

Actas



DE CRÓNICAS Y CIUDADES:
La Tibia
Garra
Testimonial

Res. R. N° 1331-16 y Res. H. N° 18899/16

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE
CRONISTAS LATINOAMERICANOS



Edición:
Betina Campuzano y Verónica Gutiérrez

ACTAS DE
DE CRÓNICAS Y CIUDADES: LA TIBIA GARRA
TESTIMONIAL
ENCUENTRO INTERNACIONAL DE CRONISTAS
LATINOAMERICANOS

Edición de
Betina Campuzano y Verónica Gutiérrez

Facultad de Humanidades
Universidad Nacional de Salta
Salta, 2018

Universidad Nacional de Salta

Actas de Crónicas y Ciudades : la tibia garra testimonial : Encuentro Internacional de Cronistas latinoamericanos. ; compilado por María Verónica Gutiérrez ; Betina Campuzano. - 1a ed. - Salta : Universidad Nacional de Salta, 2018.

Libro digital, DOCX

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-633-532-4

1. Crónicas. 2. Crónica de Viajes. I. Gutiérrez, María Verónica, comp. II. Campuzano, Betina, comp.
CDD 910.4

Título: “Actas de De crónicas y ciudades: la tibia garra testimonial. Encuentro Internacional de Cronistas Latinoamericanos”

Edición: Betina Campuzano y 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° 978-987-633-532-4

EUNSa – Editorial de la Universidad Nacional de Salta

Dirección: Lic. Nieves Chávez, Secretaria de Extensión Universitaria.

Registros: Juan Carlos Palavecino

Arte de tapa: María Belén Martínez

Diseño y diagramación: Diego Cabral

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.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA

**CPN Antonio Fernández Fernández
Rector**

**Ing. Edgardo Ling Sham
Vicerrector**

**Mg. Nieves Chávez
Secretaria de Extensión Universitaria**

FACULTAD DE HUMANIDADES

**Dr. Ángel Alejandro Ruidrejo
Decano**

**Prof. Susana Inés Fernández
Vicedecana**

**Mg. Paula Andrea Cruz
Secretaria Académica**

**Srta. Stella Maris Mimessi Sormani
Secretaria Administrativa**

DE CRÓNICAS Y CIUDADES: LA TIBIA GARRA
TESTIMONIAL
ENCUENTRO INTERNACIONAL DE CRONISTAS LATINOAMERICANOS
(Res. H. N° 1899/16; Res. R. N° 1331-1; Res. 565-SRT-16 y Res.
FHCA N° 312/17)

Salta, 28, 29 y 30 de junio de 2017

COMITÉ ACADÉMICO:

Dra. Alejandra García Vargas (UNSa- UNJu)
Dra. Rossana Nofal (UNT)
Mg. Amelia Royo (UNSa)
Dra. Carolina Sancholuz (UNLP)
Dra. Mónica Scarano (UNMdP)
Dra. Herminia Terrón de Bellomo (UNJu)

COMITÉ EJECUTIVO:

Mg. Florencia Angulo (UNJu)
Lic. Martha Barboza (UNSa-SRT)
Prof. Betina Campuzano (UNSa)
Lic. Verónica Gutiérrez (UNSa)
Prof. Julieta Colina (UNSa)
Prof. Lucila Fleming (UNSa)

Graduados Colaboradores:

Prof. Antonella Temporetti (UNSa)
Prof. Ana Gabriela Angulo (UNJu)
Prof. Carlos Alberto Albarracín (UNJu)

Estudiantes Colaboradores:

Romina Vanesa Ceballos (UNSa)	Marcia Muriel Manino (UNSa)
Claudia Del Basso (UNSa)	María Morales (UNSa)
María Emilia Fernández (UNSa)	María Silvia Morales (UNSa)
Gonzalo E. Formoso Estrada (UNSa)	Pablo Gabriel Ordoñez(UNSa)
Matías Gerardo Graneros (UNSa)	Rocío Fabiana Ricarte (UNSa)
Vania Lemos Costa (UNSa)	Anahí Magdalena Salva (UNSa)
Alejandra Maricel López (UNSa)	María Agustina Tabarcachi(UNSa)
Lourdes Agustina Macchías (UNSa)	María Fernanda Tejada (UNSa)
	Evelyn Inés Zerpa (UNSa)

Índice

<i>Alejandro Ruidrejo</i>	
Apertura.....	7
<i>Betina Sandra Campuzano</i>	
Palabras de bienvenida	9
<i>Mónica E. Scarano</i>	
Crónica y modernidad: derivas y precisiones	12
<i>Clara Avilés</i>	
Rubén Darío y la imagen en la estética modernista: una aproximación a las crónicas ‘Films de París’ de Todo al vuelo (1912).....	24
<i>Martha Barboza</i>	
Crónicas globalizadas de Yucatán.....	30
<i>María Carolina Bergese</i>	
José Martí: crónica de oradores.....	37
<i>Carolina Bergese</i>	
Maternidad(es).....	45
<i>Montserrat Brizuela</i>	
“Sensaciones personales”: el sujeto de la enunciación en las crónicas habaneras de Julián del Casal.....	47
<i>Betina Sandra Campuzano</i>	
Entre “Cacique Catán” y “Lamento boliviano”: trazo autobiográfico y cancionero popular.....	54
<i>Ana María Chehin</i>	
Bogotá, ciudad minada. Crónica y violencia en la escritura de Alberto Salcedo Ramos.....	63
<i>Julieta Colina</i>	
La producción literaria contemporánea de Salta y la crónica como estrategia discursiva: pilpintos y mariposas trashumantes a quienes llaman aquí poetas	74
<i>Nora Fernández</i>	
Crónica de una agonía: El asalto a La Moneda.....	87
<i>Lucila Fleming</i>	
Crónicas tempranas puneñas. Aproximación a los Anales de Puno (1922-1924) de Gamaliel Churata.....	90
<i>Laura Rafaela García</i>	
Un modo de leer los restos del pasado: “La voz de los huesos” de Leila Guerriero	97
<i>María Verónica Gutiérrez</i>	
“La forma en la que vivimos por ahora”. El detalle y lo fortuito en las crónicas de Juan Villoro	107

<i>Geraldine Ibañez</i>	
Las huellas de la urbanización en las villas.....	114
<i>Arantxa Laise</i>	
Da ponte pra cá: poética del desencanto en las crónicas de Ferréz	118
<i>Andrea López</i>	
Contar desde otras geografías los mismos acontecimientos.....	128
<i>Lourdes Agustina Macchias</i>	
La Linda, desde las pestañas postizas.....	137
<i>Jacqueline Fátima Vanina Mamaní Lamas</i>	
Imágenes de la Salta de ayer: la urbanidad desde la mirada de Ernesto Aráoz	139
<i>Daniel Medina</i>	
El infierno son los otros.....	145
<i>Agustina Sily</i>	
La narrativa como testimonio de la realidad socio-histórica que habitan los jóvenes en contexto de encierro.....	150
<i>Margarita Pierini</i>	
Escribir desde los márgenes. Tres crónicas (sub)urbanas a lo largo de un siglo.....	157
<i>Patricia Poblete Alday</i>	
Crónica narrativa actual: ética y mirada.....	165
<i>Blas Gabriel Rivadeneira</i>	
Al borde de la obra: entre el hipertexto y la traición. La escritura como trabajo en Irrupciones de Mario Levrero.....	173
<i>Anahí M. Salva</i>	
Invisibles, refugiados y pasaporte exótico. “Un día en la Alemania Oriental”	182
<i>Exequiel Svetliza</i>	
Crónica y testimonio: cómo se construye un relato. Una historia de lucha y militancia en Tucumán.....	187
<i>Agustina Sily</i>	
Abortar segura, derecho de algunas.....	196
<i>María Fernanda Tejada y Evelyn Zerpa</i>	
Rubén Darío: la mirada del visionario en el devenir de las sociedades contemporáneas desde la modernidad.....	200
<i>Antonella Temporetti</i>	
La sombra del dragón (o “El precio de los precios bajos”).....	210
<i>Mariela Silvana Vargas</i>	
Trauma, experiencia y posmemoria en La teta asustada de Claudia Llosa	212

Apertura

Buenos días:

Quiero agradecerles su presencia y felicitar a la Profesora Betina Campuzano y al comité organizador de este encuentro internacional. Celebro esta enorme apuesta, que intenta reunir la heterogeneidad de formas contemporáneas de hacer experiencia de la ciudad y de volverla crónica de nuestro presente.

Al decir esto no me refiero solamente al valor literario del género híbrido de la crónica, sino también a la importancia que adquiere la tarea misma de captar el presente en el paisaje urbano. En una genealogía de esa actitud hacia lo actual se encontrará seguramente a los héroes baudelaireanos atravesados por las nuevas velocidades ciudadanas, el *spleen*, la multitud, y entre todo ello aparecerá la tarea del pintor de la vida moderna, quien, al procurar captar lo que acontecía, violaba las cosas para volverlas más reales en su expresión. Sobre ese tema han vuelto filósofos como Walter Benjamin y Michel Foucault. La arqueología benjaminiana de su presente estaba marcada por la cuestión de la pérdida de experiencia producida por la vida moderna. Giorgio Agamben ha insistido en ello con la voluntad de incitar una profunda indagación sobre la relación entre los nuevos dispositivos tecnológicos y las intensidades de nuestras vivencias.

El gran tema de la percepción de lo que acontece y su amonedamiento en relatos que transmitan la experiencia vivida a otras generaciones, se entrecruza con la cuestión de la ciudad como dispositivo de poder. En definitiva, el sueño de las ciudades utópicas creció de la mano de los tratados modernos sobre el arte de gobernar a los hombres. El trazado en damero de las calles, que encuentra su génesis en Hipodamo, organiza los campamentos militares romanos, y representa el símbolo de la cruz cristiana en los espacios misionales, también se hace presente en las plantas urbanas sobre las que se quiere organizar la vida y la salud de las poblaciones en la modernidad.

Los bulevares parisinos fueron diseñados para facilitar la movilización de las fuerzas policiales que sofocaban las revueltas populares. La numeración de las calles operó como estrategia reticular para fijar las residencias de los habitantes, y con ello se ensayaron formas de domesticar a las multitudes que cubrían de anonimato a los individuos peligrosos. Esa trama compleja de organización de los espacios forma parte de un pasado sobre el que se asientan los actuales dispositivos de vigilancia que proporcionan las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Y así como el artista moderno, la prostituta, el traperero, el *flâneur* o el *dandy*, componían la fauna humana singular que emergía en la París decimonónica, las nuevas subjetividades que recorren el espacio urbano en nuestro presente operan como vivas impugnaciones de esa figura gris encarnada en el *homo oeconomicus* que promueve la racionalidad de gobierno neoliberal.

Pedro Lemebel le ha agregado a ese viejo abanico de subjetividades malditas la figura de “la loca”, con sus derivas urbanas y sus devenires sexuales. Y junto a la afirmación de esa diferencia se despliega la más

actual utilización de la narrativa para despreciar el imperio de la información. Una miríada de datos confisca nuestros días, nos previene de las variaciones climáticas, nos entierra una cuota de miedo a la crisis económica y a la inseguridad urbana, nos ata al sueño de un mañana de vacaciones, alienta el ahorro para cambiar el auto y finalmente sentencia que no importa lo que hemos vivido. La información atada a la forma mercancía ha producido el fetichismo del hombre presuroso y predecible, pero frente a ello la crónica contemporánea encuentra, en el travestismo de los ropajes del estilo y el degeneramiento narrativo, una vía para subvertir las percepciones y dar lugar a nuevas formas de vida.

Para concluir con estas saluciones, sólo quiero decir que la tarea realizada por la profesora Campuzano y el grupo de entusiastas estudiantes que la acompaña, invita a pensar que la crónica es un arma de nuestra guerrilla urbana para conquistar “un imaginario y tibio porvenir”.

Dr. Alejandro Ruidrejo
Decano de la Facultad de Humanidades
de la Universidad Nacional de Salta

Palabras de bienvenida

En el prólogo a “De perlas y cicatrices. Crónicas radiales”, Pedro Lemebel arriesga una posible definición del género “crónica”: “Retratos, atmósferas, paisajes, perlas y cicatrices que eslabonan la reciente memoria, aún recuperable, todavía entumida en la concha caricia de su tibia garra testimonial” (2010: 12).

Como habrán advertido, esta cita de la neobarroca pluma lemebeliana da en la tecla justa del memorial latinoamericano: las crónicas son aquellos esbozos, aquellos dibujos a mano alzada, aquellas imágenes urbanas que nos hieren o nos sonríen retraídamente, que van engarzando los recuerdos de la memoria reciente. Las crónicas son esas escrituras urgentes y huérfanas que nos conceden nuestras ciudades. Aún tímidas, estas narraciones nos arañan para llamar nuestra atención sobre un presente que no se termina y se resiste a ser pasado. Estas crónicas todavía están “entumida[s] en la concha caricia de la tibia garra”. Y es esa la tibia garra testimonial. De ahí, el título del encuentro que nos convoca durante estas tres jornadas que intentan reunir a estudiantes, docentes e investigadores; a escritores, cronistas y periodistas; a sociólogos y artistas; a todos los que estén pensando nuestras identidades en las abigarradas ciudades latinoamericanas.

Recuerdo conocer la escritura de Pedro Lemebel durante el año dos mil, cuando visitaba el departamento de Elena Altuna, nuestra indudablemente referente de las letras latinoamericanas en Salta. Ella, con su voz tanguera, siempre teñida de una magnífica combinación de humor y solemnidad, decía a quienes visitábamos su casa para leer a Raymond Williams en un clima de fines de siglo: tienen que leer a Lemebel, no saben lo que es, hoy él es la literatura latinoamericana. Y lo decía, con *Loco afán. Crónicas de sidario* en la mano firme y en la voz ronca, cuando todavía nadie hablaba sobre las Yeguas del Apocalipsis, las locas *jai*, el río Mapocho, las joyas del golpe y las serenatas cafiolas. Y traigo a colación esta anécdota y a esta referente o mediadora de lectura porque todo empieza así: con una lectura y alguien que te entusiasma.

Este encuentro es justamente eso: la suma de lecturas y de entusiasmos a partir de las crónicas que, desde las cátedras de “Literatura Hispanoamericana” y “Problemáticas de las literaturas argentina e hispanoamericana”, Sede Central y Sede Regional Tartagal de la Universidad Nacional de Salta, en diálogo con nuestros colegas de “Literatura Latinoamericana II”, de la Universidad Nacional de Jujuy, estamos realizando desde hace un tiempo. En Tartagal ha sido proyecto de investigación a cargo de la Prof. Martha Barboza, en Jujuy ha sido proyecto de crónicas orales a partir de lecturas de Poniatowska con la Prof. Florencia Angulo, y en Salta Capital ha sido muestra de crónicas y fotografías que devino en la publicación del libro *Retratos y atmósferas urbanas. Recordando a Pedro Lemebel* (2016), una antología de crónicas salteñas escritas por estudiantes en Letras que reúne escritura y fotografía.

A través de la conjunción de estas experiencias sobre un género escurridizo, inclasificable, mutable, urgente, las cátedras del norte argentino nos hemos aunado para dar forma a esta movida. Esta movida se inició con las actividades pre-encuentro en Tartagal y en San Salvador de Jujuy con talleres a cargo de los editores de la *Revista Anfibia*, y hoy inicia su clímax en estas jornadas que reúnen talleres, conferencias, paneles con cronistas, ponencias, ensayos, crónicas, recitales de música y lectura de poesía urbana. Una movida que pretende ser, más que una suma de eventos, el desarrollo de un proceso que es geopolítico: es *conocimiento situado* y es, sobre todo, *acción situada*. Nos reconocemos como ciudades andinas que, desde nuestra “histórica profundidad”, al decir de Antonio Cornejo Polar, queremos religarnos —como proponían Ángel Rama y Susana Zanetti— con la unidad continental.

Además, queremos que esa religación regional sea también una forma de vincularnos tanto con los centros académicos argentinos como con los bolivianos y peruanos, nuestros queridos hermanos andinos. También queremos religarnos de modo interdisciplinar. De ahí que nos interese el diálogo que los anfibios en otra región están estableciendo entre el periodismo y el mundo académico, a través del soporte digital. Queremos dialogar con este gesto religador de quienes lo reconocen en el mundo modernista de José Martí y Rubén Darío, tal como nos indicará Mónica Scarano a lo largo de estas jornadas.

Nuestra posición es indudablemente regional y de allí pretendemos dialogar con la nación y el continente. Pero hay un gesto más que nos recorre: el de la extensión universitaria. Frente a las formas hegemónicas de conocimiento que priorizan los caminos individuales, frente a la competencia que marca el ritmo neoliberal de un concierto mundial que ya era vaticinado por la escritura modernista decimonónica y reafirmada por la lemebeliana a fines del siglo XX, frente a los desafíos de una universidad que lucha por mantenerse pública y gratuita en un panorama desalentador, frente a los diferentes rostros con los que la exclusión se camufla en estos días, frente a esas cicatrices que eslabonan nuestra reciente memoria, se engarzan también al menos dos perlas que animan este encuentro: el trabajo colectivo y el afán de una universidad que dialogue con el medio. Queremos que cuando en los diarios y en las redes sociales la gente lea “evento organizado por la Universidad Nacional...” se sienta invitada, no sea una fiesta ajena y exclusiva, sino propia y significativa. Que la comunidad sepa que las puertas están abiertas para el diálogo y la producción de todos los retratos y atmósferas que nos eslabonan.

Con respecto al trabajo colectivo, que sepa también que un evento de este tono está impulsado por la lectura y el entusiasmo, tiene sólidas raíces conceptuales y se construye en las manos, los esfuerzos, las subjetividades de cada uno de quienes estamos hoy aquí: las autoridades de la Secretaría de Extensión Universitaria y la Facultad de Humanidades, las cátedras de literatura latinoamericana del Norte argentino, un equipo espléndido de Literatura Hispanoamericana que se está formando en Salta (me refiero a Verónica Gutiérrez, Lucila Fleming, Emilia Fernández, Evelyn Zerpa y Fernanda Tejada), un equipo que

excede una cátedra, que es una carrera y una facultad (Paula Cruz, Julieta Colina, Antonella Temporetti, Romina Ceballos, Claudia Del Basso, Emiliano Formoso, Matías Graneros, Vania Lemos, Alejandra López, Marcia Manino, Lourdes Macchías, Rocío Ricarte, Anahí Salva y Agustina Tabarcachi). Y como verán, sin ánimos de aburrirlos, tantos nombres y tantas subjetividades son más perlas que cicatrices, son tibias garras, cuyos zarpazos nos religarán regional, interdisciplinar y colectivamente.

Si es este el ánimo que nos reúne, sean ustedes bienvenidos a “De crónicas y ciudades”. Gracias.

Prof. Betina Sandra Campuzano
Universidad Nacional de Salta

Conferencia: Crónica y modernidad: derivas y precisiones

*Mónica E. Scarano
CELEHIS – INHUS, F.H., UNMdP*

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 nortenas: 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 UNSa, 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 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 homenajeado, 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 sólo 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 y 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 ellas e 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 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” 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”. 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,¹ 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

¹ Aludimos al carácter cosmopolita característico de la ciudad luz, que ésta 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.

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 barrio chino en la crónica martiana, el *faubourg* parisino en algunas crónicas darianas, el barrio judío en París en las crónicas 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”),² 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 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).

² 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...” R. Ortiz, *Otro territorio...*, 61.

Durante los años cincuenta, la experiencia política le 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 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 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,³ 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, 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

³ Recordemos la metáfora con que Juan Villoro describe la crónica: “el ornitorrinco de la prosa”.

Bueno en relación con la dificultad de sostener con certeza 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, 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, 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 sólo 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 ciudadanos, 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. Desde este espacio discursivo, la letra permea la memoria e interpela al lector, en tanto que en el nuevo formato del volumen impreso posterior a su publicación en el soporte inicial de la hoja del periódico o del programa de radio, descentra el carácter oficial del libro impreso y rediseña la ciudad. Las crónicas de los noventa hacen 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.

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 sólo 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” [Las cursivas son nuestras] (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*.
- 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.
- 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.
- Mariaca Iturri, Guillermo (2007). *El poder de la palabra. La crítica cultural hispanoamericana*. Santiago: Tajamar Editores.
- Martín-Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones*. México: Ediciones G.Gili.
- 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: 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: 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". *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. 142 págs. ISBN 10: 987-1314-11-6.
- Ugarte, Manuel. "La crónica en Francia", en Barbería – Scarano: 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)¹

Rubén Darío and picture imagein modernist aesthetic: an approach to ‘Films de París’ from*Todo al vuelo* (1912)

Clara Avilés
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Las crónicas darianas tituladas “Films de París” fueron publicadas originalmente en el diario *La Nación*, y luego reunidas en la sección homónima del volumen antológico bajo el título *Todo al vuelo* (1912). El presente trabajo se propone como objetivo indagar sobre el tratamiento que Darío realiza sobre la imagen, como así también problematizar la importancia de la interacción entre la imagen y la letra en la estética modernista. Al mismo tiempo, se prestará especial atención a otras cuestiones afines, como las tecnologías de la imagen, la relación entre modernismo y visión, ilustración, diseño o dibujo y las artes asociadas con la imagen.

Palabras clave: Rubén Darío - imagen - estética modernista - crónica

Abstract

Darian chronicles entitled “*Films de París*” were originally published on the newspaper *La Nación*, from Buenos Aires and then collected in the homonymous section of the anthological volume entitled *Todo al vuelo* (1912). The present paper aims to examine how Darío treats the picture (image?), as well as to analyse the importance of the interaction between image and word in modernist aesthetics.

At the same time, related topics such as image technologies, relationship between vision and modernism, illustration, design or drawing and artistic disciplines associated with image will be addressed.

Keywords: Rubén Darío – image - modernist aesthetics - chronicle

1 El presente trabajo es resultado de un incipiente plan de investigación desarrollado en calidad de adscripta estudiante en investigación en el seminario de grado “Commemoraciones modernistas: relecturas críticas de Darío y Rodó (cuento, crónica, ensayo)”, bajo supervisión de la Dra. Mónica E. Scarano, y como miembro del grupo de investigación “Latinoamérica: Literatura y Sociedad” (LLYS) y del proyecto en curso “Archivos estéticos latinoamericanos: la inscripción de la subjetividad urbana (fin del siglo XIX hasta nuestros días)”, también dirigidos por la Dra. Scarano.

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 –dos– 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*².

2 Numerosos de los escritos publicados en el diario –la mayoría– contaban únicamente con las iniciales del autor o no estaban firmados.

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 educado³. Los temas a tratar serían de lo más 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 anglosajones 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).

3 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).

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” –téngase 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, y 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, y 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”⁴– 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.

4 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).

Crónicas globalizadas de Yucatán

Globalized Chronicles of Yucatán

Martha Barboza
Sede Regional Tartagal
Universidad Nacional de Salta

Resumen

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 escrituras. Así, en *Palmeras de la brisa rápida: Un viaje a Yucatán* (1989), de Juan Villoro, 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 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. Con humor, ironía y juegos intertextuales, el autor construye una crónica de la “conquista globalizada”.

