

SERIE   
*Magíster*  
VOLUMEN 56

*Crónicas de la  
identidad:  
Jaime Sáenz,  
Carlos Monsiváis  
y Pedro Lemebel*

---

*Cecilia Lanza  
Lobo*



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



ABYA  
YALA



CORPORACIÓN  
EDITORA NACIONAL



# Crónicas de la identidad

*Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*

SERIE   
*Magíster*  
VOLUMEN **56**

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR  
Toledo N22-80 • Teléfonos: (593-2) 322 8031, 322 8032 • Fax: (593-2) 322 8426  
Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador  
E-mail: [uasb@uasb.edu.ec](mailto:uasb@uasb.edu.ec) • <http://www.uasb.edu.ec>

EDICIONES ABYA-YALA  
Av. 12 de Octubre 1430 y Wilson • Teléfonos: (593-2) 256 2633, 250 6247  
Fax: (593-2) 250 6255 • Apartado postal: 17-12-719 • Quito, Ecuador  
E-mail: [editorial@abyayala.org](mailto:editorial@abyayala.org)

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL  
Roca E9-59 y Tamayo • Teléfonos: (593-2) 255 4358, 255 4558  
Fax: (593-2) 256 6340 • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador  
E-mail: [cen@accessinter.net](mailto:cen@accessinter.net)

Cecilia Lanza Lobo

## Crónicas de la identidad

*Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL

Quito, 2004

## Crónicas de la identidad

*Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*

Cecilia Lanza Lobo



Primera edición:

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Ediciones Abya-Yala

Corporación Editora Nacional

Quito, diciembre 2004

Coordinación editorial:

*Quinche Ortiz Crespo*

Diseño gráfico y armado:

*Jorge Ortega Jiménez*

Cubierta:

*Raúl Yépez*

Impresión:

*Impresiones Digitales Abya-Yala,*

*Isabel La Católica 381, Quito*

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

9978-19-094-5

ISBN: Ediciones Abya-Yala

9978-22-488-2

ISBN: Corporación Editora Nacional

9978-84-372-8

Derechos de autor:

Inscripción: 020747

Depósito legal: 002804

---

Título original: *Identidades de fin de siglo. De la ciudad letrada a la ciudadanía mediática.*

*Una lectura de las crónicas de Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*

Tesis para la obtención del título de Magíster en Letras

Programa de Maestría en Letras, mención en Literatura Hispanoamericana, 2002

Autora: *Cecilia Claudia Lanza Lobo.* (Correo e.: [cingalesa@hotmail.com](mailto:cingalesa@hotmail.com))

Tutor: *Guillermo Mariaca*

Código bibliográfico del Centro de Información: T-0171

---

# Contenido

Crónicas de la identidad / 9

## Capítulo I

### Desplazamientos / 13

- A. El escenario de representación / 15
  - 1. Avatares / 15
  - 2. Sensibilidades / 19
  - 3. De la *razón razonadora* a la *razón sensible* / 24
- B. El lugar de la crónica / 26
  - 1. Laberintos / 26
  - 2. El mapa genético de un género bastardo / 29
  - 3. Anclajes / 36
- C. La crónica latinoamericana / 40

## Capítulo II

### Identities / 43

- A. Identidad deseada / 44
  - 1. El *cuerpo ciudadano* / 44
- B. Identidades vividas / 46
  - 1. La necesidad de la diferencia / 46
  - 2. Hacia las mediaciones / 48
  - 3. La *ciudadanía mediática* / 49
- C. Identidades y reconocimientos en la crónica / 51
  - 1. Consumo como reconocimiento / 51
  - 2. Mecanismos de identificación / 53
  - 3. El clímax del reconocimiento / 58
- D. Objetos y sujetos representados/representables / 59
  - 1. La ciudad / 59
  - 2. Los personajes / 61

*Capítulo III***Los cronistas / 65**

- A. Jaime Sáenz. La identidad por el tacto / **68**
  - 1. *El otro lado de las cosas* / **69**
  - 2. La identidad por el tacto / **74**
  - 3. Imágenes paceñas / **75**
- B. Carlos Monsiváis. *La metafísica popular* / **85**
  - 1. Lo «nacional» en el «nacionalismo». Cuestión de *formas* / **88**
  - 2. *La metafísica popular* / **91**
  - 3. Los rituales del caos / **93**
- C. Pedro Lemebel. Los sujetos *trans* / **103**
  - 1. El «ojo coliza». La mirada travestida de la otredad / **107**
  - 2. Identidades *trans* y reterritorializaciones / **112**
  - 3. La esquina es mi corazón / **114**

El discurso *trans* / **119**

Bibliografía / **125**

Universidad Andina Simón Bolívar / **129**

Títulos de la Serie Magíster / **130**

*Para Andrés y Santiago, como todo. Esta vez, además,  
por su paciencia en la distancia, por su fe.*

*Y aunque creo que dedicar algo a Emilio y Jenny  
es un sobrentendido –y ellos también–, esta vez lo escribo  
reiterando que todo es también y siempre para ellos.*

*A Guillermo que es mi casa  
(allí donde, a pesar suyo, bailamos boleros y cantamos  
melodramas, para celebrar la encrucijada del destino)*



## Crónicas de la identidad

Si la vida como relato ha sido fundamentalmente escenificada por la crónica en nuestro continente, es entonces la crónica la que nos introduce en esta extraordinaria aventura de leer las paradojas de nuestro imaginario. Por eso, este trabajo es una crónica personal de esa crónica colectiva que es el imaginario continental.

La crónica es un género situado por fuera del espacio normado –digamos en los márgenes de la institución literaria y periodística– debido a su particular tratamiento de las categorías de ficción y no ficción. La crónica es así una «textualidad discordante» cuya marginalidad le ha permitido señalar, precisamente desde allí, su lugar de enunciación al asumir *la vida como relato*. Porque ubicada en los márgenes, la crónica ha optado por narrar el reverso de la realidad extendiendo el horizonte de los «temas poetizables» hacia la cotidianidad como un espacio atravesado, de manera fundamental, por relatos y sentidos.

La apuesta de este texto entonces es doble: afirmar a la crónica como relato *anfíbio* capaz de aprehender una realidad tan caótica como ella misma (en tanto género «impuro», constituido a modo de *collage* de formas y categorías narrativas) y, por lo mismo, ubicar a la crónica como el relato capaz de dar cuenta de las identidades contemporáneas constituidas hoy en el espacio mediático.

Hasta hace relativamente poco tiempo atrás, las instituciones simbólicas, las narrativas estatales y la nación imaginada, configuraban la identidad homogénea de los sujetos. Y aunque es evidente que la *ciudad letrada* todavía se mantiene como fuente de nuestros imaginarios, las transformaciones derivadas de las nuevas formas de (re)presentación y las prácticas discursivas que las mediaciones fueron produciendo, han hecho posible el traslado del discurso de la identidad desde el Estado nacional hacia la *ciudadanía mediática* donde se configuran hoy nuestras identidades heterogéneas, pluriculturales, *transgenéricas*:

En este contexto de transformaciones incesantes han surgido también nuevos modos de (re)presentación y las formas *anfíbias* de narrar se han constituido en mecanismo alternativo de producción de los imaginarios sociales.

La crónica es ciertamente un relato portador de aquellos códigos alternativos que no solo permiten aprehender la nueva realidad sino que logran también que podamos reconocernos en el texto, reconfigurando así nuestras identidades.

El punto de partida, entonces, es reconocer la *capacidad de (re)presentación* de la crónica es decir, su posibilidad de albergar una realidad caótica que desborda las categorías tradicionales de (re)presentación y propone más bien *presentar* la realidad, *dejarla ser*.

De esta manera, la crónica es capaz de articular tres discursos: el *concierto polifónico* de las voces de la alteridad que no caben sino en la crónica; la *centralidad de los márgenes* que –paradójicamente– la crónica hace posible extendiendo, al mismo tiempo, el espacio de circulación de sentidos, cuestionando a su vez el logos pretendido de la propia literatura; y finalmente, la *mitificación de la vida cotidiana* a partir de la articulación del discurso paradójico de la vida asumida como relato.

La repolitización lograda por la crónica no solo implica hacer visible el reverso de la realidad, sino que se extiende hacia el rol social de los relatos, es decir, a la relación estrecha y activa entre texto y lector porque es entonces cuando se produce el reconocimiento que hace posible actualizar las identidades. Porque la apuesta de este trabajo radica precisamente en afirmar que la crónica configura nuestras identidades en tanto hace posible el reconocimiento social porque es capaz de diluir la frontera entre autor, texto y lector hasta fundir el relato con la propia realidad.

Tenía que darse un cambio en la mirada de los estudios académicos volcados a rescatar los relatos marginados del centro para que fuera posible analizar la crónica y su enorme importancia, no solo dentro del corpus de la literatura hispanoamericana sino en el mismo pensamiento social, que nos permite hoy afirmar a la crónica como el relato capaz de dar cuenta de las identidades contemporáneas/posmodernas.

La intención resulta entonces ambiciosa: responder por la manera en que las crónicas de Jaime Sáenz (1921-1986), Carlos Monsiváis (1938) y Pedro Lemebel (1955) han ido y van construyendo los imaginarios de las identidades de sus entornos particulares.

El orden de exposición de los cronistas no es cronológico aunque así resulte, pues responde más bien al desplazamiento mismo de la crónica en este fin de siglo, desde un terreno muy propiamente literario en manos de Jaime Sáenz (*Imágenes paceñas*, 1979), básicamente poeta, pasando por la consolidación y el dominio de su práctica en el terreno periodístico y literario con Carlos Monsiváis (*Los rituales del caos*, 1995), hasta encontrar en Pedro Lemebel (*La esquina es mi corazón*, 1995) a la crónica como narrativa posmo-

derna por excelencia, un espacio de múltiples reterritorializaciones desde una dimensión política, de género, social, cultural.

Este libro se inicia entonces con un largo *desplazamiento* desde el discurso monoidentitario de la *ciudad letrada* hacia el discurso pluri-identitario de la *ciudadanía mediática*. El *escenario de representación* va de la modernidad hacia la posmodernidad, enfatizando en dos fines de siglo (XIX y XX) cuyo rasgo común se asienta en la incertidumbre que marca las sensibilidades de ambos momentos y define, al mismo tiempo, el trayecto de la *razón razonadora* hacia la *razón sensible*. Asimismo, nos referimos al lugar laberíntico de la crónica y revisamos su «mapa genético». Este planteamiento se cierra con el lugar discursivo de la crónica latinoamericana.

La segunda parte de este texto propone un nuevo desplazamiento, aquél que va de *la identidad deseada* hacia *las identidades vividas*, cuyo énfasis recae en el traslado de las configuraciones identitarias desde el discurso estatal monoidentitario hacia el espacio público de las mediaciones. Este trayecto atiende particularmente al consumo en tanto espacio de participación que hace posible el *reconocimiento* de los sujetos y por tanto la actualización de las identidades a través de la crónica.

Esta es la estructura que permite leer las crónicas de los tres autores propuestos definiendo como eje temático la ciudad y los personajes; un escenario radicalmente nuevo para asumir la crónica como género paradójicamente transgenérico del discurso contemporáneo en América Latina.



## CAPÍTULO I

# Desplazamientos

Al instalarse por fuera del espacio normado –digamos en los márgenes de la institución literaria, la crónica ha ido permanentemente cuestionando y quebrando el orden establecido, diluyendo líneas divisorias, desplazando límites. Por eso, si *desplazamiento* es uno de los modos recurrentes con que se intenta explicar un rasgo característico de estos tiempos en que todo parece en disposición de cambio, en que nada parece resistirse no solo a distender líneas divisorias sino a diluirlas y expandir el horizonte, resulta inevitable situar el estudio de la crónica en ese contexto.

Esta serie de deslizamientos permiten situar a la crónica más allá de la literatura y del periodismo, es decir, en el campo de la cultura como espacio vital de múltiples interrelaciones en el que confluyen saberes, relaciones, sentidos y afectos. Porque no es posible entender la crónica sino desde su intensa relación con el contexto, con la cultura. Ningún otro texto propone mirar y empaparse del espacio que la rodea tanto como la crónica porque ningún otro texto resume/asume toda la impregnación (*contaminación*) de géneros tanto como la crónica, señalando de esta manera un rasgo particular de dos fines de siglo, XIX y XX. Ya Susana Rotker propuso «leer también a través de las crónicas [modernistas] otra forma de las prácticas discursivas: con signos de interacción entre institución [literaria], sociedad y formas de discurso (...) una relectura que integre la práctica del lenguaje como una dicotomía y una interacción entre texto y contexto. A fin de cuentas, como afirmó Roland Barthes la escritura es también ‘un acto de solidaridad histórica’» (1991: 15-20).

Desplazar la literatura más allá de sus propios límites, entonces, no solo plantea recorrer la frontera que contrapuso dos espacios bajo el signo de la mutua sospecha: la literatura del torremarfilismo modernista, por un lado, y el mundo de los hechos cotidianos, por el otro; sino que propone trascender toda línea divisoria y aprehender ambos espacios impregnados uno del otro. Este es un rasgo esencial de la crónica, una suerte de cordón umbilical con su contexto, pues desde allí –desde la práctica en ámbitos *no literarios*– la crónica ha sido capaz de construirse como género propiamente latinoamericano en momentos en que la búsqueda de lo propio latinoamericano era un asunto fundamental.

Y es que al haberse constituido por fuera del ámbito estrictamente literario, la crónica no solo estableció una suerte de naturaleza transgresora de la norma o contestaría al orden establecido, sino que ese lugar «lateral» le permitió señalar su lugar de enunciación. Recordemos que desde allí los modernistas asumieron la crónica como estrategia de legitimación del discurso y lugar del escritor, como lo hacen ahora los cronistas contemporáneos.

Hoy, el lugar de enunciación de la crónica radica en asumir *la vida como relato*. Se trata de una suerte de condensación de toda su particularidad resumida en su *capacidad de (re)presentación*: la crónica cuenta la cotidianidad callejera (la calle como símbolo paradójicamente amplificado de la ciudad) y se afirma como una «escritura a la intemperie» capaz de aproximarse a terrenos poco trajinados, incorporando, al mismo tiempo, la diferencia, la multiplicidad de textualidades discordantes, la vida cotidiana hecha de relatos.

Pero la reiteración de la capacidad de los «textos fronterizos» para contar el mundo, es también la reiteración de la imposibilidad de otros relatos para hacerlo. Se enfrentan así: la crisis de las narrativas que no supieron desafiar sus propios límites y la crónica que se propone como el género capaz de hacerlo. Y esta no es una simple sustitución de géneros pues, de acuerdo con Rossana Reguillo, «no se trata solamente de una crisis ‘formal’ en el sentido de implosión de los cánones que operaron las demarcaciones entre las distintas formas de relato y funcionaron como brújulas orientadoras para navegar al interior de estas formas, mismas que la modernidad se empeñó en separar y clasificar. Se trata, sobre todo, de la irreductibilidad de la ambigua y compleja vida social a unas formas particulares de relato».

Tampoco se trata de un simple desplazamiento de fronteras o de un nuevo trazado del mapa cultural, como cree Clifford Geertz, sino de «una alteración radical de los principios de la propia cartografía. Algo que le está sucediendo al modo en que pensamos sobre el modo en que pensamos» pues esa enorme mezcla de géneros que se estaría produciendo en la vida intelectual por la que las humanidades recurren a las analogías explicativas de las ciencias sociales que hacen que las cuestiones filosóficas se parezcan a la crítica literaria, o que los debates científicos recuerden a fragmentos de bellas artes, por ejemplo, es a la vez –dice Geertz– «una prueba de la desestabilización de los géneros y del ascenso del ‘giro interpretativo’, y su consecuencia más visible es la transformación del estilo discursivo de los estudios sociales. Los *instrumentos del razonamiento* están cambiando, y la sociedad se representa cada vez menos como una máquina elaborada o como un cuasi-organismo, y más como un juego serio, como un drama callejero (...)» (1994: 32-35).

Por eso, desplazar la literatura hacia la cultura implica poner en juego su capacidad de dislocamiento y relocalización, reeditando una crisis que –co-

mo en el caso del modernismo— encontrará en la propia crisis el mejor momento para reinventarse.<sup>1</sup>

## A. EL ESCENARIO DE REPRESENTACIÓN

### 1. Avatares

#### *De la modernidad a la posmodernidad*

Son dos fines de siglo —XIX y XX— los escenarios de representación de la crónica, dos momentos de crisis y redefinición de los discursos. El primero es ciertamente fundacional: la crónica surge como género propiamente latinoamericano a fines del siglo XIX; el segundo es este fin de siglo cuando la crónica vuelve a mirarse como el soporte más adecuado en tiempos de crisis, constituyéndose ella misma en sistema de representación de la multiplicidad de discursos que narran hoy las identidades y la nación contemporáneas.

Las crisis de ambos momentos no son casuales como escenarios de recuperación de la crónica y se proponen más bien como espacios propicios para analizar la redefinición de los discursos, pues siguiendo a Ernesto Laclau, todo momento de crisis necesariamente lleva a la reconstitución del orden y «la resolución de un nuevo sistema ordenador va a encontrar su espacio en la escritura, como en toda época de crisis». Por eso, cuando Rotker estudia las crónicas de José Martí, cree imprescindible analizar el sistema de narración modernista para comprender el modo en que la crisis ancló en la escritura, pues según asegura, «el sistema de narración lo que hace es desarticular el discurso ideológico de las fuerzas opuestas»; asunto fundamental en el caso de la crónica modernista y su constitución marginal a los cánones establecidos particularmente respecto a la institución del arte.

Sin embargo, la necesidad de reconstituir el orden a través de la escritura no implica que la crónica busque el ordenamiento del caos, sino más bien, que el des-orden propio de los momentos de crisis encuentre cabida —ancló— en la crónica. Por eso, tiene razón Rotker al creer que «la coexistencia de lo heterogéneo, de lo contradictorio, de la misma idea y sentido de *crisis de una época* como fractura sugieren tomar el camino de lo desechado, de lo excluido y omitido por la institución del arte: el intento es acercarse al *borderline* de la crónica y tratar de entender así, incluso, a la omisión misma» (1991: 20).

1. Julio Ramos ha dicho que «la literatura moderna se constituye y prolifera, paradójicamente anunciando su muerte y denunciando la crisis de la modernidad» (1989: 10).

Ese es aquí el intento: abordar lo desechado, excluido y omitido por la institución del orden que es precisamente aquello que la crónica registra. Se trata, por tanto, de abordar la crónica desde su *capacidad de (re)presentación*, es decir, desde su posibilidad de aprehender la multiplicidad de relatos portadores de los sentidos que alimentan hoy los imaginarios que están reconceptualizando las identidades contemporáneas. En este caso, la crónica será la *matriz discursiva* capaz de articular los enunciados difusos, dispersos y caóticos del paisaje actual, sin alterarlos, sin pretender ordenarlos.

Y el paisaje actual se asienta en terreno movedizo porque la incertidumbre es el rasgo compartido por ambos fines de siglo. Se trata, por tanto, de la combinación con la que Georges Balandier define la modernidad: «el movimiento más la incertidumbre». Porque en la modernidad de fines del siglo XIX el conocimiento resultaba insuficiente para comprender la multiplicidad de la vida, el sentido de la existencia parecía escurrirse y daba la impresión de que uno «se acostaba con una imagen y se levantaba con otra». Este fin de siglo, según cree Frederic Jameson, «la experiencia esquizofrénica de la disociación puede ser (...) la norma síquica de la condición posmoderna» (Morley, 1998: 99). Resulta entonces que «movimiento más incertidumbre» se reeditan y describen por igual modernidad y posmodernidad.

Llegamos así, inevitablemente, al meollo del debate respecto a la modernidad y/o posmodernidad, porque a diferencia de otros períodos históricos, en este caso no es posible una distinción sin matices. Y aunque la intención no sea entrar en tal discusión, no es posible evadirla. Recojamos entonces la propuesta de David Morley de «encarar el problema desde otro punto de vista y sugerir que la preocupación actual con respecto a lo [moderno y] posmoderno puede ser sintomática, no tanto del fallecimiento o agotamiento de lo moderno, sino del tardío reconocimiento de su reubicación geopolítica»,<sup>2</sup> porque esta es precisamente la razón que ayuda a comprender la *lógica cultural* latinoamericana por la que lo heterogéneo no solo es norma de convivencia sino condición de supervivencia. Por eso, la modernidad será necesariamente un *proyecto inacabado*; por eso, en América Latina nuestros tiempos estarán siempre superpuestos; por eso, cuando se afirma que parecemos vivir momentos donde todo sucede «al mismo tiempo»,<sup>3</sup> en nuestro caso resulta menos in-

2. El autor anota que hay que comprender que se trata de un «conjunto de teorías sobre la experiencia del posmodernismo en las sociedades capitalistas avanzadas del mundo occidental, más que (de) una teoría global de la experiencia social universal», lo que supone que la experiencia posmoderna solo tiene lugar, quizás, en determinados lugares, mientras que otros tiempos (preindustrial, e incluso moderno) siguen siendo la experiencia dominante en muchos otros lugares.
3. Morley describe el proceso contradictorio de convivencia entre lo local y lo global: «La nación misma se disgrega en dos direcciones: ascenso de culturas regionales (localización y

comprensible porque nuestra modernidad es, al mismo tiempo, la posmodernidad universal. Esta superposición de tiempos no es casual y señala momentos fundamentales de nuestra historia que marcan precisamente el rasgo definitorio de la sensibilidad de quienes, paradójicamente alimentados por la ausencia de certezas, buscaron la resolución de este «desajuste» temporal latinoamericano.<sup>4</sup>

Por ahora –y más allá del debate conceptual respecto a la modernidad y/o posmodernidad– la idea apunta a revisar la *lógica cultural*<sup>5</sup> de los momentos de recuperación de la crónica marcados por una sensación de crisis, pero en cuyo análisis habrá que superar las descripciones apocalípticas –particularmente del momento actual<sup>6</sup>– para reflexionar más bien acerca de las profundas transformaciones que se han venido operando en las estructuras sociales y su influencia en los cambios culturales vinculados a los modos de percepción de la realidad. Se trata de comprender la manera en que estas transformaciones han afectado nuestras sensibilidades y cómo encuentran cabida en una particular matriz discursiva: la crónica.

Los escenarios de representación de la crónica, entonces, van de la conciencia racional, normativa y totalizadora de la modernidad a la conciencia individual, heterogénea, dispersa y «plurimulti» de la posmodernidad. El punto de partida es, por lo tanto, la razón como lógica cultural modeladora de una sensibilidad particular desde donde partirán los discursos normativos de la nación deseada, sin embargo impotentes, pues finalmente llegaremos hasta los relatos polifónicos de la vida cotidiana, de la nación vivida y expresada en múltiples manifestaciones sociales que la crónica recoge y (re)construye.

fragmentación) y por otro lado se ve un proceso contrario de globalización (...) De esta manera vemos fuerzas de fragmentación y de homogeneización en juego, todo al mismo tiempo».

4. Nos basta la observación de Octavio Paz cuando afirma que el modernismo latinoamericano es nuestro verdadero romanticismo.
5. El término ha sido empleado por Frederic Jameson y nos remitimos aquí a Morley para asumir «lógica cultural» en tanto experiencia particular o «estructura de sentimiento» (Ingariel, 1989) propios de un momento dado para aprehender el mismo.
6. Georges Balandier menciona una «población de expresiones que tratan de designar este tiempo, así como también las formas nuevas de la sociedad y cultura que surgen en él (...): Unas remiten a morfogénesis totales o brutales (mutaciones), a desapariciones y deconstrucciones (estallido, dispersión), a desregulaciones (ni señales ni valores claros), a la cuasipatología (aislamiento, narcisismo), a la regresión (barbarie)» (1997: 151-152).

*Bienaventurados los que ignoran la posmodernidad  
porque así resguardan sus certezas*

«Todo lo sólido se disuelve en el aire» dijo Marshal Berman repitiendo la frase centenaria de Marx, sin imaginar que tal afirmación podría –paradójicamente– llegar a materializarse en el espacio virtual. Porque si algo ha cambiado de manera fundamental, entre la modernidad y la posmodernidad, ha sido la concepción del tiempo que de categoría de medición cuantitativa (de periodización histórica que señala un «tiempo nuevo») ha pasado a ser categoría cualitativa en la que se valora lo que sucede y no la continuidad o cronología del hecho.

Se ha quebrado la concepción lineal de la historia y la idea de una superposición temporal se actualiza a modo de revoltijo que sin embargo no se agolpa, fluye. Los segundos, como anunciadores del «imaginario numérico», desde su posicionamiento en la conciencia moderna, han venido marcando el paso hasta instalar al *flujo* como condición de supervivencia en el sentido más amplio. En el marco de las categorías de inclusión/exclusión, al parecer inamovibles, la velocidad es una (el prefijo *hiper* está de moda) y quien se detiene estorba el flujo.