La subjetividad del *yo* autobiográfico le permite a Villoro introducir su propia historia personal y ligarla con la de la nación. Asimismo, trabaja con las voces de los otros (turistas, hombres comunes, mayas “americanizados”), y pone en juego, la compleja relación entre lo global y lo local nacional. En Yucatán, 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 de la inautenticidad consumista.

Palabras clave: crónica - viaje-globalización - ciudad –sujeto

Abstract

Narrating and describing Latin American cities in the era of globalization has led many writers and journalists to experience a process of self-transformation in front of their writings. Thus, in *Palmeras de la brisa rápida. Un viaje a Yucatán* (1989), by Juan Villoro, the travel story and the chronicle are confused in a kaleidoscopic and eclectic discourse in which the culture, history and society of Yucatan, they are affected by the neoliberal changes of the eighties and nineties. The landscape, the city, the Mayan ruins and their inhabitants reveal the contradictions of a globalization that has begun to prevail. With humor, irony and intertextual games, the author constructs a chronicle of the "globalized conquest".

The subjectivity of the autobiographical self allows Villoro to introduce his own personal history and link it with that of the nation. It also works

with the voices of others (tourists, common men, Mayan "Americanized"), and brings into play, the complex relationship between global and local national. In Yucatan, the authentic and original are diluted in front of the perception shaped by tourism consumption, which is in line with the model established by the United States, creator of consumerist inauthenticity.

Keywords: chronic - travel - globalization - city – subject

A partir de la década del 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 Poblete¹, 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

¹ Citado por María Cristina Lago, p.60

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 a su abuela materna durante su infancia y adolescencia, en

los 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 *flâneur* o 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:

-*Diet Coke, ¿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, y 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”² (Yúdice, 2002: 235):

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 yucatecos, 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.

²“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 (Yúdice, 2002: 235).

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 imaginerías 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, nº 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.

José Martí: crónica de oradores

José Martí: chronicle of orators

María Carolina Bergese

CELEHIS

Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

La ponencia tiene como eje las crónicas martianas en su período neoyorquino (1881-1892) y se centrará en el gesto del cronista de recortar un tipo particular de intelectual: los oradores. En esta ocasión, se analizará cómo construyó la imagen de Wendell Phillips en los textos escritos para *La Nación* y *La América*, en 1884, a propósito de su fallecimiento.

La figura de este orador norteamericano representó para el cubano José Martí una imagen de suma importancia para entender el papel de los oradores en el plano social y político, no sólo por las causas por las que luchó, sino también por la forma de pronunciarlas. A la vez le permitió espejar su propia práctica oratoria, ya que retratarlo significó una manera de construirse un perfil de intelectual comprometido y delinear una suerte de filiación de oradores en donde inscribirse. Su particular visión de la oratoria norteamericana desde una posición de exiliado y publicando para medios latinoamericanos y norteamericanos, le permitió perfilar una mirada crítica y distanciada de la política en la modernidad.

Palabras clave: José Martí, oratoria, Latinoamérica, intelectuales, modernismo

Abstract

The presentation is centered on the chronicles of José Martí in his New York period (1881-1892) and will focus on the chronicler's gesture of cutting down a particular type of intellectual: orators. On this occasion, we will analyze how he built the image of Wendell Phillips in the texts written for *La Nación* and *La América*, in 1884, about his death.

The figure of this North American speaker represented for the Cuban José Martí a very important image to understand the role of the speakers in the social and political level, not only for the causes for which he fought, but also for the way of pronouncing them. At the same time it allowed him to mirror his own oratory practice, since to portray it meant a way of constructing a profile of committed intellectual and delineate a kind of affiliation of speakers in which to register. His particular vision of

American oratory from a position of exile and publishing for Latin American and North American media, allowed him to profile a critical and distanced view of politics in modernity.

Keywords: José Martí, Oratory, Latin America, Intellectuals, Modernism

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 ocuparemos de las crónicas martianas en su período neoyorquino (1881-1892) y nos interesará el gesto del cronista de recortar de la realidad un tipo particular de intelectual: el orador y para ello analizaremos 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 fallecimiento¹.

Nos parece relevante tomar estas crónicas sobre este intelectual estadounidense, porque nos permitirá 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

1 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.

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 vida²: 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 discursos que pronunció en ocasión de recordar la fecha fundamental para los cubanos, el 10 de octubre de 1868, denominado “El grito de Yara”³.

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 él⁴. 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 de ellos” (Martí, 13: 57)⁵. Sobresale en estas primeras líneas, la

2 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.

3 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.

4 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.

5 A lo largo del trabajo se citará los textos de José Martí consignando en primer término el número del tomo de las *Obras completas*, editada por la Editorial de Ciencias Sociales de la Habana, y a continuación la página.

necesidad de legitimar esta práctica, equiparando los cráteres a los oradores, es decir, buscando en la naturaleza una imagen que connote algo que sobresalga, 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”, acercan al orador 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 alas; era como si un gigante celestial desgajase y echase a rodar sobre la gente vil tajos de monte (Martí, 13: 58).

El orador homenajeado 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 contribuye 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 su “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 friamente echa el guante a la cara a su enemigo, deciales 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 esta 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 texto⁶.

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).

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 el 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.

⁶ 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.

— “¡Hurra! ¡hurra!” y las gentes se abrazan y estremecen: — “¡Hurra! ¡hurra!” —las garras ya son alas. “Hurra” 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 crónica, destinada a un público que no tuvo la experiencia cercana del orador en cuestión, se vuelve más dinámica, poniendo en escena sus actos y siendo necesario contextualizar su relevancia e incorporando la propia voz del cronista para crear y mediar la 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 donde él mismo se inscribe en esta práctica, fundamental para construirse una imagen legítima 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 Porría 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), "Problèmes d'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.

Maternidad(es)

Maternity/maternities

Carolina Bergese

Universidad Nacional de Mar del Plata

Tengo treinta y dos años y no tengo hijos.

Cada comienzo de año, me enfrento a la fatídica pregunta: “¿Cuántos años tenés? ¿Hijos? ¿Cuándo vas a tenerlos? Mi mamá a tu edad ya tenía tres...”. Ser mujer y profesora conlleva a la maternidad. Te hacen sentir madre a la fuerza de adolescentes perdidos y de huérfanos digitales. Una colega, el viernes antes del día de la madre, me dice: “¿Tenés hijos?” No, contesto. “Bueno, algo maternal debés tener para estar trabajando acá”. Y sí, uno debe aceptarlo, aunque cueste.

En las escuelas, cada año se renueva el público y uno se enfrenta, como en una cinta de *moebius*, a los mismos rituales. Aprenderse nombres –cada vez más originales y exóticos–, identificar cara con nombre, y reconocer letras y faltas ortográficas frecuentes. Como pasa en las escuelas periféricas de la ciudad, los chicos no comienzan todos juntos, la lista se achica y se agranda continuamente. O sea, todo el tiempo estoy tratando de aprenderme nombres. Y vale decir, para ellos, esto es muy importante.

Jazmín empezó a mediados de abril. Apenas me miró cuando me presenté a su lado y me dejó bien clarito que a ella no le gustaba la materia. Se ubicó en un rincón y no dejó su celular. A veces interrumpía la clase, para hacernos partícipes de sus charlas telefónicas con su tía: “La boluda no sabe dónde bajarse”. Tienen casi la misma edad y se criaron juntas.

Luego de leer “Corazón delator”, me acerco a ella y a su compañera de banco que riendo me preguntan si estoy embarazada. No, les digo. Ellas tratan de excusarse, pero se ríen en forma nerviosa. Por un momento fui un reflejo, no fui yo. La amiga me dice, ella está embarazada, se enteró hoy.

Una, imbuida de todos los mandatos sociales, comienza a sentirse que representa, que no solo se es, sino que una está cargada de todo lo que nos atraviesa. Empiezo a formular preguntas que no sé de dónde salen: ¿le contaste a tu mamá?, ¿el papá lo sabe?, ¿cómo estás?, etc., etc... ella se toca la panza a cada instante.

Pasó una semana. La vuelvo a ver e, inmediatamente, vuelvo a hacer las mismas preguntas. Todavía no le dijo a su mamá, pero lo va a hacer esta misma tarde, para eso va con su amiga. No quiere ir sola. Tiene miedo. Cortó con el novio. Al terminar la clase, subo al colectivo. Ellas también. Se me acercan y vamos charlando todo su recorrido. Me preguntan a dónde voy y yo sigo en mi rol de asistente social no matriculada, sin experiencia ni título. Le tiene más miedo al papá. Típico: padres separados, no lo ve nunca, pero le advirtió más de una vez que:

“si quedás embarazada, te cago a palos”. Y me cuenta que la madre la tuvo, más o menos, a la misma edad que ella, por eso no quiere contarle. Ella sabe.

Pasan un par de semanas más, falta a clases. Hay paros y desinfección, pero no me detengo en eso, porque pertenecería a otra crónica acerca de cómo la educación pública bonaerense sobrevive a todos los embates. La vuelvo a ver. La madre ya sabe. Fue al médico. Está de un par de semanas. Tiene un hambre voraz. Nombres posibles, varios y todos de raíz cristiana. También arregla para salir, hay una juntada en el barrio Las Heras. “Ese barrio en el que mataron a un pibe”, grita uno desde el lado opuesto del aula. Sí, ahí querían ir, pero no sabían cómo llegar. Me preguntan a mí, mientras despliegan el GPS del teléfono. Obvio que no sé ni cómo ir ni qué bondi las deja. Pero les pido que se cuiden – sí, muy maternal otra vez.

Un jueves, llego al aula, la profesora anterior no había venido. Eran solo seis chicos de los 15 que vienen siempre y les había llevado un juego para escribir historias. Jazmín me dijo que solo había venido para traerme la carpeta y un cuento que les había pedido. No se sentía bien. Me pongo enfrente de su banco para charlar. Entre susurros y llantos me cuenta que hace unos días estaba cuidando a su sobrino. Se agachó para levantarlo y sintió una punzada fuerte. Lo había perdido. Tendría que estar en cama, pero estaba ahí, contándome. Ahí yo, nuevamente maternal y en contra de lo institucional, abrazándola, conteniendo a ese ser. Creció rápido, se dio cuenta de muchas cosas, que no era el momento, que se hubiera perdido de mucho, que el novio no le convenía. Me ausento una semana, porque voy a un congreso sobre crónica, en Salta. El primer jueves que los vuelvo a ver, escucho desde el fondo: “Te extrañé”.

“Sensaciones personales”: el sujeto de la enunciación en las crónicas habaneras de Julián del Casal

**"Personal feelings": the subject of the enunciation in the Havana
chronicles of Julián del Casal**

*Monserrat Brizuela
Universidad Nacional de Mar del Plata*

Resumen

Entre 1889 y 1890, Julián del Casal (La Habana, 1863 – 1893), uno de los máximos exponentes del Modernismo Hispanoamericano, publica y firma, con el seudónimo de Hernani, una serie de crónicas en el periódico habanero “La discusión”, cuyo asunto 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. Mediante un análisis discursivo y atendiendo principalmente a los aspectos morfosintácticos, semánticos y lexicales, además de las operaciones retóricas comprometidas en la composición, interesa examinar en particular las tensiones que se evidencian en estos textos entre un sujeto que se construye y construye su discurso desde una perspectiva moderna pero que está “enclaustrado” en una ciudad colonial, La Habana de fin de siglo.

Palabras clave: Julián del Casal, crónica, Modernismo Hispanoamericano, subjetividad moderna, La Habana.

Abstract

Between 1889 and 1890, Julián del Casal (La Habana 1863- 1893), one of the greatest exponents of Latin American modernism, publishes and signs, under the pseudonym of Hernani, a series of chronicles on the habanero newspaper ‘La discusión’, whose main subject is the city of the Havana. Among these, we highlight a selection of texts which allude to religious holidays, moments and states of the day in which prevails the personal and subjective imprint of the subject of the enunciation, more noticeable as in other chronicles. Through a discourse analysis and mainly attending to semantic and lexical, morphosyntactic aspects as well as the rhetorical operations engaged in the composition, want to examine in particular the tensions that are evident in these text between a subject that builds and builds his speech from a modern perspective but is cloistered in a colonial city, Havana's end of the century.

Keywords: Julián del Casal, chronic, Modernism Hispanoamericano, modern subjectivity, Havana.

*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.*

Julián del Casal

Julián 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 —publica 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 Julián del Casal, de acuerdo con Ángel Augier—, el escritor publica y firma con el seudónimo de Hernani (nombre del protagonista de la obra teatral homónima de Víctor Hugo)¹, una serie de crónicas en *La Discusión*², 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.

¹ 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).

² *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.

Previamente 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 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 presupuestado 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”, “aglomeran 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 hastio experimentado por el sujeto en su cotidianidad. La lluvia se convierte en una de las formas de evasión de esa realidad que desdén:

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 concluir señalando 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.

Entre “Cacique Catán” y “Lamento boliviano”: trazo autobiográfico y cancionero popular

Between “Chief Catán” and “Bolivian lament”: autobiographic writing and popular songbook

Betina Sandra Campuzano
Universidad Nacional de Salta

Resumen

Con trazo autobiográfico, me interesa explorar cómo la memoria personal y la colectiva se construyen no solo en la literatura, el periodismo, las crónicas, las fotografías y las películas, sino también en un cancionero popular. Al tiempo que la *ciudad letrada* (Rama) ordena la urbe con leyes y normas, la *ciudad oral* (Bueno Chávez) y la *ciudad sumergida* (Flores Galindo) moldean subjetividades y configuran imaginarios en las canciones que tararean, con emoción o desgarró, los habitantes que se mueven en el anonimato y la oralidad. Pedro Lemebel en *Serenata cafiola* (2008) o Carlos Monsiváis en *Los ídolos a nado* (2011) nos indican, en clave de crónica urbana, que el cancionero popular, el melodrama y la cursilería recorren nuestras historias activando estrategias que permiten resistir los embates de la modernidad.

Palabras clave: autobiografía, memoria colectiva, cancionero popular, Pedro Lemebel

Abstract

With an autobiographic writing, I want to explore how personal and collective memories are built not only in literature, journalism, chronicles, pictures and movies, but also in a popular songbook. While, the *lettered city* (Rama) organizes urban areas with laws and norms, the *oral city* (Bueno Chavez) and the *submerged city* (Flores Galindo) mold subjectivities and structure imageries in songs. The inhabitants of both, the *oral* and the *submerged* cities, move in the anonymity and orality and hum these songs with emotion and pain. *Serenata cafiola* (2008) and *Los ídolos a nado* (2011) were written by Pedro Lemebel and Carlos Monsiváis respectively. In their texts, which have the shape of the urban chronicle, these authors say that the popular songbook, the melodrama and the tweeness go through our history activating strategies which allow to withstand the onslaughts of modernity.

Keywords: autobiography, collective memory, popular songbook, Pedro Lebemel.

*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/ kaika naka teke/ kaika sogoná/ kaika ta piñik/ Cacique Catán/ kaika la gadai/ kaika lachigüé/ 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. La voz herida de mi mamá que tarareaba la letanía al último Cacique mocoví 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 tolderías en Las Lomitas y cómo hablaba en ese espacio sin problemas el guaraní y cómo luego podía desplazarse a 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", evoca 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 freack lemebeliana 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 constituyen 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 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, la

noción de *ciudades cantadas* para referirme a los dispositivos que las 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 cafiola lemebeliana 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 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 ibas 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 romanticona 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 imaginería 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: "[el melodrama] es el molde en el que se imprime la conciencia de América Latina" (2005). También resulta un elemento estabilizador que refuerza estereotipos y posicionamiento 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

resultar 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 quiero primo/ Si quiere gueni, gueni/Acá en el chaco hay mucho pecero goro/ Te salora to 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, pp. 51-58.
- (2004), *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima, UNMSM.
- 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 frenesí", en *La esquina es mi corazón*. Santiago de Chile, Planeta, pp. 9-19.
- Monsiváis, Carlos (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.

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

Bogota, minedcity. Journalistic chronicle and violence in Alberto Salcedo Ramos's writing.

Ana María Chehin

Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos –

Universidad Nacional de Tucumán

Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura – INVELEC-

CONICET

Resumen

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 (Bencomo). Alberto Salcedo Ramos construye, en algunas de sus crónicas, una Bogotá brutalmente fragmentada, cuyo régimen territorial expone el mecanismo urbano de la división social. Los sujetos representados habitan una ciudad minada por la violencia, la muerte y el dolor del cuerpo. El capítulo reflexiona sobre aspectos generales de la poética del autor y pone el foco en el modo en que la ciudad de Bogotá se configura en una serie de crónicas del escritor colombiano, a partir de la metáfora de “ciudad minada” que propongo como clave de lectura.

Palabras clave: crónica, ciudad, violencia, Salcedo Ramos

Abstract

Journalistic chronicle can be conceived as a discursive proceeding inscribed in the massive, urban culture paradigm that model the living conditions of contemporary societies (Bencomo). In some of his journalistic chronicles, Alberto Salcedo Ramos presents a brutally fragmented Bogota, a city whose territorial regime exposes their ban mechanisms of social division. The subjects of Salcedo's chronicle sin habit a city mined by violence, death and bodily pain. This chapter reflectson general aspects of Salcedo's poetics and focuseson the manner in which Bogota is shaped in his chronicles, taking as a start pointthe “minedcity” metaphor that I propose as a readingkey.

Keywords: chronicle, city, violence, Salcedo Ramos.

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 Ramos¹ 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*² inhóspitos,

1 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.

2 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

pueblos o 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 pondré el foco en una serie³ 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.

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

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 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.

³ 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).

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*⁴ 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.

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*⁵ y la violencia como

4 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.

5 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

fenómeno sociohistórico. 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 ellas⁶.

Frente a la crisis de significado que las violencias generan, las crónicas de Alberto Salcedo Ramos constituyen un espacio de representación de esa cotidianeidad en la que, tal como expresa Susana Rotker (2001), se entretienen 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)⁷, “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.

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

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 poderosas tomaron el lugar del Estado para hacerse cargo directamente de la “cuestión social” (Ansaldi y Giordano).

⁶ 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/>).

⁷ 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.

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 burócratas⁸ 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 km² 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 Agamben⁹, 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 artificio 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 pierden la sorpresa ante la muerte, sino todo el pueblo colombiano. En el epílogo, el autor asiste al entierro de Pablo Emilio Arenas Lancheros, lo que le permite dar cuenta de su familia, sus amigos, sus deseos, su trabajo. Así, el cadáver deviene persona; la narración de la muerte lo restituye a su condición humana.

La alusión al poema del francés Jaques Prevert “Canción en la sangre”¹⁰ resulta sugerente. Así, la crónica actualiza la pregunta del

8 Remite a los burócratas de la poética kafkiana.

9 “Protagonista de este libro es la nuda vida, es decir, la vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable del homo sacer [...] en paralelo al proceso de virtud del cual la excepción se convierte en regla, el espacio de la nuda vida que estaba situada originariamente al margen del orden jurídico, va coincidiendo de manera progresiva con el espacio político, de forma que exclusión e inclusión, externo e interno, *bios* y *zoe*, derecho y hecho entran en una zona de irreductible indiferenciación” (Agamben, 2003:18-19).

10 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

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 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

desagradable/ volcán/ La tierra gira/ gira con sus árboles... sus jardines... sus casas.../ gira con sus grandes charcos de sangre/ y todas las cosas vivas giran con ella y sangran.../ A la tierra todo eso/ le da igual/ gira y todas las cosas vivas lanzan alaridos/ le da igual/ gira/ no deja de girar/ y la sangre no deja de correr.../ A dónde va toda esa sangre derramada/ la sangre de los crímenes... la sangre de las guerras.../ la sangre de la miseria.../ y la sangre de los hombres/ torturados en las cárceles.../ la sangre de los niños torturados tranquilamente/ por papá y mamá.../y la sangre de los hombres que sangran por la cabeza/en las celdas de castigo.../ y la sangre del que coloca las tejas/ cuando resbala y cae del tejado/ Y la sangre que llega y corre a borbotones/ con el recién/nacido... con el nuevo hijo/ la madre grita... el niño llora.../ la sangre corre... la tierra gira/ la tierra no deja de girar/ la sangre no deja de correr/ A dónde va toda esa sangre derramada/ la sangre de los aporreados... de los humillados.../de los suicidas... de los fusilados... de los condenados.../ y la sangre de los que mueren así... por accidente/ Por la calle pasa uno que está vivo/ con toda su sangre dentro/ y de pronto está muerto/ y toda su sangre está fuera/ y los que siguen vivos hacen desaparecer la sangre/ se llevan el cuerpo/ pero la sangre es testaruda/ y ahí donde estaba el muerto/ mucho más tarde/ y muy negra/ un poco de sangre se ve todavía.../ sangre coagulada herrumbre de la vida herrumbre de los cuerpos/ sangre cuajada como la leche/ como la leche cuando está cortada como la tierra que gira con su leche... con sus vacas... con sus vivos... con sus muertos... la tierra que gira con sus árboles... su gente viva... sus casas... la tierra que gira con sus bodas.../los entierros.../los mariscos... los regimientos.../ la tierra gira y gira con sus grandes arroyos de sangre.

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 Garzón¹¹, la califica como “una ofensa a la dignidad de los seres humanos” (Salcedo Ramos, 2013: s/n); el secretario de Salud de Bogotá, Guillermo Alfonso, cree que el sistema se ha envilecido; por otro lado, informes de prensa exponen el déficit y las estadísticas sin cuestionarlos; Martha Elena Lucas, vocera del hospital, reconoce que hasta el viento característico de la zona es un problema para quienes esperan. 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

11 De la presidencia de Juan Manuel Santos período 2010-2014.

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”¹² 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 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 dedos¹³ 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

12 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).

13 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.

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 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 latino-americanas de la comunicación en la cultura*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

- 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).

La producción literaria contemporánea de Salta y la crónica como estrategia discursiva: pilpintos y mariposas trashumantes a quienes llaman aquí poetas

The Contemporary Literary Production of Salta and the Chronicle as a Discursive Strategy: “Pilpintos” and Migrating Butterflies who are Called here as Poets

*Julieta Colina
CONICET/ ICSOH/
Universidad Nacional de Salta*

Resumen

Las producciones literarias de Salta en las últimas décadas exploraron caminos alternativos como estrategia para desarticular ciertas configuraciones discursivas hegemónicas en las representaciones escriturarias locales. Diversos autores parecieran correrse hasta las fronteras de lo esperable (géneros, tópicos, representaciones de sujetos y lugares, etc.) para construir una escritura que sea capaz de decir lo que sí se transforma, las identidades y sus recorridos.

Este trabajo busca un abordaje de las producciones literarias contemporáneas de Salta teniendo como brújula la identificación de la escritura cronicada como estrategia discursiva. En este sentido, revisaremos las producciones de los poetas Mario Flores y Fernanda Salas a fin de establecer un contacto con su escritura desde las líneas de lectura antes mencionadas. Partiendo del reconocimiento de la crónica como una de las especies híbridas por antonomasia en el discurso literario contemporáneo -por su apertura a diversos discursos y perspectivas- analizaremos cómo abre aún más las puertas de la literatura y sus formas a la vez que habilita el transcurso por tópicos marginales que nos permiten mirar a Salta desde su amplitud y diversidad.

Palabras clave: literatura – Salta - escritura cronicada - fronteras genéricas - diversidad discursiva

Abstract

The literary productions of Salta throughout the last decades have explored alternative paths as a strategy in order to disarticulate certain hegemonic discursive configurations in local writing representations. Different authors seemed to move towards the borders of what is expected (genres, topics, places and subjects representations, etc.) to build a way of writing capable of expressing what is indeed transformed, identities and its journeys.

This work seeks an approach of contemporary literary productions of Salta having as a compass the identification of the chronicle writing as a

discursive strategy. In this respect, we will revise the productions of the poets Mario Flores and Fernanda Salas in order to make contact with their writings from the perspectives previously mentioned. Starting from the recognition of the chronicle as one of the hybrid species par excellence within the contemporary literary discourse –because of its openness to different discourses and perspectives- we will analyze how it opens even more the gates of literature and its manners, at the same time that enables the passing through marginal topics that allow us to look at Salta from its extent and diversity.

Keywords: literature, Salta, chronicle writing, genres borders, discursive diversity.

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 Castilla¹

¿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

¹ En *El oficio del árbol* (Morandini, 2013: 401).

no fieles a la “Salta, la 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” hoy aquí? ¿Existe tal cosa?

Salta sigue hoy intentando mostrarse desde algunos discursos hegemónicos simple y llanamente como “la linda”. Incluso, otra característica de la construcción simbólica tradicional de Salta es que estuvo muy vinculada —y cada vez más en la actualidad— a fines turísticos. Esto obviamente potenció una imagen estereotipada y anclada en ciertos prototipos humanos (paisano, gaucho) y paisajísticos (el verde, los cerros, la preeminencia de la naturaleza) que nunca podrían representar la totalidad que conforma este espacio. Como veremos más adelante, las que podríamos llamar “nuevas producciones” poéticas de la provincia proponen otros recorridos y figuraciones simbólicas de un espacio que se devela múltiple y muy complejo. Creo que aquellas preguntas, entre otras, nos pueden abrir paso para pensar de una forma interesante la literatura que se produce en Salta, no como un producto que se desprende de un lugar y un tiempo como una 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 algo aún y siempre sumamente necesario que tiene que ver con 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 los lugares y sus subjetividades que los recorridos por estas lecturas habilitan. Finalmente, los tópicos que rompen y los que diseñan los lenguajes emergentes. Todo esto nos conduce a la urgencia de resituar las estéticas contemporáneas locales abriendo un camino para pensar hacia dónde moviliza la escritura del presente.

Al respecto, quisiera hablar, en esta oportunidad, de dos poetas de Salta, 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, tanto Mario como Fernanda, son importantes gestores de un circuito cultural alternativo en Salta que abre redes y espacios nuevos para la poesía 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 los lee, uno siente también que esa regla para analizar la poesía, la del “sujeto lírico” distanciado del autor real, nos queda un poco corta, 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 “real” en el mundo que habitan. Incluso, a veces, más que un pacto de ficción, parecen proponer un pacto con la realidad. Por eso, la propuesta que sigue es abrir una posible puerta para descubrir en algunos de sus poemas la forma en que se infiltra en sus textos la estrategia de 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 publicado también poemas en ya 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). Sus poemas conservan, por un lado, esa voluntad de recuperar la oralidad y hacer sentir 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 escape 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. Ese 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 letrado 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.

De esta forma, 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.
Fijate 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 o 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, a la muerte de las almas en los cuerpos que sobreviven.

Cuando amanece en Tartagal

Actas de "De crónicas y ciudades: la tibia garra testimonial", ISBN 978-987-633-532-4

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 dió 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 del propio cronista en parte, pero es 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*

...

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 generada por ella—, y en su blog literario (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 la escritura de Fernanda, se construye también una mirada bien particular, que recorre caminos muy íntimos que van trazando el mapa de un cuerpo con las marcas 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 el deseo 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, si
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 que 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	Desarmarse en la espuma
Medimos amor	Quiere ser aire
Medimos	Quiere ser aire
Uno no imagina el fin	
De esta fingida isla	
No tenemos horizonte que mirar	
El cielo y el mar no se unen	Uno se pasa la vida juntando
	Recortes
El poema late debajo	De vida
De mi piel escama	Y la vida
Quiere salir	Se va
Trepar los techos	Se borra
Tocar el cielo	Se
Gritar	
Muy fuerte	e s c a p a

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 forma tal que conducen a pensar de un modo inevitable la forma en que las estructuras genéricas están proponiendo 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 característicamente latinoamericana en la actualidad, luego del fenómeno del boom en la novela. Particularmente en Salta, la tendencia de la escritura de la crónica urbana parece no haberse instalado como una elección genérica absoluta sino más bien como un código de escritura y de lectura que se fue abriendo camino en los distintos formatos genéricos tradicionales. No estoy segura de que lo siguiente sea un parámetro para justificar la afirmación realizada, pero no está de más aventurar un motivo posible por el cual la crónica no se haya trabajado como género de forma exclusiva por parte de los escritores contemporáneos.

Dos asuntos: por un lado, los concursos literarios provinciales no han incluido en su historial la categoría para concursar por “crónica”, lo que suele imponer una tendencia hegemónica —en 2017, por ejemplo, las categorías a las que se convocó a participar 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 “PUBLICAR” puede ser leído.

La espontaneidad, la variabilidad de extensión y los tonos insurgentes en esas 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 estos circuitos comunicativos pocas veces puede abandonarse por completo en las redes sociales —sin ir más lejos, tenemos en esta misma mesa un escritor, Santos Vergara, más que consagrado en papel, publicando un libro con sus escrituras del muro—. Posiblemente así, escritores que trabajan géneros como la poesía o la narrativa van tiñendo también su obra con ciertos tonos de la crónica e interviniendo las categorías de géneros.

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. De hecho, 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

- 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 (Editora) (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.

Salas, María Fernanda, *Síntesis del laberinto*. Salta, Ediciones Killa.

_____ (2011), *Elementos*. Salta, Killa Producciones.

Crónica de una agonía: El asalto a *La Moneda*

A chronicle of the agony: The assault on *La Moneda*

Nora Fernández
Universidad de
Buenos Aires

Cuando el puñado de polvareda, mezcla de arena y de polvillo blanco, atizó el parabrisas del autobús, el conductor maniobró para no volcar. Apenas se veía la franja asfáltica partiendo la extensión de tierra. El bus se balanceaba de un lado y de otro sobre la carretera y millones de partículas en lucha contra la torridez del viento, se filtraron por la banderola del techo para desparramarse en su interior. Un agujero arriba, pequeño, dejaba traslucir de vez en cuando los colores del cielo en el desierto. La aureola blanquecina se posó sobre nosotros y, como un manto, opacó la luz primera de la mañana. Los viajeros durmientes, lectores y cantantes dejaron de indagar la carretera en medio del singular microclima y casi sin remedio ya, encerrados en el ómnibus *Ahumada*, recorriamos el norte de Chile desde la Ia. hasta la Va. Región.

Recuerdo que aún era verano cuando abandoné la ciudad; aquella en donde el vaivén de palmeras acordona las calles combinadas de color del trópico y de salar andino. “El último tramo”, dije. El último tramo partiendo desde Arica muy temprano. Orillábamos ya, de un lado, el Pacífico y del otro, el desierto de Atacama a la altura de Antofagasta. En esta región del norte, uno contempla los Andes como un gran telón que al correrse descubre playas y acantilados salpicando esa porción de costa custodiada por desierto y cerros. Bajariamos a partir de aquí, hasta Santiago.

Después de casi dos horas de un andar entre los caseríos del primer pueblo cruzado por cables colgantes de electricidad, me adormecí; escuchaba apenas el ronroneo del motor y el ruido del plástico golpeteando sobre las ventanillas. Salíamos de la ciudad. Creo que debí haber perdido la conciencia ahí porque me desperté al mediodía con sed y un sabor ácido y seco.—Me pasé la lengua por los labios para borrar granitos de arena esparcidos por los bordes y bebí con placer el agua de la botella. Una buena oferta que conseguí un poco a las apuradas en el supermercado Santa Isabel, la famosa cadena comercial en Chile.

El clima del mes de enero nos agobiaba. Las huellas del calor se veían en los rostros de cada uno y algunos, ya descalzos, se refrescaban con algún paño mojado. Ese calor quemante que irradiaba el asfalto y que partía al medio el desierto y amodorraba nuestras sienes durante el día en clave de desesperanza, por la noche se convertía en el frescor a causa de la altura de los dos mil metros sobre el nivel mar.

Cuando el bus de un solo piso volvió a tambalearse en el camino terroso y en partes asfáltico, el conductor lo sacó con destreza de la carretera internacional. Pude comprender entonces que entrábamos a

otro pueblo de esa zona salitrera en la región de Antofagasta; de aquí iba emergiendo un tiempo pasado de batallas entre ejército o marina pugnando por la economía poderosa en el Pacífico norte en Chile. El museo nos abriría sus puertas como única excepción esta vez ya que se encontraba en etapa de reconstrucción. La guía de la empresa *Geotur* nos recibió en la terminal de buses con una copita de vino medio dulzón pero la promesa de los alfajores no llegó nunca. A esas horas del mediodía mi malestar iba en aumento y también las ganas de comer “cualquier cosa menos un *barros luco*”, me dije. Nos aprovisionamos de bebidas y de comida liviana antes de emprender un recorrido que no habíamos pactado. Esta vez la camioneta para el paseo resultó cómoda y fresca. Las viejas oficinas salitreras se encontraban a unos dos kilómetros de la estación terminal. Ya derruidas, eran sin embargo las mismas estructuras que a principios del siglo XX administraron las etapas de elaboración del salitre y el trabajo de cientos de obreros. Y donde quizás, pensé para animarme, hasta el alma del mismo Recabarren sobrevolara el lugar. El museo se mostraba como un desfile de objetos, vestuario y maquinaria restaurados que dimensionaban el escenario de la guerra del Pacífico; aquel que alguna vez se recreó en el film de Helvio Soto y que fue censurado por el ejército. La cinta, *Caliche sangriento*, se había estrenado en 1969 pero fue quitada de circulación antes del golpe de estado. Apenas finalizamos el recorrido, dejamos el caserío polvoriento de Antofagasta y la cómoda camioneta blanca para subir a nuestro ómnibus *Ahumada* y continuar el viaje hasta Santiago.

Al atardecer ya cerrado y casi a tuestas y sin tener registro de la duración del viaje, vi que avanzábamos por una geografía de tonos ocres y dorados como una fusión maravillosa. Intempestivamente la carretera se bifurcó y la señalización marcó a quinientos metros el puesto *Carabineros de Chile*. Voces y sirenas de patrullas sonaron desde lejos y entonces las imágenes en negro y blanco en el viejo *Ranser* argentino volvían a mi memoria. Apoyándome sobre la ventanilla me esforcé por entrecerrar los ojos para evitar la arena que inundaba el interior y dormir un rato.

Veo sombras de humo negro ahora que envuelven un edificio gigantesco frente a la plaza de la Constitución. Dos o tres aviones lo sobrevuelan y detonan municiones. El edificio despide espesas columnas espiraladas de un tizne blanco. Las metrallas ensordecen la transmisión y apagan la voz del conductor del programa.

Se dice en voz quechua que el pájaro gigante de color negro y alas de casi metro y medio de altura vive cincuenta años y que se alimenta de carroña. También se dice que cuando no consigue carroña vuela mucho tiempo hasta que logra alimentarse de seres vivos. El cóndor es el ave nacional de Chile.

El reflejo del brillo calcinante sobre los asientos del bus que tornasoleaban vidrios y espejos en la cabina del conductor y hasta el color en el pelo de algunos pasajeros, debió haberme despertado. La arenilla se había disipado, pero entraba por las ventanas un calor seco, anestesiante. La británica tenía unas pintitas rojas en la cara y el rojo de su pelo se volvía cobre. Estaba sentada en la fila de al lado y pasillo de

por medio. Cuando me miró de costado, dijo: “*Ou, ou, es mucha calor*” “*Beg your pardon?*”, le respondí con acento de cultural inglesa. Después no entendí nada más. Vi que su pasaporte de color bordó sobresalía del bolsillo superior de la chaqueta: dos leones y un unicornio labrado en dorado como si el poder y la ficción se unieran para salvaguardar el destino de uno.

En la mañana del once de septiembre del setenta y tres, el cóndor baja de su morada y sobrevuela la ciudad de Santiago. Un palacio arde y estalla en mil partes. El periodista de la televisión francesa —micrófono en mano— describe ahora la escena en un español culto y la sitúa sobre la calle Moneda y dice lo que yo apenas comprendo: “La Moneda, una antigua casa colonial en donde se erigió la obra que construyó el arquitecto italiano Joaquín Toesca en mil setesientos ochenta y nueve, y se acuñó por primera vez la moneda de oro con la imagen del rey Fernando VI, cae por obra y gracia de la Fuerza Aérea. Y cae también el gobierno de la Unidad Popular”.

Nuestras reservas de agua en el interior del bus se agotaban. Los mendocinos cantaban y más atrás las peruanas del barrio de Miraflores me preguntaban si acaso yo, no era también peruana. Me arrullé otra vez en la deliciosa somnolencia y sin ganas de conversar dormité un rato más. Apenas percibía que la velocidad del ómnibus iba en aumento. Las voces y sirenas sonaban todavía desde lejos o quizás nunca dejé de oírlas.

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

Early Puno Chronicles. Approaches to the *Anales de Puno (1922-1924)* by Gamaliel Churata

Lucila Fleming
Universidad Nacional de Salta

Resumen

En el presente artículo abordamos las crónicas periodísticas tempranas de Arturo Peralta Miranda (Gamaliel Churata) publicadas en su libro *Anales de Puno (1922-1924)*. El objetivo es leer en ellas los detalles que muestran que se está ante un escenario rural atravesado por los incipientes procesos de modernización. Estos escritos breves y fragmentarios de Churata son claves para reconstruir el contexto puneño, en el cual impulsa proyectos como el *Boletín Titika* y demás producciones del “grupo Orkopata”. Además, las crónicas nos permiten comprender las preocupaciones del Churata temprano, pues a partir de ellas adopta este pseudónimo y termina de fijar su tendencia indigenista. Por último, gracias al análisis de las crónicas de los *Anales*, seguimos complejizando oposiciones como rural/urbano y tradición/modernidad, en vistas a realizar un estudio enriquecedor de la producción de este pensador puneño.

Palabras clave: crónica periodística, Gamaliel Churata, rural/urbano, Tradición/modernidad

Abstract

In this article, we will talk about the journalistic chronicles of Arturo Peralta Miranda (Gamaliel Churata) published in his book *Anales de Puno (1922-1924)*. Our purpose is to see that we are in front of a rural scenario crossed by the incipient processes of modernization. These brief and fragmentary writings from Churata are crucial to rebuild the context of Puno, in which he promotes projects such as the “Boletín Titikaka” and other productions of the “Grupo Orkopata”. Moreover, the chronicles allow us to understand the preoccupations of the early Churata, since from them it adopts this pseudonym and finishes fixing its indigenista tendency. Finally, thanks to the analysis of the chronicles of the *Anales*, we are still problematizing oppositions such as rural / urban and tradition / modernity, in order to make a better and enriching analysis of the production of this puna thinker.

Keywords: journalistic chronicle, Gamaliel Churata, rural / urban, tradition / modernity

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”¹.

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 otro tipo de género: la crónica periodística. Los *Anales* son pequeños testimonios de lo que ocurría en esa región de la sierra peruana, pero 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 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.

El estudio de las crónicas de Arturo Peralta se desarrolla en el marco de mi investigación para la tesis de Maestría, en donde trabajo con el *Boletín Titikaka*. Si bien los *Anales de Puno* corresponden a años anteriores, resultan fundamentales para comprender el contexto de producción del Boletín, caracterizado por las tensiones entre los avances de los procesos de modernización y las resistencias y pervivencias de aspectos y prácticas 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*

¹ Los datos biográficos son tomados de Vilchis Cedillo (2013).

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 que estudiamos.

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. Es por esto que afirmamos líneas más arriba 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 a 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 (...) **fueron 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).

Puno es una ciudad que recibe visitantes de todo tipo y 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 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 de los espacios y de las formas de vida como consecuencia de los procesos de modernización, y que estos cambios entran en tensión con lo andino y con la tradición anterior. Y 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. ¡Si 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*², 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, observamos que 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

² La citación de sus propios artículos publicados en otros periódicos es un recurso muy utilizado por Churata en los Anales (Vilchis, 2013).

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 Anales, deja estos 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).

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 problema de la tierra, es el problema 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 este 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 el problema del indígena, que para Churata consistía en el problema del *ayllu*.

El problema 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, como ya se mencionó, con sus diferentes pseudónimos como claves de lectura. Los Anales son importantes 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.

Esta aproximación no pretende ser definitiva. Es el inicio de las exploraciones sobre el contexto de producción del Boletín Titikaka, las motivaciones de los escritores participantes y las redes de contactos que se tejieron entre y a partir de ellos.

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.

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

To read the remains of the past: “La voz de los huesos” of Leila Guerriero

*Laura Rafaela García
INVELEC-Universidad Nacional de Tucumán
CONICET*

Resumen

¿Cómo contar el trabajo de desenterrar los restos óseos encontrados en una fosa común? En “La voz de los huesos” Leila Guerriero recupera los testimonios de quienes integran el Equipo Argentino de Antropología Forense. Los sujetos y sus obsesiones, la vigencia de una práctica que, con el paso de los años se fue replicando en distintos puntos del país, son algunos de los elementos que nos guían para leer los rastros de la vida y de la muerte en la escritura. Nos centraremos en las marcas de lo colectivo, las experiencias subjetivas, la composición de un lugar de trabajo y su actividad atravesados por el contraste entre cierta indiferencia del entorno local y el interés internacional. El movimiento narrativo de la crónica se trama a partir de una mirada que focaliza en lo mínimo y de ahí amplía la mirada a un panorama mayor y, otra vez, avanza de lo general a lo particular con el propósito de unir las partes. Como en un trabajo de memoria, la fragmentariedad y la subjetividad multiplican las posibilidades de mirar el pasado, dándole visibilidad a la historia de un colectivo que se ocupa en el presente del proceso de restitución de las identidades de los desaparecidos.

Palabras clave: memoria-restos-modos de leer- lo colectivo

Abstract

How to count the work of unearthing the bones found in a common grave? In "The voice of the bones" Leila Guerriero recovers the testimonies of those who make up the Argentine Forensic Anthropology Team. Some reading elements in this chronicle are related to people and their obsessions, the details of a practice that takes place in different parts of the country. This text presents a narrative movement that goes from the particular to the general and also in the opposite direction. The fragmentary and subjectivity of this memory work multiply the possibilities of looking at the past. The history of this group shows how the present deals with the process of restitution of the identities of the disappeared.

Keywords: Memory – Remains - Ways to Read – The Collective

*¿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 19 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 37.000 fragmentos de restos óseos, así como más de 100 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 ese 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, Sofía 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” (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, entre periodismo y literatura, entre los modos de leer la realidad y los modos 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”¹, Leila Guerriero (2010) recupera del olvido el trabajo del EAAF y al contar la historia del grupo focaliza en la historia personal de sus integrantes, en la práctica de recuperación de los restos, en 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

¹Este 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* 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.

recibe la noticia de la aparición de los restos de un familiar? Cuando 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 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 1984 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, conocemos 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. 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" (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 Guerriero: "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 1987 se inscriben como asociación civil sin fines de lucro, el descubrimiento de la fosa de Avellaneda de donde sacaron 336 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 2007 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 lo que pasa 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 tiene un sentido que del otro lado de la ventana 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 esta: “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 a los restos de un cuerpo. Guerriero logra mostrar que en ese lugar hoy reposan como esquirlas 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 Sofía 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 endentemos 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 zonas 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 lo que pasa afuera con su trabajo, Guerriero le da lugar a un fragmento de una clase sobre huesos en la Facultad de Medicina en la que Sofía Egaña dirá: "Los rastros de la vida se ven en los huesos" (92), mientras sigue con las preguntas de 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 2011 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 esos ejes 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 y, 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 del 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.
- Guerrero, 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 Guerrero*. (Tesis de grado), en <http://rehip.unr.edu.ar/handle/2133/6619> (Consultado 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 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 17/04/2017).

“La forma en la que vivimos por ahora”. El detalle y lo fortuito en las crónicas de Juan Villoro

"The way we live for now". The detail and the fortuitous in the chronicles of Juan Villoro

*María Verónica Gutiérrez
Universidad Nacional de Salta*

Resumen

Las crónicas de Juan Villoro, publicadas entre 1995 y 2013 en los periódicos mexicanos *La Jornada Semanal* y *La Reforma*, reunidas luego en *¿Hay vida en la tierra?*, son el resultado de una operación de lectura en la que la máquina de la crónica parte de las circunstancias mínimas para decir algo sobre la trama del vivir en las sociedades actuales. En la estela de Rubén Darío y de García Márquez, Villoro escribe estos textos que llama “periodismo de tentación”.

Palabras clave: Villoro – crónica – ciudad – periodismo de tentación

Abstract

The chronicles of Juan Villoro, published between 1995 and 2013 in the Mexican newspapers *La Jornada Semanal* and *La Reforma*, gathered later in *¿Hay vida en la tierra?*, are the result of a reading operation in which the machine of the chronic part of the minimum circumstances to say something about the plot of living in current societies. In the wake of Rubén Darío and García Márquez, Villoro writes these texts that he calls "journalism of temptation".

Keywords: Villoro – chronicle – city – journalism of temptation

*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, y 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 disgregarla¹, 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 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 centraré en las crónicas reunidas en *¿Hay vida en la Tierra?* (2013), crónicas que 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:

¹ 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).

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 *Excelsior* [...] 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 la escritura de Villoro 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 irremediablemente 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. Juan Villoro 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- y 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 voz 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 los límites del género, 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 Villoro, 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, cronocar 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” (Villoro, 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. Villoro 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*².

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” (Bernabé, 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 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).

² 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 crónicas en un registro que tiene que ver con lo privado, y a veces con lo íntimo, no hace 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”.

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 intimidación 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.

Las huellas de la urbanización en las villas

The traces of urbanization in the villas

Geraldine Ibañez

Universidad San Pablo- Tucumán

Recorriendo calles sin nombre, pasillos marcados por historias, miradas perdidas o esquivas según quién las interpele, nos abismamos a esa cotidianeidad sistemáticamente precarizada, a la criminalización de la pobreza, a la expansión de la delincuencia, a los estigmas de la villa, a décadas de soledad.