Sobre este quiebre temporal, Balandier afirma:

la visión lineal de la historia, la que era portadora de una cierta idea de progreso, se ha anulado a partir del momento en el que se ha impuesto el reconocimiento de la multiplicidad de las culturas, y del hecho de que éstas elaboran ‘genealogías’ diferentes. La concepción histórica unificante ha estallado en el terreno del pluralismo antropológico. También la experiencia de la temporalidad debe ser examinada, en la medida en que ella cambia profundamente bajo el efecto de las mediatizaciones. Todo tiende a reducirse a la simultaneidad, a la contemporaneidad, al predominio del instante, y lleva así a una rápida des-historización de los tiempos sociales hechos añicos. (1997: 153)

Ciertamente se ha logrado doblegar aquello que se creía irreductible: el tiempo y el espacio. «Todas las culturas han definido en todas las épocas las formas de un más allá de lo inmediato, pero es la primera vez en la historia que la realidad próxima se encuentra inmersa en la corriente cotidiana de las imágenes y los mensajes», dice Balandier. La transición es entonces fundamental porque la incertidumbre modernista relativa a la *inatrapabilidad* del tiempo no se supera aunque cambia de sentido. Entonces, la «era de la duda» que definía a la modernidad, señala precisamente la nulidad de la ilusión construida acerca del progreso social y tecnológico en busca de la felicidad del hombre, porque lo que existe es un profundo desencanto que tiene que ver

con la «pérdida de referencia de la totalidad, de la fe en el futuro; es la escisión de las representaciones de conjunto, es la diversidad y la heterogeneidad de las racionalizaciones. La experiencia de las multitudes, de la ciencia, de la moral y de los modos de organizar la convivencia que signaron el siglo XIX en una tensión que apostaba a la armonía final, se dispersa y se cuestiona» (Rotker, 1991: 48).

La totalización como ambición omnicomprendiva del mundo sufre así un proceso contradictorio por el que se quiebra pero a la vez se agudiza; la ausencia de certezas impulsa a buscarlas, la racionalidad se inflama porque su capacidad es rebasada por la complejidad del mundo contemporáneo que sugiere el camino de la «razón sensible» (Maffesoli, 1990). El dominio del hombre sobre la materia se vuelve *colmo* al manipular tiempo y espacio, y la secularización ratifica así su predominio a ritmo sostenido.

La secularización modernista, extremada en la metáfora de la *muerte de Dios* cuya ausencia busca albergue en la belleza ontológica, hoy, en el mismo extremo, mantiene la incertidumbre añadiendo nuevos temores y sumando o reeditando modos de compensar las carencias.

## 2. Sensibilidades

*Entre la sospecha y la ambición.*

*En busca del concierto en medio del desconcierto*

Con la incertidumbre como telón de fondo en ambos momentos de recuperación de la crónica, veamos ahora particularmente dos aspectos: la manera en que este paisaje afecta los modos de representación y, por supuesto, las maneras en que los sujetos resuelven sus carencias. Ante el desconcierto cabe lograr un *concierto polifónico*.

El punto de partida es ciertamente la conciencia razonadora de la modernidad cuya obsesión progresista vía orden, disciplina y asepsia, sentó las bases de una sensibilidad marcada por la tensión permanente entre ese orden (que define todos los modos posibles del hacer, pensar y, por supuesto, sentir) y su quiebre permanente. Por tanto, hay que mirar a las instituciones de la modernidad (Estado, iglesia, familia, escuela) en su afán homogeneizador y modelador del «cuerpo ciudadano» y atender a ese cuerpo en movimiento –mirar su movimiento–. Porque mientras unos buscan *atrapar* la movilidad para ordenarla porque se escurre entre las manos, otros quieren encontrar los modos de *comprender* y *expresar* la realidad cambiante pues el desconcierto es excitante y hacen falta nuevos lenguajes.

La *movilidad* del paisaje modernista descubre así los límites de los modos tradicionales de representación que resultan insuficientes para las condi-

ciones del mundo moderno. En este contexto, la crónica modernista resulta una respuesta a la representación de una realidad que no cabía en los modos clásicos de la literatura.

La tensión entre el orden deseado y la dinámica caótica de la realidad se agudiza y la ciudad se erige como escenario representativo de esta acumulación de cuadros que cuentan el crecimiento en cantidad (los sujetos son multitud) y forma (las maneras se desbordan). La ciudad es un monstruo de dos cabezas: el lugar de las oportunidades y la síntesis de la deshumanización –la fractura definitiva entre el hombre y la naturaleza, recinto de certezas–.

José Martí resume este quiebre. La gran ciudad es, al mismo tiempo, lugar de trabajo para el escritor desplazado obligado a profesionalizarse y síntesis de rupturas.<sup>7</sup> La modernidad corta el cordón umbilical entre el hombre y la madre naturaleza: hay dolor pero también esperanza; se deposita en las manos del hombre el destino colectivo. Es definitivamente un momento contradictorio, de sensibilidades encontradas, pero con una certeza: ya no es posible obviar el reverso de una sociedad que de ninguna manera respeta la medida de los deseos asépticos sino que es sobre todo multitud caótica.

Federico García Lorca resume el malestar del poeta ante la ciudad monstruosa (Nueva York) en dos poemas *Paisaje de la multitud que vomita* y *Paisaje de la multitud que orina*: «Ay de mí! ¡Ay de mí! (...) Me defendiendo con esta mirada/ que mana de las ondas por donde el alba no se atreve/ yo, poeta sin brazos, perdido/ entre la multitud que vomita/ sin caballo efusivo que corte/ los espesos musgos de mis sienes» (1977 [1940]).

Si la incertidumbre aflige y provoca desconcierto ante un futuro imprevisible –cuando se creía que todo era previsible: el orden de la realidad social estaba en manos del hombre–, la búsqueda del concierto no puede sino apuntar precisamente a lograr la convivencia de la multiplicidad de expresiones/voces dispersas en el caos que, sin embargo, encuentran su propio espacio articulando un *concierto polifónico*.

### *La estética del desastre*

¿Dónde encontrar la belleza/verdad en medio del paisaje incierto de economía utilitaria cuyo lenguaje tecnologizado y cuyo paso acelerado dejan en el camino demasiada chatarra? Hay dos opciones: registrar el desastre y maquillarlo porque estorba a la vista –*la estética de la belleza o el lujo*– o recogerlo como opción política señalando su existencia, desafiando al orden, proponiendo más bien una *estética del desastre*.

7. Sin embargo, Martí superará este quiebre encontrando en la crónica el espacio de condensación.

Desde el punto de vista de la sensibilidad modernista, la ciudad, la multitud y las máquinas fueron el paisaje insoslayable pero *desastroso* de la modernidad, de manera que había que hacer de ellas un espectáculo pintoresco, estetizado, objeto/sujeto de la estética modernista. Fue ciertamente un modo de compensar la fealdad del proceso modernizador, pero también una suerte de revancha ante la imposibilidad de aferrarse a la naturaleza como recinto poético y, por tanto, proyectar en la *selva de cemento* su nostalgia por el paraíso amenazado.

Ésta, que resulta una autonomización del arte, un distanciamiento que hace de él un objeto decorativo, compensatorio, crítico del utilitarismo de la modernidad, no solo ratifica así la lógica de la racionalización y mercantilización del mundo, sino que confirma ese rasgo de la sensibilidad modernista que tiende a limpiar el desorden –es decir, confirma la subjetivación de la norma impuesta–. Se advierten entonces dos caminos: negar la precariedad de la vida como quiere *la estética de la belleza* o afirmarla y denunciarla como pretende *la estética del desastre*.

Esta última opción es la que propone Martí en la crónica como espacio «repolitizado»: un territorio trazado según coordenadas que aspiran a la autodeterminación, un espacio libre de sujeciones donde cabe lo que el horizonte normativo no quiere incluir. Porque evidentemente se presentan en la crónica (en los cronistas) ambas opciones: la voluntad pedagógica y moralizante a tono con las aspiraciones modernizadoras y, por otro lado, la voluntad de denuncia inherente a la propia marginalidad de este género, pero cuya intencionalidad –la denuncia o revelación del reverso de la realidad– ha ido fortaleciendo esta capacidad, hasta hacer de ella el espacio privilegiado de las exclusiones/los excluidos, colocando así la marginalidad en el centro.

### *Los relatos de la memoria.*

#### *La vida como relato*

Los relatos son albergue recurrente ante la incertidumbre. Porque la nueva sensibilidad está definitivamente marcada por una sensación de *fractura* múltiple –incluida la del propio sujeto expresada por Jameson en la esquizofrenia como «norma síquica de la condición posmoderna»– alimentada particularmente por la *inatrapabilidad* del tiempo que desquicia y pide volver atrás para recuperar la memoria. En tanto relato, entonces, la crónica es portadora de memoria.

Porque los sentidos se dispersan. La carencia de certezas afecta a todos por igual y las instituciones productoras de sentidos, erigidas por la modernidad, ya no triunfan tan *evidentemente*, «sus fracasos ocultan o desvalorizan los resultados de su acción [pero sobre todo pierden] lo que constituía su

fuerza en las sociedades de la tradición: ser guardián[as] del sentido» (Morley, 1998: 155). Hoy, los relatos fluyen despojados de sentidos –dice Baudrillard– y la sobreinformación destruye la perspectiva del significado.<sup>8</sup>

Sucede entonces que hay una necesidad de restablecer la continuidad, la fractura del tiempo, en una necesaria vuelta al «antes y después temporales», propone Balandier: «es retrospectiva y prospectiva a la vez. Se produce un regreso al pasado como medio para reordenar las identidades colectiva e individual».

La dimensión narrativa de la vida («el comercio de los hombres pasa por el intercambio verbal, es bien conocido, pero éste tiene a menudo la forma de un intercambio narrativo» dice Marc Augé) responde así a una necesidad ulterior de contarnos la vida, de construir nuestras propias ficciones, de hacernos personajes de nuestra propia historia, pues «la historia de los hombres, finalmente, bajo su aspecto religioso o filosófico, es quizás, ante todo, la historia de las invenciones literarias y retóricas a través de las cuales los hombres intentan disipar lo que Walter Benjamin ha llamado ‘la pesadilla mítica’» (1999: 174).

Pero no se trata de contarnos la vida solo para despojarnos de legados míticos o para reeditarlos bajo formas distintas sino que, por un lado, allí subyace la necesidad vital de aprehender el mundo para –a su vez– intentar ordenarlo y, por otro lado, se trata de fortalecerse uno mismo haciéndose autor/actor autónomo de los designios de la naturaleza, hablando en nombre propio. Se produce entonces un doble movimiento –aquél que ratifica la *condición posmoderna* en la que una acción viene ya preñada de su contrario–: El hombre se desprende de la naturaleza –del mundo mitificado capaz de explicarle sus dichas y desdichas– pero en el mismo movimiento encuentra tal orfandad que la vuelta atrás es cuestión de sobrevivencia: la vuelta al mito.

Por eso Reguillo encuentra casi lógica la multiplicación de las ofertas de salvación, de sanación o de felicidad en el mundo contemporáneo, esparcidas en anuncios de periódico, en televisión y en todo el paisaje urbano, porque lo que está en juego, precisamente ante la incertidumbre, es la definición de «los sentidos sociales de la vida», afirma: «A la anunciada, y hoy en crisis, racionalidad occidental se le oponen viejas y nuevas prácticas mágico religiosas [y] la creencia se erige en este fin de milenio en más que una ayuda para sobrellevar la incertidumbre» (1994: 34).

8. «La ‘superfluidez’ de la información devora sus propios contenidos, al deslizarse a lo largo de una espiral amnésica [y] el resultado es la hiperrealidad de la comunicación y del significado que es más real que lo real cuando, al final, lo real ha sido suprimido en favor de la representación continua del espectáculo sin significado de las imágenes». Morley se refiere de esta manera a la propuesta de Baudrillard y Eco.

Y es que la mitificación es camaleónica: se reedita una y otra vez en un proceso por el cual el hombre –la tribu– manipula el mito en aparente desprendimiento de éste, aunque en realidad se trate de un eterno retorno.

Y la manipulación del mito pasa por el relato. El hombre se hace personaje del macro relato de la vida construyendo sus propias ficciones, contando su vida, manifestando así una suerte de ‘yo’ literario, pero además, siendo aquellos relatos *siempre* «fruto de la memoria y el olvido», son un «trabajo de recomposición que traduce la tensión ejercida por la espera del futuro bajo la interpretación del pasado» (Augé, 1999: 177-182). Las tensiones, entonces, se resuelven ficcionalizando los mitos, haciendo de ellos historias más próximas mediante relatos que se le parezcan, modificando o acomodando –por qué no– el propio mito a nuestro relato. De qué otra manera sino se construyen los personajes míticos, de qué otra manera sino podemos aspirar a la trascendencia, al lugar donde habita la eternidad en la que finalmente somos solo Uno.

Ciertas culturas de América Latina llamadas sincréticas, cuenta Augé, «son ejemplares de este pasaje del mito al relato y hasta al relato de actualidad» donde intervienen «estratos diferentes de personajes: divinidades de la naturaleza, héroes históricos como Bolívar y vedettes de la vida pública. Este alejamiento del mito original se traduce en el hecho de que las figuras más antiguas del panteón no ‘descienden’ más, no entregan más mensajes, y son las figuras más recientes, las más actuales, las que las sustituyen (...)». Por eso, Simón Bolívar es hoy Hugo Chávez y las vedettes son todas las estrellas del universo que la tecnología ha permitido democratizar porque el cielo de Hollywood ha sido perforado por el universo virtual.

«Mientras más se callan los dioses, más lamentos se escuchan» dice Augé, refiriéndose a esta suerte de tendencia general mitificadora que estaría «diciendo algo» sobre las soledades contemporáneas, aunque ciertamente es evidente que estos *lamentos* que se mueven alrededor del mito, siempre han existido y «camina[n] junto a los ‘grandes relatos’, los grandes mitos del futuro de los que Lyotard nos ha anunciado el final». Estos son los relatos que se instalan en la crónica en tanto albergue *natural* de los relatos laterales.

La crónica es entonces lugar de anclaje de la memoria porque es espacio de reconstrucciones míticas. Porque en tanto escritura polifónica, al construir nuestras representaciones –las representaciones que nosotros tenemos sobre nosotros mismos– la crónica produce fundamentalmente sentidos, aquellos que logran que podamos reconocernos en el relato, pues al plantear *la vida como relato*, la crónica nos asume como personajes del macro relato de la vida. Por eso, no solo se trata de atrapar el tiempo en el texto para perpetuarlo en la memoria, sino que los relatos de la memoria son aquellos que nos reinventan cada día. Veamos sino a Carlos Monsiváis y El Santo, a Jaime Sáenz y el aparapita, a Pedro Lemebel y el travesti.

### 3. De la razón razonadora a la razón sensible

El desquicio provocado por la incertidumbre ratifica la impotencia de la razón como único instrumento capaz de aprehender un mundo cada vez más complejo y, por tanto, la pugna permanente del orden totalizador con la alteridad de los relatos polifónicos. Se trata entonces de seguir el recorrido que va desde la *razón razonadora* hacia la *razón sensible* como modo posible de comprender una realidad hecha de certezas paradójicas. Para ello es necesario revisar algunos conceptos referidos particularmente a la modernidad.

De periodización histórica, la modernidad ha pasado a ser una forma filosófica de comprender la historia, un «proyecto histórico mundial que podría representar una ruptura decisiva con el pasado y, por tanto, señalar el inicio de la ‘historia racional’», según cree Morley, porque ciertamente se logró «la organización racional de la vida social diaria». Así, la modernidad es, sobre todo, un *sistema de nociones*, un conjunto de ideas interrelacionadas: «modernización, racionalización y progreso, y una visión implícita de la perfectibilidad gradual de la sociedad, que se debían conseguir a través de una planificación racional y una reforma social».<sup>9</sup>

Y, como cuenta Rotker, «aunque la verdadera industrialización sólo se afianza en América Latina después de 1920, los modernistas se sumergieron en la vorágine de fin de siglo, gracias al flujo informativo, la variación de las clases sociales, las posibilidades de viajar y la violenta urbanización». Pero así como a fines del XIX varios países latinoamericanos estaban más urbanizados que los Estados Unidos, muchas ciudades no cambiaron de rostro, afeerradas a la tradición. Este es el enfrentamiento que sella el «desajuste» —el *desfase* temporal— del modernismo latinoamericano que se debate entre el deseo y el temor y que posibilitó la consolidación de la crónica como género propio.

Varias son las razones que intentan explicar el malestar modernista que sin embargo parece resumirse en una imagen: el enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo. Rotker encuentra tal telón de fondo a fines del siglo XIX y Habermas lo hace en este fin de siglo. «Se trataba del enfrentamiento entre lo nuevo/lo viejo y entre discursos heterogéneos, enmarcados por una concien-

9. Este *sistema de nociones* anclará en la literatura como *modernismo* cuya relación con la *modernidad* aclara Ángel Rama: «El modernismo no es sino el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la modernidad, concepción socio-cultural generada por la civilización industrial de la burguesía del XIX, a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América en el último tercio del siglo pasado, por la expansión económica y política de los imperios europeos a la que se suman los Estados Unidos» (Rotker, 1991: 30).

cia cosmopolita que acentuaba los contrastes» afirma Rotker (1991: 34). Por su parte, Habermas asegura que el problema de este fin de siglo tiene que ver con el conflicto entre la «vieja política» centrada en torno a cuestiones de seguridad económica y social, interna y militar y la «nueva política» preocupada más bien por «la calidad de vida, la igualdad de derechos, la autorrealización individual, la participación de los derechos humanos», y a esta afirmación añade que «los nuevos conflictos se desencadenan no en torno a problemas de distribución sino en torno a cuestiones relativas a la *gramática de las formas de vida*» (1990: 556).

Y la *gramática de las formas de vida* no es sino la *lógica cultural* que moldea –ella sí– la particularidad de las sensibilidades en el trayecto de la norma en permanente pugna con la alteridad de los relatos polifónicos; un recorrido para seguirlo desde la *razón razonadora* hasta la *razón sensible* que permita descifrar la complejidad del mundo contemporáneo. Porque «cuando la sensación de urgencia se halla en su punto más álgido –dice Michel Maffesoli– es quizás cuando llega el momento de poner en juego una estrategia de la lentitud». Esta estrategia implica fundamentalmente una actitud de «contemplación del mundo» que no es de ninguna manera pasiva sino creativa en el sentido heideggeriano de «construir» dejando *ser*. Este es el punto central del planteamiento de Maffesoli que asegura que «el mundo es ciertamente imperfecto, pero tiene el mérito de ser vivido como tal». Por eso plantea la sustitución de la *representación* (acción siempre mediada y ambiciosa por pretender representar la verdad esencial) por la *presentación* de las cosas (dejar *ser* lo que es resaltando el dinamismo y vitalidad del mundo), subrayando que «nunca podemos vaciar totalmente un fenómeno, es decir, algo empírico, empíricamente vivido, con una simple crítica racional».

Este es el punto neurálgico de la reflexión aquí llevada a cabo, y es lo que está actuando además de una manera difusa en los diversos imaginarios sociales donde parece prevalecer, cada vez más, la aceptación o la acomodación a un mundo tal como es. Es lo que puede autorizarnos a hablar de la ‘contemplación del mundo’ como figura capital de la posmodernidad. (1997: 11, 25)

Se trata de una «sociología de la caricia», de un «saber erótico» que ama el mundo que describe porque está alejado del «deber ser» de los ideales dominantes de la «razón instrumental»; es un saber que propone subvertir el orden de las verdades establecidas, aclarando sin embargo que «la subversión más profunda no consiste forzosamente en decir lo que choca con la opinión, la ley o la policía, sino en inventar un discurso paradójico» (Barthes). Y la paradoja, dice Maffesoli, en su sentido más estricto, es lo propio de la vida corriente porque «al apoyarse en lo empírico es estructuralmente polisémica. No

tiene un sentido determinado, sino sentidos que se experimentan y se viven al día».

Por eso, el llamado es a emitir paradojas porque al hacerlo se construye el discurso de la vida cotidiana (polisémica, multiétnica, pluricultural). De allí que la única certeza sea asumir que el caos tiene su propio orden y es capaz de articular un concierto polifónico que ratifica las *certezas paradójicas* como única posibilidad de aprehender el mundo.

## B. EL LUGAR DE LA CRÓNICA

### 1. Laberintos

El lugar de la crónica, más allá del vértice que une literatura y periodismo, y más allá de su marginalidad casi *genética*, es inicialmente un lugar confuso, ambiguo, incierto. Pues de acuerdo con la conciencia moderna –que es donde ubicamos su constitución como género– y en tanto *mezcla* variada de técnicas impresionistas, expresionistas, parnasianistas, además de los recursos de otras artes y del propio periodismo, la crónica no puede sino ser un espacio contaminado, un lugar confuso del que difícilmente logra salir. Porque la imposibilidad de aprehenderla no sucede sino porque su *otredad* desquicia y da cuenta de la terca pervivencia de las concepciones puristas decimonónicas. La conciencia moderna moldeó de tal manera las sensibilidades que aún hoy la crónica ocupa un lugar resbaladizo pues esta especie de género *bastardo* nunca terminó de caber ni en los grises galpones del periodismo ni en los exclusivos rincones de la literatura.

El lugar de la crónica es entonces una suerte de punto de quiebre, un momento de redefinición de territorios o espacios de intervención en el que se juegan, al mismo tiempo, nuevos roles, nuevos discursos y, por supuesto, nuevas sensibilidades. Los protagonistas son periodistas y escritores que, en principio, comparten dos cosas: el momento en que intentan desprenderse de la esfera estatal y buscan su autonomía, y el periódico como espacio de *trabajo*. (El tercer protagonista será más tarde el mercado desde ambas dimensiones: producción y consumo).

En ese contexto, los literatos delimitaron su autonomía en la esfera estética y el periodismo se abocó a narrar *objetivamente* los hechos de la realidad. Pero la división del trabajo impuesta por los tiempos modernos no solo supuso una elemental necesidad de especialización de los oficios sino que trajo consigo el desplazamiento de una serie de roles que en el caso de escritores y periodistas provocó un desencuentro que –como tantas veces en la his-

toria de América Latina— paradójicamente posibilitaría el mayor encuentro: el surgimiento de una narrativa propiamente latinoamericana.

Pero si este acercamiento mutuo entre literatura y periodismo fue finalmente fructífero, el camino no fue sencillo pues estuvo marcado por el prejuicio que mantuvo a la crónica en un lugar lateral y confuso. Porque las concepciones asépticas de la modernidad respecto al arte multiplicaron *purezas*: de géneros, de espacios, de oficios, trazando así un mapa de relaciones muy particular por el que se otorgó al periodismo la prioridad en la relación con el mundo de los acontecimientos, con la realidad: se movía en ella, la miraba pero —paradoja— no la tocaba; su proximidad estaba dada, al mismo tiempo, por la distancia que impuso la *objetividad*. La literatura, en cambio, tuvo la exclusividad de la relación con los mundos imaginarios distanciados de una realidad opaca pero —paradoja— capaces de trascenderla, de tocarle el alma y extraer su belleza.

Por tanto y según tales reglas de juego, no resulta difícil entender las complejas relaciones entre escritores y periodistas. Los primeros, desplazados de la polis —la escritura pierde su lugar central y autoridad social desde la esfera estatal—, encontraron en el periódico un albergue natural (que fue hasta aproximadamente 1880 el lugar de las letras) donde, sin embargo, se enfrentaron a una serie de exigencias de las que renegaron sin opción a cambio. Porque el desplazamiento del Estado al mercado —a fuerza de la tecnología y a pedido del público— definía las pautas de escritura de acuerdo a la naturaleza del medio periodístico que exigía velocidad, brevedad, concisión; se pedía a los escritores «más información y menos literatura».

Los periodistas, por su parte, antes que sentir su territorio invadido, optaron por marcar distancias porque, en verdad, el prejuicio fue mutuo: los escritores se empeñaron en subrayar en sus textos la presencia del *sujeto literario* y los periodistas insistieron en anularlo a nombre de la *objetividad* —se consideraban «artistas del realismo»—. Se trataba de dos modos distintos de aprehender el mundo pues mientras el periodista pretendía fotografiar la realidad de la manera más *objetiva* posible (con la mayor distancia del objeto, la mayor *desimplicación*), el escritor buscaba otro modo de acercarse a ésta para «redescubrirla en su esencia y no en la gastada confianza en la exterioridad», como cuenta Rotker, pues este era un compromiso ético por «redescubrir en el lenguaje y en la experiencia cotidiana la nueva relación entre los hombres, la naturaleza y el interior de cada cual», porque la literatura debía ser, según Martí, «nuestro tiempo enfrente de nuestra naturaleza». Y qué mejor lugar que la crónica para reconstruir la relación con la naturaleza en medio de un momento crítico, qué mejor crisis para replantear los propios modos de escritura que son los modos de situarse frente a la realidad.

De esta manera, los escritores fueron poco a poco apropiándose de un nuevo modo de narrar que al mismo tiempo supuso la «dignificación» del oficio periodístico, aunque es evidente que para escritores como Martí éste nunca fue considerado un oficio menor: «Que la sencillez sea la condición recomendable no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno», decía él.

El periodismo no fue albergue circunstancial para los escritores modernistas sino espacio fundamental para el desarrollo de una escritura alimentada por la práctica del periodismo e inspirada por éste. La crónica fue, como afirma José Emilio Pacheco:

laboratorio de ensayo del estilo 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 con 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 cambio poético comenzó en los periódicos y fue allí donde algunos modernistas consolidaron lo mejor de su obra.<sup>10</sup>

El aporte de la crónica, sin embargo, no se agota ni se reduce a laboratorio de práctica de escritura para modernistas sino que es, ella misma, escritura encontrada. La escritura como instrumento capaz de aprehender la compleja realidad y de ampliar así el horizonte temático hacia la vida cotidiana (la crónica extiende el repertorio de temas poetizables pues en manos del poeta –cronista– todo es redimido de su exclusión).

Se trata de un desplazamiento fundamental que revierte el distanciamiento de la literatura respecto a la vida cotidiana, que hizo de ésta una categoría extra social, complementaria, suplementaria (*suplemento literario/objeto prescindible*).<sup>11</sup> La crónica se instala precisamente en ese espacio amplia-

10. Así lo reconoce el propio Rubén Darío: «Pasaba, pues, mi vida bonaerense escribiendo artículos para *La Nación* y versos que fueron más tarde mis *Prosas profanas* (...) es en ese periódico donde comprendí a mi manera el *manejo del estilo* y que en ese momento fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago Estrada, además de José Martí». La cita es de Susana Rotker (1991: 116) que observa en Darío tal *confesión* demasiado importante, no solo porque reconoce sin temor la práctica periodística –en tanto oficio menor frente a la literatura– en manos nada menos que de Darío, sino que al reconocer el poeta al periodismo como fuente de su *manejo de estilo*, valora fundamentalmente la calidad literaria de las crónicas, pues «el estilo era nada menos que la esencia de la especificidad del discurso literario».

11. La crónica se definió pues como «una suerte de *arqueología del presente* que se dedica a los hechos menudos y cuyo interés central no es informar sino divertir». El mismo Gutiérrez Nájera definió su trabajo como cronista diciendo que se trataba de entretener a la gente hoy para recomenzar mañana. (Rotker, 1991: 17).

do en el que afirma su capacidad de *(re)presentación* ratificando su lugar y su valor distintivo frente a otras formas narrativas: asumir *la vida como relato*.

## 2. El mapa genético de un género bastardo

Mirar la historia de la crónica es como mirar un mapa genético exquisito y obviamente *bastardo* que es donde radica su exquisitez, por el modo en que se tejen las relaciones entre oralidad, testimonialidad, sensacionalismo, costumbres y melodrama, las mismas que han ido construyendo a la crónica y que explican hoy tanto su constitución como sus ambiciones y sus vicios.

No se trata de recoger la historia de la crónica sino los aspectos considerados relevantes de acuerdo a las relaciones propuestas. Este rastreo es más intenso el momento en que la crónica se trabaja más allá de la simple relación de hechos y surge por parte de sus autores la preocupación por el lenguaje, por la propia escritura, pero sobre todo, los momentos en que ésta se desplaza hacia los imaginarios sociales.

Así, cuando los modernistas se empeñaron en acentuar su estilo/*estilización* frente a los reporteros, por un lado lo hicieron por la dificultad de romper las concepciones establecidas respecto al arte considerado propiedad de minorías y por tanto apreciado por éstas; pero por otro lado repararon en que las crónicas eran una interesante manera de acercarse a la gente, a las mayorías que encontraban en este tipo de escritura mayor proximidad no solo con el escritor sino con el texto y, en verdad, con su propia vida. Entre otras cosas porque, según cree Carlos Monsiváis, son los propios lectores quienes demandan su existencia en los textos de *sus* cronistas porque son ellos quienes los hacen posibles: «Un periodista conocido es celebridad por partida doble: sabe escribir y escribe sobre nosotros (...), si te hago posible, dedícame atención, entusiásmate por mis intereses, infórmame de nuevo de todo el paisaje humano que me rodea» (1999: 30).

Sea a pedido o no, el reconocimiento se produce y lo cierto es que las crónicas evidentemente fueron «una versión propia de la literatura popular» (Rotker). Este rasgo de *popularidad* es precisamente el lazo que ata oralidad, testimonialidad, costumbres, sensacionalismo y melodrama como elementos constitutivos de la riqueza de la crónica y en tanto estrategias de representación de los imaginarios sociales.

### *La palabra*

*(oralidad, testimonio, costumbres)*

El proceso de «enculturación» (de las masas), cuenta Jesús Martín-Barbero (1987), no fue únicamente represivo pues se puso en marcha una in-

dustria de relatos e imágenes que no solo permitieron que el pueblo accediera a la cultura hegemónica –porque «no hay hegemonía sin circulación de cultura», dice él– sino que le dio así la posibilidad de «hacer comunicable su memoria y su experiencia» a través de múltiples relatos y modos de expresión propios y apropiados. Y el pueblo, sabemos, lo que hace es dar la vuelta el discurso hegemónico y *travestirlo* (porque en el trayecto de arriba hacia abajo, lo que cae en manos de la masa se pervierte). Porque en el proceso de apropiación y creación, el lenguaje otorgado no puede sino transformarse, hacerse *otro*.

Y la *otredad* del modo popular radica pues en su *oralidad* ante el lenguaje escrito. Cómo no va a ser *otro* si permite que quienes *sin saber escribir sepan sin embargo leer* un tipo de textos excluidos de las bibliotecas de su tiempo: se trata de la literatura de *cordel* en España y la de *colportage* en Francia que efectivamente inauguran una relación *otra* con el lenguaje rescatando coplas, refranes, romances y costumbres que se leían en voz alta y se escribían, por tanto, para ser oídos. Se trata, como dice Martín-Barbero, de una literatura que «rompiendo las leyes de la textualidad hace de la escritura misma el espacio de despliegue de una narración popular, de un *contar a (...)* Y la narración popular vive tanto de la sorpresa como de la repetición» (1987: 146).

Este es sin duda el antecedente más claro de la oralidad de la crónica que señala –también por parentesco– su *vulgaridad* en el sentido de «vulgo»: aquello que «se mueve en la ciudad», entre lo *plebeyo*, *callejero*, *desviado* y *contaminado*, como circuito de divulgación de la literatura de *cordel*. Pero la consanguinidad con ésta y con la literatura de *colportage* continúa en el recorrido que, como cuenta Martín-Barbero, va de la con-fusión entre el anonimato de quien edita/escribe tales textos (igual a como sucedía con algunas crónicas modernistas<sup>12</sup>), a la *reescritura* como clave, su venta callejera, el resumen de su contenido por parte del pregón y «*la mezcolanza de suceso y tragedia, de fábula y milagro, de sátira y blasfemia*», es decir, el movimiento que combina realidad y ficción acentuando su acción y efecto en los imaginarios. Porque como cuenta el mismo autor refiriéndose a las impresiones de Lope de Vega respecto a este tipo de textos, se trata de una literatura que no solo roba el nombre a sus autores, resume y deforma el texto y *mezcla los géneros*, sino que «inquieta al vulgo, fastidia a la nobleza, deslustra a la policía [y] es prueba de que por ahí pasaba algo más que la ‘imagen’ del vulgo en el imaginario de los nobles».

12. Por ejemplo, Manuel Gutiérrez Nájera solía *prestarse* nombres de afamados escritores para firmar sus textos.

La literatura de *cordel*, entonces, no solo es medio sino *mediación*: «Por su lenguaje, que no es alto ni bajo, sino la envoltura de los dos. Revoltura de lenguajes y religiosidades. En eso es que reside la blasfemia. Estamos ante *otra literatura* que se mueve entre la vulgarización de lo que viene de arriba y su función de válvula de escape a una represión que estalla en tremendismo y burla» (Martín-Barbero, 1987: 113).

Y ambas, *cordel* y *colportage*, son igualmente génesis de la crónica en tanto género del *sensacionalismo* (reforzando de esta manera su marginalidad, su *otredad* compartida con los locos, los mendigos y las putas). Porque el desarrollo de la literatura de *cordel* da cuenta de su inclinación hacia las obsesiones del sensacionalismo que comienza por su distanciamiento del libro y su aproximación al periódico, su paso de la mera difusión de coplas y romances hacia la *composición* de sucesos, pero sobre todo, su evolución que «acompaña la gestación del *divorcio del gusto* que desde finales del siglo XVII se ahonda abaratando la impresión de los textos y grabados y exacerbando el tremendismo sensacionalista», pues los sucesos que se cuentan son especialmente crímenes que atrapan la atención del pueblo: surge así un espacio para la catarsis y la «regulación social». Y aunque los relatos de crímenes se alejen del tremendismo pasional contando luego las vidas y hechos de los malhechores, por lo mismo, no logran absolver su marginalidad.

Esta es la literatura que, a decir de Martín-Barbero, nos permite acceder al «proceso de *circulación cultural*» que se materializa allí pues ciertamente se trata de «un nuevo modo de existencia cultural de lo popular».

[Porque] no sólo lo que viene del pueblo se contamina y deforma, también el pueblo deforma, resignifica los 'grandes temas' del amor y la pasión, profana las formas narrativas y erige las vidas marginadas en modelos de hombría. De todo ello resulta un lenguaje nuevo que, por un lado, goza con los adjetivos rimbombantes, pero por el otro se acomoda a su ritmo, su ironía y su descaro. (1987: 147)

Y a lo popular lo refuerzan y alimentan la industria de relatos y el desarrollo de las nuevas tecnologías de impresión que logran el despegue de la producción masiva que trae consigo al *folletín* como «primer tipo de texto escrito en el formato popular de masa». El folletín igualmente arrastra una serie de rasgos que anclan en la crónica, porque antes de ser una novela popular publicada por episodios, fue el «sótano» —el *cajón de-sastre*— del periódico donde cabían todo tipo de variedades (desde recetas de cocina, noticias y crítica literaria) hasta incluir los relatos de los novelistas del momento que al cubrir poco a poco todo el espacio del folletín, finalmente absorbieron el nombre —y la huella—.

Con el folletín surge un nuevo tipo de escritura «a medio camino entre la información y la ficción, rearticulador de ambas, y la emergencia de un nuevo estatuto social para el escritor, ahora profesional asalariado», asegura Martín-Barbero. Pero el valor del folletín radica particularmente en esta afirmación: se trata de un «fenómeno cultural mucho más que literario», es el «espacio privilegiado para estudiar la emergencia no sólo de un *medio* de comunicación *dirigido* a las masas, sino de un nuevo *modo* de comunicación *entre* las clases» (1987: 136). Porque lo que hace el folletín es *llegar* a la gente en la *con-fusión* entre realidad y ficción, logrando la sensación de estar leyendo el relato de la propia vida. Y es que los autores pretenden hacer *hablar* al texto, revelando la oralidad primera del folletín (y de la crónica), al dirigirse al público de la mejor manera en que éste puede descifrarlos: oyendo más que leyendo. De manera que el folletín introduce lo que Martín-Barbero llama la «lectura viva», aquella que la gente hace desde sí misma, «desde su vida y los movimientos sociales en que la vida se ve envuelta».

Y lo que posibilita la lectura viva es precisamente el *reconocimiento* de la multiplicidad de *señas* que la gente encuentra en el texto que le habla y que logra tal cometido porque la *oralidad* del folletín (es decir, de la crónica) no es sino ese rasgo adicional a su *otredad*: la *testimonialidad*. El folletín –como todo el árbol genealógico de la crónica– es testimonio de lo que no cabe en otro sitio por incomprensible, por despreciado; porque la miseria, la pobreza, el dolor y la fealdad, no quieren ser vistos. Así, el folletín –a su vez pariente de la novela negra– inicia el recorrido hacia abajo,

*hacia los bajos fondos de la sociedad* en los que se encuentran ‘cara a cara’ pobres y ricos, las dos monstruosidades modernas: la miseria de la mayoría y la maldad hipócrita de la minoría. De los sótanos del castillo gótico el folletín encuentra el pasadizo que conduce a los suburbios de la ciudad moderna. Y allí el lector se reencuentra con un sentimiento fundamental: el *miedo*, a la vez como *experiencia de la violencia* que amenaza permanentemente a la víctima –ese que el lector popular conoce tan de cerca–, y como *esperanza de revancha*, como resentimiento y sed de venganza. (Martín-Barbero, 1987: 148-149)

La inclinación de la crónica hacia el submundo urbano encuentra aquí una referencia ineludible –además de varios cabos de la relación entre lo vulgar, la urbe, el mundo subterráneo y el sensacionalismo– que apela igualmente a su testimonialidad, porque ante un escenario urbano violento que hace de la cotidianidad algo «insufrible», lo que hace el escritor es indagar hasta el límite de lo prohibido, estimulando ciertamente el interés (morbo) del lector, pero cuyo valor radica precisamente allí, porque obviarlo es vaciar de sentido político los relatos donde en verdad se mueven (se agitan) los imaginarios.

Ese es el mundo de la cotidianidad, la subjetividad, la sexualidad, las prácticas religiosas y culturales que la crónica relata.

En este recorrido que enfatiza la capacidad de representación de la crónica se encuentra el siguiente dato importante: los *cuadros de costumbres*. Albergue *natural* de la crónica o viceversa, los *cuadros de costumbres* bien pueden leerse como crónicas fuera del contexto de su práctica y con mayor intensidad en América Latina durante la primera mitad del siglo XIX, cuando la crónica probablemente remitía a la crónica de Indias, es decir, a la relación cronológica de sucesos, aunque en verdad nunca fue solo eso. Porque, entre otras cosas, los recursos empleados por los *cuadros de costumbres* (o por la crónica), su mezcla de técnicas, la subjetividad y la variedad temática de su contenido, no podían sino provocar confusión en medio del desconcierto general del momento.

Por eso, en esta mirada al mapa genético de la crónica, resultan interesantes los puntos de vista de Susana Rotker y Enrique Anderson Imbert respecto a los *cuadros de costumbres*. Dos autores distintos cuyos respectivos trabajos solo distan poco más de treinta años entre uno y otro pero, aunque sutil, la diferencia de apreciación ilustra cabalmente el lugar y la constitución misma del género que se hace también desde la teoría. Así, en su investigación de 1989 Rotker señala como antecedentes de la crónica los *cuadros de costumbres* francés e inglés, uno de cuyos mayores exponentes sería Ricardo Palma con sus *Tradiciones peruanas* junto al español Mariano José Larra, a quienes califica como «críticos y a la vez formuladores filológicos de ‘tipos’ humanos de la tradición nacional». Por su parte, en la *Historia de la literatura hispanoamericana* de 1954, Anderson señala que si bien Palma debió sentir atracción hacia la novela histórica, el cuadro de costumbres, la leyenda o el cuento, «no se entregó a ninguno de ellos», sino que, «con un poco tomado de aquí y otro poco de allá, creó un género propio: ‘la tradición’». De este último no solo interesa el lugar que asigna al *cuadro de costumbres*, sino la puesta en escena de la sensación misma de confusión respecto a este tipo de textos que permite hablar del surgimiento de nuevos géneros.

Vale la pena entonces esta cita extensa de Anderson que además de mostrarnos claramente una percepción generalizada respecto a esta narrativa, nos deja ver la multiplicidad de hilos que tejen la complejidad de la crónica (mostrando así el motivo del desquicio). Se refiere a *Tradiciones peruanas*:

El cuadro geográfico-histórico-social-psicológico que nos ofrece en sus *Tradiciones* es amplísimo: desde Tucumán hasta Guayaquil, desde la época de los Incas hasta hechos contemporáneos de los que el mismo Palma es actor; desde el mendigo hasta el virrey; desde el idiota hasta el genio. Pero en el centro del cuadro, y pintada con pincel más fino, está la ingeniosa sociedad virrei-

nal de Lima del siglo XVIII. Las fuentes son innumerables y a veces irreconocibles. Crónicas éditas e inéditas, historias, vidas de santos, libros de viajes, pasquines, testamentos, relatos de misioneros, registros de conventos, versos, y además de la palabra escrita la oral en el refrán, el dicho, la copla, la superstición, la leyenda, el cuento popular... La estructura de las *Tradiciones* es también compleja. La combinación de documento histórico y acción narrativa es desordenada, cambiante, libre. (...) En las *Tradiciones* la lengua oral y la escrita, la hispanoamericana y la española, la popular y la culta se prestan constantemente sus arranques, movimientos, cadencias, palabras y sintaxis. (1974 [1954]: 319-320)

Y es que el escenario anterior al surgimiento de la crónica como género ya definido está poblado de *textos fronterizos* cuya presencia más clara es el folletín que, junto al relato de costumbres, pasará a instalarse cómodamente en la crónica. Porque durante el período posindependentista en América Latina, los *cuadros de costumbres*, venidos de Francia, España (e Inglaterra), intentan paradójicamente *aligerar el afrancesamiento* que por entonces se vive como parte de la tensión latinoamericana entre lo extranjero y lo propio a cuyo encuentro se va mirando las costumbres, lo cotidiano, lo *nuestro*.

La búsqueda de lo propio –la mayor parte de las veces enérgica y apasionada– se compara con lo ajeno casi inevitablemente, de modo que los *cuadros de costumbres* resultan una «caricatura burguesa y plebeya frente al lirismo frenético» (Herrera, 1986: 47).

Guillermo Prieto, en defensa de los *cuadros de costumbres* dice:

¿Quién no llama ordinario y de mal tono al poeta que quisiere brindar a su amada, pulque en vez de néctar de Lico? (...) ¿Será culpa de los escritores hallar en una mesa el pulque junto al *champagne*, y en un festín el mole de guajolote al lado del succulento *roast beef*? (...) La vergüenza es para nuestros gobiernos que aún no saben formar un pueblo; para muchos de nuestros hombres, que desdennan pertenecer a su pueblo; el escritor cumple, porque entre más repugnante aparezca su cuadro, será más benéfica la lección que encierre. (Monriváis, 1999: 24)

Se revela asimismo la vocación pedagógica y moralizante de la crónica –como lo fue la escritura misma durante la constitución de las repúblicas–, rasgo que Foucault describe sin concesiones como más tarde lo hará Beatriz González Stephan al hablar del *diseño del cuerpo ciudadano*:

La primera de las grandes operaciones de la disciplina es, pues, la constitución de ‘cuadros vivos’ que transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas. (...) El cuadro, en el siglo XVIII, es a la vez una técnica de poder y un procedimiento de saber. Se trata de organi-

zar lo múltiple, de procurarse un instrumento para recorrerlo y dominarlo; se trata de imponerle un ‘orden’. (Foucault, 1983: 152)

Durante un buen tiempo, como afirma Carlos Monsiváis, «el detallismo exhaustivo de los cronistas sirve a un propósito central: contribuir a la forja de la nación describiéndola y, si se puede, moralizándola», el pueblo es el marco que rodea los hábitos y aconteceres de la élite progresista conservadora a la que hay que oponerle el paisaje que no quiere ver aunque con sentido cívico, dice: «Los escritores del XIX van a la crónica a documentar, y lo que les importa más, a promover un estilo de vida, aquel que ve en la reiteración de las costumbres el verdadero ritual cívico» (1999: 27).

Aunque el *cuadro de costumbres* pase de género «reformador», como dice Foucault, a simpatizar «con el color local», la carga moralizante no se aligera sino que se mezcla con la venia del público que no distingue las intenciones *modeladoras* (*reformadoras*) de las suyas, sino que las comparte –y hasta las exige– porque la búsqueda de lo propio es colectiva.

### *El gesto (melodrama)*

La *capacidad de (re)presentación* de la crónica surge de su vertiente melodramática. El melodrama no es sino la necesidad expuesta públicamente de un pueblo/público cuyas pasiones se exaltan y es entonces capaz de mirarse de cuerpo entero y mirar sus desgracias pero fundamentalmente sus logros, porque en la escena palia sus resentimientos y se toma la revancha. De allí la complicidad del melodrama con un público que lo que busca en la escena no son palabras sino, como dice Roland Barthes, acciones y grandes pasiones. Gestos.

El melodrama exalta pasiones y dolores, dice Carlos Monsiváis, y es precisamente esta «potencia del exceso» la que mantiene «la lealtad de los latinoamericanos hacia sus melodramas (...) [porque] en América Latina el melodrama ha formado a los públicos unciéndolos a su lógica de ir hasta el fondo para allí, en el ‘cementerio de las pasiones’, recobrar la serenidad; el desafuero alcanza simultáneamente a dos estímulos poderosos del público: el sentido del humor y el sentido del dolor. Las carcajadas del dolor» (2000: 66).

Esa apasionada contradicción entre querer ser aquello que al mismo tiempo se odia por no poder alcanzarlo y resignarse –sin embargo orgullosos– al lugar que se ocupa, exaltando más bien lo propio, es rasgo central de la condición latinoamericana que, siendo *genética*, no se acaba, se reedita permanentemente.

Por eso, Rossana Reguillo asegura que «el melodrama sobrevive aún de maneras complejas y contradictorias», por su inmensa capacidad de «incorporar la diferencia, la cultura profunda que encontró en el melodrama la posibilidad de expresión que la modernidad oficial le negaba». La narrativa melodramática –afirma– que se cristalizó en diferentes géneros y soportes como el cine, la radionovela y el bolero, «se convirtió en el reflejo de una época y de una sensibilidad, al tiempo que los latinoamericanos fueron inventados por el mismo melodrama».

Esta forma de relato logró abolir la frontera entre lo real y lo representado. El melodrama se convirtió en *escritura* de lo real, en visión del mundo y en el abrevadero de las grandes verdades para amplios sectores de la población que interpretaron y fueron interpretados en la narrativa melodramática que más que un género se convirtió en matriz cultural (1997: 60).

El melodrama es entonces, como asegura Martín-Barbero, «el espejo de una conciencia colectiva». Es decir, el *reconocimiento* como clave de su arraigo; un reconocimiento que tiene que ver con su capacidad de resolver el dualismo modernista diluyendo la frontera entre *realidad* y *ficción*, porque «si en Latinoamérica el melodrama como forma expandida de relato ha servido para contar el mundo, para ponerlo en forma, para darle un sentido», como dice Reguillo, «es quizás porque los saberes populares (...) construyeron en el melodrama latinoamericano una *solución de continuidad entre la realidad y la ficción*» para no desprenderse de los anhelos plasmados en la escena que es, a fin de cuentas, lo que ha hecho posible la sobrevivencia ante la certeza de una realidad ingrata; porque el melodrama ha sido también inevitable y necesaria plañidera.

¿Dónde encontrar las claves de la identidad? pregunta Néstor García Canclini. Y la respuesta está en las mediaciones, en esos *otros* modos de contar el mundo que en el melodrama del cine, el tango, el bolero, la telenovela y la crónica han ido contando y construyendo América Latina.

### 3. Anclajes

La crónica es lugar de varios anclajes debido a su *capacidad de (re)presentación*. De manera general y según vimos, en la crónica se instala: la propia escritura que encuentra allí el espacio para su reinención; el caos como momento de redefiniciones múltiples que quiebran el orden establecido y encuentran en la escritura su resolución, un espacio para la puesta en escena de la otredad –*la centralidad de los márgenes*–; y finalmente, en la crónica se instala también la memoria porque al contar el

mundo –*la vida como relato*– va otorgándole sentido, acomodándose a éste, articulando un sentido de pertenencia.

La crónica como espacio de la propia escritura queda clara en la búsqueda de autonomía que los escritores de fines del XIX y principios del XX resuelven con su ingreso pleno al periodismo en cuya práctica dan forma a la crónica como género propio. Nos referiremos entonces a los otros anclajes: al caos de manera particular, que hace de la crónica un concierto polifónico y coloca a la marginalidad en el centro; y a la memoria que permite la mitificación de la vida cotidiana. Ambos se funden en la capacidad de *representación* que en este punto definitivamente cambiamos por la capacidad de *presentación* que implica la voluntad de mostrar el mundo en su propio movimiento, en su propia dinámica, dejándolo *ser*: presentándolo para aprehender su paradoja.

*Del caos o el lugar de la crónica.*

*El concierto polifónico y la centralidad de los márgenes*

El caos es escenario *presentado* por la crónica y es, a su vez, el trasfondo de representación de la propia crónica. Desde este lugar de anclaje de doble vía (porque no solo el caos cabe en la crónica sino que ésta se instala en él) la crónica narra la vida –*la vida como relato*– señalando así su lugar de enunciación y su cualidad distintiva.

La apuesta por la «razón sensible» propuesta por Maffesoli como el modo posible para aprehender el movimiento contemporáneo, es la apuesta por la recuperación del caos como necesidad vital de «nacer y progresar necesariamente ‘en un océano de anomalías’». <sup>13</sup> Se trata de una necesidad vital «para no morir estériles», porque como dice Michel Serres, hay una filosofía que ha perdido el mundo y lo ha reemplazado por una «vaga abstracción». Ante este panorama, el desafío plantea «volver a las cosas y ‘escribir bien acerca del matorral agitado’» para, «por otras vías, recuperar el caos»; pero toda esta «meditación sobre el caos y la mescolanza, la atención puesta en lo sensible», afirma Serres, «se parece bastante a una ‘filosofía del escándalo’».

Ciertamente se trata de una teoría desconcertante como la teoría anarquista del conocimiento a la que se refiere Balandier, pero que es vista así precisamente por la función bipolarizadora de la modernidad que continúa operando y que opone, por tanto, a quienes quieren pensar el mundo ordenado «y ponen este tiempo y sus desórdenes entre paréntesis» y a quienes, por su parte, entienden la filosofía como pensamiento en construcción, en elaboración, «en contacto con lo real que les es contemporáneo» (1997: 154).