Acompañada por Ángel Villagrán, cual Virgilio de Dante que me hace atravesar las calles del infierno, me voy introduciendo en la penuria, en la fatalidad, en la lasitud de La Costanera, ubicada al noreste de San Miguel de Tucumán a las márgenes del Río Salí, en el límite que separa a la capital de Banda del Río Salí y Alderetes.

Con una cumbia de fondo, filtrada desde la casa de un vecino, Villagrán, guerrero incansable que dio batalla aún después de pensarlas perdidas, se dispone a contar la historia de una de las villas más populosas del Gran San Miguel de Tucumán, donde la lucha vecinal disputa al narcotráfico vidas posibles. Voz de los invisibles, memoria de quienes solo cuentan como datos al momento de las elecciones, nuestro guía, integra en su relato tres tiempos, tres estados —no situaciones—: utopía, adversidad, incertidumbre.

La ocupación del espacio, empezó a fines de la década del sesenta, resultado de un asentamiento gradual llevado a cabo por sectores de menores recursos que, sin respuestas estatales a sus necesidades habitacionales, fueron trazando en ese entonces, provisorios, hoy permanentes, pasadizos, calles, edificaciones. Esa geografía inestable, caótica para quien observa desde un presente deshistorizado, se superpone a calles marcadas y pavimentadas, producto del incipiente plan de urbanización. Emilio Mustafá, Licenciado del Departamento de Abordaje Territorial, entregado a la tarea de recuperar adictos, sintetiza, "Hay familias que son de quince personas y viven en dos piezas".

Santos Villagrán Ángel fue uno de los primeros pobladores de la barriada. "En los comienzos —cuenta como quien inicia un viaje a la semilla— había cerca de diez familias, no había más casitas. Esto era todo quinta de citrus y hortalizas". Hoy, cuenta con más de seis mil habitantes.

"Don Villa", como lo conocen en el barrio, agrega: "Nosotros hicimos una usurpación en este sector y la gente que se quedó sin trabajo de los ingenios, se enteró de esto y comenzó a venirse para aquí. Con otros muchachos hicimos la apertura de una calle, hicimos una cañería de agua, y de a poco comenzó la urbanización del barrio. Con mi padre teníamos un taller de carpintería y le hacíamos los ataúdes a la gente del barrio porque las familias no tenían para pagar uno. Me acuerdo de que, a los dieciocho años, me tocó vivir una experiencia imborrable, había muerto una criatura de siete años, cuyo cuerpito ya estaba en la tumba

que habían cavado a las márgenes del río. Cuando nos enteramos pedí que no lo hicieran, que nosotros le íbamos a hacer el cajón para que lo enterraran. Es algo que nunca voy a olvidar. De todas maneras, creo que debe haber al margen del río algunas personas que las enterraron así nomás”.

En Argentina el problema habitacional viene de larga data. En los años de crecimiento económico, se profundizó. Las barriadas pobres evidencian un crecimiento exponencial a lo largo y ancho del país. La ausencia del Estado se torna visible en políticas sociales y habitacionales concretas. No cuentan con energía eléctrica, agua potable ni cloacas.

En este entramado de necesidades y urgencias, La Costanera, como muchas de las 180 villas de emergencia en la capital tucumana, se ve afectada por la desnutrición infantil, las inundaciones, el tráfico de drogas y el alto consumo de estas en los jóvenes. Sobre las cicatrices reales se imprimen las simbólicas —no menos costosas—. “La Costanera está llena de delincuentes”, “Habría que matarlos a todos los de ahí”, “La Costanera es un caso perdido”, son sólo algunas de las frases con las que medios de comunicación y gestiones políticas han estigmatizado al espacio y a sus residentes.

Esas marcas de fuego cincelan, determinando en muchos casos los destinos de los jóvenes, expuestos a la droga y al suicidio. Ese presente sin oportunidades lacera el caparazón endurecido de Ángel quien recuerda, no sin dolor: “Esto comenzó hace quince años, antes eran los grandes, pero hoy son los chicos los que roban en busca de recursos para comprar drogas, no son delincuentes, pero van en camino a convertirse [...] Yo descolgué a un chico de la correa, que estuvo en Córdoba cuatro años, regresó, vio peor a su familia y al no tener esperanzas decidió quitarse la vida”. Mustafá reconoce que se torna vital pensar el espacio como una cuestión de salud mental.

Los proyectos detransformar la Costanera y mejorar la calidad de vida de quienes viven ahí han formado parte del marketing de varios políticos que llegaron buscando la foto “humana” junto a los parias que ellos mismos construyeron. Litros de tinta se ha gastado en firmas de convenios, entre gestiones, mientras que las obras permanecen inconclusas. Las esperanzas se hipotecan; los destinos de residentes se vulneran; los derechos, se suspenden. Las promesas se esfuman y las mentiras crujen.

Entre junio del 2014 y enero de este año, los funcionarios Amaya —ex intendente— y Alfaro —secretario de gobierno de la gestión anterior y actual intendente— visitaron el lugar, anunciaron pavimentación, la construcción de un paseo al aire libre, iluminado, con actividades de todo tipo. Como oficialistas u opositores al gobierno provincial o nacional según sea el periodo que se considere, ambos han reiterado a la prensa altisonantes declaraciones de progreso: “es un objetivo que nos trazamos, recuperar y jerarquizar esta zona con una obra maravillosa para los vecinos. Este es un gran desafío para poder darles dignidad y mejorar sus condiciones de vida. Es un Máster Plan que se hizo con la participación de especialistas y el apoyo del Banco Interamericano de Desarrollo”, indicaba el ex intendente Amaya.

Su sucesor, Alfaro, en medio del tórrido sol de enero de este año revisitó lo empezado y enumeró los trabajos: "pavimentación de una avenida de un kilómetro de extensión, entre el puente Barros y la calle Guatemala. Instalación de la iluminación correspondiente y complejos semafóricos; trabajos de parquización y colocación de juegos para niños y mobiliario urbano. Instalación de un sistema de desagües pluviales para prevenir anegamientos en la zona de la Costanera". Regresó a principios de mayo con el discurso memorizado y reproducido una vez más. "Los vecinos se benefician con estas tareas porque permiten mejorar su calidad de vida, con un mayor acceso a distintos servicios, porque con calles en buen estado pueden ingresar sin inconvenientes las ambulancias y los autos de la Policía", insiste. A fines de ese mes, se sumó a la caravana de "mejoradores", el titular del Plan Belgrano, quien se adjudica la obra ahora.

Pero mientras, el municipio busca ponerle maquillaje a la exclusión, los vecinos se conforman simplemente con que las obras traigan un poco de paz, orden, seguridad. Cuatro años después del primer anuncio, los tiempos en estas tierras no son los mismos del almanaque. Los funcionarios han demostrado que aquí, 12 meses duran 4 años.

¿Cómo se piensa la convivencia entre villa y ciudad? ¿Urbanización e integración o asimilación van de la mano? ¿En qué términos se establece este diálogo?

Anecdóticamente, Mustafá, psicólogo del aglomerado, recuerda un grosero error que cometió la vicepresidenta Gabriela Michetti cuando visitó el lugar. En esa oportunidad, la segunda de Mauricio Macri pidió que "La Costanera se convierta en Puerto Madero. Michetti no sabía de la pobreza estructural de esta zona. Con esa expresión, a la gente le quedó el discurso de una persona que no entendía sus necesidades. Los vecinos aceptan los adelantos, pero coinciden en que no se ataca el problema central", señala. Los derechos van más allá de la primera infancia. Se deben pensar modos de revertir un desamparo histórico.

Don Villa, advierte "[...] hay que solucionar el problema de hábitat de esa gente, y en paralelo solucionar el tema de la droga, todos juntos, en coordinación, que es lo que menos se hace porque los funcionarios son egoístas, ellos no se sacan las camisetas de sus partidos, se pelean entre ellos y eso nos hace mucho daño a nosotros. Aquí el tema de la droga es lo primero. Eso nos está consumiendo el barrio... Los chicos de otras clases sociales vienen aquí a comprar la droga. Esos jóvenes tienen plata para un tratamiento, pero nuestros chicos no tienen esa posibilidad, ellos quedan tirados en la calle." Y refuerza la denuncia, aun sabiéndose amenazado, pero despojándose del miedo bajo la certeza de que perder a otros vale más que su silencio: "Aquí se dejó entrar al narcotráfico y se instaló, lo manejan grandes políticos, empresarios, y no lo quieren parar. No es que no se puede, sino que no se quiere [...] Aquí no hay políticas de Estado que nos lleven a vivir mejor. No hay voluntad política de mejorar esta situación [...] Aquí hace falta actuar, no que se den tantas charlas porque los chicos se nos están muriendo".

En consonancia, Mustafá cuestiona medidas que desde un escritorio no consideran el territorio: “Es bueno que las personas vivan en un módulo, pero eso no quiere decir que vivan en condiciones dignas. El módulo fue pensado para estigmatizar la pobreza. El tipo de construcción pasa por planificar el urbanismo desde lo económico y no pensando en las condiciones de mejorar la calidad de vida. Siempre a los más pobres se les da lo más barato”, afirma. Para el referente del populoso barrio, el trabajo social que se hizo fue siempre precario.

La palabra de nuestro “Virgilio” no se vende. Tiempo atrás rechazó un cargo a cambio de su silencio. Y renueva, sin rencor, el pedido a políticos, funcionarios y población en general a deconstruir el estigma: “los invitaría aquí, al barrio y los acompañaría, para que vean con sus propios ojos la realidad de los que vivimos aquí. Que vean el sufrimiento y las luchas, para que aprendan a no juzgar sin conocer”.

La persistencia del fenómeno villero demuestra su complejidad. En un largo siglo, el Estado se ha posicionado y ha ensayado frente a las villas, alternativas que van desde reacciones totalitarias y represivas, hasta la reivindicación acrítica de la condición villera.

Esos vaivenes no solo son demostrativos de nuestra cultura política pendular, sino de una tendencia a simplificar hasta el absurdo. Resolver la cuestión del hábitat informal (como técnicamente se denomina el fenómeno) sin dudas llevará años, inversión pública significativa y consensos sociopolíticos de calidad. Integrar, reparar, respetar desde el Estado y hacerlo con equidad y ecuanimidad deben ser el fundamento de una nueva política urbana. Generar ciudades para todos y garantizar el derecho a la Ciudad debe ser parte de un lugar común de las políticas públicas en los próximos años. El costo, los modos, las consecuencias de dichas decisiones deben ser objeto de nuestro debate cotidiano.

Hay una delgada línea roja que divide a nuestra sociedad. La Costanera es vista desde afuera como el mismísimo infierno, pero para Don Villa, La Costanera tiene sus propios demonios a los que deben hacerle frente todos los días de su postergada vida.

Da ponte pra cá: poética del desencanto en las crónicas de Ferréz

Da ponte pra cá: poetic of the disenchantment in the chronicles by Ferréz

Arantxa Laise
INVELEC-Universidad Nacional de Tucumán
CONICET

Resumen

A lo largo del siglo XX el proceso de modernización en Brasil trae aparejado un conjunto de sucesos históricos que contribuyen a minar la base de los proyectos utópicos de algunos escritores e intelectuales brasileños y los posicionan en caminos diferentes de los que guiaron a los modernistas del 20. En sus crónicas Ferréz construye el relato de la disgregación de la ciudad –como mito moderno– surcada por la violencia y expone de manera brutal los corolarios de la modernización. Desde la voz y el lenguaje coloquial de los “favelados”, Ferréz busca abrirse paso en el campo literario brasileño. En relatos que se articulan con el ritmo y la temática del *Hip-Hop*, el escritor aborda la cotidianidad de la favela desde una postura crítica hacia el capitalismo alienante. La escritura desde y para la favela se consolida en el *Movimento de Literatura Marginal* que funda en 2001. Leo el desencanto, siguiendo a Florencia Garramuño (2009) como desesperanza, en tanto los textos se muestran escépticos ante una modernización autoritaria, injusta y violenta, pero también como desencantamiento ya que buscan quebrar el deslumbramiento modernizador.

Palabras clave: narrativa brasileña – poética del desencanto – Ferréz –
Movimento de Literatura Marginal

Abstract

Throughout the 20th century the process of modernization in Brazil brings with historical events which contribute to undermine the basis of the utopian projects of some Brazilian writers and intellectuals and position them in different ways from those that guided the modernists of the '20. In his chronicles Ferréz constructs the story of the disintegration of the city -as a modern myth- furrowed by violence and brutally exposes the corollaries of modernization. From the voice and the colloquial language of the "favelados" Ferréz seeks to break through in the Brazilian literary field. In stories that are articulated with the rhythm and topics of Hip-Hop, the writer discusses the everyday life of the favela from a critical

stance toward alienating capitalism. The writing from and for the favela is consolidated in the Movement of Marginal Literature, which he founded in 2001. I read the disenchantment, according to Florencia Garramuño (2009) as despair, as the texts are skeptical of an authoritarian, unjust and violent modernization, but also as disenchantment as they seek to break modernizing glare.

Keywords: Brazilian Narrative – Poetics of the Disenchantment – Ferréz – Marginal Literature Movement

Variaciones del realismo

“Os familiares e amigos choraram por

Alexandrina
Antônio Ferreira
Gilberto Ferreira da Silva
Alberto Feliz Cotta
Conceição Coura Cotta
Marquinhos (1daSul)
Wilham
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 20, expresión local de las vanguardias históricas, que guarda expectativas positivas sobre la modernidad –articuladas en 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 “*projeto 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 80, 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 70 y 80, 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 ella 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 70, 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 70 de construir una imagen heroica y sin fisuras de Brasil y un ideal de objetividad, ya en los 80 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, apropiándose de residuos de la vida social y la cultura de masas construyen sus artefactos narrativos como “espectáculos de realidad” (Laddaga, 2007), es decir, 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 escribe 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.¹

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

1 Podemos entablar un diálogo con otros proyectos como es el del fenómeno de las editoriales cartoneras en Argentina cuyo referente es *Eloísa Cartonera* y la figura de Washington Cucurto.

primeros proyectos que emprende es el de la creación de la marca de ropa 1DASUL que se produce en Capão Redondo y para los habitantes de la periferia y que significó, según Ferréz, un intento de 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 es una 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 cotidianidad 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*² 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.

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 Paulo. Ferréz construye esta crónica desde un posicionamiento espacial que es también un posicionamiento 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 el otro lado, 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

2 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.

incómodo. Más que un reflejo mimético de la realidad, en la escritura de Ferréz lo real es como 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 comunicación³ a partir de estereotipos “favela, violencia, secuestro muerte” y se propone contar otro cuento.

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, 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

3 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 sendo humilhado* 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.

un “querer tener”, que impulsa al crimen y a 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*⁴ Ferréz narra con un ritmo y una cadencia que recuerdan a los del *Hip-Hop* y mantiene algunos de los temas que viene 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 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”.

4 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.

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.⁵

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.

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

5 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.

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”, en 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 Diplomatique Brasil. <<http://diplomatique.org.br/o-novo-rosto-da-periferia/>> (29/03/2018).
- _____ (2014), *Manual práctico 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 *Estudios de literatura brasileira contemporânea*, 50, pp. 277-292.

Contar desde otras geografías los mismos acontecimientos

To tell the same events from other geographies

Andrea López

Universidad Nacional de Quilmes

Universidad Nacional de Jujuy

CONICET

Esta crónica se escribe como parte de una tesis doctoral en la que se reflexiona sobre las condiciones y los modos en que se produce la experiencia de mujeres *bagayeras*¹. Mujeres pertenecientes a sectores populares que se dedican a cruzar mercadería por circuitos que evitan el control Aduanero y de Gendarmería en la frontera argentino-boliviana: Aguas Blancas-Bermejo.

Con la intención de responder algunas de las interpelaciones que aparecieron durante las distintas etapas de los trabajos de campo, como también en los meses de reflexión y escritura, y de apaciguar la angustia de sentir que en el armado y en la redacción de la tesis quedan escenas, personas y situaciones por fuera, se decidió narrar una crónica como manera de complementariedad para profundizar algunos sentidos y vivencias. Así, la crónica nos sirve para describir detalladamente cada una de las tareas que requieren el trabajo y las condiciones en la que se produce. Un complemento que nos permite dar cuenta de sentidos y vivencias difíciles de explicar en investigaciones tradicionales que solo intentan reproducir la institucionalidad de la ciencia: roles, objetivos, misiones y lenguajes.

Aquí o sos bagayera o sos pasera

Cada día de la semana, hasta aquí llegan decenas de micros que viajan desde ciudades aledañas. Se abren camino acariciando los puestos de comida que se instalaron a un lado y al otro de la vereda, unos treinta metros antes de toparse con el alambrado de Gendarmería y Aduana Nacional. De ellos descienden hombres y mujeres que dan forma a las interminables filas para obtener la salida oficial del país. Aquí, en Aguas Blancas, la última localidad de la provincia de Salta antes de pisar suelo boliviano, un orden invisible permite que a diario centenares de personas se trasladen de un lado al otro.

¹ El trabajo del bagayeo es una actividad realizada por hombres y mujeres. Por una decisión académica, pero sobre todo personal y política en la tesis, y por ende en las crónicas, los espacios y el trabajo solo fueron narrados desde la participación de mujeres.

Desde muy temprano el sol se posa sobre los cuerpos y los mosquitos se sienten por segundo. A medida que los minutos pasan, los suspiros de las personas en la fila se hacen más frecuentes. Un hombre de aproximadamente cuarenta años, robusto y alto, saca su mate y alrededor de él la charla comienza. En la conversación se añoran los tiempos aquellos en los que viajar hasta la frontera representaba comprar *todo y un poco más*. Familias enteras se trasladaban hasta aquí para asegurarse útiles escolares, equipamientos de casa, regalos de navidad, reyes y día del niño a un costo menor. Pero poco de esas imágenes quedan. Aunque aún se consiguen productos a menor costo, hoy este espacio fronterizo se convirtió en el sitio de revendedores que encuentran un beneficio económico en la compra de grandes cantidades de mercadería.

Aquí, los días sábados, conseguir el permiso para cruzar al frente puede demorar más de una hora.

Entre los casi cien metros que separan las oficinas de control y el Río Bermejo se encuentra Noelia quien, por ser ciudadana de la frontera, puede movilizarse hasta la ciudad de enfrente solo con su tarjeta vecinal.

—¿Mucha fila no? Así se pone los martes, jueves y sábados. La gente llega temprano para comprar rápido y no sufrir tanto la calor — Dice Noelia, frase que resulta imposible de creer cuando a las nueve de la mañana a todos aquí les brilla la frente, les sudan las manos y la remera parece una segunda piel.

Noelia es una mujer de treinta y ocho años de edad. Tiene el cuerpo grueso, aunque no es gorda; una masa de músculos concentrada en los brazos, la espalda y el cuello. Sus ojos achinados son de un negro profundo y tiene la boca gruesa pero bien delineada.

—Trabajo acá desde muy chica. Pero antes era peor, ahora no es nada, no viene mucha gente. Cuando yo comencé era mucho más. Con mi mamá hacíamos dos o tres viajes por día, no alcanzaban las horas — dice Noelia mientras comienza a caminar hacia el río.

Para aprender a cruzar mercadería por circuitos que evitan los dos controles aduaneros y de Gendarmería, solo tuvo que sentarse en la piedra ubicada en la vereda de su casa y observar cada paso que realizaban sus vecinas, amigas y parientes.

—Aquí todas nos conocemos —afirma con una sonrisa igual a la de una niña que recuerda una travesura o guarda algún secreto. Su todo no solo incluye a sus compañeras sino también a gendarmes, oficiales y personal de aduana. En esta pequeña ciudad todas se ven a diario, todos transitan los mismos espacios y todos se (re)conocen.

Con un caminar lento llega al borde para cruzar el río Bermejo por medio de lanchas a las que los pobladores bautizaron chalanas. Seis personas más acompañan el viaje y a los pies decenas de bolsas negras iguales a las pesas rusas de un gimnasio. El flameo de la bandera argentina en la parte de adelante indica que se está en marcha.

—¿Cómo va hoy doña Mari? —pregunta Noelia.

—Y acá estamos, bien. Trabajando como negra para intentar vivir como gringa. ¿Qué más nos queda? —responde una mujer sentada enfrente.

—No queda otra y encima el calor está fuerte hoy. ¿Cómo está el bebé de la Marta? —Bien, grande ya.

—¿Para cuánto tiempo más tiene?

—Unos días más. Pero no muchos porque hay que trabajar, has visto que no alcanza la plata ahora.

Mientras la charla de Noelia y doña Mari sucede la chalana se acerca al medio del río, un lugar privilegiado para observar las escenas de tránsito que aquí tienen lugar. Del lado argentino decenas de mujeres trasladan mercaderías en carros, corren de un lado a otro gritando para alertar a los transeúntes que los esquivan con desgano, como toreros con reflejos tardíos. A unos doscientos metros hombres y mujeres atraviesan el río caminando, muchos de ellos con el torso desnudo cargan sobre sus espaldas encorvadas grandes lonas azules. Y un poquito más allá unas especies de improvisadas balsas se trasladan por el río de un lado al otro.

Del lado boliviano, escenas muy similares. Aquí los policías acompañan con su mirada el caminar de las personas. Un poco más allá decenas de lonas azules y verdes dan refugio a la variedad de puestos que se ubican en las veredas de la ciudad.

En todas estas escenas las personas caminan, corren, ríen, gritan. Desde afuera, cualquiera pensaría que todo está a punto de colapsar. El foráneo ignora que hay una especie de orden invisible, una dinámica y una lógica que permite a cada pieza encastrar con la otra.

Noelia pisa suelo boliviano y da fin a la conversación con doña Mari.

—Hasta más tardecito doña Mari. Voy a tratar de ir a su casa para verla a la Marta.

—Dale china, así seguimos charlando. Por ahí me he enterado algunas cositas.

A medida que se suben los siete escalones desde el borde del río aparece la ciudad de Bermejo. Ya en el tercer escalón las Mujeres con sombreros bombín y sus largas trenzas ofrecen té, mate o café acompañados con tortillas fritas y queso que se saborean al costado del río.

El conjunto de calles, donde hace décadas había casas, se convirtieron en un laberinto irregular de negocios que, a falta de un nombre, han bautizado La Banda. La Banda es el borde del borde, el extremo de la ciudad de Bermejo, el sitio donde las peleas por vender más barato aquello que pudo haber venido de un taller de la zona o de una fábrica tecnologizada del sur de China, producen gritos teatrales de vendedoras por segundo:

—¿Qué va a llevar, amiga?

—¿Qué anda buscando, amiga?

—Pantalones, remeras, ropa interior... ¿Qué busca?

Algunos vendedores dicen que esta feria al aire libre e irregular tiene más de mil puestos. Noelia en cambio piensa que hay tres veces

más si se cuenta aquellos negocios que rodean el mercado central de la ciudad.