13. Giulio Giorello citado por Balandier (1997: 154).

La gran teoría de la sociedad considerada como conjunto unificado y acabado cuya estructura y sistema son la única realidad que anula al sujeto, se quiebra; porque además esa teoría social es considerada hoy un «mito engañoso que habla de un orden que no existe», pero la idea de un orden en realidad inexistente fue la que impuso la primacía del orden y el despliegue de una lógica dominante que hoy se rechaza y se considera liberadora por parte de las teorías sociales y políticas:

Esta vuelta de las perspectivas incita a adoptar el punto de vista del desorden, con las posibilidades creadoras que contiene, o a reencontrar un empirismo que la modernidad viste de otro modo. Este último asume diversos aspectos, a menudo triviales, o cambiantes bajo el efecto de las modas, pues *se trata de exaltar la capacidad de invención en la vida cotidiana*, resultante de una superinversión del campo privado o, en un nivel superior, de valorizar el orden espontáneo en detrimento del orden instituido, o como hace el neoliberalismo simplista. *Es empero uno de los proyectos intelectuales de base más firme.* (Balandier, 1987: 150)

Entre la variedad de análisis contemporáneos al respecto, se rescata éste que de manera particular valida la propuesta de este texto. Así, incluso asumiendo los alardes de juventud posmodernista que todo lo puede, la crónica se reafirma, *se sostiene como narración fuera del orden que juega con éste y lo desdice, porque es ella misma el des-orden que recoge el desorden*: es espacio natural de todos los *otros* que pueblan el paisaje, el *discurso paradójico* que la «razón sensible» desea.

Por ese mismo motivo la crónica es anclaje del discurso polifónico. Porque su *capacidad de (re)presentación* no se agota en una suerte de inventariación del movimiento y sus actores sino que su *testimonialidad* permite el ingreso de la multiplicidad de voces propias (en su propio lenguaje) rompiendo así con la voz única del discurso oficial. Por eso, la *oralidad* de la crónica –producto de su distinto acercamiento (otro/paralelo) al escenario– no es sino una práctica permanente de *testimonialidad*, de escucha, de inclusión de la multiplicidad de voces que hacen de ella un relato polifónico. Este es el rasgo que va a permitir luego el reconocimiento, porque en la multiplicidad de voces se encuentra igualmente la clave de una lectura también *implicada* (Requillo).

Finalmente, señalar al caos como lugar de anclaje de la crónica es afirmar la centralidad de los márgenes. Porque la *capacidad de (re)presentación* de la crónica se refiere tanto a su capacidad de albergue –de la otredad, de la marginalidad– como a la *presentación* de los espacios menos visitados o invisibilizados por el discurso tradicional, y es precisamente en ese movimiento inverso a la marginalidad cuando la crónica pone en escena esa marginalidad

y la repolitiza: resemantiza los espacios laterales otorgando a los eternos «representados» otro estatuto.

Y en ese movimiento que traslada la marginalidad a un escenario visible, la crónica entra en debate con la propia literatura y «se re-coloca hoy frente al logos pretendido de la modernidad como discurso comprensivo, al oponérsele a éste, otra racionalidad, en tanto ella puede hacerse cargo de la inestabilidad de las disciplinas, de los géneros, de las fronteras que delimitan el discurso» (Reguillo, 1997: 62-63); asimismo, la crónica incorpora esa marginalidad al discurso literario no solo haciéndola partícipe de la producción y circulación discursivas sino de la producción de *sentido* que es donde radica su importancia.

### *De la memoria.*

#### *La mitificación de la vida cotidiana*

La capacidad mayor de los «textos fronterizos» es aquella que Rossana Reguillo encuentra en el melodrama latinoamericano que ha podido contar el mundo diluyendo la línea divisoria entre realidad y ficción, situación que habría permitido anclar en el relato una memoria y una matriz cultural que no se dejaba contar de otra manera. Esta ha sido, en verdad, una estrategia de sobrevivencia. Porque la disolución de esta falsa dicotomía –realidad/ficción–, lo que ha hecho es paliar la condición latinoamericana necesariamente marcada por la herida de la conquista. Una memoria constitutiva que se vive y se sufre, porque por un lado es una memoria que quiere soslayarse afirmando los gestos de la conquista en relatos que –como dice Monsiváis de la crónica de Indias– combinan «intimidación y relatos majestuosos, ojos maravillados y la sangre chorreante en los altares»; pero por otro lado es una memoria que se resiste y late: la crónica –afirma Alfonso Reyes– fue empuje «de conquistadores (...) de misioneros (...) y en fin, de los primeros escritores indígenas que, incorporados ya en la nueva civilización, y aún torturados entre dos lenguas, no se resignaban a dejar morir el recuerdo de sus mayores» (Monsiváis, 1999: 17).

Es casi un gesto terco. «No dejar morir el recuerdo» no es solo la necesidad de perpetuar la memoria como piso que sostiene la identidad sino que es la característica misma de la literatura latinoamericana –«nuestra literatura, hecha en casa», dice Reyes– que ha sabido ingeniárselas para contener nuestros propios modos de paliar la conquista, de perpetuar la memoria. Se trata, por tanto, de una memoria en ese doble sentido que no deja morir el recuerdo pero que a la vez es, como dice Reguillo, «detonante de procesos reflexivos (...), *mediación* que hace posible la crítica del orden social»; porque si esta vocación crítica quiso tantas veces traicionarse volcando la mirada al

otro lado del mar deseando mirarse europea, la memoria pudo más porque la necesidad de identidad era un pozo demasiado profundo.

Tal vez por eso los relatos capaces de sostener la memoria son aquellos que mejor han sabido contar América Latina y lo han hecho fundiendo representación y mundo representado porque es allí donde habita la memoria. Una suerte de retorno al lugar de origen en el que no solo se confirman las certezas de lo conocido, de lo familiar, sino donde se plasman los deseos. Por eso la crónica es anclaje de la memoria, porque al contar el mundo lo que hace es dotarle de sentido, un sentido de pertenencia que brota al diluir el relato toda frontera.

Esta suerte de espacio de resolución entre lo deseable y lo posible (lograda por la narrativa melodramática) se analiza hoy en el marco de las mediaciones donde circulan los relatos que *presentan* el mundo confirmando la emergencia de una nueva *matriz cultural* capaz de contener los deseos y aspiraciones de los sujetos productores y producto de esta nueva institución mediática (el espacio de las mediaciones). Esta *matriz* posibilita que cada grupo social se apropie de un sistema de códigos «que le permita [des]ordenar, nombrar y legitimar su propia visión del mundo» (Reguillo, 1994: 83). Allí radica la vigencia de la crónica que al instalarse en el espacio mismo de disolución entre lo deseable y lo posible legitima las visiones particulares del mundo, porque en ese momento sucede el reconocimiento del sujeto en el texto. La crónica logra así fundir texto-lector y mitifica la vida cotidiana.

## C. LA CRÓNICA LATINOAMERICANA

«La crónica se levanta para ofrecer el testimonio del desasosiego latinoamericano»

La crónica latinoamericana es el resultado de la permanente búsqueda de identidad, de la certeza de saberse mirada y contada desde la herida de la conquista, de la necesidad de encontrarse a través de un modo de narrar propio que traduzca la memoria y la necesidad de (re)construirse desde sí misma. «La crónica se levanta para ofrecer el testimonio del desasosiego latinoamericano», afirma Rossana Reguillo.

Cuestionar-se como modo de narrar-se y encontrar así el rasgo que define lo propio latinoamericano capaz de superar el peso de la herencia colonial que, a la hora de iniciar la formalización de las naciones, se convertiría en una suerte de «nueva subordinación» (dependencia intelectual de la que Amé-

rica Latina buscó liberarse a través de una interpretación propia traducida en el ensayo, en la crónica; reflejo a su vez de la necesidad de diferenciación que encontró una salida en la originalidad literaria). Tal es la tesis tanto de Susana Rotker como de Julio Ramos. Este último asegura también que el «ensayismo» latinoamericano se autorizó para hablar de política –como modo alternativo a la exclusión de la polis– y que «la literatura se presenta como capaz de resolver los enigmas de la identidad latinoamericana». Es evidente que desde el ensayo y la crónica, los modernistas difundieron un discurso que se nutría de y generaba identidad, aquel que se debatía entre la seducción y la incertidumbre ante una «modernidad amenazante» pero que defendía (intentaba) los «valores estéticos y culturales de América Latina».

Sin embargo, bien sabemos que eran momentos contradictorios: se quería ser modernos pero se añoraba la *pureza* de *lo nuestro*. En medio de sentimientos encontrados parece que lo nuestro «aún no existe» y su búsqueda era precisamente la razón de vida. Carlos Monsiváis cita al mexicano Guillermo Prieto que en 1845 escribe: «(...) siendo los que hoy llamamos mexicanos, una raza anómala e intermedia entre el español y el indio, una especie de vínculo insuficiente y espurio entre dos naciones, sin nada en común, su existencia fue vaga e imperfecta durante siglos». Y Monsiváis añade que: «a la vaguedad y la imperfección hay que oponerle una *coherencia*, una *forma*. La exigencia primera es la creación de lo nacional (...) y *describirse es ir existiendo*» (1999: 24).

La cita anterior lleva un paréntesis que dice «(‘promover cualquier cosa que se pudiese llamar nacional, hubiera sido una *tentativa revolucionaria*’)». Y es que ciertamente, retratar la barbarie y hacer de ella *lo nacional* era un atentado porque la barbarie no tenía cabida en los marcos de lo representable nacional –pero su existencia era inminente–. Por eso la observación de Prieto respecto a la *dificultad* o incompreensión de los *cuadros de costumbres* (de la crónica) es contradictoria:

Los cuadros de costumbres eran difíciles, porque no habían costumbres verdaderamente nacionales, porque el escritor no tenía pueblo, porque sólo podía bosquejar retratos que no interesan sino a reducido número de personas. ¿Cómo encontrar simpatías describiendo el estado miserable del indio supersticioso, su ignorancia y su modo de vivir abyecto y bárbaro? (...) Esta es la causa de la rechifla en contra de los que conociendo la noble misión de formar una literatura nacional, se hayan referido en sus composiciones a los objetos que tenían ante sus ojos.

La contradicción se reafirma tanto como la necesidad de lo propio. Parece que todo nos viene importado y la pregunta pasa por encontrar lo nuestro. Este quiebre fundamental en la historia latinoamericana es el que, siguiendo

do la tesis de Rotker, se resuelve en la crónica como espacio de «condensación» en manos de José Martí y con él los modernistas quienes fueron dando cuerpo a esa poética fundadora de una escritura propiamente latinoamericana.

Se trata de una escritura compleja porque es ciertamente heterogénea; una mezcla y choque de discursos en el tejido de su forma que «proyecta uno de los rasgos distintivos de la institución literaria latinoamericana» en cuyo espacio han proliferado «formas híbridas que desbordan las categorías genéricas y funcionales canonizadas por la institución en otros contextos» y cuyo análisis podría aportar a comprender la «heterogeneidad formal de la literatura latinoamericana», asegura Julio Ramos.

Precisamente esta heterogeneidad fue la que posibilitó la consolidación de un campo estético propio, como argumentando que la condición contradictoria –paradojal– de la realidad latinoamericana no puede sino afrontarse de esa misma manera. Por eso el género propiamente latinoamericano no puede sino ser un tejido complejo. De qué otra manera podría contarse América Latina si no es a través de sus propios modos. Y de esto nos han dado cuenta de manera magistral las crónicas de José Martí, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, y lo hacen hoy con la misma maestría y nuevos bríos, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel junto a Jaime Sáenz.

## CAPÍTULO II

# Identidades

Si alguna pregunta es recurrente en los debates promovidos desde las diferentes disciplinas académicas, ésta se refiere invariablemente al tema de la identidad. Sea de manera general respecto a la identidad como atributo de un sujeto individual: ¿Qué significa la identidad en este fin de siglo? ¿Dónde se responden hoy las preguntas por la identidad? (García Canclini), o desde otros puntos de vista como éste que intenta, desde la literatura, una respuesta por la identidad colectiva –nacional–: ¿Cuáles son las narrativas que expresan la nación contemporánea? (Ordóñez), la identidad es hoy tema central de reflexión.

Este interés, junto a aquél puesto en las transformaciones que vienen sucediendo en el espacio de las mediaciones y los nuevos modos de representación que la producción y el consumo masivos, la generalización de los sistemas de comunicación y la ampliación y profundización de la democracia vienen generando, inevitablemente nos llevan a preguntar qué está sucediendo con las identidades contemporáneas/posmodernas en ese espacio mediático en el que circulan los relatos portadores de sentidos –allí, la crónica–. En ese espacio se constituye la *ciudadanía mediática*, una institución desde la cual se construyen hoy las identidades alternativas al imaginario que las deseó uniformes y homogéneas.

La propuesta, por tanto, radica en la atención al lugar de las identidades contemporáneas, desde la literatura, a partir de la idea del desplazamiento hacia el espacio de las mediaciones donde no solo habitan los medios de comunicación instituidos sino básicamente los relatos que, como la crónica, son portadores silenciosos de los sentidos que van configurando nuestras identidades.

Se advierte entonces, por una parte, una suerte de respuesta a la observación de García Canclini que cree «clave, para avanzar en los estudios culturales, *explorar la formación de nuevas posibilidades de identidad, pertenencia y virtual ciudadanía en el ámbito del consumo*» y, por otra parte, un intento por salir al frente de la crítica respecto a la manera en que las distintas disciplinas vienen enfrentando este entusiasmo por el tema de la identidad:

Los antropólogos publican puntos de vista que ayudan, los psicólogos se frotan las manos con regocijo, los filósofos se relajan, confiando en que sus adversidades pertenezcan al pasado, los sociólogos murmuran descontentos sobre la invasión ilegítima del posmodernismo, mientras que los críticos literarios mantienen una mirada de incomprensión y perplejidad. (Gilroy, 1998: 64)

Esta mirada de la literatura, pasmada frente al tema de la identidad contemporánea, se modifica justamente a partir de la atención a los relatos que desbordan la antigua concepción de las narrativas modeladoras de la identidad. El cambio de gesto, entonces, radica en comprender que tales relatos deseados de una identidad uniforme y homogénea no solo cambian de manos: de la literatura a los medios –como advierte Julio Ramos–, sino que se modifica el escenario mismo de interrelación donde todos los actores asumen su parte y, por tanto, todos a su modo intervienen en la configuración de las identidades. Por consiguiente, la literatura no está fuera de juego y, más aún, la crónica –como el testimonio– está reiterando que se trata de extender el horizonte de comprensión y profundizar la capacidad de convivencia entre la multiplicidad de discursos. (Esta es, evidentemente, una aproximación más cultural, sociológica y antropológica que literaria en términos tradicionales).

Retomamos así el desplazamiento inicial propuesto concentrándonos en el trayecto que va de la (mono) identidad deseada a las (pluri) identidades vividas, un camino andado junto a la letra que, de *inventar* la ciudadanía como campo de identidad homogéneo para un gobierno más viable, pasa a *presentar la ciudadanía mediática* como nuevo espacio simbólico en el que se constituyen las identidades heterogéneas (ya ingobernables o, mejor, gobernables por sí mismas).

## A. IDENTIDAD DESEADA

### 1. El cuerpo ciudadano

La escritura ha estado íntimamente ligada al proyecto fundador de la nación. Se trata de aquello que Beatriz González Stephan llama el *diseño del cuerpo ciudadano*, ese mega cuerpo físico, el «macro sujeto de la nacionalidad», que en el camino hacia la utopía progresista se deseó uniforme, disciplinado, productivo y aséptico para lo cual fue necesaria la homogeneización, pues evidentemente «resulta más sencillo normar lo que se ha uniformado». Sobre este imaginario se fueron configurando las identidades que solo adscritas al modelo se reconocieron como tales (solo a través del sentido de perte-

nencia la identidad adquiere sentido). Sin embargo, esta labor aséptica fundadora de la nación encontró en la presencia del otro, de lo heterogéneo y diverso, una permanente barrera que, por un lado, justificó su tarea disciplinaria pero por otro, evidenció la impotencia de la homogeneización.

La tarea de maestro escultor del cuerpo ciudadano fue conferida a la escritura dotada de un poder legalizador y normativo para controlar «invisiblemente» a los individuos. «La escritura sería el ejercicio decisivo de la práctica civilizatoria sobre la cual descansaría el poder de la domesticación de la barbarie y la dulcificación de las costumbres: debajo de la letra (de las leyes, normas, libros, manuales, catecismos) se replegarán las pasiones, se contendrá la violencia», cuenta González (1996: 20). La nación imaginada se funda así sobre la letra. Por tanto se trata de una nación escrita. Pero una comunidad imaginada que solo existe homogénea en la escritura, es impotente. (Así, la primera impotencia de la nación es que existe solo en la ciudad letrada).

Y si la nación se funda solo en la escritura, desconoce la presencia del otro, de la alteridad que se iba construyendo a partir de otras prácticas discursivas ya no necesariamente escriturarias que fueron configurando una producción cultural hecha de aquellas textualidades que celebraban y habitaban todo aquello que no cabía en el imaginario del orden establecido. (Por consiguiente, la segunda impotencia de la homogeneización es la negación del carácter diverso y pluricultural de nuestras sociedades).

La negación de la diversidad llevó a emplear diversos mecanismos de limpieza encaminados a lograr la pretendida uniformización como requisito para el éxito de la norma implantada cuya sujeción garantizaba a su vez la condición de ciudadanía. Los textos normativos apuntaron entonces a construir la ciudadanía como un campo de identidad que debía hacer estructuralmente posible su gobernabilidad. Pero en los márgenes de la ciudad letrada estuvo siempre la otra realidad, la ciudad vivida, no deseada, no letrada, la otra ciudad dibujada en los bordes del mapa como manicomio, cárcel o zona rosa; esos espacios habitados por la barbarie que no cabe en el imaginario del orden establecido. Es decir, la dinámica caótica de la realidad misma intentando inútilmente ser invisibilizada, construida necesariamente como ilegalidad para justificar su marginamiento. Sin embargo, ninguna de las tácticas controladoras, excluyentes, compartimentadoras del proyecto civilizatorio fueron suficientes para *blanquear* las naciones soñadas.

La impotencia de la homogeneización se reitera una y otra vez. Porque el cambio en el escenario, desde entonces hasta hoy —más de siglo y medio después—, es obviamente fundamental: la posibilidad de construir la propia identidad (y más aún, una suerte de *identidad a la carta*) está dada en los recursos otorgados por las transformaciones operadas en las mediaciones. Así, las propuestas acerca de la necesidad de mimetizarse o «mismificarse» como

única posibilidad de existencia (sobrevivencia de la identidad) en el escenario oficial, hoy se cuestionan (los individuos, aunque siempre únicos y distintos, dice por ejemplo Manuel Delgado (1997), se «acomodan», se «camuflan» en la masa como estrategia de sobrevivencia o como «recurso adaptativo» frente a la «integración forzosa» de la sociedad de masas –«sólo pueden sobrevivir ya bajo la protección que les brinda el anonimato urbano», asegura). Tales propuestas entran en crisis aunque no se superan, pues la tendencia al anonimato, que también puede ser leída como una evidente homogenización por parte del mercado, se mantiene. La necesidad de suavizar este anonimato se manifestaría más bien en la búsqueda permanente de identidad por parte de los sujetos, la misma que explicaría la actual exaltación de la diferencia.

Entonces, aunque es evidente que la letra fue herramienta fundamental en la construcción del imaginario de la nación uniforme («el periodismo [la crónica] –dice Monsiváis– no es oficio, es misión política y patriótica») y que la escritura letrada aún se mantiene como fuente del imaginario moderno, las transformaciones contemporáneas revelan un trayecto subterráneo fundamental donde se construyen la ciudadanía y las identidades heterogéneas y diversas de los sujetos *trans*. Asimismo, estos cambios radicales revelan que los textos que escriben estas transformaciones ya no operan como maquinarias unificadoras de la heterogeneidad, sino que están atravesados por diversas trayectorias de sentido que ponen en crisis su origen letrado y que lo constituyen como condensación de múltiples demandas y competencias que se encuentran y negocian a partir del propio texto.<sup>1</sup> Así, la configuración de las identidades ya no pasa por la imposición de un monorrelato sino por la seducción para el consumo de plurirrelatos.

## B. IDENTIDADES VIVIDAS

### 1. La necesidad de la diferencia

El miedo al otro ha marcado la configuración de las identidades homogéneas pero también ha hecho posible la pervivencia de la diferencia. Porque solo con relación al otro ha sido posible saberse uno mismo y en esa tensión permanente se han ido configurando nuestras identidades. Se trata de un concepto ciertamente paradójico que conjuga la afirmación de la identidad y de la diferencia, como dos caras de una misma moneda. Por eso tal vez sea ne-

1. Ver Jesús Martín-Barbero (1996: 232).

cesario definir la identidad precisamente desde la «otredad» como lo hace Frederic Jameson:

«Dentro de una dialéctica hegeliana eventualmente cuando invocamos a la identidad terminamos invocando a la diferencia pero cuando invocamos a la diferencia, también invocamos a la identidad. Cuando hablamos de una identidad específica nos referimos a la diferencia de esa identidad con otras identidades y cuando estamos hablando de la diferencia estamos hablando de su especificidad que a la vez cobra una identidad en sí. No es casual, por lo tanto, que en los Estados Unidos, por nombrar un ejemplo, la política de la diferencia sea, a su vez, una política de identidad, dentro de esa coyuntura el desarrollo de la política de la diferencia fue sólo posible debido al incremento de las distintas identidades» (...) Paradójicamente, esta estandarización mundial da lugar al surgimiento de una serie de identidades nuevas, por lo que la «otredad» funciona como un concepto dialéctico y ambivalente, casi extraño. (Escóbar, 1996: 957-958)

Por eso, como también propone Gilberto Giménez (1997), tal vez «la vía más expedita para adentrarse en la problemática de la identidad sea la que parte de la idea misma de distinguibilidad» pues en efecto —dice— «la identidad se atribuye siempre en primera instancia a una *unidad distinguible* cualquiera sea ésta», subrayando, sin embargo, la «identidad cualitativa» de las personas (distinta a la «identidad numérica» de los objetos) «que se forma, se mantiene y se manifiesta en y por los procesos de interacción y comunicación social» en los que se produce el «reconocimiento social» que es lo que toda identidad, individual o colectiva, busca. Porque la identidad se ubica en la «polaridad entre autorreconocimiento y hetero-reconocimiento» a su vez articulada «según la doble dimensión de la *identificación* (capacidad del actor de afirmar la propia continuidad y permanencia y de hacerlas reconocer por otros) y de la *afirmación de la diferencia* (capacidad de distinguirse de otros y de lograr el reconocimiento de esta diferencia)». Porque en suma, dice más adelante, «la identidad de un actor social emerge y se afirma sólo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social, la cual frecuentemente implica una relación desigual y, por ende, luchas y contradicciones».

Surgen claramente dos ideas: el acuerdo en comprender la identidad en principio desde la «distinguibilidad» o desde la subjetividad («el concepto de identidad señala hacia la cuestión de uno mismo», apunta Gilroy, 1998: 70-71) que plantea, por tanto, la necesaria presencia del otro en la *identificación* de uno mismo, de donde deriva el segundo aspecto fundamental: la «fragilidad» inherente a la identidad en la medida en que la relación con el otro (con el contexto de interrelación social) es siempre compleja.

Según este planteamiento, el miedo al otro, desde las pretensiones unificadoras deseosas de una identidad homogénea, resulta evidente así como la comprensión de la heterogeneidad de las identidades contemporáneas a partir de la reconceptualización actual de la *otredad*, pues la exaltación del otro implica hoy la condición de existencia de las *pluri* identidades. Por tanto, el cuerpo ciudadano ya no podrá ser aquél de la identidad deseada –monoforme– sino el cuerpo de las identidades vividas –multiforme y caótico–.

## 2. Hacia las mediaciones

La constitución de la identidad, entonces, se teje de manera compleja en la permanente tensión entre *identificación* y *afirmación de la diferencia*. A ello se suman las transformaciones sociales que afectan los procesos de interacción social y que repercuten de manera directa en su configuración. Por eso, hablar de la identidad implica referirse tanto a la tensión en que ésta se define como a las transformaciones en el contexto de interacción.

Si la identidad se define en el marco de las relaciones con el contexto, las alteraciones en éste le afectan básicamente, de manera que la crisis o erosión en la cultura está necesariamente atada a la crisis y reconfiguración de las identidades. Por eso, cuando Martín-Barbero se refiere a las repercusiones de la incertidumbre en los sujetos, propone pensar en los *miedos* que estarían provocando esta crisis, extendiendo el horizonte de reflexión hacia el ámbito de interacción social. Este desplazamiento o apertura permite una mejor comprensión de las causas y efectos de todos los elementos que actúan en el contexto y que impactan sobre las identidades.

El contexto de interacción tiene que ver con aquél que Gilberto Giménez reconoce como los «*mundos de vida*», es decir, los «mundos familiares», los entornos conocidos y reconocidos, los saberes y esquemas comunes compartidos. La transformación en estos espacios no será otra que la «*pluralización de los mundos de la vida*» –característica de las sociedades modernas–. Una «pluralización» del marco de referencia que orienta y organiza las actividades ordinarias de los sujetos –opuesta a la «unidad y carácter englobante de los mismos (mundos) en las sociedades premodernas culturalmente integradas por un universo simbólico unitario»– y que no puede menos que «acarrear consecuencias para la configuración de las identidades sociales». Porque cuando los límites de esos contextos de interacción se cuestionan y trastocan, las identidades sociales, que se definen y se mueven en marcos establecidos, se desbordan, y entonces se cuestiona el «sense of one's place» (Goffman), es decir la «función locativa» de la identidad (las reglas implícitas que delimitan el territorio simbólico de las identidades) (1997: 19).