En la primera hilera hay más de trescientos puestos de venta: cada uno está encastrado con el anterior. Algunos ofrecen medias y boxes para niños con estampados de Los Simpson y Ben 10. Otros exhiben camisetas de fútbol, remeras de mujeres y camisas de manga corta.

—Esto —explica orgullosa una vendedora— es una imitación perfecta, por si quedaban dudas de que no se trata de algo original. La mujer intenta convencer al comprador, mientras abarca todo con la mirada: su cliente, la mercadería, la gente que pasa, la chica que le ayuda a vender.

Noelia se desliza por las calles de este universo bullente y ordenado con la familiaridad que le han dado años de trabajo. Esquiva autos, saluda vendedores y siempre sonríe.

En las calles de atrás los negocios siguen. Cajas y bolsas de sandalias y zapatillas apiladas de a cientos como botellas en una bodega. Toallas y toallones estampadas con dibujos de princesas, Mickey, Minnie Mouse y las princesas de Disney cuelgan de la parte superior de algunos puestos como hojas de árboles copos en temporada de verano.

Estas calles pavimentadas a diario quedan cerradas para el paso vehicular, no solo por la cantidad de puestos, sino también por la multitudinaria presencia de comerciantes ambulantes que se ubican en el centro de ellas. Triángulos de colores verdes, rojos y amarillos forman las decenas de sombrillas que dan sombra a los alimentos exhibidos. Platos hondos cargados de una cremosa mezcla hervida sin grumos ni durezas de maní procesado con agua y aceite forman la base de la aclamada sopa de maní que se corona con un pedazo de carne, papas fritas recién hechas por encima y finalmente perejil. También hay mesas que exhiben pirámides de naranjas acompañadas de grandes rodajas rojas con bordes verdes que fueron recién cortadas de una sandía.

Los vasos transpirados y resbalados de limonada y jugos de pelones son sin dudas los más cotizados aquí.

Entre el folclore boliviano, el calor, los olores y colores culinarios, entre las risas y los gritos de los vendedores, Noelia llega hasta la intersección de las calles 23 de marzo y Colorado en la ciudad boliviana.

—Hola doña Silvia. Y... ¿hoy hay trabajo?

—Sí china, ya empezamos. La Norma ya salió a buscar el primer bulto —Responde la mujer.

Dos gradas de cemento sirven de asiento y descanso al grupo de cinco mujeres que hoy trabajan aquí. Están sentadas en una semi-ronda como si fuera una reunión de amigas que se dispone a tomar mate un sábado a la mañana.

Pero no son a las únicas que se pueden localizar en estas calles. A unos veinte metros cuatro mujeres más conforman otro grupo y en frente un tercer conjunto se prepara para armar sus mochilas. Al igual que los puestos de ropa y comidas, cada grupo ganó con el tiempo un lugar estable.

Eli es la más chica del grupo de Silvia. Es, además, la mejor amiga de Noelia, fue ella quien le consiguió un lugar aquí. Siempre pensó que a sus veintisiete años estaría recibida de enfermera y trabajaría en la ciudad capital de la provincia.

—Pero fui mamá cuando tenía diecinueve años y aquí estoy—dice Eli.

—Pero ella es tonta —acota Noelia

—Vos porque sos una mala madre —responde mientras lleva la botella de agua a su boca para tragar la nostalgia de recordar sus sueños.

—Su mamá le dice que se vaya a estudiar, que ella la va a ayudar y que lo deje al Fran (su hijo) con su papá, pero ella no hace caso. Para mí que le preocupa más el padre que el hijo— dice Noelia y larga una carcajada en complicidad con el resto del grupo.

Y antes que el diálogo pueda continuar, Silvia da la orden para que Eli salga en busca de encargos.

Silvia, la patrona del grupo, es una mujer de pocas palabras, concentrada en cada una de las tareas que requiere el trabajo. Ella es responsable de negociar con las personas que necesitan pasar sus productos. Veinte años aquí le permitieron conservar clientes que la buscan para confiarles sus mercaderías. Siempre tiene en su mano su libreta azul y revisa de a ratos sus anotaciones. Con el tiempo aprendió de precios, pero también de itinerarios. Sabe a quiénes encontrará hoy.

Su celular suena y siempre dice:

—Ya está listo otro. ¿Ahora a quién le toca?

Para que Noelia, Eli o algunas de sus compañeras, de acuerdo con su turno, salga a paso acelerado y se pierda entre medio de todos los negocios, traigan hasta aquí las compras de algún comprador. Las mujeres en las gradas anotan cada producto que llega a sus manos, controlan cada bolsa y las acomodan en mochilas que, a la hora del cruce, cargarán sobre sus espaldas.

—Hoy está lindo —alcanza a decir Noelia y vuelve a salir en busca de mercadería.

Los minutos avanzan... tres botellas de litro y medio de agua, ahora vacías, sirvieron para hidratar al grupo durante la espera. El sol se siente arriba de las cabezas y las gotas de transpiración que recorren los rostros son cada vez más grandes.

Las mochilas grises y lonas azules del grupo están casi llenas. Finalmente, Adrián llega, el último cliente al que esperaban

—Por fin terminé. Aquí debe hacer más calor que en el infierno — dice mientras lleva un sorbo bien grande de Coca-Cola que compró hace dos minutos.

A Silvia el chiste no le hace gracia, pero sonrío por cortesía. De hecho, cada mes Adrián, el tucumano, llega para comprar ropa que luego venderá en su provincia, repite la misma broma y Silvia se ríe. Ella sabe que ese hombre viajó más de seiscientos kilómetros en un micro de asientos apenas reclinables sólo para conseguir precios baratos, que luego volverá a su tierra a intentar vender todo lo antes posible y recomenzar el ciclo que cada mes lo devuelve a las rutas, la vida en los micros, Aguas Blancas y Bermejo como destino final.

Ahora sí se cierran las cinco mochilas. Las mujeres se levantan y el cruce comienza.

—En la esquina están los remises. Vamos a tener que ir amontonaditas hoy —grita Silvia mientras ultima los detalles para un cruce y paso exitoso.

El primero de los controles que deben sortear son los puestos de Gendarmería y Aduana ubicados en la ciudad de Aguas Blancas, el mismo lugar por donde hace cinco horas entraron. El taxi deja a las mujeres en el borde del río del lado boliviano a unos doscientos metros de las oficinas de control. Aquí las esperan los gomeros. Hombres que cargan sus mochilas en balsas para cruzar el río. Aquello que desde las chalanas se veían como meras lonas resultan ser balsas muy bien elaboradas por sus dueños. Cuatro cámaras de gomas de tractor forman la base, en cada una de ellas hay parches de bicicletas que sus propios dueños pegan cuando algún elemento que trae el río provoca daños; sobre ellas palos de cañas atados en cada extremo con nudos ciegos uno a lado como si fueran las rejas de una casa con dueños temerosos de la inseguridad. Y, con una prolijidad única, cartones y grandes lonas recubren la totalidad superior.

—Vayan rápido que ya vamos tarde, las espero del otro lado —dice Silvia

El grupo, en cambio, camina unos doscientos metros bordeando el agua para cruzar nuevamente por las chalanas, bajo un silencio que incomoda.

Norma, otra de las integrantes de este grupo jura haber probado suerte en las fincas de la zona.

—Me levantaba antes que los gallos canten, y trabajaba en la tierra todo el día para volver con ochenta pesos en mi bolsillo. No alcanzaba para nada. Lamentablemente no hay otro trabajo en la frontera. Aquí o sos bagayera o sos pasera.

El grupo llega a la boletería para cruzar el río nuevamente en chalana que ahora tiene en su extremo una bandera con los colores rojo, amarillo y verde. El río es nuevamente el punto por excelencia para observar las diversas escenas de tránsito.

En un abrir y cerrar de ojos se vuelve a suelo argentino. Las mujeres deciden sortear el control y acortar el viaje por el costado de las oficinas, un camino lleno de 'yuyo' pero directo a donde Silvia las espera.

Y entonces el primer encuentro con los gendarmes sucede.

—Buenos Días, ¿cómo va? —saluda Noelia.

—¿Usted trabajando otra vez? —responde un gendarme con voz vibrante.

—¿Vio? Y ya vamos tarde —dice Noelia mientras camina a un paso acelerado.

—Espero no tener sorpresas hoy. Miren que hace mucho calor para salir a buscarlas— contesta Fernández, o por lo menos ese es el apellido que lleva pegado en el pecho, mientras la mira de arriba a abajo, una a una.

Noelia y el grupo parecen ignorar sus últimas palabras, siguen su camino en fila.

Al llegar al lugar donde los gomeros dejaron a Silvia, las mujeres se reorganizan para comenzar la parte más larga y pesada del trabajo.

A los pies de las mujeres se estaciona un Falcon azul. Un auto que Ramón compró hace muchos años y con el cual ha disfrutado de innumerables vacaciones familiares. Dejó sus mejores años en la empresa Yacimientos Petrolíferos Fiscales de Tartagal, pero cuando la privatización arrasó con los trabajadores se vio obligado a retornar, junto con su mujer y sus niños, a la casa de su infancia en la ciudad de Orán.

En la casa del frente alguien subió el volumen al máximo: el ritmo lo marca, el hit del verano “tirate un paso” de los Wachiturros, una canción de cumbia efectiva para levantar el ánimo.

La orden está dada, el grupo debe subir al auto para emprender el desvío.

Si alguien se sienta en los bancos de madera de la plaza principal de la ciudad de Aguas Blancas, además de la Iglesia católica reconocida por su alto campanario, una pequeña comisaría, un hotel sin desayuno incluido, pero con aire acondicionado en las habitaciones y algunas decenas de maderas y chapas clavadas que forman algunas casas, observa pasar decenas de autos cargados de lonas. Esa escena se repite una y otra vez, durante todo el día. Los bocinazos se oyen a cada minuto, no solo por la familiaridad que existe en estos espacios, sino porque con los años se estableció como señal de aviso: un grupo salió para el desvío.

Cincuenta kilómetros separan las ciudades de Aguas Blancas y San Ramón de la Nueva Orán, lugar donde termina el trabajo de Noelia y sus compañeras. Justo en el medio de la ruta se encuentra el puesto 28 de julio de Gendarmería Nacional, el segundo de los controles que las mujeres deben sortear.

En los minutos de viaje todos hablan, ríen, gritan. Cualquier chiste, anécdota o comentario sirve para no pensar en la escena que viene. Hasta que aparecen las casas de madera, los autos cargados y algunos improvisados puestos de bebida.

—Y otra vez los bananales —dice Ramón.

El grupo baja del auto para apropiarse del sendero que abre camino al desvío de la mercadería. A un paso acelerado se colocan en el borde. Alzan sus mochilas y las colocan sobre sus espaldas. Ramón y Silvia siguen camino, ellos harán la ruta oficial.

Noelia coloca unas hojas de coca en su boca para mantener húmeda la garganta. Eli acomoda un chupetín rojo y dos caramelos ácidos en los bolsillos de su pantalón, la dosis justa que le permite mantener su azúcar siempre arriba, Paola realiza un rodete con su largo cabello negro y lo asegura con una gorra blanca arriba. Estas prácticas se repiten cada vez que el cruce comienza, siempre de la misma forma como si fuera un ritual, su ritual.

Cuando el sendero queda vacío a la vista, el grupo se pierde entre el paisaje. En fila caminan alrededor de una hora para cruzar el puesto de control por la parte de atrás. Un camino de tierra, donde no hay

sombra que resguarde del sol y que cada día presenta obstáculos distintos; tendido de alambrados de las fincas que deben cortar, crecidas de río que deben cruzar, piedras grandes que deben pisar con cuidado y lo más común patrullajes y controles de Gendarmería.

Pero no están solas aquí. Además de hombres y mujeres de distintos grupos, aquí también hay gendarmes. Hoy son diez en todo el trayecto del desvío, llegan en cuatriciclos y se ubican justo en la mitad del camino. Los gestos en sus corporalidades y sus palabras reafirman constantemente el poder que el Estado les otorga por usar esos uniformes verdes.

Noelia y sus compañeras caminan, por ratos a un paso acelerado, por ratos con un andar lento. Siempre atentas a lo que sucede a sus alrededores, siempre en grupos. Hasta que el control aparece. Noelia es la encargada de responder las preguntas.

Barrientos dice el uniforme del oficial, que con una voz gruesa y ruda dice:

—Bajen sus bultos.

—¿Las seis están juntas? ¿Cuántas veces cruzó hoy? ¿Usted armó su mochila? ¿Qué está llevando? Mientras desarma su mochila Noelia enumera:

—Dos docenas de zapatillas, diez jeans, cuatro juegos de sábanas, una pava eléctrica, ropa interior, camisas y remeras. Y así sigue su lista.

Los gendarmes miran atentos las manos de Noelia que entran y salen de su mochila como si fueran las de un mago en plena actuación. Es un requisito describir no solo los productos que cargan sino también el orden en el que están encastrados perfectamente en sus lonas.

—Listo. Guarde todo y salga de mi vista.... Cinco, cuatro, tres, dos, listo que pase la otra. Grita Barrientos mientras permanece tieso, orgulloso.

Así se revisa cada una de las mochilas que pasan por aquí, para evitar el paso de lo prohibido y temido: la droga.

—Los gendarmes saben que estamos llevando mercadería cuando nos paran: creo que ninguno piensa que tenemos droga—dice Noelia cuando la revisión del grupo termina.

Aunque la presencia de Gendarmes es continua, pasar la revisión del medio permite relajar un poco.

El recorrido de las mujeres termina doscientos metros delante de la oficina de control ubicada sobre la ruta. Allí están Ramón y Silvia esperando. El control en el desvío es exactamente el mismo que el oficial. Allí también se controla a todas las personas que circulan. Cuando se llega 'al 28' se debe detener al costado de la ruta y, casi siempre, declarar ante los oficiales lo que se transporta. Claro que aquí la violencia del habla, gestos y preguntas no son tan evidentes y recurrentes.

—Menos mal que terminó, mi rodilla ya no aguantaba más. Y la calor está pesada hoy.

Con esas palabras Norma carga nuevamente su mochila en la parrilla del Falcon. Sabe que hoy dormirá con un corcho bajo su almohada por si los calambres en su pierna derecha aparecen.

Ya de vuelta en auto de Ramón las cuatro mujeres sentadas atrás se abanicaban con lo que tienen a su alcance, pañuelo, gorras y hasta las manos sirven para intentar disfrutar un poco más de viento en sus caras. Las botellas de líquidos van y vienen, pasan de mano en mano.

En los parlantes del auto suena: olvídala, mejor olvídala.... arráncala de ti.... Busca otra ilusión.

—Los Palmeras papá, la mejor cumbia del recuerdo— dice Ramón que hace más entretenida y relajada la última parte del viaje.

Al llegar al playón de la Terminal de Orán el auto estaciona cerca de un alambrado y las mujeres bajan para localizar su espacio en este predio. Al igual que en las calles de Bermejo cada grupo mantiene un lugar propio.

Ramón dice:

—Hasta el lunes si Dios quiere —y parte al encuentro de su familia, en dos días volverá a buscar al grupo para trabajar en el desvío.

El playón está lleno de colectivos con motores encendidos, son todos tours de compra casi listos para retomar las mismas rutas que los trajeron hasta aquí. Hay decenas de hombres y mujeres que entran y salen del predio, intercambian plata, acomodan mercadería. Por fuera del alambre los pinchos de carne frita con una papa en la parte superior se llevan todas las miradas.

El sol ya no se siente arriba de las cabezas, pero la temperatura no bajó mucho. Silvia saca su cuaderno azul y comienza a acomodar cada mercadería con el nombre de su dueño

—Para Carlos: una docena de zapatillas deportivas, dos docenas de medias, dos juegos de sábanas, cinco toallones, tres equipos deportivos....

Mientras ella canta lo anotado, el resto del grupo reacomoda la mercadería en bolsas. Con tijeras y cinta en sus manos reubican los productos, escriben el nombre de sus dueños, y las ordenan en hileras frente de ellas. De a poco aparecen sus dueños: relucientes y sus ropas sin transpiración.

El reloj negro de plástico que luce Silvia en su muñeca derecha marca pasaditas las cinco de la tarde. El cruce fue exitoso y toda la mercadería está entregada.

—El trabajo terminó—. Grita Paola levantando bien arriba sus brazos. Palabras que mágicamente sacan una sonrisa en todas las mujeres del grupo.

Eli es la primera en levantarse. Sacude por completo su pantalón deportivo con las palmas de sus manos, despega su amplia remera de la espalda y seca el sudor de su cara con un pañuelo. Saluda a todas y toma de la mano de Silvia su paga: tres billetes de cincuenta pesos. Segundos más tarde el resto la alcanza para juntas volver a sus casas.

De a poco los micros vuelven a la ruta y todos se retiran. Sin colectivos ni trabajadoras, sin negocios de comidas y bebidas, el predio vuelve a ser el refugio de algunos autos, perros con sus pelos duros y personas que duermen aquí, hasta las primeras horas del lunes cuando nuevamente se ponga en marcha el bagayeo.

La Linda, desde las pestañas postizas

La Linda, from the false eyelash

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 del numeroso álbum 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 que 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 mascara. 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 solo 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.

Imágenes de la Salta de ayer: la urbanidad desde la mirada de Ernesto Aráoz

Images of yesterday's Salta: urbanity from the point of view of Ernesto Aráoz

*Jacqueline Fátima Vanina Mamaní Lamas
Universidad Nacional de Salta*

Resumen

En el presente trabajo se realiza un breve análisis de las crónicas “La ciudad de ayer”, “Ideas y sentimientos”, “Costumbres urbanas” e “Industria, comercio y vida intelectual” del escritor y político salteño Ernesto Aráoz. Dichas crónicas tienen como eje estructurador la historia ya que vislumbran la explicación de los cambios de la provincia de Salta durante el siglo XIX interpretados desde la historia.

El pasado, como bien afirma el autor, sirve de faro luminoso para las generaciones futuras al permitir interpretar y valorar los hechos y la humanidad. De ahí la importancia que se da a la mirada retrospectiva, a los recuerdos, apañada en la firme idea de que una cultura desconectada del pasado se torna abstracta e incompleta.

Palabras clave: Ernesto Aráoz- Salta- urbanidad- historia-literatura

Abstract

In the present work there is a brief analysis of the Chronicles "The City of Yesterday", "Ideas and Feelings", "Urban customs" and "Industry, commerce and intellectual life" of the writer and politician Salta Ernesto Aráoz. These chronicles have as structuring axis the history since they glimpse the explanation of the changes of the province of Salta during the XIX century interpreted from the history.

The past, as the author affirms, serves as a luminous beacon for future generations by allowing us to interpret and value facts and humanity. Hence the importance given to the retrospective look, to the memories, fixed in the firm idea that a culture disconnected from the past becomes abstract and incomplete.

Keywords: Ernesto Aráoz, Salta, Urbanity, History, Literature

*Los recuerdos o las reminiscencias de las
personas
que han vivido una vida sin resonancia o
que han actuado dentro de una esfera limitada
de acción,
[...] siempre tienen alguna importancia
sociológica
ya que con el tiempo pueden contribuir
modestamente
a clarificar el ambiente dentro del cual se
desarrollaron
los acontecimientos importantes del pasado.
Ernesto Aráoz*

La presente ponencia tiene como objetivo mostrar cómo se reconstruye el pasado de la provincia de Salta a partir de la mirada retrospectiva en la escritura de Ernesto M. Aráoz y cómo esa reconstrucción se impregna de su subjetividad. Para ello se focaliza el análisis en algunas crónicas de su libro *Al margen del pasado (Cónica salteña)*, publicado en el año 1944.

Ernesto Aráoz nació en Salta en 1891. Realizó sus estudios secundarios tanto en Salta y como en Buenos Aires. Obtuvo un título de jurisprudencia en la Universidad Nacional de Buenos Aires y ejerció su profesión en su ciudad natal. Incursionó en la vida política entre 1920 y 1925 como diputado provincial, luego ministro de gobierno del Dr. Joaquín Corbalán hasta 1928. También desempeña el cargo de diputado nacional por dos períodos consecutivos. En 1940 fue electo vice gobernador y ejerció como tal hasta el 1 de diciembre de 1941, fecha en que por el fallecimiento del gobernador Dr. Abraham Cornejo, asumió su cargo hasta el 15 de junio de 1943, año en que entrega el mando a la intervención militar. Posteriormente, se retira a la vida privada y fallece en el año 1971.

Fue periodista y es allí en el diario donde se interesa en temas históricos y los conjuga con su pluma literaria. Realiza folletos, conferencias y libros, entre estos últimos están *Páginas de Juventud* (1914), *Salta en la época de la anarquía argentina* (1923), *El alma legendaria de Salta* (1936), *El diablito del Cabildo* (1946), entre los más famosos.

Crónicas sobre Salta, su ciudad

Como bien se sabe, la palabra “crónica” viene del griego *cronos*, que significa tiempo. De modo que referirse a este tipo de texto implica hacer alusión a la temporalidad. Alfredo Serra y Edgardo Ritacco sostienen que la crónica es “una narración directa, llana, sin juicios ni opinión, que refleja lo sucedido entre dos fechas y debe ser redactada lo más exactamente posible el orden cronológico de los hechos” (Serra y Ritacco,

2005: 27). Concordamos con la idea de la precisión cronológica, sin embargo, sostenemos que no todas las crónicas están ajenas a la subjetividad.

El cronista informa sobre lo sucedido, pero, a diferencia de la noticia, lo comenta desde su punto de vista. Su producción consiste en una interpretación subjetiva ya que cuenta desde su lugar, desde sus experiencias, alejándose de la tarea objetiva del periodista estrictamente informativo.

Aráoz en *Al margen del pasado* se posiciona como un *flâneur* que pasea por toda la ciudad y observa la modernidad que lo rodea. Plasma sus percepciones en cada una de sus crónicas a través de imágenes plásticas alusivas a los cambios estructurales de edificios, el avance tecnológico y la urbanidad en general.

En “La ciudad de ayer”, crónica con que abre el libro *Al margen del pasado*, en el apartado “Visiones retrospectivas”, advertimos la posición temporal y espacial de los hechos:

Entre los años noventa y cinco al novecientos, en que se registran los recuerdos de mi infancia, el progreso de la ciudad se manifiesta en el Norte, donde la población extendiéndose hacia la estación del ferrocarril, llegaba por la calle Libertad (hoy Mitre) hasta Santiago del Estero; por Buenos Aires (hoy Zuviria) hasta Güemes, prolongándose una cuadra más con el viejo edificio de la Penitenciaría, cuyos fondos daban ya al Campo de la Cruz (1944:18).¹

El autor advierte los cambios a partir de la evocación de sus recuerdos y nos relata que la ciudad sufrió cambios estructurales ya que el avance y el espíritu modernista predominante a fines del siglo XIX, obligaba a adaptarse a esa realidad:

...la mayoría de las casas particulares de esa época han sido modernizadas por fuera, divididas o transformadas desapareciendo en muchos casos su estilo barroco, mientras se mantenía tras de sus cornizas y de las fachadas cargadas de molduras francesas, sus viejos techos de teja española y en muchos casos sus gruesas paredes de adobes. Este “camouflage” se generalizó cuando los propietarios se vieron obligados a arreglar sus viviendas con motivo de la instalación de las aguas corrientes y cloacas en todas las casas de la ciudad (19).