Las transformaciones en el macro contexto global son evidentes y necesariamente redefinen los conceptos tanto de identidad como de ciudadanía. De esta manera, si pensamos en la relación directa establecida entre identidad, ciudadanía y territorio,<sup>2</sup> comprenderemos cómo la pretensión de lograr identidades homogéneas se corresponde directamente con el imaginario de una esfera pública (de una nación) igualmente homogénea, cerrada. De la misma manera en que comprenderemos también que ese imaginario de nación uniforme se quiebra en tanto la esfera pública se trastoca, se abre, modificando los imaginarios que, desde ese punto de vista, no pueden ya pretender una nación monoidentitaria sino que, alimentados por un contexto *exógeno* –y más aún global– solo pueden pretender naciones pluri identitarias.

El cambio es entonces fundamental. De allí el repliegue y las preguntas. El repliegue hacia los espacios privados o próximos en que los sujetos buscan las respuestas a su identidad puesta en crisis («lo único que nos quedaría es lo inmediato: lo presente y lo cercano» dice Martín-Barbero, argumento compartido con Maffesoli quien encontrará respuesta en los «neotribalismos»). Y las preguntas que, en un escenario modificado, cambian de interlocutor.

### 3. La ciudadanía mediática

¿Dónde encontrar la identidad? Esa es la pregunta que no solo atraviesa los estudios académicos sino la vida cotidiana. El escenario ha cambiado y la respuesta por la identidad ya no parte del Estado ni de las antiguas narrativas modeladoras de identidad. La condición de ciudadano definida en relación a la *ciudad letrada* ahora pasa a pensarse desde una nueva institución: la *ciudadanía mediática*.

La atención recae así en las mediaciones. Se trata de un espacio de circulación de sentidos donde se transan las identidades contemporáneas que adquieren, además, un carácter político. Porque en esa suerte de *espacio poluido* en que se ha convertido el contexto de interacción social, la competencia consiste hoy en *definir los sentidos sociales de la vida* (Reguillo), es decir, en ganar un sitio en el espacio de las mediaciones porque quien otorga/produce sentidos y logra adhesión, lleva la delantera. De allí que las nuevas representaciones y las nuevas escrituras, por su especificidad ambigua y paradójica, sean una característica central en nuestras sociedades contemporáneas. Por-

2. «La definición jurídico política de ciudadanía se construyó en relación con los Estados nacionales y sus modos de habitar el territorio en que se nace y pertenece», apunta García Canclini (1996: 6) –es decir, el territorio como contexto delimitante de las interrelaciones sociales–.

que el poder sobre la información ya no se limita a los contenidos ni a los medios sino que se concentra, sobre todo, en su capacidad de producir sentido y, por consiguiente, su efecto se mide cuando ocurre un cambio de orientación en los diseños de los imaginarios sociales. Martín-Barbero diría que «su influencia está profundamente ligada a su capacidad de representar en algún modo los conflictos sociales y de otorgar a la gente algún tipo de identidad» (1996: 109). La manera en que se nombra, se especifica y se define un problema es un asunto fundamental; la formulación –no la explicación– de un sentido social es ahora lo que determina nuestra posibilidad de controlar e influir en los procesos políticos y en la esfera pública.

Por eso García Canclini cree que la política se ha mudado al terreno de la comunicación masiva y al consumo, porque es allí donde se juegan los sentidos pues efectivamente se ha producido una «reestructuración de la esfera pública». Pero ¿donde encontrar lo público? se pregunta él mismo; lo público se está desdibujando, señala, pero es posible recuperarlo trascendiendo las actividades estatales: «Hay que observar su incierta reconstrucción en el conjunto de actores nacionales e internacionales capaces de influir en la organización del sentido colectivo y en las bases culturales y políticas de los desempeños ciudadanos» (1996: 13-14).

La identidad jugada, *transada* en este espacio público, adquiere ciertamente un carácter político. Por eso vale la pena considerar la observación de Gilroy que añade a «identidad» el adjetivo «cultural», considerando que «la identidad dirige la atención hacia un sentido más elaborado del poder de la cultura» y la relación de la cultura con el poder. Este hecho introduce un sentido de la *política cultural* que se aplica a la notoriedad creciente de la identidad (como problema que aparece en la vida cotidiana) así como a la identidad misma, «pues está manejada y controlada por las industrias culturales de la comunicación de masas que han transformado la comprensión del mundo y el lugar de los poseedores individuales de identidad dentro del mismo» (1998: 65). Se produce además un deslizamiento crucial del *quién* al *qué* –lo importante es *qué* eres antes que *quién* eres–, el mismo que expresa la «cosificación (objetificación) y fetichización de uno mismo» que antes podía explicarse con la «alienación» como un intento por representar la relación sujeto-objeto externo a él. Hoy, los procesos sociales son más complejos, «han construido un alejamiento radical que saca su energía de la cosificación de la cultura y la fetichización de la diferencia cultural absoluta». En otras palabras, siguiendo a Gilroy, «la identidad es ineludiblemente política, de forma especial allí donde sus trabajos sociales (modelos de identificación) aceleran la retirada y contracción de la política».

Por eso las preguntas por la identidad ya no se dirigen ni se contestan en el espacio de las representaciones establecidas desde el orden estatal. Las

instituciones que definían nuestras identidades se diluyen y el lugar desde donde se construyen las identidades es la cultura extendida: el espacio de las mediaciones.

Los ciudadanos, «tratados como clientes, perciben que muchas de las preguntas que constituyeron la cuestión de la ciudadanía –a dónde pertenezco y qué derechos me da, cómo puedo informarme, quién representa mis intereses– se contestan ahora más en el consumo privado de bienes y de los medios masivos de comunicación que en las reglas abstractas de la democracia o en la participación colectiva en espacios públicos», afirma García Canclini (1996: 3-4).

El consumo es participación y la *ciudadanía mediática* no es sino la institución constituida a partir de tal escenario de consumo de bienes simbólicos con que se alimentan las identidades contemporáneas. «Consumir es participar en un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo», asegura García Canclini, reafirmando el traslado de la identidad hacia el espacio de las mediaciones –las aspiraciones trasladadas al mercado– donde la participación dada en el consumo genera esta *nueva sensación de pertenencia*. Se trata de un espacio de circulación de relatos cuyas representaciones alimentan los imaginarios de nuestras identidades, configurando ambos cuerpos: el de los ciudadanos de la democracia y el macro cuerpo nacional contemporáneo de las identidades pluriculturales. Esta es la ciudadanía mediática.

## C. IDENTIDADES Y RECONOCIMIENTOS EN LA CRÓNICA

### 1. Consumo como reconocimiento

#### *La participación, los actores, la lectura*

El consumo como reconocimiento pasa por la participación en el conjunto de los procesos sociales de apropiación de los productos. La lógica económica es además simbólica y los productos son fundamentalmente relatos. Se trata, por tanto, de una participación/apropiación que es más bien *interpelación*; un modo de relacionarse con el contexto que se va hilando en el complejo tejido de los sentidos hasta lograr re-conocerse. Este es el sentido «positivo» propuesto por Martín-Barbero: reconocimiento como *interpelación*, «una cuestión acerca de los sujetos, de su modo específico de constituirse»

(no solo los individuos sino también las instituciones). «Todos se hacen y re-hacen en la trama simbólica de las interpelaciones, de los reconocimientos».<sup>3</sup>

Si el consumo «alguna vez fue territorio de decisiones más o menos unilaterales, hoy es un espacio de interacción, donde productores y emisores no sólo deben seducir a los destinatarios sino justificarse racionalmente», propone García Canclini (1996: 4-5). Pero la justificación racional no pasa por encontrar argumentos de venta que hagan más atractivo el producto pues tales argumentos atraviesan hoy aquel entramado hecho de sentidos donde lo que se busca es el reconocimiento. La interacción/*interpelación* subraya el carácter activo de los *destinatarios* que pasan a ser *consumidores* en tanto partícipes del mercado simbólico –despojados del sentido *glotón* del que ingiere sin devolver–, porque el consumo es también *producción* (que teje sentidos y configura la propia identidad). Así lo entiende Martín-Barbero:

El espacio de la reflexión sobre consumo es el espacio de las prácticas cotidianas en cuanto *lugar de interiorización muda de la desigualdad social*, desde la relación con el propio cuerpo hasta el uso del tiempo, el hábitat y la conciencia de lo posible en cada vida, de lo alcanzable e inalcanzable. Pero lugar también de la impugnación de esos límites y de expresión de los deseos, de subversión de códigos y movimientos de la pulsión y del goce. El consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los *usos* que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales. (1987: 231)

El *uso* de aquellos productos/relatos no es sino la acción del reconocimiento: la configuración de identidad lograda en el re-conocimiento vía *interpelación* con el contexto de interacción social.

Surgen entonces tres elementos del *consumo como reconocimiento*: la participación como sustento, y dos elementos articuladores de ésta: a) los *sujetos* cuya presencia en el mercado, vía consumo, satisface su necesidad de *existencia* –construyen sus identidades–; y b) la *lectura* como consumo y clave articuladora del paso de la enunciación al enunciado que es donde se produce el reconocimiento. A la presencia de los sujetos ya nos hemos referido, nos detendremos ahora en la *lectura*.

«Todavía está por hacerse una historia social de la lectura que incorpore los modos de leer a los tipos de públicos lectores y de las mediaciones que hacen posible el paso del uno al otro (...) el dispositivo de la lectura está ya

3. El sentido «negativo» del re-conocer, desde el racionalismo, es la «redundancia del conocer», es así alienación en el plano ideológico, asegura Martín-Barbero.

más del lado de lo que pone el pueblo que de lo que pone el mercado, o mejor, de lo que hace su encuentro», dice Martín-Barbero (1987: 111, 138, 139) a propósito del reconocimiento que los *textos orales* (la literatura de *cordel* y la de *colportage*) lograron a través de un modo particular de lectura. Pues se trata nuevamente de optar por el lado de la cultura. Metodológicamente –según Martín-Barbero– la posibilidad de situar lo literario en el espacio de la cultura pasa por su inclusión en el espacio de los procesos y prácticas de *comunicación*. Esto está siendo demostrado por Robert Escarpit, Lotman y la Escuela de Tartu cuyo marco de trabajo es analizar el proceso de escritura «en cuanto proceso de *enunciación en un medio*, que no tiene la estructura cerrada del libro, sino la abierta del periódico o la entrega semanal, que a la vez implica un *modo de escribir* marcado por la doble exterioridad de la periodicidad y la presión salarial, y que remite a un *modo de lectura* que rompe el aislamiento y la distancia del escritor y lo sitúa en el espacio de una interpelación permanente de parte de los lectores».

Es decir, se ratifica la «función social de los relatos» que se mueve en el terreno de las interpelaciones; una *estrategia de comunicabilidad* activadora del reconocimiento. La idea es atravesar la lógica de la *recepción*, más allá del mensaje y sus efectos, y ver el proceso mismo de apropiación y *uso*. Para ello es necesario situar la recepción en el campo de la cultura, en el terreno «de los *conflictos* que articula la cultura, de los *mestizajes* que la tejen y las *anacronías* que la sostienen» (Martín-Barbero).

Diríamos aquí que hay que situar la recepción en el campo de la *lectura* en tanto clave articuladora del reconocimiento, la bisagra que permite el paso de la enunciación al enunciado que no es punto de llegada sino lugar de partida hacia la producción de sentidos.

Desde esta perspectiva, la lectura confirma la crisis de la centralidad del texto-rey y de las lecturas únicas en los mismos marcos unificadores de la heterogeneidad. Una lectura *otra* modifica también el escenario de participación porque implica una mayor posibilidad de autodeterminación: los individuos disponen de un plusvalor de recursos de producción de sentido que invierten en reflexionar sobre ellos mismos y en construir una identidad relativamente autónoma del imaginario social hegemónico, aquél de la ciudad letrada.

## 2. Mecanismos de identificación

Es necesario referirse brevemente a la *identificación* como concepto utilizado de manera complementaria o incluso paralela al de *identidad*. Esta idea parece surgir del modo en que la identidad se constituye: básicamente *en relación* a la multiplicidad de factores del contexto de interrelación a quienes

*interpela* y en cuya acción se va re-conociendo. Así, Raymond Williams utiliza *identificación* antes que *identidad* para referirse a las «estructuras de emociones, es decir, los significados y valores que se viven en el mundo y en las relaciones y sobre el lenguaje fundamental (significados creados y creativos) que nos enseña nuestra realidad heredada y a través de la cual se forma y es negociada la nueva realidad» (Gilroy, 1998: 76). Este es el proceso de *negociación* inherente a la convivencia en el contexto de interacción social donde los sujetos buscan y desean ver satisfechas sus expectativas de acuerdo a sus particulares «estructuras de emociones». Lo mismo propone, por ejemplo, García Canclini cuando afirma que «las comunidades de consumidores se organizan cada vez menos por diferencias nacionales» que por una suerte de dispositivos de *identificación* articulados en las prácticas culturales –que, además, superan ya las lealtades locales y se mueven en espacios transnacionales o desterritorializados de consumidores (por ejemplo, los jóvenes en torno al rock). La *identificación* es, entonces, el proceso que acompaña la configuración de la identidad cuya cima es el reconocimiento (punto alto aunque no final de camino pues, siguiendo a Gilroy, «la formación de la identidad es un proceso caótico que puede que no tenga fin»).

En consecuencia, la identidad no es un absoluto y su constitución viene acompañada de múltiples reconocimientos cuyos mecanismos proponemos como tres tópicos interrelacionados: la necesidad de mirarse, la testimonialidad y el miedo.

### *La necesidad de mirarse (el melodrama, otra vez)*

El primer mecanismo de identificación parte de la necesidad de verse representados en la escena de los deseos y aspiraciones –inmejorable posibilidad de existencia–. Porque lo que el público quiere es ver reiterados sus códigos de costumbres. Se produce entonces la *existencia cultural de lo popular* que invade el escenario público otorgando a lo político una dimensión cultural (y viceversa).

Y qué mejor modo de existencia que el que proporciona el desplazamiento de la representación: actor y personaje, realidad y representación se funden. Vuelve, por tanto, la vertiente melodramática de la crónica, aquella que entabla una relación de complicidad con el público porque le muestra lo que quiere ver: él mismo; su mundo familiar, su entorno re-conocible. La ausencia de *los de siempre* se compensa así en la narrativa melodramática que la crónica integra al asumir como espacio propio el *mundo* de la marginalidad, porque al representarlos/*presentarlos* los coloca en la escena pública del reconocimiento –el relato los *existe*–. Se trata de una existencia rotunda que opta

por el exceso como revancha ante la ausencia; se contraponen al espacio privado –reserva de la burguesía– apropiándose de la escena social, pública, exaltando un mundo privado suyo pero casi ajeno porque el «descontrol de los sentimientos» siempre le cupo mejor. Este «modo de existencia cultural de lo popular» es también –y sobre todo– la *repolitización del espacio público*.

La marginación, negación u ocultamiento de la diferencia –del distinto, del *otro*– ha venido arrastrándose como carga cuyo peso no se quiere reconocer porque en el largo trayecto han sabido encontrarse los modos de paliar el *ninguneo* –de allí el melodrama y la narrativa melodramática misma que hasta hoy acompaña el *ninguneo* latinoamericano–. Esta ausencia se extiende y deja de ser patrimonio *exclusivo* de los *otros* porque en el marco de las transformaciones sociales contemporáneas el *ninguneo* se democratiza y las identidades individuales parecen cubrirse por el manto del mercado y su lógica.

La necesidad de existencia se agudiza y su efecto es la *mostración* pública que ciertamente modifica el escenario social. Una de las respuestas es la articulación de lo que Maffesoli llama *sociedades tribales* y que según Martín-Barbero son aquellas que «retoman viejas pulsiones de lo comunitario (...) marcadas más por la lógica de la identificación que por la identidad, basadas en la generación, en el sexo, en comunidades de ámbito profesional o cultural (...)». Son estos movimientos sociales, étnicos, feministas, ecológicos, homosexuales, los que van dando forma a todo aquello que la racionalidad política que se creyó omnicompreensiva de la conflictividad social ya no es capaz de representar. «Movilizando identidades, subjetividades e imaginarios colectivos en formación, superando dicotomías barridas por las dinámicas de transnacionalización económica y desterritorialización cultural, esos nuevos movimientos están superando lo político en el sentido tradicional. Y lo están reordenando justamente en términos culturales» (1996: 83).

Evidentemente se está produciendo una fuerte dinámica de reterritorialización de las luchas, de redescubrimiento de los territorios como espacios vitales para la cultura (expresadas bien en el desplazamiento hacia el espacio público que muestra por ejemplo la «televisión de sensación» y su vertiente de crónica roja que espectaculariza lo privado). Son luchas que a decir de Martín-Barbero «desafían lo que entendíamos por *identidades culturales* ya que articulan lo que ni los políticos ni las gentes de la cultura supieron articular: la lucha por el espacio (...) con la lucha por la autogestión contra las hoy sofisticadas formas de verticalismo y paternalismo (...)». Este es, sin embargo, un espacio distinto porque las identidades ya no se definen con relación al territorio de pertenencia y los derechos otorgados desde el discurso del Estado; hablamos más bien del espacio «en términos de vivienda, de servicios y de *territorio cultural*»; es, por tanto, una lucha que se libra desde la necesidad

de sobrevivencia en un territorio complejo que ofrece a cambio la exaltación de la diferencia como instrumento de lucha.

Al descubrir la relación entre política y cultura, los nuevos movimientos descubren la diferencia como espacio de profundización de la democracia y la autogestión. De manera que la lucha contra la injusticia es, a la vez, la lucha contra la discriminación y las diversas formas de exclusión, lo que es, en últimas, la construcción de un nuevo modo de ser ciudadano que posibilite a cada hombre reconocerse en los demás, condición indispensable de la comunicación y única forma ‘civil’ de vencer el miedo. (1996: 83-84)

El miedo a la inexistencia es el miedo a la indistinción. Por eso se reafirma la diferencia, es decir, la propia existencia. De tal manera que en un contexto de interacción social que alberga una multiplicidad de representaciones sociales, el espacio para la democratización y autodeterminación se amplía.

El redescubrimiento de ciertos espacios vitales para la cultura –el espacio de las mediaciones mismas–, los nuevos modos de representación –el traslado de lo privado hacia lo público– y las escrituras marginales, evidencian que se están planteando nuevas apropiaciones y entre ellas la propia escritura. La crónica, como espacio/escenario de (re)presentación de la multiplicidad de manifestaciones sociales, será escritura reapropiada en la medida en que hace posible el modo de existencia cultural de lo popular, viabilizando así el reconocimiento.

### *El miedo*

Es el otro mecanismo de identificación que se relaciona con la necesidad de mirarse en escena así como con la *testimonialidad* de esa especie de submundo en el que –en principio– el miedo se muestra. La necesidad de mirarse es la exigencia de *distinguibilidad* (saberse distinto con relación al otro) ante el miedo a saberse *indistinto* en un contexto en permanente tensión entre homogenización y diferencia. Y la representación/testimonialidad de un submundo violento que provoca temor se hace exigencia en tanto se espera del relato algún tipo de compensación («esperanza de revancha, (...) resentimiento y sed de venganza», dice Martín-Barbero). Esto ha sucedido desde las primeras crónicas rojas cuyos relatos de crímenes y violencia *underground* pronto funcionaron como mecanismos para la catarsis y como dispositivos de control social (castigo o prevención).

El miedo como mecanismo de reconocimiento tiene que ver, asimismo, con la incertidumbre ante el contexto de interacción social contemporáneo; un territorio cada vez menos conocido, casi ajeno y agresivo. García Canlini se refiere al ámbito urbano cuya experiencia se pierde –la ciudad misma

se desconoce— de manera que la solidaridad se debilita tanto como «el sentido de pertenencia». De allí se desprende la búsqueda de espacios próximos desde donde hacerle frente y *compartir el miedo*. Se trata de una suerte de mecanismo de rebote que ante el miedo se refugia buscando nuevos modos de cohesión comunitaria («neotribalismos») que remitan al imaginario colectivo porque, como dice Martín-Barbero, «no hay acceso a la memoria histórica ni proyección posible del futuro que no pase por el imaginario» y como sabemos, los imaginarios alimentan nuestras identidades.

### *La testimonialidad*

La *testimonialidad* como mecanismo de reconocimiento tiene que ver tanto con la *necesidad de mirarse representados* como con el *miedo* igualmente vinculado a la necesidad de (re)presentación. Los tres mecanismos de reconocimiento se relacionan estrechamente.

La testimonialidad cubre la necesidad de mirarse en tanto se trata de reconocer el propio mundo, el entorno familiar, lo próximo y conocido desde el punto de vista del testigo que relata los sucesos *in situ*. Este es uno de los rasgos distintivos de la crónica cuya exigencia fundamental es la *inmersión* (Sims) o *implicación* (Reguillo). Se trata del «contacto emocional» necesario que se da en la proximidad a que obliga el seguimiento de los hechos en la escena misma en que sucedieron; contacto *clave* del proceso de identificación y paso fundamental hacia el reconocimiento; porque es el momento en que el receptor *siente* que lo que dice el relato es creíble pero además *cierto*. La crónica narra acontecimientos *reales* (su *ficcionalidad*, por tanto, recae en el trabajo con el propio lenguaje) y esta es su característica diferencial: la *factualidad*.

Sobre estas dos características fundamentales de la crónica (inmersión y factualidad) vale la pena mencionar a Norman Sims quien propone la *inmersión* como uno de los cuatro pilares del llamado «periodismo literario» —cuyo género es la crónica—. Esta consiste en el grado de involucramiento del cronista con la realidad que va a narrar: los periodistas literarios «se meten» en sus narraciones —afirma— «a través de sus ojos vemos personas normales en contextos cruciales»; los periodistas literarios «comprenden y transmiten sensaciones, emociones, las dinámicas internas de las culturas» pero dejan que la acción dramática hable por sí misma, «esta forma de escribir puede muy bien llamarse *periodismo de la vida diaria*», añade (1996: 12).

La segunda característica constitutiva de la crónica —*factualidad*— de alguna manera se relaciona con el segundo y el tercer pilar propuestos por Sims —exactitud y voz— pues ambas tienen como causa el apego a la realidad y como efecto la credibilidad del relato. Porque su apego a la realidad propor-

cional exactitud (precisión en los datos), la misma que a su vez refuerza la *autoridad* de la voz (la *autoría* está claramente expresada en la firma del autor); una voz que no solo nos convence de la veracidad de lo narrado sino que además *aproxima* al autor y al lector: «la voz trae al autor a nuestro mundo» dice Sims. Inmersión, exactitud y voz harán creíble el relato: a los personajes se les da vida en el papel pero «sus sensaciones y momentos dramáticos tienen un *poder especial* porque sabemos que son *historias verdaderas*», afirma.

Sin embargo, luego veremos cómo la voz del autor, en el sentido de «principio de *autoridad*» y elemento articulador de la proximidad del lector hacia el texto, cambia de sentido: autor y texto se anulan porque la *autoridad* que hace creíble el texto finalmente funde el relato con la propia realidad. De allí el reconocimiento.

Y precisamente en la *sensación* del lector se corona el paso al enunciado, es decir, a la apropiación del mensaje cargado de una suerte de marcas de identificación que hacen posible el reconocimiento. Debido a sus características, las marcas de identificación resultan más próximas en el relato testimonial y la conexión afectiva se hace evidente, toca los puntos más sensibles, entre ellos la memoria. De manera que la memoria narrativa popular incorporada al imaginario urbano masivo por la crónica es un importante dispositivo de reconocimiento. La recuperación de la memoria se vincula también con la vertiente *oral* de la crónica porque la testimonialidad supone la mayor implicación posible que en su práctica nomádica recoge fundamentalmente relatos, oralidad, testimonios; por eso la narrativa testimonial de la crónica es mecanismo de reconocimiento.

### 3. El clímax del reconocimiento

El relato atravesado de sentidos no puede menos que aspirar a ser un enunciado que pasa a manos del sujeto: «lo que dice el relato es ahora sensación del lector», agrega Martín-Barbero. Esta sensación lograda es el clímax del reconocimiento. A esto llamaremos, siguiendo al mismo autor, la «capacidad de consolución» que surge de la fuerza dramática del relato el momento en que se produce el «problema del reconocimiento» (narrativo –identificación *de* los actores– y de comunicación –identificación *con* los actores–). «En la juntura interior entre intriga y moral convencional (...) es donde trabaja la ideología, donde se produce la *consolución* (...), en esas soluciones que el lector saborea como innovadoras pero que son en última instancia tranquilizadoras, son las que él esperaba»; se trata de «la dinámica de la provocación-pacificación». Esta será para Eco la «cadena de gratificaciones continuas» que habrían garantizado el éxito de la novela popular «donde los hechos terminan por arreglarse al gusto de los lectores», es decir, «a la convencionalidad de

unos principios morales permanentemente remachados» (1987: 147-151). Eco cree que el reconocimiento está dado por la verosimilitud del relato como «acuerdo con el sistema de expectativas del público lector». Retomamos esto último y no así esa suerte de *identidad condicionada* que aparenta ser la «cadena de gratificaciones continuas», de relatos hechos a la medida de la demanda. Porque la *capacidad de consolación* –despojada de su sentido caritativo– resulta ser el *encuentro* logrado por el *re-conocimiento* a la manera en que lo hemos definido, es decir, en tanto *interpelación* con el contexto: un diálogo intenso en el que las marcas de identificación encuentran pares y los deseos y aspiraciones logran *consuelo* porque en alguna medida se resuelven.