A largo de esta crónica también comenta el surgimiento de edificios importantes, las oficinas nacionales, bancos, el Club 20 de Febrero, el parque San Martín, como así también alude a que esos cambios

¹ Las citas literarias son extraídas de la edición publicada por el Instituto de San Felipe y Santiago de Estudios Históricos de Salta.

afectaban de alguna manera a los pobladores, en especial a los hombres de campo, quienes en la ciudad cambiaban su apariencia.

Muchos estancieros y afincados llegaban a la ciudad, se cambiaban la chaquetilla gaucha por un saco o una levita, sacaban de adentro de la bota el pantalón para cubrir con él la caña de la misma, se ponían su pavita o su galera de felpa y se iban a la calle tan elegantes y orondos como cualquier dandy de la ciudad (20).

Para aludir a los cambios de la rutina de la sociedad, Aráoz aplica la intertextualidad mediante la inserción de fragmentos de su libro *El alma legendaria de Salta* y cierra la evocación de sus recuerdos con algunos datos autobiográficos relacionados a su núcleo familiar y al sentimiento patricio dado por su pertenencia a una clase distinguida.

En “Ideas y sentimientos” y “Costumbres urbanas”, el cronista caracteriza los cambios como una transformación universal que alude a un espíritu moderno. Se hizo indispensable el uso del automóvil, surge el alumbrado público, se le comienza a dar prioridad a la actividad deportiva, se cotizan elevadamente los títulos universitarios, entre otras cosas.

La vida cotidiana estaba regida por otras costumbres que reflejaban la educación colonial:

En aquella época no habían llegado todavía a Salta el Cine ni las revistas actuales, plagadas de crónicas rojas y de novelones policiales, que tanto exaltan la imaginación infantil; nuestras mentes solo se alimentaban con los cuentos de Calleja, que tenían una moraleja bien facturada y terminaban siempre satisfactoriamente para los pequeños lectores (38).

No obstante, hay un ámbito que no sufre muchos cambios: las creencias religiosas. Una de las costumbres que aún se conserva en la actualidad es la procesión del Milagro, tanto en septiembre como en aquellos momentos en los que se acude a los patronos para pedir la protección ante los fenómenos naturales.

[...] la conformación cristiana y tradicionalista de la sociedad y del pueblo de Salta [...] han podido mantener con prestigio e indiscutibles beneficios para sus legendarias virtudes el acendrado culto religioso de su Cristo del Milagro (35).

Por último, en “Industria, comercio y vida intelectual”, el autor se refiere a la expansión económica del norte argentino gracias al ferrocarril y a la instalación de maquinarias en los ingenios y en el sector de la producción vitivinícola en diferentes puntos de la provincia. Asimismo, describe las actividades económicas, da los nombres de algunos propietarios de los comercios y menciona los contactos con los países limítrofes. En el orden intelectual, asevera que la educación era

deficiente, que “la escuela primaria enseñaba a leer, a escribir y a contar, gramática, nociones científicas muy generales, educación moral y religiosa; allí se quedaban la mayoría de los hombres y casi la totalidad de las mujeres” (108). En el nivel secundario menciona en particular la enseñanza del colegio Nacional, a la cual caracteriza como menos enciclopédica y más humanística. El avance afectaba a todos los ámbitos, de modo que la educación no estuvo exenta. Así durante el siglo XIX surgen hombres de elevada cultura y nombra detalladamente a profesionales e intelectuales, entre ellos los periodistas, críticos, y su intervención en la sociedad salteña.

Como se pudo advertir, su escritura se acerca a la crónica modernista que, como asevera Susana Rotker, comprende un nuevo género que selecciona los temas entre los hechos de la actualidad, especialmente aquellos que versan sobre la ciudad, la política internacional, la cultura, los descubrimientos recientes, los grandes acontecimientos; es decir, una suerte de arqueología del presente cosmopolita (2005:174).

Ernesto Aráoz es un testigo que da fe de lo que ocurre mediante descripciones de ambientes y lugares, contextualizaciones y análisis de lo que relata otorgándole carga informativa bien documentada. Además, incorpora voces a través de diálogos, de citas de sus propios libros y de historiadores dando cuenta así de la hibridez de la crónica. En otras palabras, fue un interesado en retratar la Modernidad en Salta, que, como bien afirma Rotker, es “un sistema de nociones de progreso, de cosmopolitismo, abundancia y deseo por la novedad, derivados de los rápidos adelantos tecnológicos de los que se tenía conocimiento y la lógica de consumo de las leyes de mercado que se estaban instaurando” (2005: 34).

Su obra resulta de gran importancia para la reconstrucción de la historia salteña. El escritor lo hace mediante los recuerdos, la memoria de clase, en constante comparación con su contemporaneidad. De modo que sus escritos no son meramente objetivos, al contrario, cada crónica está impregnada de su subjetividad.

Reflexiones finales

El pasado, como bien afirma el autor, sirve de faro luminoso para las generaciones futuras al permitir interpretar y valorar los hechos y la humanidad. De ahí la importancia de la mirada retrospectiva, de los recuerdos, apañada de la firme idea de que una cultura desconectada del pasado se torna abstracta e incompleta.

El hombre siente la necesidad de referirse a su vida propia y a su entorno. En este caso Aráoz da cuenta de su visión del mundo desde una mirada de clase y a modo de una cámara mental busca obtener el interés del lector mediante sus alusiones a la historia, los recuerdos, las preocupaciones y las costumbres propias de su época y del estado social en que estaba inserto.

Bibliografía

- Aráoz, Ernesto (1944), *Al margen del pasado (Cónica salteña)*. Salta, Instituto de San Felipe y Santiago de Estudios Históricos de Salta.
- Serra, Alfredo y Edgardo Ritacco (2005), “La crónica”, en *Curso de periodismo escrito*. Buenos Aires, Atlántida.
- Rotker, Susana (2005), *La invención de la crónica*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Yanes Mesa, Rafael (2006), “La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación”, en *Espéculo, Revista de Estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, en www.biblioteca.org.ar
- Maidana, Sofia (2016), *La crónica narrativa latinoamericana como género híbrido. Los modos de construir la voz propia: el caso de Leila Guerriero*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario.

El infierno son los otros Hell is the other people

*Daniel Medina
La Gaceta Salta*

Resumen

El humor no ha sido una constante dentro de la crónica publicada en el país. Sin embargo, Los periodistas Alejandro Seselovsky y Emilio Cicco publicaron en la primera década del nuevo milenio una serie de crónicas en las el humor es justamente la mejor herramienta para cuestionar y degradar al nuevo objeto de sus escritos: los famosos de la Argentina. Análisis de los libros *Trash*, *Retratos de la argentina mediática* (2010) y de *Yo fui un porno star y otras crónicas de lujuria y demencia* (2006).

Palabras clave: *Trash* – Alejandro Seselovsky – Emilio Cicco – *Yo fui un porno star y otras crónicas de lujuria y demencia* – humor – Argentina

Abstract

Humor has not been a constant within the chronicle published in the country. However, the journalists Alejandro Seselovsky and Emilio Cicco published in the first decade of the new millennium a series of chronicles in the humor is just the best tool to question and degrade the new object of his writings: the famous of Argentina. Analysis of *Trash* books, *Portraits of the media Argentina* (2010) and *I was a porn star and other chronicles of lust and dementia* (2006).

Keywords: *Trash* - Alejandro Seselovsky - Emilio Cicco - *I was a porn star and other chronicles of lust and dementia* - humor - Argentina

El otro siempre es un espejo donde mirarse, una forma de crear, también, nuestra propia identidad. En la cultura argentina, construida en base a dicotomías como civilización o barbarie, el Otro siempre ha sido un mal necesario: de nosotros solo sabemos que no queremos ser como aquellos. Y aunque la dicotomía sarmientina parece perimida, siempre hay un otro indeseable, que sin embargo genera una fascinación enfermiza. Inmigrantes, pobres y delincuentes pululan en más de cien años de crónicas escritas en el país. De Roberto Arlt a Cristian Alarcón, lo marginal ocupa el centro de la escena.

Pero a comienzo del tercer milenio algunos autores también proponen una poco transitada construcción de un otro. Emergen, entonces, las figuras de ricos y famosos, personajes sobre los que la televisión suele tener el monopolio. Emilio Cicco y Alejandro Seselevosky son los mayores representantes de estas crónicas. En sus libros

denuncian lo que ven. Escriben desde el odio, desde la ira que le quema el hígado y que los impulsa a seguir mostrando la degradación de la sociedad de la que ellos, los cronistas, parecen no formar parte.

Se dice que los objetivos de la sátira son poner de manifiesto lo que no va de acuerdo con los principios del que escribe y hacer ver al público la responsabilidad que tiene en esa deformación. Cuando se lee a Seselevosky y a Cicco, la impresión es que no les interesa tanto contar lo que está pasando como editorializar sobre ello. Ambos son profundamente moralistas.

Cuando escriben, se asemejan a un cazador. Más que temas buscan presas. El humor en estos autores no es un factor que amortigüe la potencia de las agresiones: el humor es la mejor arma. Sus libros se podrían leer, tranquilamente, como trofeos de un cazador. Buscan, además, presas fáciles: los famosos más cercanos a la farándula.

El libro *Trash. Retratos de la Argentina mediática* (2010), recopila eso: la “basura” de la televisión. Es una venganza desde la escritura contra lo peor de la caja boba:

La televisión y la basura están emparentadas de manera misteriosa en nuestras vidas. Su presencia es inexorable en todos los hogares. En ellas se amontonan los restos inútiles – o mejor, vacíos- de nuestros objetos y de nuestros tiempos.

Ambas son capaces de producir ganancias millonarias. Las dos se derraman como lluvia ácida sobre las noches de nuestros sectores populares más desprotegidos que exprimen su pulpa hasta encontrar un mínimo capital, económico o simbólico (2010: 11).

Y Seselovsky recopila personajes para burlarse de ellos. Y ahí desfilan: Adrián “El Facha” Martel, Nazarena Vélez, Luciana Salazar, Ricardo Fort, Carolina “Pampita” Ardohain, Johnny Allon, Sandi González, Chiche Gelblung, y Wanda Nara.

En el libro de Cicco, *Yo fui un porno star y otras crónicas de lujuria y demencia* (2006), se mezclan además políticos: Eduardo Duhalde, Ramón Ortega, convive con Roberto Petinato, Torcuato Di Tella, Bernardo Neustadt, Jorge Bucay, Fernando Burlando, Damián Szifrón, Leticia Brédice, José Pablo Feinmann, y los hermanos Suller (Silvia y Guido).

La palabra grotesco se puede emparentar con el tipo de humor que estos dos autores utilizan. El grotesco es una categoría especial de humor, porque capta un mundo que oscila, sin terminar de definirse, entre la realidad e irrealidad; porque provoca risa, pero también el estremecimiento ante lo carente de sentido de un lugar en el que ya nada nos resulta familiar. Lo grotesco es lo deforme, lo anormal. Jaquea la realidad porque la muestra inverosímil, absurda. Y la ironía y el sarcasmo son dos componentes fundamentales en este humor. Noten estas características, en el perfil que Seselovsky escribe sobre Luciana Salazar:

Había una vez dos tetas que llevaban pegada una chica detrás. Dos tetas que, decididas y consecuentes, se abrieron paso en el mundo un poquito feroz y un poquito pegajoso de los medios y

de las señoritas que creen merecer un lugar en esos medios. En la televisión, en el teatro de revistas, en las revistas, se convirtieron, ambas, al calor de las masas, en número uno. Y la chica que llevan pagada detrás, feliz (2010: 71).

El cuerpo, medio para el triunfo de una vedette, puede ser, también, objeto de escarnio, su punto débil. Tanto Cicco como Seselovsky hacen visible lo grotesco en esos pequeños detalles físicos. Y Seselovsky en este caso se ensaña:

Salazar es definitivamente una mujer breve: El cuerpito pequeño y frágil que de golpe estalla en el artificio de su desmesura [...] El signo estético de los tiempos pareciera sostenerse en la devastación de la naturalidad de los cuerpos. Luciana Salazar ha comprendido que de colágeno bien distribuido está pavimentado el camino al éxito massmediático. El rubio no es natural, los labios tampoco lo son, y de esas tetas ya se hace aburrido seguir hablando (79).

Muchas veces estos autores terminan generando una caricatura. Hacen foco en un defecto, en una anomalía y la potencian a un extremo. Siempre una imitación requiere apropiarse de los rasgos más salientes del imitado. Cicco y Seselovsky detectan el defecto e insisten sobre él, le dan más relieve y de esa forma se genera la caricatura: se exagera una exageración. Por eso, indefectiblemente, estas crónicas están pobladas de monstruos¹. Sus estampas son –valga el anacronismo– pinturas goyescas:

Literalmente no puede caminar sin llevarse la mano al pecho para evitar derrames. Cuando llega, cuando se acomoda, cuando intenta alcanzar la sal... siempre el brazo cruzado cuidando su desbordo. ¿Cómo se puede vivir así? Un brazo continuamente ocupado en sostener lo que de otro modo se desbandaría fuera de las ropas. Pienso si todas las mujeres con tetas inmensas se vuelven así, mancas” (73).

Siempre el humor, como proceso inherente, descompone, desordena y en una sociedad en estado de descomposición, tal como la percibe este escritor, no es extraño que, junto al feísmo, entre en juego el humor escatológico.

¹ El grotesco se percibe en la necesidad de animalizar al otro. “Sobre la selección contranatura y el origen de esta especie. Frezo desafío el del taxonomista entregado a clasificar este nivel social habitado por criaturas de tan variado tipo”, dice el prólogo de *Trash* (12) y se insiste: “Pero tal como nos revela el agudo naturalista que firma este volumen inquietante, poco ilumina conocer vida y costumbres de este grupo sin asomarse a otra variedad del medio que mucho tiene que ver con la procreación, desarrollo y eventual desaparición de los media-freaks. Son sus demiurgos” (13).

El humor corrosivo rara vez surge, en el caso de Seselovsky, de lo que ve. Sino de lo que piensa de lo que ve. Son comentarios al margen de la acción. Por ejemplo, en la forma en que presenta al objeto del perfil. Un ejemplo de Nazarena Vélez:

Es la chica número uno del país número dos. Grande entre pequeñas, reina cristalizada de la B Nacional. A ver, como si dijéramos: Susana Giménez y su reverso de emergencia.

Alta Bijou de fantasía.

De emergencia, sí.

Pero la Su (2010: 53).

Son pocas las ocasiones en el que el humor surge de la situación misma. Los ejemplos escasean en todo *Trash*. Uno de ellos es cuando escucha –y transcribe– una conversación de Pampita con una amiga:

Mientras corta un pollo con papas que aquí en Gardiner se llama “ave de granja con papines rústicos”, mantiene la siguiente conversación con su amiga actriz ex *Chiquititas* estudiante de periodismo.

Pampa: - Es que yo necesito...

Amiga: - Pero yo te hago de asistenta. ¿Qué tengo que hacer?

Pampa: - No sé.

Amiga: -Te puedo pagar las cuentas de tu casa, boluda.

Pampa: -No, eso ya lo hacen los contadores.

Amiga: - Entonces...

Pampa: - A veces salgo del programa y tengo veinticinco llamadas perdidas. ¡Me podrías atender el teléfono!

Amiga: - Pero no te voy a cobrar por atenderte el teléfono.

Cicco trabaja de otra manera, aunque con una malicia similar. Los ataques, en general, son más justificados: son las mismas acciones o frases de los entrevistados los que los dejan mal parados. Pero también queda claro que cualquier elemento a mano es bueno a la hora degradar la figura del otro, incluso chismes que no parecen bien documentados (o de los que no se cita fuente). Así presenta a Roberto Pettinato:

Antes, cuando trabajaba como columnista de espectáculos en Revista Libre, la redacción se ponía de pie cuando veía llegar a Roberto Pettinato. Entraba vestido con un overol anaranjado como un jugo exprimido y la gente le iba haciendo lugar a su paso. No tanto por su estatura o por sus ocurrencias, ni siquiera porque tocaba el saxo en Sumo. La gente se ponía de pie porque olía a langostino dentro de un tupper. “Venía con esos overoles asquerosos, malolientes, y nadie quería estar en la misma habitación” —recuerda un compañero— (2006: 179).

El humor en la forma en que se retrata al otro no es lo nuevo de estas crónicas. Los textos costumbristas de comienzos del siglo XX de autores como Fray Mocho, Félix Lima, Carlos Pacheco, por mencionar a

algunos, ya estaban atravesados por el humor. Pero los costumbristas usaban el humor como una forma de entender a las transformaciones vertiginosas de la ciudad, en que se introducían nuevos agentes. Era un humor que quería unir lo fragmentario.

En la crónica no hay ninguna vocación de unificación. La brecha que hay entre los primeros textos costumbristas y los artículos de Cicco y Seselovsky quizá sea un síntoma de algo más complejo: la sociedad está tan fragmentada que todo “star” ya no puede cumplir el rol de ayudar a cohesionar la sociedad. El starsistem está roto porque la sociedad está rota. Esa sensación de “incompletud permanente” que Beatriz Sarlo observa al caminar por algunos barrios de la ciudad, también está en el starsistem, que ya no puede tener algo como sagrado.

Bibliografía

- Cicco (2006), *Yo fui un porno star y otras crónicas de lujuria y demencia*. Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- Seselovsky, Alejandro (2010), *Trash. Relatos de la Argentina mediática*. Buenos Aires, Norma.

La narrativa como testimonio de la realidad socio-histórica que habitan los jóvenes en contexto de encierro

The narrative as a testimony of the socio-historical reality that young people live in a context of confinement

*Agustina Sily
Universidad Nacional de Salta*

Resumen

El taller de lectura y escritura realizado en un núcleo educativo en contexto de encierro fue parte indispensable del proceso que tenía como corolario la producción de una revista de bolsillo. La visibilización de los sentidos que sus procesos comunicacionales construyen nos permite reflexionar sobre el potencial testimonial de estas narrativas para dar cuenta de las representaciones construidas en torno a la realidad socio-histórica de los actores. En esta práctica los jóvenes se constituyen como sujetos activos en la producción de su identidad. Las formaciones discursivas de los jóvenes son socialmente relevantes aun cuando no tengan su lugar en los medios de comunicación masiva.

Palabras clave: jóvenes - prácticas comunicativas – testimonial - sentidos sociales

Abstract

The reading and writing workshop carried out in a context of confinement was an indispensable part of the process that had as a corollary the production of a pocket magazine. The visibility of the senses that their communication processes construct allows us to reflect on the potential testimony of these narratives to account for the representations built around the socio-historical reality of the actors. In this practice, young people constitute themselves as active subjects in the production of their identity. The discursive formations of young people are socially relevant even when they do not have their place in the mass media.

Key words: young people, communicative practices, testimonials, social senses

Esta ponencia tiene su origen en la experiencia en torno a la tesis de grado “Ciudadanía comunicativa- en contexto de encierro” (Sily, 2016) que defendí un año atrás. El taller de lectura y escritura realizado en el Centro de Actividades Juveniles (CAJ) 7210 fue parte indispensable de este proceso que tenía como corolario la producción de una revista de bolsillo. Este núcleo educativo se sitúa en el Centro de Atención a Jóvenes en Conflicto con la Ley Penal N° 1.

Los objetivos que guiaron el sentido de las acciones de esta experiencia fueron fortalecer las aptitudes comunicativas y la comprensión lectora de los jóvenes que asisten a este núcleo educativo en privación de libertad, y generar un espacio para el diálogo, la creación, la búsqueda de alternativas y nuevos modos de construcción basados en la justicia social. Realicé una sistematización de la experiencia con el propósito de reflexionar sobre la propia práctica y aportar a la construcción de nuevas modalidades de intervención en el campo de Educación/Comunicación.

Enseñar y aprender en contextos de encierro implica efectivizar el derecho a la educación. Este proyecto surge de la necesidad de un espacio que sostenga la voz y trascienda los muros, donde los productores de contenidos puedan, a través de variadas dinámicas y ejercicios, pensarse a sí mismos de otra manera; cuya enunciación de la subjetividad no posea ya un vínculo con el delito y contemple otras perspectivas y horizontes para sí, partiendo de la creencia de que el mero acto de escribir conlleva una reflexión y proyección de sí mismos en el tiempo.

Los interrogantes que plantea este trabajo de investigación giran en torno a la incidencia de la educación y comunicación en contextos de encierro en la subjetividad de los jóvenes privados de libertad, deteniéndose en los aportes de la propia propuesta pedagógica a la configuración de la subjetividad y las reflexiones que surgen sobre las estrategias que posibilitan la aparición de sus voces en el espacio público. Me pregunto también qué significados adquiere la toma de la palabra de las personas privadas de libertad en la sociedad actual y cuáles son los sentidos manifestados en sus prácticas comunicativas.

En esta ocasión no desarrollaré en profundidad las perspectivas teóricas que acompañaron esta investigación. Me focalizaré en los procesos comunicacionales de los jóvenes con el propósito de hacer inteligibles los significados que los actores dan a su historia y las relaciones que se establecen en el contexto de producción con la educación, la familia, el trabajo, los estupefacientes, la violencia policial y barrial.

Enfoque teórico-metodológico

El taller de lectura y escritura es un espacio en el que se enseñaba y se aprendía desde lo vivencial. Predominó el aprehender sobre el enseñar. El taller es la concepción metodológica de la educación popular. Permite la activación de un proceso pedagógico sustentado en la integración de teoría y práctica, el protagonismo de los participantes, el diálogo de experiencias y saberes y la producción colectiva de

aprendizajes, operando una transformación en las personas participantes y en la situación de partida.

La dinámica de cada taller se organizaba en dos instancias: un primer momento en el que nos deteníamos en lecturas comprensivas que permitieran la apropiación de los significados de los recursos didácticos, acordes al contenido temático de cada encuentro y una segunda instancia de producción que involucraba reflexiones colectivas y la participación de los actores. Promoví el anclaje de los conceptos y temáticas al universo cultural y simbólico propio de los jóvenes. Me planteé el desarrollo de diversos saberes integradores donde se unieran los procesos educativos y afectivos.

La práctica me formó como facilitadora del proceso y me desafió a indagar constantemente en estrategias pedagógicas acordes a lo situacional. Los jóvenes también propusieron ejercicios y materiales de trabajo que les resultaban interesantes. Procuré que el hilo conductor fuera el proceso mismo, por lo que no todos los encuentros dieron como resultado un producto escrito. Valoro el clima de confianza y respeto que construimos y sostuvimos entre todos en nuestro espacio. Estas condiciones dieron lugar a una real participación, manifestada en la toma de decisiones y en el involucramiento.