#### D. OBJETOS Y SUJETOS REPRESENTADOS/REPRESENTABLES

Si nuestra propuesta parte por la figura del desplazamiento –de la ciudad deseada/ordenada/letrada a la ciudad vivida/caótica/mediática–, los objetos y sujetos representados/representables desfilan en secuencia: de ciudad, Estado nación y fábrica, a centro comercial (o la micro ciudad como concepto), empresa privada u *ong*, mercado, publicidad, consumo y comunicación.

El trayecto, sin embargo, trae un cambio de sentido en la mirada. Porque si la ciudad, las máquinas o el suburbio y los *otros*, en tanto objetos/sujetos de la estética de la modernidad, fueron espectáculo estetizado por la mirada del cronista afanoso por redimir su otredad, en la posmodernidad esa mirada intenta exaltar la otredad inherente al paisaje contemporáneo hecho de diversidad –a esto llamamos *estética de la violencia*–.

La ciudad y sus habitantes son en nuestra propuesta, los objetos/sujetos representados/representables, ambos a su vez *personajes*. La ciudad es, por definición, escenario de la crónica; la crónica nace con la ciudad y viceversa –sobre todo viceversa–.

#### 1. La ciudad

No se trata de definir la ciudad pues ninguna definición de ella hasta hoy la abarca. Tal vez porque la ciudad, desde siempre, desquicia en su vitalidad inasible: la ciudad es «la condensación de la problemática de lo irrepresentable», afirma Julio Ramos,<sup>4</sup> y Jameson asegura que: «probablemente el

4. Julio Ramos señala que la ciudad «espacializa» la fragmentación del orden tradicional del discurso y problematiza la posibilidad misma de la representación. Asimismo afirma que «inventar la tradición, el origen, 'recordar' el pasado de la ciudad, mediar entre la modernidad

mundo nunca fue representable; aún en las formas más simples de organización social, en las sociedades tribales, existió siempre un ámbito inabarcable y sobrenatural representado desde lo religioso» (Escóbar, 1996: 957). Y es que el caos no tiene categorías de representación, por eso la ciudad ha sido y es *hábitat* natural de la crónica capaz de (re)presentarla.

Es preferible entonces, junto a García Canclini, superar las preguntas acerca de qué es lo específico de la cultura urbana o qué la diferencia de la cultura rural, para pensar más bien en «cómo se da la multiculturalidad, la coexistencia de múltiples culturas en un espacio que llamamos todavía urbano» (1997: 77). Porque se ha convenido ya en el tránsito de la ciudad deseada, monoidentitaria y ordenada, a la ciudad vivida/viva, multicultural y desordenada; un trayecto que ha implicado también un cambio en los modos de representación que, del calco o registro de una realidad caótica indeseable, devuelta *estetizada* o «civilizada»,<sup>5</sup> se pasa a la *presentación* en el sentido propuesto por Maffesoli: *dejar ser lo que es resaltando el dinamismo y vitalidad del mundo*.

Cómo conviven las multiculturalidades, las pluri identidades, nos dirán las crónicas. Apuntaremos entonces algunos elementos acerca de los modos de percepción de la ciudad. Rossana Reguillo propone dos mecanismos:

El primero consiste en una *percepción «mágica» de la ciudad* vinculada a la dimensión del habla –del relato (Barthes)– pues «en la formulación, narración, y circulación de ‘relatos’ se ponen en funcionamiento visiones y valoraciones sobre el mundo y la ciudad que se conectan a la dimensión de las identidades sociales en dos niveles» –señala–: *identificación*: (porque el relato tiende a fijar las creencias de un grupo, de una colectividad) y *diferenciación* (que se produce al resaltar objetos, acontecimientos, relaciones que visibilizan los huecos, las contradicciones en las percepciones diferenciadas de la ciudad).

De manera que «el relato actualiza las identidades culturales al ser simultáneamente producto de unas particulares y específicas maneras de ver la ciudad y productor de propuestas, de modelos, a los cuales adscribirse. El relato puede entonces ser considerado como el punto de intersección entre representación y acción», afirma Reguillo (1994: 36). El énfasis recae así en la «dimensión productiva» de los relatos –la crónica–, en su capacidad de con-

y las zonas excluidas o aplastadas de la misma: esa será una de las grandes estrategias de legitimación instituidas por la literatura moderna latinoamericana a partir de Martí» (1989: 20).

5. Beatriz González Stephan se refiere a la función de la literatura como «práctica disciplinaria» y menciona el género gauchesco –citando a Josefina Ludmer– que «inscribió dentro de los límites de la cultura letrada la voz del campesino ilegal, para devolvérsela ‘civilizada’ con la aspiración de integrarlo al cuerpo disciplinado de la patria: libro y lectura son ejercicios disciplinarios del nuevo orden jurídico» (1996: 24).

vocar, interpretar, de provocar discusión; en otras palabras, hablamos de la «eficacia simbólica» que el relato pone en juego «para el posicionamiento de los actores sociales en relación a los valores sociales en la ciudad».

El segundo mecanismo de percepción de la ciudad, según Reguillo, es *la memoria* como detonante de procesos reflexivos acerca de la ciudad. «Memoria no como recuerdo bueno o malo sino como *mediación* que hace posible la crítica del orden social».

La ciudad así percibida es una ciudad *inventada*, creada, una ciudad hecha de relatos. Los relatos cuentan, recogen, *presentan* la ciudad pero también la ordenan. A través de los relatos los sujetos se apropian de la ciudad, la *usan* y construyen «geografías simbólicas» que señalan las percepciones particulares diferenciadas y fragmentadas de la ciudad, y que implican la construcción de sentidos, las maneras en que el actor social se vuelve «autor» y escribe «su» ciudad; son relatos que «entrelazan un topos y una memoria». El espacio anónimo, el lugar común, se transforma así en lugar significativo, porque la ciudad no es solo campo geográfico sino sobre todo campo de significación.

Por lo tanto, debido a la importancia de los imaginarios –fundamental porque nos construyen cada día–, García Canclini cree que «la estructura y la propiedad de los medios de producción y comunicación cultural deben ser analizados como parte de los dispositivos por medio de los cuales se conforman los *patrimonios* compartidos y también las divisiones entre los patrimonios de unos y otros sectores de la ciudad».<sup>6</sup> Estos conceptos refuerzan el lugar de la crónica y su importancia en la configuración de identidades a través de los imaginarios que de ella se desprenden y que son patrimonio compartido, es decir, capital simbólico que se acumula, se renueva, se reproduce y se apropia. Ya cada quien sabrá *usarlo* a su modo.

## 2. Los personajes

Personaje es la ciudad misma. Personaje entrañable de la literatura, la ciudad se hace relato y los relatos amamantan la ciudad. Y si la crónica es hija de la ciudad, la ciudad no es solo la *casa* de la crónica sino su objeto representable por excelencia. En medio de una relación amorosa intensa, entre deseos, temores, encuentros y desencuentros, pero siempre apasionadamente,

6. García Canclini define «patrimonio» como el «capital simbólico» de Pierre Bourdieu, un conjunto de bienes que no son ni estables ni neutros y que tampoco tienen «valores y sentidos fijados de una vez y para siempre» sino que son un proceso social variable, que «se acumula, se renueva, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por diversos sectores».

las crónicas han venido construyendo las ciudades. Al respecto Carlos Monsiváis escribe:

Y en la definición del carácter de las ciudades, la literatura alcanza un nivel persuasivo muy amplio. Es perdurable el influjo mitológico de poemas y novelas, y si hay un Dublín de Joyce, una California de John Steinbeck, un condado de Yoknapathawpha de Faulkner, también Lima o Bogotá o Santiago o Buenos Aires o la Ciudad de México se contemplan desde el mirador de los modernistas, los realistas sociales, los cronistas y los escritores ya exclusivamente urbanos. (1999: 26)

Desde Nueva York, la ciudad ícono de la modernidad apropiada por José Martí, y varias capitales latinoamericanas (México, Caracas, Buenos Aires) vividas y sufridas por los cronistas del modernismo, la ciudad ha sido siempre (re)presentada en la literatura latinoamericana y personaje central. Allí están *Adán Buenosaires* (Marechal), *La región más transparente* (Fuentes), *Rayuela* (Cortázar), *Cien años de soledad* (García Márquez), *Tres tristes tigres* (Cabrera Infante). Y en las crónicas de Sáenz, Monsiváis y Lemebel aquí estudiadas estarán también, de manera central, La Paz, México y Santiago de Chile.

Amadas y odiadas por caóticas y, por lo mismo, como dice Monsiváis, «imán narrativo para quienes conciben la urbe como un ente vivo», por eso, «nunca se aprovechará debidamente el caudal literario que la ciudad contiene, nunca se desgastarán las obsesiones que la ciudad autoriza».

Si la ciudad es personaje en sí mismo (Jaime Sáenz nos lo probará como nadie) también es cierto que no viene sola y su vitalidad radica precisamente en todo aquello que la contiene y la carga de sentidos. La ciudad está hecha de eventos pero fundamentalmente de actores de esos eventos que, en tanto *objeto* de atención del escritor/cronista que les añade la mirada creadora/creativa, los extrae de su contexto cotidiano, otorgándole a esa vida cotidiana un sentido extraordinario, atribuyéndoles por tanto una cualidad ficcional que hace de ellos *personajes* de su propia historia. Seres extraordinarios por ordinarios.

Y quién más extraordinario por peregrino que el pueblo. Personaje insoslayable de la literatura latinoamericana (infaltable en el paisaje porque ese es todo el paisaje posible, diría Monsiváis). El pueblo, la masa, y de allí el resto. En América Latina los personajes somos (casi)siempre *masa* –o cuando menos parientes de la masa–, pocas veces sujetos independientes, y si tal cosa ocurre, la individualidad/distinción destaca por *otredad*. Por eso, personajes serán los mendigos, las putas, los homosexuales, los locos, los *otros*. Y en América Latina somos *otros* por definición. Pero además, pintorescos (por «primitivos») y melodramáticos que es lo que nos cabe mejor. La moderniza-

ción latinoamericana no modifica la percepción literaria de lo popular, cree Monsiváis, pues alrededor de 1935 y 1955 aproximadamente, «surge la idea de *lo popular* que domina el resto del siglo, que elimina o arrincona las cargas opresivas de los conceptos *gleba* y *plebe*, y exalta las comunidades sin futuro pero con un presente divertido y pleno de afectos mutuos»; es decir, personajes pintorescos.

De allí el fuerte arraigo de la narrativa melodramática hasta hoy, en su trayecto hacia las mediaciones contemporáneas. *Lo real* es lo *irreal*; el mundo de lo representado (en la música, el cine, la literatura) es lo «genuino» porque aleja a los sujetos de la mezquindad y circularidad de sus vidas cotidianas, «irreales en su inmensa mayoría» en tanto no son «susceptibles de tratamiento cinematográfico». Bienaventurados entonces los que reciben la mirada del artista –escritor/cronista– porque en sus manos serán *personajes*; sujetos *irreales* por ser tan *genuinos*, tan *reales*.

La ciudad y sus habitantes son los personajes de la crónica. La ciudad retratada como espacio privilegiado del (des)encuentro multitudinario es *personaje* cotizado por el nomadismo testimonial de los cronistas. En ella habitan los personajes cuya (re)presentación se ha desplazado desde la redención de su otredad hacia la exaltación de su diferencia: los indígenas migrantes, los *relocalizados*, los comerciantes informales –personajes insoslayables del paisaje urbano actual–, los homosexuales o ese género *trans*, los jóvenes de la movida *rave*, los *internautas* y demás *clásicos* del ajetreo cotidiano en el que los locos, los mendigos y las putas son ya parte del repertorio conocido.



## CAPÍTULO III

# Los cronistas

La intención resulta ambiciosa: responder por la manera en que las crónicas de Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel han ido y van construyendo el imaginario de las identidades de sus entornos particulares. Porque la crónica no solo registra la nueva realidad sino que, en la medida en que es producto de unas maneras particulares de mirar el mundo (las del cronista) es, al mismo tiempo, productora de nuevas maneras de hacerlo permitiendo que los sujetos nos reconozcamos en el texto y podamos, por tanto, actualizar nuestras identidades heterogéneas, diversas.

Aún expresada de manera general, la intención es todavía grande. Por otra parte, siendo tres los cronistas y dada la extensión y profundidad a que invita el tema, el análisis resulta inevitablemente limitado. Aún así, siendo este un primer intento por analizar la cuestión de la identidad desde la crónica como relato portador de los códigos alternativos al imaginario que deseó identidades homogéneas, el intento es válido.

Aquí están entonces las crónicas de Jaime Sáenz (La Paz, 1921-1986) en *Imágenes paceñas* (1979), Carlos Monsiváis (México, 1938) en *Los rituales del caos* (1995) y Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1955) en *La esquina es mi corazón* (1995). El orden de exposición no es cronológico aunque así resulte, pues responde más bien al desplazamiento mismo de la crónica en este fin de siglo, desde un terreno muy propiamente literario en manos de Jaime Sáenz, poeta, pasando por la consolidación y el dominio de su práctica en el terreno periodístico y literario con Carlos Monsiváis, hasta encontrar en Pedro Lemebel la crónica como narrativa posmoderna por excelencia, un espacio de múltiples reterritorializaciones desde una dimensión política, de género, social, cultural.

Hemos establecido los rasgos que a nuestro juicio caracterizan y definen a la crónica cuyo eje se asienta en su *capacidad de (re)presentación* haciendo de ella un lugar de *múltiples anclajes* los mismos que a su vez derivan en el *reconocimiento* como articulador para la configuración de las identidades. Añadimos ahora una propuesta de lectura que consiste más bien en un esquema tal vez más apropiado para un análisis formal, pero que se instala aquí como herramienta, a modo de marco o estructura del telar en el que se hilan

los demás elementos. Es una especie de radiografía de la estructura de la crónica misma construida en tres niveles o capas, cuyas líneas matrices se sintetizan de esta manera: comenzando por la superficie está la *factualidad/realidad*, luego la *literariedad/ficcionalización* y en la capa más honda y de manera más compleja están, finalmente, los *sentidos*. En esta última se encuentran todos los niveles que fundidos en los sentidos otorgan a la crónica toda su particularidad. El primer nivel (factualidad/realidad) se refiere a la manera en que el cronista registra/asume el hecho de la *realidad*; el segundo (literariedad/ficcionalización) consiste en la manera en que esa *realidad* se (*re*)*presenta*, se reconstruye en el texto; y en el tercer nivel –el sentido– la idea es encontrar el efecto de aquellas (*re*)*presentaciones* en los imaginarios sociales que han venido alimentado nuestras identidades.

Todos estos elementos constituyen solo puntos de referencia para el análisis, pues no se trata de averiguar cómo se manifiestan en las crónicas de manera estricta, porque no se ha propuesto un análisis formal y porque todos los aspectos mencionados –juntos y revueltos– atraviesan las crónicas como hilos de un tejido complejo de manera distinta en cada autor y aún en cada texto. Por eso, la lectura y exposición de cada uno de los cronistas sigue una propuesta propia.



Fotógrafo: Alejandro Azcuy Domínguez

A. JAIME SÁENZ.

LA IDENTIDAD POR EL TACTO

*Imágenes paceñas. Lugares y personas de la ciudad*

«En efecto, nadie puede negar que La Paz es una ciudad andina; y como tal subsistirá. Así nos lo asegura el espíritu rector que habita la montaña. Esta ciudad no se verá desvirtuada; no dejará de ser lo que es. No morirá. Cosa tal no ocurrirá, sino con la desaparición del último paceño sobre la tierra –y perdónesenos la vehemencia».

(Jaime Sáenz, *Imágenes paceñas*)

Jaime Sáenz (La Paz, 1921-1986) parece, él mismo, encarnar la *otredad*. En ese sentido se diría que fue un romántico absoluto en tanto vida y obra se correspondieron indiscutiblemente como una sola y misma cosa. Se dice que Jaime Sáenz habita un mundo marginal, nocturno, místico, mágico, extraño; una suma de adjetivos que intentan describir un lugar que no es sino *otro* mundo. Esta es la razón por la que Sáenz remueve a fondo la literatura boliviana, y aunque no sabemos si se ocupó de saber si seguía o quebraba la norma (se dice que se caracteriza por su resistencia a reproducir la modalidad del saber de una época) lo que sí sabemos es que en un momento en que no cabía otra cosa que la tendencia al realismo, él dijo: «La realidad pura y simple me disgusta». Su *anti realismo puro* será también obviamente distinto.

Desde su primer libro, *El escarpelo* (1955), Sáenz «tuvo en sus contemporáneos el efecto de un ciclón», afirma Elizabeth Monasterios, y es que «una sociedad todavía ávida de realismo costumbrista, modernismo y naturalismo no estaba en condiciones de apreciar un discurso que deslegitimizaba los usos conocidos del lenguaje y las coordenadas realistas en cuanto instrumentos idóneos para representar la realidad» (2001: 126). Sáenz replanteaba así los modos de percepción de la realidad y exigía, por tanto, nuevas –*otras*– herramientas de análisis y crítica de su obra. Sin embargo, en los hechos, estas herramientas no siempre se alejaron de la lógica cultural dominante. Es evidente que su obra poética ha sido estudiada a fondo y que de allí se desprenden las líneas matrices que guían su análisis, pero también es cierto que, por fortuna, Sáenz seguirá siendo fuente de nuevas lecturas.

En ese intento se inscribe nuestra aproximación a *Imágenes paceñas*, un texto marginado del estudio de Jaime Sáenz que, sin embargo, constituye parte fundamental del trabajo del escritor por cuanto se consolida allí una verdad tejida a lo largo de toda su obra: La Paz es, en gran medida, hechura de Sáenz. Se evidencia así la fuerza de los sentidos imaginarios con que Sáenz, a través de su discurso poético, ha venido construyendo la identidad paceña pues, a sabiendas o no, él es, si se quiere, el fundador de La Paz.

*Imágenes paceñas* es entonces un texto fundamental, ciertamente muy distinto al resto de su producción, aunque solo en apariencia. Porque se trata precisamente de un libro de crónicas cuyo valor estético ha arrastrado la medida del prejuicio decimonónico: *a mayor referencialidad, menor valor literario*. Más aún, tratándose de un poeta de su calidad, el modo de (re)presentación que *Imágenes paceñas* «comete», desde el punto de vista de las concepciones excluyentes de acuerdo al mayor o menor apego del texto a la realidad, resulta simplemente incomprensible; por este motivo, el camino más fácil ha resultado la omisión. Sin embargo, y por otra parte, es evidente que la particularidad de la obra de Sáenz ha derivado en la demora de la madurez en su comprensión y que solo el largo camino andado en el estudio de su poética nos permite hoy destacar el valor de *Imágenes paceñas*.

La entrada a dicho texto es, por tanto, la poética saenciana. Y la crónica, no está demás recordar, se ha consolidado en manos de poetas, y el discurso poético es, como dice Monasterios, «de entre los muchos que produce la cultura, el que más sutilmente propicia la manifestación de lo *otro*, lo alterno, lo que no se ve». De esta manera, ella propone «una reflexión del horizonte epistémico en que la poesía está produciendo estas emergencias», refiriéndose asimismo a que el testimonio o la crítica cultural, estarían también planteando la recuperación de lo *otro*, ratificando así la certeza de nuestra apuesta por la crónica como aporte fundamental en la misma dirección y más aún, pues no solo se trata de recuperar la alteridad sino del efecto de tal proceso en nuestros imaginarios y en la configuración de nuestras identidades.

La propuesta, entonces, se divide en dos partes: por un lado las herramientas de lectura (la propuesta del *otro lado de las cosas* y la *identidad por el tacto*) y por otro, las crónicas (con dos ejes temáticos: ciudad y personajes) analizadas en sus tres niveles: factualidad/realidad, literariedad/ficcionalización y sentido, aspectos que tratándose de Sáenz, obviamente se traducen a su modo.

## 1. El *otro lado de las cosas*

Si el mundo verdadero es el *otro* mundo, «un mundo en el que la vida y la muerte se pasean del brazo a toda hora», como propone Jaime Sáenz, un mundo donde habitan los *otros*, esas criaturas que «parecen haber renunciado

voluntariamente a la existencia para vivir una muerte, vale decir, para morir una vida verdadera» y de quienes, por tanto, «podría afirmarse que no son nada, pero sin embargo, al mismo tiempo son todo. Son ellos» (1979: 125-129); se trata ciertamente de otra lógica que no puede sino aprehenderse desde ese mismo lado, vale decir, transgrediendo los límites de la *razón razonadora*, atravesando el umbral que nos lleve al *otro lado de las cosas*, allí donde es posible mirar el mundo *inventando paradojas*.

Desde este punto de vista, la propuesta del *otro lado de las cosas* que plantea Monasterios como clave de ingreso a la comprensión de la poética saenciana, resulta acertada. Porque la particularidad del pensamiento saenciano reside en una racionalidad distinta que desafía a mirar lo *otro* «transgrediendo los límites de lo mismo», y mirar lo distinto «será siempre subversivo» porque se trata de mirar lo que no se ve. Sáenz expresa esto en el «salto hacia las zonas oscuras de la conciencia y de la realidad, allí donde perdemos el consuelo que otorga la lógica racional y nos desvinculamos de los lugares comunes».

Así, la «metáfora espacial del *otro lado de las cosas*», según Monasterios, parte de la «lógica cultural andina» que atraviesa la poética saenciana, cuya percepción tempo espacial se asienta en tres principios diferenciales: Taypi, la tendencia a unir los contrarios; Puruma, la tendencia a separarlos; y Awqa o Pacha Kutí, la tendencia a mantener entre ellos un principio de irreconciliabilidad. Este es el principio que Sáenz parece encarnar: la irreconciliabilidad es necesaria y allí radica el equilibrio de las cosas. Este concepto, fundamental en la lógica andina, conlleva la lucha de contrarios (entre el Alax Pacha o mundo de lejos –de arriba– y el Manqha Pacha o mundo de abajo) en un espacio ritual, la tierra (Aka Pacha) que se encuentra en el centro y está aquí (el mundo de aquí). La tierra es entonces el espacio que media en los encuentros entre el mundo de lejos y el mundo de abajo, sin que necesariamente se produzca una reconciliación entre ambos. Sáenz hace de la ciudad ese espacio divino y profano en el que se tensan los opuestos: el más allá, la muerte, el más acá, la vida. Y en la ciudad se vive y se muere, se muere y se vive, siempre al mismo tiempo.

### *La paradoja*

La paradoja es uno de los elementos centrales de la narrativa saenciana y condensa la mirada hacia el *otro lado de las cosas*. Así, en *Vidas y muertes* (1986), Sáenz escribe:

Quienes pretenden vislumbrar el mundo de la realidad verdadera, no deberán olvidar que la intuición de la muerte es de la mayor importancia; y tal intuición sólo podrá inducirse por una íntima y sostenida relación con los muer-

tos, sin la cual –y es preciso remarcarlo– no habrá lugar a las altas aspiraciones en lo espiritual.

¿Y cómo sustentar semejante relación con los muertos?

Es muy simple: bastará sustentar una relación con los vivos.

(...)

En todo caso, aprender la manera de comprender la significación del júbilo no es otra cosa que aprender a morir.

Nótese la importancia mayúscula de aprender a morir: es aprender a vivir, y nada menos.

De esta manera, Sáenz ratifica su distanciamiento de la realidad «pura y simple» al suspender la paradoja las funciones referenciales del lenguaje. Pero la paradoja es, en el discurso saenciano, mucho más que un recurso lingüístico, como también es mucho más que una postura distinta, opuesta a la racionalidad hegemónica, la paradoja «desvanece un orden verbal pero también un paradigma epistemológico y una *lógica cultural*. Así, más que signo de incoherencia, la paradoja es síntoma de lucha por alcanzar una racionalidad distinta a la hegemónica» (Monasterios: 143). Se trata, sin embargo, de ir un poco más allá porque lo que hace Sáenz es afirmar la posibilidad de contar el mundo «inventando» un discurso paradójico capaz de hacerlo, y lo hace, además, poniendo en práctica el «saber erótico» que ama el mundo que describe *dejándolo ser*; porque la paradoja, en su sentido más estricto, es lo propio de la vida cotidiana. De allí que el mundo no pueda sino ser contado a través de paradojas porque lo que éstas hacen, finalmente, es intentar remediar la incapacidad del lenguaje expresando lo que éste no alcanza a hacer. Se trata, por tanto, de asumir la vida preñada de su contrario (el mundo de arriba y el mundo de abajo), es decir, la vida desde un lado y el otro –el *otro lado de las cosas*–.

### *El caos*

La siguiente afirmación de la otredad saenciana, desde nuestra propuesta, es su empatía con el caos. Este hecho nos lleva a calificar su discurso, igual que la propia crónica, como antimoderno y posmoderno al mismo tiempo. El caos es para Sáenz fuente de revelación del júbilo –que no es alegría, aclara él– «el júbilo es motivado exclusivamente por mayúsculas revelaciones que arrancan del caos y de la muerte (...) De ahí que el júbilo es el vehículo por el que cobran movimiento y por el que actúan las revelaciones. Y de ahí que el hombre será tanto más verdadero cuanto más comprenda la significación del júbilo» (1986: 3). De modo que, como en el caso de la crónica misma, el caos se propone como lugar de enunciación en tanto asume la condición contradictoria de la vida relatada; por tanto, surge nuevamente la oposición al orden establecido por la modernidad racional. Sáenz reprocha el mun-

do de la razón y al hacerlo se aproxima al discurso anárquico del posmodernismo:

El hombre valiente y sincero, si es que quiere mantener incólume la dignidad del propio vivir, deberá liquidar sin más trámite todo racionalismo: el racionalismo es el mayor azote de la humanidad. Es incitador del embrutecimiento y de la estupidez. Es padre del humanismo. El evangelio del así llamado hombre civilizado. Más no del hombre: el hombre es irracional por naturaleza. No necesita saber que dos y dos son cuatro. La razón no le interesa. Por los caminos de lo irracional llegará a comprender y a saber lo que precisamente aquélla es incapaz de enseñarle. Pues no bien intenta remontarse más allá de razón, ésta se lo impide y le dice: «No seas cándido; ya sabes que dos y dos son cuatro, y no puedes ir más allá. Si afirmas que la razón no tiene razón, quiere decir que estás loco». Así la razón se opone al vuelo del hombre (...)

Más nosotros sabemos ya que la razón no tiene razón, por lo mismo que la razón está reñida con la realidad.

De ahí que el racionalismo es el enemigo mortal de la humanidad. A fin de cuentas, es el instrumento eficaz por excelencia al servicio del poder económico de unos pocos, para ruina y degradación del hombre.

Y de ahí que queremos repetir sin cansancio: el racionalismo es un azote. Hay que liquidarlo.

(*Vidas y muertes*)

Y cuando presenta *Imágenes paceñas* reniega de la utopía progresista a costa de la memoria, como lo hicieron a su modo los modernistas:

Hemos querido conformar un todo congruente incorporando aquellos lugares y personas que, a nuestro juicio, representan de modo inequívoco el carácter de la ciudad de La Paz, y que, por idéntica razón, hállanse viviendo tal vez sus últimos momentos, habida cuenta la rápida y violenta transformación que –para bien o para mal– hoy por hoy experimenta la urbe andina, poseída como está por incontenible avalancha de progreso que, cual despiadado huracán, comienza ya a barrer y arrasas calles y plazas y casas desde sus cimientos, aniquilando con furia ciclónica a cuantos seres constituyen hoy, de un modo u otro, la encarnación viva y palpitante de tradiciones, usos y costumbres que mañana habrán desaparecido quizá.

(*Imágenes paceñas*)

Desde ese punto de vista su discurso es antimoderno y posmoderno al mismo tiempo; posmoderno en el sentido en que el caos es anarquía deseable que no podrá *representarse* sino contemplarse: *presentarse, dejar ser*.

El discurso saenciano –sus crónicas– se afirma como *anclaje del caos* y señala además otro rasgo que ratifica este lugar de enunciación y su efecto: la puesta en escena del *otro* en tanto habitante del caos. Porque la opción por

el caos es por la marginalidad que Sáenz pone en escena: la repolitiza y otorga a los *otros* un nuevo estatuto. Sáenz «suscita un aprendizaje de aspectos no tocados de la realidad, pero manifiestos en prácticas culturales no hegemónicas (como el culto a los muertos) o en sujetos subalternos (...) Su poesía, entonces, será inseparable de la experiencia y del aprendizaje de estas otredades», asegura Monasterios. Tal cosa se manifiesta igualmente en sus crónicas, como se verá más adelante.

### *La estética*

(del otro lado de las cosas)

La otredad saenciana se manifiesta, finalmente, en su estética que no es sino su propia ética. Si la idea es mirar *el otro lado de las cosas*, la belleza tendrá una estrecha relación con el *otro lado* –con el *otro*– con la muerte. Sáenz escribe:

Más allá de un patio, más allá de una puerta, había un cuarto. En este cuarto no había nada; en realidad, había todo. Este cuarto estaba vacío –mejor dicho, era vacío. Y por eso era seductor. La densidad de la atmósfera, con el olor de los muertos, era temible, y eso era todo lo que había.

(*Vidas y muertes*)

Esta es la estética saenciana que como hilo invisible atraviesa y teje los sentidos con los que devolvemos la mirada a los lugares y personas que Sáenz ha mirado a su manera. Esta es la estética que desquicia. Porque la belleza «más que poseedora de un valor en sí» es pensada «como una actividad ambivalente y variable» que, «según sus grados de intensidad, puede acercarse al encanto tranquilo o al pavor sagrado. La sensibilidad convencional, acostumbrada a percibir la belleza en su encanto tranquilo, se resiste a percibirla o a aceptarla en su pavor sagrado, cuando lo bello encarna un sentido de peligro y tiene, en ocasiones, concomitancias con la muerte» (Monasterios: 135).

La estética saenciana rebasa las categorías de belleza o fealdad; ciertamente vinculado al *lado oscuro de las cosas* (noche, misterio, magia, sombra, silencio, secreto, muerte), el mundo de Sáenz es simplemente otro. «Una bodega. No puede haber sitio más oscuro», dice, y repite con frecuencia la hermosura de las sombras:

Intacta a lo largo de los tiempos, se desliza esta calle con la hermosura de las sombras, y repite el eco de los pasos.

(«La calle Jaén», *Imágenes paceñas*)

Si los modernistas del siglo XIX se empeñaron en remediar el paisaje caótico del progreso avasallante maquillándolo (la *estética del desastre*), Sáenz, por el contrario, exalta el caos, el desastre, la otredad.

Y este basural titánico es de por sí un verdadero paraíso para muchedumbres de seres que moran en profundas concavidades del cerro y que, si no son precisamente demonios, como que en rigor no lo son, han de constituir en todo caso una humanidad extraña en grado sumo, formada como está toda ella por criaturas que parecerían haber salido del averno para burlarse y para mofarse de un mundo que desprecian por no corresponder seguramente a su modo de vida, fundado a partir de una visión de las cosas que difiere radicalmente de aquella que rige la conducta de los demás, pues para ellos, la civilización y las buenas costumbres, el trabajo y los valores y las normas, y todo lo demás, nos son sino mera patraña.

(«En el cerro de Laikakota», *Imágenes paceñas*)

Sáenz devuelve así el sentido a la *estética del desastre* despojándola de la inversión con que ésta intenta redimir la otredad. Porque la *estética del otro lado de las cosas*, al *dejar ser* exaltando la otredad, es más bien una cabal *estética del desastre*.

## 2. La identidad por el tacto

La búsqueda de identidad, vinculada a la fusión ciudad-habitantes (espacio-hombre), nos permite pensar en una vía para encontrar esa identidad en los sentidos escondidos tras los espacios que habitamos y nos habitan a través del tiempo, un tiempo inmemorial antes y después de nuestra propia existencia.

Así, el modo saenciano de aprehender por el tacto tiene la imagen del nomadismo del paseante que recorre la ciudad testimoniando, viviendo, *tanteando* de manera casi angustiada la ciudad hecha cuerpo. Se trata de un itinerario de búsqueda intensa aunque pausada en la que se tejen los sentidos: el tacto y la memoria (vinculada a su vez a la oralidad como rasgo característico de la narrativa saenciana).

Esta búsqueda, directamente relacionada con la identidad, es, a decir de Leonardo García, uno de los rasgos característicos de la literatura boliviana que en Sáenz se torna vital pues se trata de una necesidad esencial de conocer y conocer-se. Se trata de un proceso de conocimiento que pasa por una particular relación con el cuerpo asociado a la oscuridad en tanto origen de la luz y el conocimiento, donde lo oscuro es el deseo de abrirse al conocimiento del cuerpo, sostiene García: «lo oscuro marca la tensión en la relación cuerpo-alma, la del sujeto con su cuerpo, con su mundo y con la representación de sí mismo». Por tanto, «todo conocimiento del mundo pasa previamente por

conocer el cuerpo que, además, queda definido como objeto y sujeto de esa búsqueda. El cuerpo se define como un medio de revelación más poderoso que las estructuras de lo simbólico, por medio del cual es posible lograr una unidad esencial con el mundo donde todo es lo mismo y, a la vez, distinto». El cuerpo, el tacto, es entonces el medio que permite a Sáenz llegar al conocimiento; una vez allí, el cuerpo ya no es necesario pues se habrá logrado atravesar el umbral y alcanzar el sitio en el que «no habrá palabras y el silencioso mundo vivirá solamente para ser sentido» (1998: 216-223).

De manera que Sáenz expande el «saber erótico» más allá de la contemplación amorosa que *deja ser*, porque asume el mundo con todos los sentidos pues sabe que «el primer contacto con las cosas no es otro que a través de la apariencia de éstas; es decir, que la experiencia no se relaciona tanto con las cosas pensables como con las sensibles» (Rivera-Rodas). Veamos sino cómo describe «Una bodega»:

Los lamentos no existen en la bodega; sólo de mirar. El mirar de los suicidas, el de los supervivientes. Pero el lenguaje de la mirada, contrariamente a lo que podría suponerse, no es el lenguaje de la bodega; el lenguaje de la bodega es el lenguaje de la respiración. Surgirá tal vez un gesto de humor, en determinado momento, pero palabras, no. Muy raramente, quizá una frase brevísima, si acaso audible; empero, se hundirá en el vacío.

(Imágenes paceñas)

La *identidad por el tacto*, entonces, no es sino una búsqueda intensa a través de la experiencia/vivencia del cuerpo con la materia, con la ciudad hecha cuerpo. Se trata, sin embargo, de ese *otro* cuerpo ciudadano, como aclara el propio Sáenz: «Dando por sentado que la ciudad de La Paz tiene una doble fisonomía, y admitiendo que mientras una se exterioriza la otra se oculta, hemos querido dirigir nuestra atención a esta última» (1979: 9); porque si el conocimiento pasa por el cuerpo oscuro cuya luz debe encontrarse, la ciudad no puede sino ser aquella que habita la oscuridad y espera ser vivida, sentida, tocada, *iluminada*, haciendo posible la identidad por el tacto.

### 3. Imágenes paceñas<sup>1</sup>

Los tres niveles propuestos para el análisis de las crónicas (factualidad/realidad, literariedad/ficcionalización y sentido) se tejen aquí de manera más compleja, menos esquemática, y, por lo mismo, tampoco se exponen de

1. A partir de este subtítulo, todas las citas en formato característico corresponden al texto *Imágenes paceñas*.

ese modo. Por eso, diremos aquí que el primer elemento (factualidad/realidad) se expresa en la manera en que Sáenz asume la *realidad*, el mundo, que, visto desde *el otro lado*, funde el espacio con el hombre y la naturaleza; el segundo elemento (literariedad/ficcionalización) se refiere a la manera en que esa *realidad* se (re)presenta, se reconstruye en el texto y que en el caso de Sáenz se vincula a su poética impregnada de paradojas y alimentada por la «lógica cultural andina» así como por la «tradición mística» y la «filosofía de la sospecha» (Monasterios). El tercer elemento, el sentido, constituye el núcleo de nuestra propuesta, por eso en él nos detendremos; porque se trata de encontrar allí *el relato de las paradojas* que construyen los imaginarios con que Sáenz ha venido alimentado las identidades paceñas (la ciudad y sus habitantes).

### *La ciudad*

Si algo hace Jaime Sáenz de manera contundente es delimitar el espacio de su poética en la ciudad de La Paz. No hablamos de *la* ciudad de manera general, sino de *esa* ciudad en particular. Tal es el escenario fundamental del encuentro del hombre consigo mismo y desde donde, paradójicamente, emprenderá la búsqueda de su identidad.

Esta relación-fusión espacio/hombre, ciudad/habitantes, deriva asimismo en la fusión de la ciudad con su propio espacio, es decir, con la naturaleza. Y la naturaleza que Sáenz encarna, por ejemplo en los ríos paceños, está fundamentalmente «presidida» por las montañas. Ellas resumen el sentido místico que envuelve *el otro lado de las cosas* desde donde Sáenz aprehende el mundo y construye los imaginarios paceños.

Este es el punto de partida y no es casual que Sáenz inicie *Imágenes paceñas* con el texto titulado «Presencia de la montaña»:

El Illimani se está –es algo que no se mira.

En el Illimani, el cielo es lo que se mira; el espacio de la montaña. No la montaña.

En el cielo de la montaña, por la tarde, se acumula el crepúsculo; por la noche, se cierne la Cruz del Sur.

Ya el morador de las alturas lo sabe; no es la montaña lo que se mira.

Es la presencia de la montaña.

Porque la montaña es la presencia insoslayable del mundo andino; por eso, importará menos cuál sea la montaña cuanto lo que importa es la sensación de su presencia en un espacio que ocupa por designio de la propia naturaleza. «El morador de las alturas lo sabe», dice Sáenz, subrayando nuevamente el carácter particular atribuido al mundo andino:

La Paz es una ciudad andina, que no europea o norteamericana; por obvio que ello fuera, nunca estará demás recordar esta verdad. Pues muchos la olvidan o pretenden olvidarla (...) En efecto, nadie puede negar que La Paz es una ciudad andina; y como tal subsistirá. Así nos lo asegura el espíritu rector que habita la montaña.

De manera que el «carácter y la existencia» misma de la ciudad, de cada barrio, están dados por la presencia de las montañas porque «cuando cada lugar se hace y vive bajo el signo de las montañas y de las cumbres» vive más bien «bajo el signo de la permanencia», asegura Sáenz. Las montañas, entonces, no solo son *miradores* pasivos sino testigos que con su presencia recuerdan la nuestra; la ciudad respira «el espíritu rector que habita la montaña». Las montañas «presiden» la ciudad, la definen, la funden. Los cerros no son una suma de partes, son el todo: si falta uno, falta todo, se pierde el sentido.

El cerro de Laikakota representa por sí mismo, en la conformación y en la propia naturaleza del paisaje de la ciudad de La Paz, algo demasiado importante (...). Baste decir que, en ausencia de tan estupendo cerro –y valga por esta vez el supuesto puramente hipotético–, el prodigioso encanto que nos ofrece la contemplación de la ciudad (...) con la imponente majestad de las montañas en los planos de fondo, presididos por el Illimani, desaparecería de hecho y quedaría reducido a la nada, con lo que La Paz se vería convertida en una ciudad como cualquier otra, una vez desposeída del inconfundible sello por el que precisamente –desde el punto de vista topográfico– es y será lo que siempre ha sido.

(En el cerro de Laikakota)

Esta es la manera como Sáenz mira *el otro lado de las cosas*, que revela cuando introduce *Imágenes paceñas*:

Dando por sentado que la ciudad de La Paz tiene una doble fisonomía, y admitiendo que mientras una se exterioriza la otra se oculta, hemos querido dirigir nuestra atención a esta última.

Pues en efecto, lo que aquí interesa es la interioridad y el contenido, el espíritu que mora en lo profundo y que se manifiesta en cada calle y en cada habitante, y en el que seguramente ha de encontrarse la clave para vislumbrar el enorme enigma que constituye *la ciudad que se esconde a nuestros ojos*.

Una ciudad de estas características no puede menos que tener un «aura de misterio y de leyenda». Si Sáenz opta por mirar el otro lado de la ciudad, aquel que *se esconde a nuestros ojos*, no es de extrañar que los lugares –como también los personajes– de sus crónicas, aquellos que «representan de

modo inequívoco el carácter de la ciudad», tengan todos carácter *irreal*, mágico,<sup>2</sup>

Estas tiendas, señoreadas por las chiflerías,<sup>3</sup> son lóbregas, pequeñas y frías, las más antiguas de La Paz –con olor misterioso, con un soplo de irrealidad, con tumbados que se pierden en lo oscuro.

(La calle Linares)

o estén «mas allá del mundo»,

Un callejón está más allá del mundo –en lo alto de la ciudad.

(Un callejón)

y por tanto, tengamos que «saber ver»:

El Calvario es un sitio harto misterioso; ofrece cosas y cosas a quien sabe ver.

(El Calvario)

El sentido de realidad que la ficcionalización de las crónicas saencianas provoca, se enmarca en su propuesta poética impregnada de ese otro mundo y su estética:

En todo lo largo y lo ancho de la región se deslizan interminables y misteriosos callejones, y de su seno impresionante, siguiendo aquí y allá los accidentes del terreno, emergen oscuras tuberías de drenaje y de desagüe, cual serpientes fabulosas conformando un cuadro más bien raro, como de angustia y desolación (...).

(Tembladerani)

La ficcionalización, entonces, se despliega en ese *otro mundo*, aquél de las paradojas que invierten el orden referencial de las cosas:

Desde el poniente, el sol apunta directamente a los ojos: es la hora en que la ciudad se desvanece, por efecto de la incidencia de la luz.

(El calvario)

Se trata de un mundo en el que las categorías de *realidad* resultan demasiado estrechas y por tanto pierden sentido porque lo que importa es la cre-

2. Remitimos a las siguientes crónicas: pp. 73, 81, 83, 85, 91, 95, 103, 111, 115, 123, 129.

3. Chiflerías son los puestos callejeros donde se venden objetos de magia y brujería, según la tradición y creencias andinas.

dibilidad del relato. Y es precisamente en este proceso de ficcionalización donde se tejen los sentidos, porque de qué otra manera podemos imaginar la ciudad sino cuando logramos reconocerla en los relatos y, por tanto, reconocernos nosotros mismos. Esta es la búsqueda de identidad *por el tacto* que Sáenz resuelve precisamente palpando, es decir, viviendo intensamente la ciudad misma, encarnando el «saber erótico» en el *tacto*.

Entonces el caminante puede que se acerque, poco a poco, para tocar aquella superficie; para encontrar allí y para descifrar, por el tacto, los secretos de la ciudad, que se manifiestan por la luz y por el ruido. Y para percibir su latido, también puede el caminante quedarse mucho rato apoyado en un peñasco, para escuchar con oído atento y asombrado los lamentos, los gritos, las voces, y los ayes que vive la ciudad.

(Llojeta)

Llojeta es una de las dos crónicas que resume este proceso en el que la ciudad se funde con su propio espacio –la naturaleza– y en ella el hombre. Porque al atravesar el umbral del propio cuerpo, tocando, sintiendo, fundiéndose él mismo en la montaña, el hombre podrá finalmente encontrarse. Y la montaña no es cualquier cosa, allí habita el «espíritu rector», ella encarna el espíritu místico de la identidad paceña, andina; la presencia enigmática que define el carácter de la ciudad y sella su identidad y la nuestra. La otra crónica que logra esto es El río Choqueyapu:

El [río] Choqueyapu, que se origina en el Ande y que desciende de las alturas de Chacaltaya, con todas sus implicaciones mágicas y de leyenda, puede decirse que es la ciudad en estado líquido. Todo paceño lo mira con veneración y aun con temor, y este temor, profundamente arraigado en la superstición, en el rito y en el espíritu de la tradición milenaria, confluye en el secreto culto que se le rinde inconfesada y oscuramente.

(El Río Choqueyapu)

De este texto tal vez habría que subrayar una línea: «puede decirse que es la ciudad en estado líquido», aunque tendría que leerse por completo para comprender, finalmente, por qué creemos que son esos los sentidos con que Jaime Sáenz ha fundado La Paz. Porque como sabemos, las ciudades se fundan en los textos.

### *Los personajes*

Aunque cada calle pueda ella misma hacerse personaje, como de hecho lo es, tal cosa solo es posible en tanto ambos son parte de un mismo cuer-

po; son un lado, el otro y el mismo: espacio, ciudad, habitantes.<sup>4</sup> Por eso, el análisis de las crónicas referidas a los personajes rescatados por Sáenz se resuelve de la misma manera en que lo hicimos con la ciudad porque se inicia con la fusión ciudad y habitantes. Por eso, aún si en nuestro recorrido encontramos varios personajes, particularmente uno de ellos condensa toda la propuesta saenciana: el aparapita.<sup>5</sup>

El aparapita es en La Paz y en Bolivia un *cargador* que por unas cuantas monedas entregadas a voluntad del contratista carga sobre sus espaldas cualquier objeto pesado que no cualquiera puede hacerlo, así:

[si a un «pobre obrero»] le urge llevar un colchón, una cuja a su casa; y no es que tenga reparos en cargar el bulto sobre sus propias espaldas, sino que no siempre tiene las fuerzas suficientes para ejecutar una faena de tal naturaleza, que al mismo tiempo requiere maña, destreza y costumbre, cosas éstas que al aparapita le sobran, siendo bien sabido que puede llevar perfectamente un peso de seis quintales a una distancia de veinte o treinta cuadras sin hacer un solo descanso.

A las cualidades de hombre fuerte y conocedor de su oficio (por «costumbre» –tradición ancestral–<sup>6</sup>) Sáenz parece incluir la rebeldía de este ser solitario que a pesar de su presencia en la ciudad «impulsado empero por ansias irracionales, de meditación, de existencia y de trabajo», lo hace para dominarla pues nadie conoce mejor que él sus recovecos.

4. Por eso, cuando Sáenz habla de lugares, con frecuencia hace de ellos personajes («El río Choqueyapu», «La plaza San Francisco»), así como cuando se refiere al lugar, antes que hablar de éste, prefiere rescatar a los habitantes del lugar («Una bodega», «Una tienda», «Un patio»).
5. «El aparapita». Todas las citas en formato característico corresponden a este texto (1979: 139).
6. Se ha intentado emparentar al aparapita con los *yanas* o *yanaconas*, poblaciones de las cuales tampoco se sabe con certeza su procedencia. John Murra (1975: 225-242) menciona investigaciones recientes que revelan la existencia de estos grupos mucho antes de la expansión incaica. El origen de las poblaciones *yana*, según versión de la élite incaica transmitida a cronistas europeos, cuenta que se trataba de poblaciones «rebeldes», sentenciados a muerte y perdonados por la reina que sugirió que trabajaran para las casas de las dinastías. Conocidos generalmente como «criados perpetuos» o «esclavos», Murra se adscribe a la versión que los vincula con los «mitimaes», nombre bajo el que se confunden otros grupos de alto y bajo estatus y poblaciones «cautivas», como botín de conquista. En esta investigación Murra cuestiona el carácter hereditario de la función de los *yanas*. Por otra parte, Sáenz describe al aparapita como un ser sin origen y Leonardo García habla de un hombre sin padre, ni madre, ni hijos.

El aparapita es, desde luego, un aymara como cualquier otro; pero un aymara que, sin dejar de ser lo que es, y habiendo por el contrario potenciado las facultades inherentes a su raza, ha querido ubicarse en la ciudad.

El aparapita vive en la ciudad pero habita, al mismo tiempo, ésta y el Altiplano (el campo), dice Sáenz; la ciudad es para él «un medio en cierto sentido nuevo» pero del que se «posesionaría por siempre». La fusión del aparapita con la ciudad («en realidad, el aparapita conoce la ciudad en sus más recónditas interioridades, y –yendo más lejos– hasta podría decirse que la ciudad es él») implica entonces la evidencia de la búsqueda identitaria propuesta por el autor, porque si el conocimiento del mundo pasa primero por el conocimiento del cuerpo, ese otro cuerpo es la ciudad misma de la que el aparapita tiene total dominio.

Y según resulta obvio, si el aparapita es la ciudad, como efectivamente lo es, mal podrá sentirse ajeno a ella y mucho menos desaparecer –pues el aparapita, dicho sea en conclusión, ha cargado la ciudad sobre sus espaldas.

Solitario por excelencia, el aparapita es el personaje en el que Sáenz encuentra una fascinación particular. El aparapita desquicia por su *otredad* pues, como dice García, es un ser «absolutamente ideal y metafísico». En su novela *Felipe Delgado* (1980) el mismo Sáenz lo define de esta manera:

El aparapita parece haber salido de la nada. Da la impresión de no haber sido engendrado, ni dado a luz, ni haber sido niño. Y tal como lo vemos, da la impresión de haberse presentado de repente en la ciudad, como salido de una cloaca o de un agujero. No tiene ni padre, ni madre, ni hijos. No tiene a nadie en el mundo. Y se diría que su extraordinario individualismo no le permite vivir, ni morir, ni ser enterrado.

La existencia del aparapita, sostiene García, se define por su presente, su individualidad, su soledad y, sobre todo, por su indiferencia al mundo; está en control de su vida y de su muerte, tanto así que la muerte es equiparable a la basura: algo desechado y desechable, por este control que ejerce sobre vida y muerte, está más allá del tiempo y el espacio.

Pues una cosa es cierta: mientras el Altiplano y la raza aymara existan, y mientras la ciudad de La Paz exista, es absolutamente seguro que el aparapita seguirá existiendo.

El aparapita resume la permanencia, la eternidad que Sáenz había propuesto en la introducción al libro cuando afirma: «Esta ciudad no se verá des-

virtuada; no dejará de ser lo que es. No morirá. Cosa tal no ocurrirá, sino con la desaparición del último pajeño sobre la tierra –y perdónesenos la vehemencia».

Esta propuesta se asienta en el modo en que Sáenz comprende el *ser* y el *estar*: un todo dinámico en cuya relación de mutua dependencia, el *ser*, que corresponde a la gente (los habitantes *son*), alimenta a la ciudad, la vive, le da vida; y el *estar*, que corresponde al lugar (la ciudad *está*) otorga el espacio vital que hace posible la permanencia.<sup>7</sup> Así, la ciudad es indestructible porque sus habitantes la perpetúan –y a la inversa (éste es asimismo el *estar* andino expresado en la *presencia de la montaña*). Por eso, el aparapita es «el habitante por excelencia» y de allí que su desaparición signifique nuestra propia desaparición.

¿Qué es el aparapita? ¿Acaso no es el habitante y el *estante* por excelencia? El aparapita está siempre en la ciudad, y no obstante, al mismo tiempo habita el Altiplano, y se encuentra aquí y se encuentra allá, sin moverse de su sitio. Y esto por obra de una fuerza que, al haberse encarnado en la tierra hecha hombre hace de éste un *ser omnipresente*.