Me formulé el propósito de evitar los ideologismos¹ de los que habla Prieto Castillo con el objeto no inducir a los jóvenes a determinadas respuestas o pensamientos, porque entiendo que los sentidos que los jóvenes construyen tienen que ser resultado de sus propios ejercicios analíticos, en los que se pone en juego el pensamiento crítico.

Algunos de los ejercicios de escritura realizados giraron en torno a la auto referencialidad, el analizarse a sí mismos como una forma de enriquecimiento personal; otras dinámicas exhortan la escritura de ficciones, el cuestionamiento de aquellas situaciones o ideas que son dadas por naturales y verdaderas, la interpretación de coyunturas, situaciones e ideas de diversa índole y la formación de argumentos.

Destaco la autovaloración de los productos comunicacionales de los jóvenes, quienes expresaron su voluntad de conservar sus producciones. Esta condición es símbolo de recuperación de su autoestima y de sus expectativas.

El taller tenía como corolario la edición de una revista de bolsillo a la que llamaron *K'onda!* El nombre fue elegido en consenso por los jóvenes, quienes también diseñaron la tipografía, pensaron las secciones y realizaron sugerencias en torno a la edición. Fueron ellos también quienes ensamblaron las revistas e hicieron la entrega con orgullo a sus familias, emocionándose al leer las producciones tanto propias como de los compañeros. *K'onda* no fue una revista institucional, fue el producto de los procesos comunicacionales de los jóvenes, cuyo lenguaje y formaciones culturales fueron respetadas. Todas las producciones están firmadas por los diversos participantes del taller. La editorial escrita

¹ Prieto Castillo llama ideologismo al intento de llevar a otro a donde se piensa que debe ir, a decidir por el destino ajeno en nombre de alguna propuesta religiosa o social, de una “utopía” o de un aparato conceptual. (Prieto Castillo, 2004).

permite entrever los sentidos que otorgaron al hecho de visibilizar esta producción colectiva:

K'ONDA es nuestra palabra, nuestra forma de decir y pensar, es una revista de los pibes del Centro de Actividades Juveniles (Caj) privados de libertad para hacer futuro...porque nuestra vida no termina en algún error cometido, porque tenemos la posibilidad de hacer cambios y ser mejores personas, porque podemos salir de la droga, porque opinamos, porque nuestra voz también vale, porque tenemos derechos. Aquí vas a encontrar la vida de barrio, los conflictos con la ley y problemas con la policía. Aquí hay calle, tiros, dolores, pero también alegrías, esperanzas y felicidad (K'onda: Editorial, 2015).

Las prácticas comunicativas

Los jóvenes de este núcleo educativo han vivido una serie de experiencias barriales, familiares, laborales y escolares con rasgos compartidos. Adopté el abordaje integral para entender el delito propuesto por Gabriel Kessler (2004), quien sostiene que, si bien dichas experiencias no explican las razones del delito, son el contexto en el que éstas se han generado, por lo que analizarlas es ineludible para su comprensión. Los procesos comunicacionales de los jóvenes se constituyen como la herramienta para hacer inteligible el hecho social al que refiero y comprender los sentidos que los jóvenes construyen en torno a su experiencia.

La relación conflictiva con la policía antecede a los actos delictivos y forma parte de la experiencia de todo joven de los sectores populares. En los encuentros del taller, observamos un mismo tatuaje en diferentes jóvenes, generalmente situado en las manos: Se trata de cinco puntos que significan “muerte a la yuta”. Esta marca presupone que los jóvenes que la tienen fueron en algún momento rodeados por uniformados y que su suerte será vengada, revirtiendo la historia: Cuatro chicos acorralarán al policía. El dibujo es señal de antecedentes para la fuerza estatal. Los jóvenes aseguran que su tenencia es motivo de aporreo en privación de libertad. Así mismo, relataron haber sufrido detenciones arbitrarias alegando, la averiguación de antecedentes.

Entiendo que no es posible enunciar una conclusión en torno al peso del consumo de sustancias psicoactivas en los actos delictivos. En los relatos de los jóvenes se observa un posicionamiento de la droga como causante de hechos no deseados, siendo estos pronunciados como efectos colaterales del consumo. A su vez, es explícita la culpa que les genera el tener una relación de consumo problemático. El género epistolar es escogido por muchos jóvenes para dirigirse a sus afectos; en varias de estas cartas los jóvenes aconsejan a sus hermanos evitar el consumo de sustancias. La droga aparece también involucrada en relatos que giran en torno a la violencia barrial. Por su implicancia simbólica, comparto la historia de José, quien proviene del barrio 20 de Junio situado en la zona este de Salta capital. José no sabía escribir, por lo que decidí redactar su historia conservando sus formas de expresión. José

tenía un amigo, a quien apodaban con cariño, Zurdo. A sus veinte años, Zurdo explicaba que la tristeza le nacía al no poder ver a su hija por las diferencias con su pareja. “*Nos fuimos al montecito donde vende pipa. Se hemos ido a jalar poxirran*”, contextualiza José. ‘Jalar poxirran’ u ‘hondear’ son los nombres que los jóvenes usan para hablar de los momentos de consumo. En el barrio de José muchos adolescentes desertaron a la vida. “*Los changos cuentan que cuando iban a hondear veían al Mandinga cerca de la cerámica. Dicen que el dueño de la cerámica hizo un pacto con el diablo*”, relata. Las calles que rodean la Cerámica del Norte cuentan con puestos de compra y venta de droga, son el punto de encuentro. En las palabras de José, el Mandinga es la antropomorfización del diablo. Es recreado en la mente de los moceríos a su imagen y semejanza. Se trata de un adolescente vestido de negro que los incita a ahorcarse, que interpela el sentido de sus vidas y los conduce a preguntarse, ¿para qué seguir viviendo? Zurdo se suicidó. La historia de Zurdo es la historia de muchos jóvenes que desisten de la vida. Es la tragedia y la pérdida de los afectos, de tantos como José.

En cuanto a los contextos de socialización, los jóvenes expresaron a través de la oralidad y de manuscritos que la violencia se hizo presente en sus hogares de dos formas: entre conyugues y de padres a hijos. La oralidad y unos cuadernos artesanales que propusieron realizar con el propósito de llevar adelante un proyecto inspirado en la película “Los escritores de la libertad”, fueron los soportes en los que canalizaron la angustia que les genera la posible violencia de género ejercida hacia sus madres mientras sus vidas transcurren en privación de libertad. Al hablar de la conformación de sus familias, muchos jóvenes expresaron tener hermanos y padres privados de libertad y haber crecido con sus padres en prisión. En tanto otros enuncian que viven solos, con las abuelas o alguno de sus padres.

Es usual que cuando un joven comete un delito, la mirada se focalice en su familia, buscando en ella las razones últimas. Free (1991), después de revisar las investigaciones de las últimas décadas, concluye que no existen evidencias suficientes para postular taxativamente una relación positiva entre ambas cuestiones.

El peso del componente familiar varía según el tipo de ruptura (divorcio o muerte de un progenitor), sexo y la edad de los hijos al producirse el hecho, el nivel socioeconómico y, sobre todo, el tipo de infracción. El consenso actual, sostiene Gabriel Kesller (2004), es que solo en interacción con otros factores, determinados contextos familiares constituyen entornos donde es más probable que se desarrollen actividades delictivas.

La deserción escolar adviene por factores internos como resultan de las medidas disciplinarias, el fracaso escolar, los procesos de estigmatización y el enfrentamiento con los compañeros. Las razones también obedecen a sucesos ajenos a la escuela (Kessler, 2004). El rezago escolar que dificulta su integración se acentúa más entre los que han pasado períodos privados de libertad, durante los cuales no pudieron cursar el secundario. La lectura del cuento “Nueve” de Esteban Valentino conllevó reflexiones en torno a la relación que los participantes tenían

con la escuela. Seis de los siete presentes expresaron haber sido expulsados de las comunidades educativas como también haberse quedado libres por las reiteradas inasistencias. Si bien la escuela parece no gustarle a una amplia mayoría, la entienden como un medio necesario para obtener un trabajo más calificado.

Conclusiones

Retome la labor realizada en el taller para reconstituir la identidad que delinearon en producciones colectivas. Los jóvenes participantes están definidos por sus afectos. Están hechos de historias. Se reconocen como falibles. Quieren ser alguien en la vida y entienden que la forma de ejercer su ciudadanía es siendo parte, a través del trabajo y el estudio. Tienen conciencia de la vulnerabilidad y finitud de la vida porque han vivido los decesos de seres queridos. Algunos, gran parte de ellos, poseen un consumo problemático de sustancias psicoactivas, situación que les genera un sentimiento de culpa. El barrio es su lugar de pertenencia y se reconoce como forjador de la identidad; en sus producciones escritas, muchos jóvenes aclaran cuál es el barrio al que pertenecen; esta es también una pregunta que se repite hacia nosotros.

Advierto que este espacio no va a cambiarles la vida a los jóvenes, que es indispensable trabajar desde el acompañamiento en la vida social, generando alternativas y posibilidades de acceso al conocimiento, a la cultura, a una vida digna y a condiciones materiales, que den lugar y asidero a los sueños y a la proyección.

Comprendo que la educación como realidad social está atravesada por relaciones de poder. Michel Foucault analiza los diferentes modos de subjetivación del ser humano en nuestra cultura. Plantea que el poder hace, produce, al individuo. Esta forma de poder se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata, clasifica a los individuos, los ata a su identidad, les impone una ley de verdad que deben reconocer y que los otros han de reconocer en ellos. Es una forma de poder que transforma a los individuos en sujetos (Foucault, 1976). Desde este lugar se quiso usar ese poder para proponer alternativas de acción, para potenciar las capacidades culturales, para hacer efectivo el derecho a construir identidades diversas y dar lugar a nuevos marcos valorativos.

El proceso de subjetivación está mediado por prácticas pedagógicas y comunicacionales que lo constituyen. La mediación es la propia cultura que a la vez que contexto es producto de la comunicación. Es el lugar desde donde se produce el sentido de la comunicación (Barbero, 1998). Hay otras mediaciones posibles que se retoman en esta práctica que son el lenguaje, los sentidos y significados que emergen en los procesos comunicativos, la acción social de los jóvenes, las identidades y el barrio.

En esta práctica los jóvenes producen los sentidos que los definen. La práctica los interpela, los lleva a repensarse, a constituirse en sujetos activos en la producción de su identidad. En este trabajo la comprensión de la trama social y las formaciones culturales de los jóvenes está definida

por los sentidos que adquiere la toma de su palabra; por lo que estas producciones dialogan con el marco teórico y mis propias reflexiones.

La labor emprendida me envolvió en el disfrute que el caminar con sentido desprende. Me ha permitido en la interacción absorber los sentires y pensamientos de estos jóvenes. Ha contribuido a reafirmar el lugar y la perspectiva desde la que deseo trabajar.

Decía Paulo Freire que ninguna educación es neutra; asevero entonces que la comunicación tampoco lo es. En este sentido creo que hemos forjado una práctica de comunicación alternativa y contra hegemónica, con objetivos transformadores y una forma de concebir el trabajo educomunicacional dialógica que posiciona a estos jóvenes -a los que los medios de comunicación masiva refieren como un sujeto colectivo desde el estigma-, como interlocutores válidos y constructores de representatividad. Esta práctica de comunicación es formadora de conciencia colectiva.

Las formaciones discursivas de los jóvenes son socialmente relevantes aun cuando no tengan su lugar en los medios masivos de comunicación. Los procesos de nominación se constituyen como piezas claves en las construcciones que realizan los actores sociales para producir sus “representaciones” de la realidad socio-histórica en que viven. (Bourdieu, 1985). Ojalá un día estas voces suenen fuertes.

Bibliografía

- Barbero, JM (1998), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Editorial Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1985), “Espacio social y génesis de las clases”, *Revista Espacios*, N°2, en http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/espacio_social_y_genesis.pdf
- Free, M.D (1991), “Clarifying the relationship between the broken home and juvenile delinquency: a critique of current literature”, *Deviant Behavior: And interdisciplinary Journal*, vol. 12, 109-167.
- Foucault, M. (1976), “*Las mallas del poder*”, *En Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales*. Volumen III. Barcelona, Editorial Paidós.
- Kessler, G. (2004), “*Sociología del delito amateur*”. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- Prieto Castillo, Daniel (2004), “*La comunicación en la educación*”. Buenos Aires, Ediciones La Crujia, Editorial Stella.
- Sily, S.A. (2016), “*-Ciudadanía comunicativa- en contexto de encierro*”. *Tesis de licenciatura*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta, Salta, Argentina.

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

**Writting from the margins. Three (sub)urban chronicles over a
Century**

*Margarita Pierini
Universidad Nacional de Quilmes*

Resumen

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 Sebastian Hacher sobre la fiesta de las Alasitas en el Parque Indoamericano, 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 arma de denuncia, reafirmando así la función política de la crónica.

Palabras clave: Crónicas urbanas, Rodolfo Walsh, Gabriela Coni, marginados

Abstract

Defined as a borderline genre -a hybrid, the *platyplus of prose*- chronicle has been, trough the history of the written press, the form that best fits with the look on and from the margins of urban life. Here, we propose to go through three cases of chroniclers that, over a century, have accounted for a reality that is usually invisible or distorted from the Center, from the big City allegedly cosmopolitan and modern. The articles by socialist leader Gabriela Coni about landfills in Buenos Aires, at the beginning of the 20th Century; Rodolfo Walsh's article about Liniers slaughterhouse, in the middle of 20th Century; the journalist Sebastian Hacher's note about the Alasitas festival at Indoamericano park. Far from all costumbrismo, in the three cases the journalistic chronicles display a (sub)urban panorama, marginalized and besieged by "common sense" prejudices and stereotypes. In all three cases, the chronicler turns investigation into a denunciation weapon, reaffirming the political function of the chronicle.

Keywords: Urban chronicles, Rodolfo Walsh, Gabriela Coni, marginalized

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 (2017)

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, presentaré 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 policía¹. 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 500 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 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 60 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 Argentina², 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 cuerdas 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

¹ 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).

² “El país de Quiroga”, “Las ciudades fantasmas”, “Carnaval Caté”, son algunos de esos artículos, recopilados en Walsh (1995).

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 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 literario³), 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 59, “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.

Sebastián Hacher: *Ayer deseo, hoy realidad.*

Esta crónica se publicó en el ya desaparecido semanario *Miradas al Sur*, en el verano de 2013. 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

³ 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).

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 Benjamin⁴— 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.

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.

⁴ “Si, como quería Walter Benjamin, la tarea del historiador es cepillar la historia a contrapelo, varias maneras hay de realizarla” (Gilly, 2006:79).

Bibliografía

a) 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.

b) 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.

Crónica narrativa actual: ética y mirada¹

Current Latin American *crónica*: ethics and viewpoint

Patricia Poblete Alday
UAHC-Chile

Resumen

El texto releva las consideraciones éticas del ejercicio y el texto cronístico contemporáneo, particularmente en aquellas piezas que tematizan la violencia urbana. Más allá de su evidente función referencial, el contexto determina la economía del relato y el *locus* narrativo, generando un corpus de alta complejidad semántica y de gran poder perlocutivo. Analizaremos estos aspectos en la obra de tres reconocidos cronistas contemporáneos: el salvadoreño Óscar Martínez, el español Alberto Arce y el argentino Martín Caparrós.

Palabras clave: violencia – ética – crónica periodístico/literaria

Abstract

The text analyzes ethical considerations of the contemporary chronicle, both the practice and the product, particularly in those pieces about urban violence. Beyond its evident referential function, the context determines the economy of the story and the narrative *locus*, generating a corpus of high semantic complexity and great perlocutionary power. We will analyze these issues in the texts of three remarkable contemporary chroniclers: Óscar Martínez, from El Salvador; Alberto Arce, from Spain, and Martín Caparrós, from Argentina.

Keywords: Violence – Ethics – Narrative chronicle

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

¹Este texto se enmarca en los proyectos de investigación Fondecyt Regular N° 1160027, del cual la autora es investigadora responsable; y Fondecyt Regular N° 1170993, del cual es co-investigadora.

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, cursivas añadidas). 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:

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 que, 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 1971, 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 2012— 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. Entre 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.

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

On the edge of the work: between hypertext and betrayal. Writing as a job in *Irrupciones* by Mario Levrero

Blas Gabriel Rivadeneira
INVELEC-Universidad Nacional de Tucumán
CONICET

Resumen

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. 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). A diferencia de otras colaboraciones en medios periodísticos, el uruguayo decide firmar las *Irrupciones* con el nombre de su fantasma literario: Mario Levrero. Nos interesa ubicar estos textos en el universo de la obra levreriana, resaltando las tensiones entre la práctica de la escritura por encargo, con fecha límite y para un medio masivo con la cosmovisión literaria del uruguayo asociada a nociones de raíces románticas como la inspiración y la libertad de creación sin condicionamientos externos. Las *Irrupciones* se escriben desde ese espacio en permanente contradicción, una serie híbrida de columnas que, según su propio autor, pueden ser leídas como un hipertexto de su trayectoria literaria.

Palabras clave: Mario Levrero, Fantasma-Hipertexto, Frontera, Escritura como trabajo

Abstract

In this paper we propose to analyze the texts published by Mario Levrero in the weekly newspaper *Posdata* and then in the *Insomnia* supplement of said magazine. The column was known as *Irrupciones* and had 126 texts which appeared, in a first stage, between February 16, 1996 (*Posdata* No. 75) and June 5, 1998 (*Posdata* No. 193); and, in a second stage, between February 25, 2000 (*Posdata* No. 282) and June 16 of that same year (*Postdata* No. 297). Unlike other collaborations in journalistic media, the Uruguayan decides to sign these columns with the name of his literary phantom: Mario Levrero. We are interested in locating these texts in the universe of his work, highlighting the tensions between the practice of custom writing, with deadline and for a mass médium with the literary world view of the Uruguayan associated with notions of romantic roots such as inspiration and freedom of creation without

external constraints. The *Irrupciones* are written from that space in permanente contradiction, they are a hybrid series of columns that, according to Levrero, can be read as a hypertext of his work.

Keywords: Mario Levrero, Phantom, Hypertext, Frontier, Writing as a job

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, de lo real-irreal, de 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 literario¹. 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 utilizaremos la compilación que publicó la editorial uruguaya *Criatura* en 2013.²

¹El uruguayo nace en 1940 con el nombre Jorge Mario Varlotta Levrero. Más adelante elige el de Mario Levrero para presentarse en sus textos “más literarios” como así también muchos otros como Tia Encarnación, Ange de la Branche, Alvar Tot, Lavallega Bartleby, Sofanor Rigby, Profesor Hybris, Profesor Off, Profesor Vlachki y Edipus Leroi 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.

² Una primera edición de las *Irrupciones* apareció en 2001 en la colección *De los flexesterpines* dirigida por el propio Levrero, la que, si bien planificó cuatro tomos,

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.

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 usaría el acróstico Alvar Tot, en las *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 sus *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 sus *Irrupciones* 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.

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.

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 sus *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”³, 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), 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

³ 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.

levrерianos, 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 sus *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, esquivada 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 a 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 sus *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 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, 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 uruguayo 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 paradójal 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 prestablecidas (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”⁴, en una escena muy cercana a varias que se suceden en *La novela luminosa*, se cuenta que les 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 las *Irrupciones* problematizan las fronteras del proyecto levreriano.

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 profesional⁵.

⁴ El agregado de “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”.

⁵Rotker 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.

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, estas *Irrupciones* lo colocaban 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 explicita las tensiones de este espacio límite para un autor como es la escritura en medios masivos.

Las *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 rapto 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.

Invisibles, refugiados y pasaporte exótico. "Un día en la Alemania Oriental"

Invisibles, refugees and exotic passport. "One day in East Germany"

Anahí M. Salva
Universidad Nacional de Salta

Es viernes 3 de febrero del 2017, suena el despertador, ya son las 7 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 7.05, 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 DDR¹, ¡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 7.45 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?*², ¡Ja!³, 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 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!*⁴ 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

1 Siglas en alemán DDR, traducción del español República Democrática Alemana

2 ¡Hola Ana! ¿Estás listas para ir a trabajar?

3 ¡Sí!

4 ¡Llegamos!

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 sonríe. 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 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 tabloneros 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 a la mesa con Ángela y esperamos a los niños que quieren pintarse. Cada niño elige qué actividad quiere realizar. El primer niño 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 Ángela 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 ist dumm! ¡Sie möchte nicht!*⁵ 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 big problem y finish*⁶. 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

5 ¡Mi mamá es tonta! Ella no quiere.

6 yo, yo, yo no problema, o gran problema, termina.

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 en el sótano, pero que hay uno en el primer piso. Así, 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 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 sonríe. 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 caso 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. Termina 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 sonríe. 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 un fuerte abrazo.

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

Chronicle and testimony: how a story is constructed. A History of struggle and militancy in Tucumán

Exequiel Svetliza
IIIAC-Universidad Nacional de Tucumán
CONICET
Tucumán Zeta

Resumen

Este trabajo toma como punto de partida el relato de Juan Francisco Cabrera como militante que participó activamente en la lucha sindical por la reapertura de la fábrica textil Escalada en el pueblo de Los Ralos. A su vez, recupera su experiencia como sobreviviente del Arsenal Miguel de Azcuénaga, el mayor centro de detención clandestina que funcionó en el noroeste del país durante la última dictadura militar. Su historia ha sido contada en “El luchador de Los Ralos”, una crónica de mi autoría publicada en 2015 en la revista digital *Tucumán Zeta*. Cabrera no sólo ha sido testigo de la clausura del ingenio Los Ralos en 1966 —consecuencia directa del llamado Operativo Tucumán implementado por el ministro de Economía Néstor Salimei durante el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía —, sino también protagonista del proceso de apertura, cierre y posterior reapertura de la textil Escalada como resultado de la lucha sindical llevada a cabo por los trabajadores de la fábrica, agrupaciones estudiantiles y vecinos del pueblo. En su relato, la historia de lucha del pueblo se rescata a partir de hechos anecdóticos, haciendo de la memoria individual un eslabón fundamental en la configuración de la memoria colectiva.

Palabras clave: crónica – testimonio - Tucumán

Abstract

This work takes as a starting point Juan Francisco Cabrera's narration as a militant who actively participated in the unions struggle for thereopening of the Escalada textile factory in the town of Los Ralos. In turn, he recover shis experience as a survivor of Arsenal Miguel de Azcuénaga, the lar gest clandestine detention center that operated in the northwest of the country during the last military dictatorship. His story has been told in "El luchador de Los Ralos", a chronicle of my authorship published in 2015 in the digital magazine *Tucumán Zeta*. Cabrera has not only witnessed the closing of the Los Ralos sugar cane factory in 1966 - a direct consequence of the so-called Operativo Tucumán implemented by Economy Minister Néstor Salimei during the de facto government of Juan Carlos Onganía - but has also been a protagonist of the opening process, closing and

subsequent reopening of Escalada as a result of the unions struggle carried out by the workers of the factory, student groups and residents of the town. In his story, the history of people's struggle is rescued from anecdotal facts, making individual memory a fundamental link in the configuration of collective memory.

Keywords: chronicle - testimony - Tucumán

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” de la crónica, 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 crónica 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 del 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 la crónica “El luchador de los Ralos” (Svetliza, 2015); una crónica de mi autoría publicada en la revista digital Tucumán Zeta¹. 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 (78 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.

¹Tucumán Zeta (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.

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 30 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 Sgrosso². Pero, como constatamos después a través de la investigación, no se trata sólo de un paisaje arqueológico, sino también de un 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 250 mil personas y la debacle económica de muchos pueblos como Los Ralos³. 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 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

²El fotoreportaje de Jorge Olmos Sgrosso se encuentra disponible en: <http://tucumanzeta.com/visuales-z/el-luchador-de-los-ralos/>

³Sobre el contexto en que se produjo el Operativo Tucumán y sus consecuencias véase: Roberto Pucci (2007).

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.

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 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 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 al análisis que hace Rossana Nofal (2002) del género: aquellos que enaltecen una ética militante y aquellos otros que sólo 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 2013 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 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 (Svetliza).

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 sólo 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 sólo 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 al 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 encabezaran los pedidos reclamando la reapertura de la textil Escalada (Svetliza).

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” (Svetliza). 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 (Svetliza).

La voz de Cabrera no sólo 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 (Svetliza).

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 pueblo al que caracteriza como de gente sumisa, “dejada”, Cabrera es la excepción a 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 (Svetliza).

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 (Svetliza).

La crónica revela el artificio de la representación al corporizar a aquellos compañeros de lucha que hoy sólo 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 (Svetliza).

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?

– Cuento 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 (Svetliza).

Esta última pregunta es la primera que se hace el cronista antes de comenzar a escribir la historia, pero trasladada al 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 porqué de esa forma entre otras formas posibles y por qué termino por contar esa historia entre otras historias me obligan a parafrasearla 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/larc3b3nica-malba-alarcc3b3n-villoro.pdf> (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/> (2/05/2017).

Abortar segura, derecho de algunas

Safe abortion, some woman's rights

*Agustina Sily
Universidad Nacional de Salta*

La prohibición del aborto voluntario incide en las condiciones en las que se desarrolla la práctica y afecta de manera diferencial a mujeres social y económicamente vulnerables. En Salta, la red de socorristas se nomina Las Bomberas y acoge unas diez consultas semanales, de las cuales nueve se hacen. Las voces de mujeres que atravesaron la experiencia y las referencias sobre su participación en los procesos de amigas, madres y tías nos allegan a la dimensión sensible de la práctica y a la condensación de algunos interrogantes, ¿qué dicen las investigaciones sobre la experiencia de países que legalizaron el aborto? ¿Qué efectos tienen las prácticas discriminatorias sobre las mujeres que abortan?

En Argentina, el aborto es un delito que le costó dos años de privación de libertad a Belén y un mes de prisión en suspenso y la consiguiente inhabilitación de su matrícula a Estella Perramón, la médica que garantizó la práctica a una niña que cursaba un embarazo producto de una violación y murió a los días por motivos aún sin esclarecer. La legislación de nuestro país prevé el derecho a solicitar la interrupción legal del embarazo (ILE) cuando éste representa un peligro para la vida y salud de la mujer y cuando el embarazo proviene de una violación. El marco normativo deja sentado que la mujer que haya atravesado estas circunstancias no debe atenerse a una autorización judicial ni a obstáculos médico-burocráticos o judiciales para acceder a la prestación médica, empero este fallo, la voluntad política del gobernador Juan Manuel Urtubey soslaya la representación del Estado provincial como garante de la salud de la población e impone, mediante el Decreto 1170/12, la asistencia del defensor público o del asesor de menores e incapaces y el requerimiento de una declaración jurada o denuncia penal antes de autorizar la práctica.

Transcurrieron dos años desde que Socorro Rosa se conformó en Salta con la llegada de integrantes de la red a una formación que reunió personas que se sabían afines a la legalización del aborto. Hoy son once las mujeres que hilvanan con afecto y autogestión el apoyo a quienes atraviesan embarazos no deseados, socializando información sobre el uso seguro del misoprostol acorde al protocolo de la Organización Mundial de la Salud.

Mercedes Martínez se muestra segura al decir que la lucha feminista, aquella que toma conciencia sobre la necesidad de cuestionar la violencia hacia las mujeres y construir otra organización social y otros modos de relacionarnos, no se hace desde la clandestinidad. Es eso lo que responde cuando pregunto si puedo incluir su nombre real o prefiere preservarlo. Mercedes es docente de Ciencias Políticas, pero está sentada

junto a mí en una plaza de la ciudad porque es socorrista. Es la misma plaza en el que se desarrollan los encuentros con mujeres que piden ayuda, son dos en la semana y asisten unas cuatro o cinco chicas cada vez. Mercedes estima que solo una de cada diez que llama no concreta el aborto, por eso entiende que la discusión trasciende la asonada desde la cual nuestra cultura negocia la moralidad del acto, “El aborto es un hecho que ocurre, que vemos todos los días” gráfica. “Literalmente cada día”, replica.

El primer contacto se realiza por teléfono y las voces que llaman se oyen ansiosas. Del otro lado intentan transmitir tranquilidad y compañía. Los acompañamientos no han tenido complicaciones hasta ahora, la mayor rémora ocurre cuando las mujeres se asustan y concurren a hospitales por un legrado.

Entre los efectos de la ilegalidad, destaca el negocio encubierto de misoprostol al que acuden prácticamente todas las mujeres por no tener pedidos médicos.

- ¿Cuánto salen las pastillas? Consulto
- La compra de 16 pastillas con receta cuesta \$1.200 pero en la clandestinidad las farmacias venden libremente 4 píldoras entre \$2.000 y \$3.000. Es importante aclarar que nosotras no vendemos ni regalamos pastillas. Además de brindarles información, proponemos un acompañamiento telefónico si la mujer así lo desea. Nos comunicamos también después del aborto.

Hay en el mundo personas que no hacen efectivo su derecho a la planificación familiar e historias de vidas atravesadas por factores sociales, políticos y económicos que las afectan directamente. La ciudad que tiene tres días de Milagro y que aún debate la continuidad de la educación religiosa en las escuelas públicas no participa a su vez del Programa Nacional de Educación Sexual Integral. En este paraje se detiene Mercedes entretanto explica el silogismo que conduce a la opresión de las prácticas clandestinas: “Hay que tratar la sexualidad desde la afectividad, desde el respeto por el otro y por el propio cuerpo y hablar desde el inicio de la escolaridad. Hablar, en las escuelas, en los jardines, en los BSPA y con los privados de libertad”.

La utilización de anticonceptivos orales varía en función de los niveles de ingresos y la efectora de la salud con la que dialogamos señala tanto su disminución como la notoria escasez de preservativos en los centros de salud, en el último año.

Julia tiene 31 años y lleva dos viviendo en esta ciudad que todavía le resulta extraña y abúlica en ampliar sus marcos valorativos. Como profesional de la salud llegó a Salta a hacer su residencia en un hospital local pero actualmente trabaja en centros sanitarios de barrios populares. Su risa es frecuente pero no nerviosa, por el contrario, se escucha confiada cuando habla entre ademanes. En sus previsiones económicas, la estabilidad es necesaria porque apoya monetariamente a la menor de sus hermanos.

Ante el encuentro con un test de embarazo positivo, la reacción tiene que ser otra, comenta. Otra que no fue. La suya fue la negación

categoría. Sabía que tenía dos opciones y en una, parir en marzo del año siguiente, no pensó nunca. Las palabras de su compañero la aliviaron un montón porque, aunque tampoco él sentía que fuera el momento para tener un hijo, dijo que la decisión final era suya. Pensó en realizarse una aspiración manual endouterina (AMEU) en Córdoba, pero desistió porque sabía de la amplia experiencia de las socorristas y prefirió estar acompañada por alguien de confianza. Los padres de Julia también abortaron antes que ella y sus hermanos nacieran. “En la mayoría de las familias hay alguien que abortó, solo que no te lo cuentan y mi mamá se encargó de contarnos también de los abortos de mis tías. Lo que no quería era ocultarlo, porque si no es algo que te estás comiendo vos sola. Cuanto más acompañada te sientas, mejor es”, refiere.

El estigma sobre el aborto

El estigma está presente en todo el acontecimiento. Las abrazan primero las leyes que criminalizan y persiguen, condicionando la accesibilidad de las prácticas médicas. Lo refuerzan también los medios de comunicación que olvidan la perspectiva de derechos y género, y excavan en polémicas, escindiendo la problemática de la salud pública y el principio de igualdad. La severidad con la que algunas personas hablan sobre el aborto contribuye a los sentimientos de culpa y al aislamiento de las mujeres que atravesaron la experiencia.

Paula es la primera de cuatro hermanas mujeres, “en la casa también hay un perro”, cuenta. Es actriz y en breve será psicóloga. Cree en mirar o no a los ojos según las energías, realiza una terapia humanista desde un enfoque gestáltico y práctica las constelaciones familiares. Tiene desdibujada la fecha en la que efectuó el aborto, pero recuerda que no fue agradable, que dudaba y que tenía sentimientos e ideas discordantes.

- ¿Qué sentiste cuando te enteraste del embarazo?
- Me angustié cuando lo supe, durante el proceso y también después de abortar. Fuimos dos personas que abandonamos la condición de padres. Tuve culpa y está bueno reconocerlo pero sé que las miradas de esta ciudad en la que me crié inciden.
- ¿Pudiste hablarlo con tu familia?
- No, cuando ocurrió ellos estaban de viaje pero creo que sería saludable hacerlo, es algo que puja por salir.
- ¿Apoyás las causas por las que milita el feminismo?
- Apoyo todo lo que tenga que ver con el desarrollo del potencial humano. Todo.

En su oficio Julia escucha con frecuencia a jóvenes que acuden a consultas y al enterarse de un embarazo no deseado plantean que no están a favor del aborto. Cree que la pregunta que debieran hacerse es si es el momento indicado. “Si tomás una decisión y estás segura de lo que estás haciendo, ¿por qué te vas a arrepentir? Las dos opciones conllevan responsabilidad y van a ser parte de tu historia. Cuesta mucho

mantenerse ajena a las miradas, empoderarse y entender que la decisión es propia”, opina.

Mercedes insiste en que hay que desandar aquellos mitos que aseveran que el aborto involucra un daño psicológico, “lo que impacta es la espalda de la familia y de los amigos”.

Malentendidos sobre los efectos de la legalización del aborto

El coordinador de la Iniciativa Figo “Prevención del aborto inseguro” y profesor de obstetricia en la Universidad Estadual de Campinas (Sao Paulo), Anibal Faundes, se propone deconstruir los malentendidos sobre los efectos de la legalización del aborto. Explica que el principal motivo para promover leyes que lo liberalicen es la consecuencia en la salud que tiene la práctica en países donde el aborto es ilegal, siendo esta la principal causa de muerte materna. “En países como Argentina y hasta hace pocos años en Uruguay, la alta proporción de las muertes maternas causadas por aborto se debe a que, mientras las otras causas de muerte materna han sido más controladas y reducidas a niveles muy bajos, el aborto permanece o permanecía muy inseguro y con un alto riesgo de muerte, pasando a ser la primera causa”, expone. Asimismo, resalta que el surgimiento del misoprostol como un método más seguro de practicar un aborto clandestino ha tenido un enorme impacto en la reducción del riesgo de muerte materna.

El autor señala que el factor responsable de leyes restrictivas en Latinoamérica es la creencia de que estas ayudan a contener el número de abortos y que frente a leyes más liberales las mujeres van a descuidar la anticoncepción y habrá un aumento en la cantidad de interrupciones voluntarias del embarazo. Faundes repite lo que Favalaro exclamó hasta el abatimiento, las leyes restrictivas afectan solamente a las mujeres pobres, siendo ellas quienes recurren a los abortos inseguros y arriban con complicaciones a los hospitales públicos y “ocasionalmente son denunciadas y no raras veces son encarceladas por el delito del aborto”. Faundes se objetiva, asumiendo que ni su esposa, hermanas e hijas siempre tendrán acceso a un aborto seguro si llegaran a necesitarlo, independientemente de lo que diga la ley. Exclama que lo mismo ocurre con los legisladores garantes del *status quo*. ¿Podrá el lector ejercer la empatía y cuestionar sus privilegios?

Rubén Darío: la mirada del visionario en el devenir de las sociedades contemporáneas desde la modernidad

Rubén Darío: the vision of the visionary in the evolution of contemporary societies from modernity

María Fernanda Tejada y Evelyn Zerpa

Universidad Nacional de Salta

Resumen

La modernidad ingresa en el continente americano de tal forma que provoca grandes transformaciones en todas las dimensiones de la esfera humana. Presenta, por un lado, efectos positivos en el campo artístico-literario, pues posibilita la conformación de *redes de religación* (Zanetti, 1994:7), contribuye en la constitución de un sistema literario autónomo y en el nombramiento de la profesión del escritor-artista; y en el campo socio-económico se presenta como la apertura de un progreso desigual, porque no todos los países latinoamericanos participan de esta situación. Y por otro, los efectos fundamentales del denominado “modernismo irracional” son los trastornos culturales que posibilitan los medios de comunicación y transporte ahora innovados, las pretensiones imperialistas de algunos países, etc.

De este modo, a partir de un análisis crítico nos proponemos identificar la forma en que los dos costados de la modernización son captados y concebidos por Rubén Darío y luego, transcritos y representados, particularmente, en sus crónicas de viaje. A su vez, la mirada dariana hacia aquellos, genera dos estados en los que se sitúa alternativamente “la fascinación y la desilusión”, de los cuales, rescataremos el segundo, pues influenciado por los sentimientos de la decepción Rubén Darío, como un visionario, determina cuáles van a ser los resultados de la marcha acelerada e irracional de las sociedades modernas.

Palabras clave: Modernidad, Rubén Darío, Crónica, Fascinación, Desilusión.

Abstract

Modernity enters the American continent in such a way that it causes great transformations in all dimensions of the human sphere. It presents, on the one hand, positive effects in the literary-artistic field since it enables "religation networks" (Zanetti, 1994: 7), contributes to the constitution of an autonomous literary system and in the appointment of the profession of the writer-artist; and in the socio-economic field it is presented as the opening of unequal progress, because not all Latin American countries participate in this situation. And on the other hand, the fundamental effects of the so-called "irrational modernism" are the

cultural upheavals that enable the now innovated means of communication and transportation, the imperialist pretensions of some countries, etc.

In this way, from a critical analysis we propose to identify the way in which the two sides of modernization are captured and conceived by Rubén Darío and then, transcribed and represented, particularly, in his travel chronicles. At the same time, the Darian gaze towards those, generates two states in which "fascination and disillusionment" alternately takes place, from which we will rescue the second, as influenced by the feelings of disappointment, Rubén Darío, as a visionary, determines what will be the results of the accelerated and irrational march of modern societies.

Keywords: modernity, Ruben Darío, chronicle, fascination, disappointment.

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, “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 (de 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 irremediamente 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).

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, la capital francesa como imaginario discursivo se constituye desde América Latina en “ideal”; y, una posterior, 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 la 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).

Este lugar encarna el sincretismo por excelencia, pues en ella el mundo vierte su vasta corriente cultural: en ella 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 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 esta 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 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 acaparada por el 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 bulevardeero 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” -Marzo de 1903- se refiere a 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”-4 de junio de 1903- 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 a 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

- 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.
- 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.
- Ovidio Jiménez, José y Carlos Javier Morales (1998), “La crónica”, en *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*. Madrid, Alianza Editorial.
- Montaldo, Graciela (2013), “Un escritor en tránsito” en *Viajes de un cosmopolita extremo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- 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.

La sombra del dragón(o “El precio de los precios bajos”)

The Shadow of the Dragon (or “The high cost of low price”)

*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 patea 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*. *Chinchun chanchingan* nos sacan el cuero los chinos, magnánimos en manejar una lengua propia bañada en intimidad.

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.

Trauma, experiencia y posmemoria en *La teta asustada* de Claudia Llosa

Trauma, experience and postmemory in Claudia Llosa's *La teta asustada*

Mariela Silvana Vargas
Universidad Nacional de Salta

Resumen

La recepción del film *La teta asustada* (2009) de la directora peruana Claudia Llosa estuvo marcada por la polémica en torno a la representación que este realiza del mundo andino popular y por lecturas en clave política, antropológica y de género. Como consecuencia de ello se descuidaron otros aspectos, tales como el modelo estético que el film plantea para explicar el proceso del duelo, el trauma y sus vínculos con el lenguaje y la música. Para explorar su potencial heurístico y comprender mejor el modelo estético del duelo que Llosa propone, en este trabajo se lo contrastará con las conceptualizaciones de Sigmund Freud sobre el duelo y el trauma, la noción de posmemoria desarrollada por Marianne Hirsch y las reflexiones de Walter Benjamin sobre el nexo existente entre el lenguaje, la música y la experiencia del duelo en “El origen del drama barroco alemán”. Se mostrará que el film despliega un singular juego de tensiones entre el duelo, el trauma y la música, cuyo análisis permite articular el papel del canto, los sentimientos y el lenguaje con la apuesta estética de Llosa.

Palabras clave: *La teta asustada*, trauma, duelo, posmemoria, Walter Benjamin

Abstract

The reception of the film “The Milk Sorrow” (2009) from the Peruvian director Claudia Llosa was marked by the polemic about the representation of the Andean world and by readings from a political, anthropological and gender perspective. As a consequence other aspects of the film were neglected, such as the aesthetic model to explain the process of mourning, the trauma and their link to language and music. In order to explore the heuristic potential and to understand Llosa’s aesthetic model of mourning this work will compare it with Sigmund Freud’s conceptualizations on mourning and trauma, with the notion of Post-memory developed by Marianne Hirsch and with Walter Benjamin’s reflections on the relationship of language, music and mourning in “The Origin of German tragic drama”. This paper will show how the film displays the tense relationship between mourning, trauma and music and allows the articulation of the role of singing, feelings and language on Llosa’s aesthetic proposal.

Keywords: The milk of sorrow, trauma, mourning, postmemory, Walter Benjamin.

Introducción

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).

Intentaremos 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 esta 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 una magnífica Magaly Solier, que padece la ‘teta asustada’, una ‘enfermedad’ 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.¹ La teta asustada se transmite por la leche materna, de modo

1 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* 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

que junto con el alimento, los bebés habrían bebido también la angustia y el dolor de sus madres.² La vivencia oscura de un dolor ajeno se sedimentó en el cuerpo de aquellos niños 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, y 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 esta la obligará a romperlo. Así, empujada por la necesidad de reunir dinero para poder enterrar a su madre en su pueblo natal, conforme al deseo de esta y al rito ancestral, Fausta deberá salir finalmente al mundo exterior y enfrentarse a un doble enemigo: el duelo no resuelto por la pérdida de la madre 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 quechua³ de Perpetua, madre de Fausta. Sólo mediante

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).

2 Theidon (2004: 50) 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”.

3 En el canto desgarrado de Perpetua puede observarse la función y la permeabilidad de la leche a las emociones de la madre. Así como la leche de madre de los perpetradores debía estar llena de odio y rabia, la leche de Perpetua contiene pena y miedo: “Quizás algún día/tú sepas comprender/lo que lloré, lo que imploré de rodillas/ a esos hijos de

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.⁴ Ya avanzada la melodía podemos ver finalmente a Fausta junto a Perpetua en su lecho de muerte. No es casual que la última comunicación entre ambas fuese a través del canto, en la intimidad provista por la lengua materna y que las últimas palabras de la 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, estas, 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 este 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

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).

4 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).

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 significante 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 esto, 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 significante 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, donde ella ha abandonado este mundo y se adentra en el mundo 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 solo 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, incommunicables e intransferibles y tienen lugar en un reducto solipsista de la subjetividad situado más acá del lenguaje.

Hirsch introdujo el término “posmemoria”⁵ 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

5 Para una discusión del concepto de posmemoria ver Quílez, 2014: 57-75.

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 la eficacia del pasado en el presente, sino de la manera en que una vivencia ajena gobierna el destino del cuerpo de Fausta, sustraído así de su participación en el juego del amor y obstruida 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 las particularidades del trauma 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 el *acting out*, 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 una indistinción subjetiva, por la que Fausta no distingue entre el cuerpo de la madre y el suyo. Ella 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 solo lamento. La canción que canta Perpetua, la madre de Fausta, 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 esta 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 a 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 y cuando,

hacia al final, la música se convierte en una instancia expresiva subjetivada en la forma del canto, ya habrán tenido 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 solo 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 al duelo teleológicamente, desde el punto de vista de su objetivo, entendido 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.⁶ Frente a la posibilidad de la perpetuación de la variante melancólica del duelo, Fausta 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.⁵

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 esta, en su pueblo natal. Esa casa es el escenario en el que se manifiesta con toda virulencia no sólo la constelación social de la que proviene Fausta –una mujer aborígen y migrante, a la que 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, Fausta canta canciones improvisadas, entre ellas una sobre

6 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).

una sirena.⁷ 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 proponer 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 estos.⁸ 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. Las perlas sirven también para adornar el cuerpo femenino, y su recuperación propiciará la vista de Fausta al médico, para que le saque de la vagina la papa. 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 había intentado entablar una relación tanto con su madre como con Aída a través del canto, sin embargo, en esos vínculos, marcado por una ausencia de límites e indistinción entre lo propio y lo ajeno, ella termina cantando para esas mujeres, 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

7 “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).

8 “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).

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 solo 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^a) "Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa", en *Obras completas*. Buenos Aires, Amorrortu Vol. 3, José L. Etcheverry (trad.), pp. 157-184. [SEP]
- _____ (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 [acceso: 28 jul. 2017].
- Theidon, Kimberly (2004), *Entre Prójimos: 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.



“De crónicas y ciudades. La tibia garra testimonial” se propone como un encuentro para reflexionar —a partir de un género camaleónico como lo es la crónica— sobre la vida urbana y las diversas ciudades que coexisten en un mismo espacio formando parte del entramado urbano latinoamericano. Pone en diálogo las experiencias que se gestan en las aulas universitarias, los medios de comunicación y el ámbito artístico, como también registra las diferentes voces de los habitantes de las ciudades.

Como escritura urgente, breve y cruda, la crónica testimonia los avatares de la experiencia posmoderna llegando así a un público más amplio. Pone en diálogo el discurso literario, el etnográfico y el periodístico con un afán de denuncia, al tiempo que suma otros lenguajes audiovisuales propios de la experiencia urbana y su cotidianeidad (la fotografía, las intervenciones urbanas, las performances, la música, la cinematografía, por ejemplo).

De esta manera, los miembros de una comunidad pueden encontrar, en la lectura y la producción de los ensayos, las ponencias y las crónicas que conforman este libro de actas, un modo de testimoniar el tiempo presente en las abigarradas ciudades regional, nacional y continental.