Pero Sáenz avanza y este ser omnipresente adquiere rasgos jesucristianos; no de otro modo se puede leer lo que sigue: «Más en cierto modo, este posesionarse ha sido para él un suicidarse –un suicidarse, en aras de una colectividad que precisamente se nutre de él y lo oprime en nombre de un orden social que sólo existe para los privilegiados». El aparapita es así una suerte de Cristo pajeño redentor («ha cargado la ciudad sobre sus espaldas»), omnipresente y eterno, al perpetuar la ciudad con su presencia («y que siempre se encuentra de retorno; está por siempre vivo»).

La vehemencia saenciana corresponde aquí a la construcción de los sentidos que precisamente hacen del aparapita un Cristo pajeño. Se trata de un proceso de ficcionalización tejido por paradojas pues el aparapita es, al mismo tiempo, una cosa y su contrario, por eso, él es un ser oprimido pero a la vez es:

un hombre libre, hasta donde puede serlo un hombre como él, que debe ganarse el pan dependiendo de lo que buenamente –o malamente– le pagan, y que, por otra parte, en lugar de beber, no siempre prefiere comer; he ahí el aparapi-

7. Esta relación puede verse claramente en la crónica «Churubamba» donde Sáenz escribe: «A partir de esta histórica plaza, las calles son distintas y la ciudad cambia de aspecto, pudiéndose percibir en el ambiente una atmósfera auténticamente pajeña, en la gente y el lugar, en el ser y el estar (...)».

ta. Pues bebe hasta reventar, y por paradoja, mal puede permitirse el lujo de morir de hambre, ya que su gran sentido de la dignidad se lo prohíbe.

Lo mismo sucede cuando Sáenz se refiere a los moradores del cerro de Laikakota, parientes muy próximos del aparapita, y dice:

Algunos de entre estos seres, los hay que están locos; pero viéndolo bien, en realidad no es que lo estén, sino que decididamente lo son, y de tal manera, que la locura de semejantes criaturas vendría a resultar una cosa grande y libre, una función desbordante al par que sintetizadora de las percepciones, esto es, una facultad o, si cabe, un modo de ser, que no locura, cosa ésta que por desgracia ni siquiera los grandes psiquiatras entienden, y ni qué decir los pequeños.

La paradoja resuelve la locura, la *otredad* de estos seres extraños, a través de su gesto de libertad expresado en el dominio de sus actos. Así, Jaime Sáenz no solo «gobierna el delirio» sino que lo resuelve en la paradoja, porque como dice Leonardo García, no basta con encontrar revelaciones en el delirio, hay que dar sentido a estas revelaciones y dominar el delirio mediante la «administración de la producción de sentido por la paradoja».

Por eso, lo que menos hacen los personajes saencianos es lo que se dice que hacen, pues lo que importa son los sentidos que provocan. Así, el velero «vender velas es lo que menos hace», pues «ampara[r] a las almas para quienes la oscuridad es como el pan». El afilador «aparece con resplandores mágicos»; el adivinador adivina pero... toca el acordeón; el hojalatero era soldador y el lustrabotas «es y será siempre el más firme fundamento de nuestro ser y de nuestro estar» porque crea y recrea con ingenio «el idioma que nosotros los paceños hablamos».

Sáenz construye de esta manera los sentidos que han venido alimentando nuestras identidades; asimismo ratifica la paradoja como estrategia narrativa fundamental de su poética que afirma, sobre todo, el lugar distinto *–otro–* en el que se ubica. Porque al contar el mundo desde *el otro lado de las cosas* evidenciando que los aparapitas, los locos, los adivinadores, o los lustrabotas, son mucho más que eso, Sáenz no solo los coloca en el centro de la escena *–la centralidad de los márgenes–* sino que desbarata la lógica racional dominante porque *legítima* la esencia de esa *otredad* construida sobre paradojas. Por tanto, Sáenz introduce en nuestro imaginario una (re)presentación *otra* de nosotros mismos.



Fotógrafo: Alejandro Azcuy Domínguez

B. CARLOS MONSIVÁIS.  
LA METAFÍSICA POPULAR

*Los rituales del caos*

«Temeroso de la mirada ajena, se contrae, se reduce, se vuelve sombra y fantasma, eco. No camina, se desliza; no propone, insinúa; no replica, rezonga; no se queja, sonrío; hasta cuando canta –si no estalla y se abre el pecho– lo hace entre dientes y a media voz, disimulando su cantar».

(Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*)

Carlos Monsiváis (México, 1938) irrumpe en la escena mexicana cuestionando las verdades establecidas con que se había edificado la nación imaginada; por eso, no tiene ningún reparo en echar abajo las piezas del «museo» *nacionalista* que pretendieron sostener la idea de una comunidad homogénea, orgullosamente *sincrética* y, precisamente por ello, gozosa de un equilibrio político y social. Una de estas piezas destronadas es justamente *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz de donde tomamos el epígrafe inicial de este subtítulo, pues con él ponemos en escena la imagen solemne de ese nacionalismo a cuya edificación contribuyeron las instituciones tutelares mexicanas y, como dice el propio Monsiváis sin concesión alguna, «sus literatos oficiales». Una imagen que Monsiváis rechaza en un claro gesto de *desenmascaramiento* de la versión oficial(ista), la misma que, en palabras de Paz, asume el *enmascaramiento* del sujeto mexicano (hermético, receloso, desconfiado) ampliándolo hacia su «amor a la «forma» (Octavio Paz). A esta «forma» que impide excesos y reprime expresiones Monsiváis responderá haciéndole ver su propia paradoja,<sup>8</sup> porque si en algún lugar el gesto es el exceso, este es México y su melodrama, si no, leamos nuevamente el epígrafe añadiendo, además, el filtro de Televisa.

Carlos Monsiváis es definido como intelectual de izquierda cuya obra ha seguido el desplazamiento de las corrientes de pensamiento que: de comprender el discurso hegemónico como la imposición insoslayable de las estra-

8. Siendo el exceso / el melodrama precisamente una respuesta a la «forma», Paz estaría en lo cierto; lo que afirmamos aquí es que Monsiváis se inclina por señalar la paradoja sin descartar que sea consecuencia de la imposición de la «forma».

tegiás del capitalismo, o de pensar que ante tal situación lo que quedaba era analizar los modos de resistencia popular, han pasado a fijarse en los procesos de «hibridación» o en los «servicios recíprocos» entre producción y consumo (entre «hegemonía y subalternidad»). Este «giro teórico» sucedió a partir de 1982 aproximadamente, antes, la posición de Monsiváis fue militante:

Una encomienda inaplazable de crónica y reportaje: dar voz a los sectores tradicionalmente proscritos y silenciados, las minorías y mayorías de toda índole que no encuentran cabida o representatividad en los medios masivos. Ya no se trata únicamente de darle voz a los grupos indígenas, a los indocumentados, desempleados, subempleados, organizadores de sindicatos independientes, jornaleros agrícolas, campesinos sin tierras, feministas, homosexuales, enfermos mentales, analfabetas. Se trata de darles voz a marginados y desposeídos, oponiéndose y destruyendo la idea de la noticia como mercancía, negándose a la asimilación y recuperación ideológica de la clase dominante, cuestionando los prejuicios y las limitaciones sectarias y machistas de la izquierda militante y la izquierda declarativa, precisando los elementos recuperables y combativos de la cultura popular (...) De modo especial, registrar y *darle voz e imagen* a este país nuevo que, informe y caóticamente, va creciendo entre las ruinas del desperdicio burgués y la expansión capitalista, significa partir de un análisis de clase o, por lo menos, de una defensa clara y persistente de los derechos civiles. (1999: 76)

En esta suerte de manifiesto, más allá de expresar el lugar desde el que escribe, o más allá de ratificar toda la *posibilidad* de la crónica misma como género, o de destacar la vocación de denuncia atribuida a la crónica, Carlos Monsiváis hace evidente el traslado de su análisis desde esa postura contestataria –y en cierto sentido paternalista– hacia una mirada mucho más amplia acerca de los modos en que operan las interrelaciones entre la cultura dominante y la cultura popular. Asimismo, se evidencia la convicción de que «siempre es posible encontrar en la historia algo que merece ser recuperado o rescatado y que esta operación no depende tanto del afán escrutador, o del ojo privilegiado que sabe penetrar el secreto de la historia, sino [que] radica más bien en la capacidad de reinventar una y otra vez el lugar desde donde esa mirada se instala para interrogarla» (Mudrovic: 39).

Debido precisamente a ese *desplazamiento*, la mirada de Monsiváis parece más bien ubicarse en un plano superior desde donde poder abarcar mejor el escenario. Ciertamente lo logra sin que por ello se aclare el panorama porque evidentemente, como dice Mudrovic, su posición discursiva es siempre «ambigua e inestable»:

Monsiváis canaliza un inconformismo crítico que atiende a estados sociales al alcance de todos pero en los que la mirada impaciente rara vez logra de-

tenerse. Por medio de este mecanismo de descolocación metódica, de estas maniobras de lectura que desmontan lo que el tiempo, el poder y la lógica social han institucionalizado, Monsiváis no sólo nos guía a través de las tramas sociales e históricas, sino que abre, debido a su posición discursiva siempre ambigua e inestable, brechas inesperadas que dan paso a nuevas interpretaciones.

Por eso, si bien Monsiváis *desenmascara* la «forma» —o la pose— del discurso oficial oponiendo el «relajo» de la cultura popular, ambos acaban siendo, con frecuencia, personajes pintorescos. Si por un lado ironiza el modo de comprender lo *popular* —desde arriba— como «entidad carente de conciencia de sí» o como «comunidades sin futuro pero con un presente divertido y pleno de afectos mutuos», por otra parte, a la hora de describir las prácticas culturales, el pintoresquismo es (casi) inevitable y, si acaso, la propia mirada crítica (digamos «sociológica») que esgrime argumentos, no por ello deja de encontrar paradojas y melodrama.

Un género del cine latinoamericano que combina la sujeción y la libertad de Hollywood es el melodrama, por razones evidentes: el cine argentino o el mexicano o el brasileño no creen alcanzar un mercado mundial, y confían por tanto en los poderes del exceso (...) En *Besos brujos*, Libertad Lamarque aferra al canalla que la ha secuestrado y lo *besa con agresividad* en repetidas ocasiones mientras exclama: «¡Devuélveme los besos!» ¿Cómo se va más allá? (Monsiváis, 1999: 67)

«La cultura de masas imita a su profeta», dice Juan Villoro; y es que Carlos Monsiváis evidentemente ha contribuido de manera fundamental a cambiar la concepción respecto a la identidad mexicana: «si después de Octavio Paz la ‘esencia mexicana’ se asoció irremediabilmente con el machismo, la soledad y el disfracismo, después de Monsiváis lo mexicano se identifica más bien con el melodrama y la vocación *kitch*».<sup>9</sup>

*La cultura de masas imita a su profeta* porque éste es capaz de dar vida a la propia vida que lo ha alimentado; por eso, el producto es perfecto. Monsiváis practica la *inmersión* de tal manera que se mimetiza sin dejar de ser la mirada que contempla aquello que vive. Esta mimesis ha provocado, en varias ocasiones, que lo expresado por el autor le calce al propio autor. Por eso, cuando refiriéndose a Manuel Puig, Monsiváis dice que éste «se aproxima (...) a la malicia y la autoflagelación de la intimidad popular, a las frases hechas que una vez emitidas se convierten en revelaciones dramáticas para quien las usó» (1999: 34), no podemos sino volver a la cita anterior para advertir que cuando Libertad Lamarque corona la paradoja exclamando «¡De-

9. Sara Sefchovich citada por Mudrovic (36).

vuélveme los besos!», el drama no es suyo sino de quien hace de la pregunta «¿cómo se va más allá?» otra exclamación (es decir, el propio Monsiváis).

Esta particular *inmersión* señala también la mirada erotizada del autor que *ama lo que describe dejándolo ser* aunque al *dejar ser* —que significa la afirmación del mundo caótico frente a la imposición del «deber ser»— debemos añadir que Monsiváis, además de mostrar (*dejar ser*) la marginalidad o las prácticas de la cultura popular colocándolas en el escenario público, lo que hace es ejercer esa *voluntad de denuncia* que añade al *dejar ser* de la cultura popular el *no dejar ser* del absurdo: «Creo porque es absurdo. Dejo de creer porque es absurdo. Vuelvo a creer porque es absurdo», dice él develando la impotencia, porque el absurdo será evidencia cotidiana.

Para leer *Los rituales del caos* la propuesta se divide nuevamente en dos partes: por un lado las herramientas de lectura (*lo nacional en el nacionalismo* y la *metafísica popular*) y, por otro lado, las crónicas desde dos ejes temáticos: los rituales y los personajes.

## 1. Lo «nacional» en el «nacionalismo».

### Cuestión de formas

María Eugenia Mudrovcic ha sugerido una lectura de la obra de Monsiváis asentada en lo popular donde se entrelazan la nación, las masas y el consumo. Este es cabalmente el planteamiento expuesto aquí en el recorrido que va de la *ciudad letrada* a la *ciudadanía mediática*, un trayecto acompañado por los distintos modos en que se han ido configurando nuestras identidades.

Desde ese punto de vista, las crónicas de Monsiváis son «matrices de doble entrada donde la cuestión nacional y las culturas populares se intersecan necesariamente», por eso, una división formal, tomando en cuenta la diferencia que el propio Monsiváis establece entre *cultura nacionalista* («monoidentidad cultural impuesta desde arriba») y *cultura nacional* («multi-identidades culturales definidas desde abajo»), parece oportuna. Una división que señala precisamente el recorrido que va desde la nación monoidentitaria (o el paternalismo del Estado nación) hacia la nación multi-identitaria construida en los rituales del consumo por obra y gracia de las masas. Este tránsito lo expresa el mismo Monsiváis:

De un nacionalismo multclasista, folclórico, adcentado y guiado por el paternalismo se transita a otro, casi exclusivamente popular, rijoso, obsceno, desencantado, *naco*<sup>10</sup> y cuyo centro no es la unidad política sino el traslado ca-

10. «Naco» es en México, explica Mudrovcic, la abreviación de «totonaco», lo mismo que en el Perú «huachafo» o «tilingo» en Argentina. Monsiváis define: «el insulto que una clase diri-

si íntegro de 'la Nación' a la esfera de la vida cotidiana,<sup>11</sup>

Las masas han hecho de las mediaciones su espacio, del consumo un ritual condimentado a su manera, y allí la industria cultural no solo ha tomado la delantera sino que ha terminado por pelearle al Estado la exclusividad en la comprensión de la nación. El traslado de la identidad está claro: las masas encuentran las respuestas a sus carencias en el consumo –léase televisión, léase Televisa–.

Aunque Monsiváis define el *nacionalismo* reiteradamente y de varias maneras, esta cita es precisa:

[El *nacionalismo cultural*] es, en la práctica, la defensa de los intereses de una comunidad determinada geográficamente, la ideología de los rasgos colectivos más notables, el orgullo de las diferencias específicas, la mitificación de los comportamientos obsesivos, el ámbito del tradicionalismo cifrado en la religiosidad, el catálogo de los sentimientos más recurrentes. Es, también, el control estatal del significado de ser mexicano. (Mudrovic: 31)

Al otro lado está la *cultura nacional* definida por la misma autora por la manera en que «una colectividad ajusta, distribuye y asimila novedades y logros, la manera en que se van creando y uniendo la comprensión del mundo y la defensa de sus intereses», es decir, una definición sustentada en los modos de asumir el mundo, en las prácticas culturales y, por lo mismo, muy próxima al consumo tal como lo entiende García Canclini: la *participación* en el escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo. Por eso, si el consumo es hoy el lugar donde se configuran las identidades –como afirmamos aquí junto a García Canclini–, la identidad es ciertamente transversal en la obra de Monsiváis que busca respuestas a preguntas como éstas: «¿cómo pensar la nación? ¿desde dónde definirla? ¿qué referentes identitarios consolidan la tradición mexicana?» pues, como apunta Mudrovic, las crónicas de Monsiváis configuran «lo que, a falta de un nombre acaso más apropiado, podría denominarse 'teoría monsvaíta de la identidad mexicana'», porque lo que hace es mostrar «cómo los distintos sectores se afirman simbólicamente a través de aquellos elementos expropiados a (o apropiados de) las ofertas culturales provenientes de los distintos circuitos mass-mediáticos», ratificando así la noción de lo que denominamos aquí *con-*

ge a otra y que –historia de los años de fuego– los mismos ofendidos aceptan y esgrimen como insulto, pudiendo perfectamente hacerlo como autoelogio».

*sumo como reconocimiento*, proceso clave en la configuración de las identidades.

*Lo nacional en el nacionalismo* apela entonces a pensar en los modos de interrelación entre ambos, en las prácticas culturales que han ido modificando el espacio de las mediaciones —aunque como tal vez diría Monsiváis, nunca tanto como en la era de la televisión, evidenciando la impotencia de la «forma» que pretendiendo *control* lo que obtiene es *relajo*.

Por eso, en las crónicas *monsivaítas*, frente a la «perfección física» del cuerpo nacional(ista) retratado por Jesús Helguera está la *gramática* de la *mo-vida under* de los chavos del Tianguis del Chopo. El «arte calendárico»<sup>12</sup> de Helguera quiso redimir la otredad embelleciendo el *cuerpo nacional*, para que los mexicanos se mirasen en aquellos espejos hechos a medida:

*Perfección física.* Como muchos tradicionalistas, Helguera cree que la Raza de Bronce sólo se salvará, en la teología del impulso nacional, si el aspecto físico la distancia de su destino cruel. Por eso pinta a lo prehispánico como festín de la hermosura, cuerpos inmaculados, ‘perfiles aristocráticos’, torsos labrados, sueños opulentos. Sólo la mirada embellecedora nos reconcilia con los antepasados indios, y con los campesinos de hoy. (1998: 70)

Pero agotado el arte calendárico así concebido, en la calle Camelia donde se instala el Tianguis del Chopo —ese «templo de la contracultura» (espacio de intercambio de discos que hoy es un mercado de casetes, piratería, artesanía pos-hippies y demás)— se mueven *otros* cuerpos, esos que por su aspecto espantan a los vecinos criados bajo la sombra de la forma oficial: «En el inmenso tianguis que es la ciudad, el Chopo es un territorio donde la solemnidad toma la forma de lo que, fuera, aún se considera provocación», asegura Monsiváis y luego pinta lo que Helguera jamás hubiese sospechado:

Ya pasó la época en que se quería asustar a los burgueses, la sociedad permisiva asimiló varios de los desafíos contraculturales, y la pobreza igualó las apariencias disidentes (el rostro, la vestimenta (...) el peinado (...)) ¿es el vestuario un juramento social o antisocial? ¿Resulta esa cabellera a lo Luis XII una andanada semiótica contra el sexismo, o el enfado ante los trámites de la seducción? (1998: 121-122)

Esta es ciertamente la entrada a la lectura de las crónicas de Carlos Monsiváis, atravesadas por esa doble matriz que se entrelaza: *cultura nacio-*

11. La cita corresponde a «Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano», en *Nexos*, No. 109, 1987.

nal y cultura nacionalista; la versión circunspecta del Estado en su afán escultor del *cuero ciudadano* que, aunque poblado de diversidad, se mueve a la sombra del imaginario propuesto desde *arriba*; y, por otro lado, la versión irreverente de lo popular –por instinto o voluntad– que no solo desdice la forma impuesta sino que traza sus propias formas.

## 2. La metafísica popular

Uno de los aspectos más destacados en la lectura de la obra de Monsiváis se refiere al *kitch* y, ciertamente, al (mal)gusto y sus paradojas, pues «cuando se está ante el mal gusto ‘todo el mundo sabe perfectamente reconocerlo, ... pero nadie es capaz de definirlo», dice él. Tal vez sea precisamente éste el intento del cantautor boliviano Manuel Monroy al bautizar como «metafísica popular» no solo una canción antológica de la cultura popular paceña (que tan exquisitamente recoge esta célebre frase de un político populista: «Los que quieran irse de mi partido ¡Bienvenidos!») sino una propuesta que intenta establecer el *modo* de lo popular (lo paradójico, lo grotesco, el *kitch*) asumiendo sin embargo la imposibilidad de comprenderlo, expresada como «metafísica popular». Por eso, *metafísica popular* no solo alude a la paradoja hilarante por incomprensible, sino al efecto de los procesos de hibridación intercultural, es decir, a los modos en que la cultura popular internaliza y reconfigura la oferta cultural. Se trata, por tanto, de una *lógica de la cultura popular*.

Si la *metafísica popular* es una *lógica cultural* alimentada por los procesos de hibridación intercultural, es también un sistema de interpretación que combina, en la misma medida, una suerte de deconstrucción de la lógica social institucionalizada y sus modos de internalización pero con la certeza de que no es posible cambiar la realidad sino exponer sus paradojas y articular sus sentidos. Monsiváis opta por hacerlo mediante una crítica implacable que parece develar su impotencia ante el absurdo. Por eso su escritura, plagada de adjetivos, recurre a la ironía, al sarcasmo, la sátira, el humor cáustico y –producto de la mimesis a que hicimos referencia– no es difícil calificar su estilo utilizando sus propias expresiones; así, si ciertos individuos emiten «frases hechas para epitafios», Monsiváis lo hace mejor que ellos quebrando la distancia entre el autor del texto y el relato; por eso, el estilo del lenguaje como estrategia narrativa hace de él mismo, sujeto de su propia crítica.

La producción de Carlos Monsiváis es vasta y sus propias crónicas dan cuenta de una suerte de rebalse o saturación porque bajo su mirada cualquier tema se hace inagotable. Pero a la cantidad parece reforzarla el estilo adjetivado que convierte sus afirmaciones en candidatas a citas para la historia, por eso, en Monsiváis da la impresión de que todo es *citabile*. Rescatamos aquí al-

gunas citas que ilustran la propuesta respecto a la *metafísica popular* así como el estilo de Monsiváis para abordarla.

Las expresiones de la metafísica popular:

José Luis es fan de los videocassettes porno. Los ve una vez por semana en casa de un amigo, memoriza las combinaciones, jadea al unísono con los protagonistas. Terminada la sesión, José Luis regresa al seminario, no sin reconvénir al amigo por sus malos hábitos, y no sin reflexionar: 'Al pecado hay que dominarlo desde el deseo'. (1998: 165)

Las estrategias y el consumo:

A los tropicalosos, cosquilleantes y cascabeleros, el destino les reservó los *tíbiris* (de una canción de Daniel Santos: 'El tíbiri tábara'), originados en la urgencia de sitios de baile, que en este caso se improvisan en las calles, patios de escuela, galpones (...). Los vecinos se ponen de acuerdo y contratan un equipo de sonido; las autoridades se incomodan, hay multas y avisos, acuden las patrullas a sitiar la fortaleza, los vecinos se entercan, y los dueños de los equipos de sonido se profesionalizan... y convierten en *sonideros*. (1998: 114)

Y con plena impunidad se esparce el feroz complemento de la cultura cívica, la 'escultura social' (los cangrejos gigantes que anuncian marisquearías, la zoología disneylánica de las promociones comerciales). Sea cual sea su relación con la estética, si alguna, estas promociones resultan imprescindibles en el panorama nacional. A la sociedad no le disgustan: de tanto verlas las considera autorretratos. (1998: 150)

Del diccionario monsvaíta y las «frases de epitafio»:

Serenata: institución semestral (el 10 de mayo, su otro nicho ecológico).  
 Estruendo: idioma litúrgico de la hora, la síntesis demoledora de los rezos.  
 Repetición: el fuego de la paciencia.  
 Los micrófonos: los confesionarios de hoy.  
 Adquisición: olvido instantáneo de lo adquirido.  
 Los híbridos dóciles: mitad espectador, mitad butaca.  
 Alborozos: nupcias de un minuto.  
 Las fans: lectoras científicas de fotos.  
 Control remoto: dictadura de las sensaciones.  
 Los reporteros: Los crédulos, los incrédulos y esa mezcla cabal de ambos.

Y del bolero como vertiente:

—Qué caso tiene tanto silencio habiendo tantos vacíos sentimentales.  
 —A quién se le ocurre fallecer cuando lo que está de moda es la respiración.

–Si Dios quisiera, se acababa la pobreza. Pero entonces, ¿quién le rezaba todos los días?

–La religión es la técnica de promover aquí las ventajas del más allá.

### 3. Los rituales del caos<sup>13</sup>

A la *lógica cultural/metafísica popular* se suma el caos –en su acepción tradicional, precientífica, aclara Monsiváis– como «marejada del relajó», como «auge de lo diverso que admite la convivencia divertida o resignada, contradictoria y complementaria de Luis Miguel y el Niño Fidencio, de El Santo (el Enmascarado de Plata) y Gloria Trevi, de Sting y los coleccionistas de pintura virreinal». Es decir que las prácticas culturales derivadas de los procesos de hibridación intercultural, tal como las entiende Monsiváis –con la mediación del consumo–, no pueden sino mostrar un cuadro complejo, caótico, *opuesto a lo uniforme*: «Si, además de la realidad, algo se opone a lo uniforme, son las crónicas urbanas de personajes y creencias», afirma. Y aunque el «relajó» ratifica la consolidación de la *cultura nacional*, o –desde nuestro interés específico– el traslado de lo nacional a las prácticas de la cultura popular, en este texto se evidencia, al mismo tiempo, la necesidad de un soporte menos deleznable que asegure «la fluidez de lo nacional» en un sentido que parece más bien próximo a la idea de *nacionalismo* en tanto sustento de una identidad más uniforme, menos dispersa, menos caótica. Tal labor se encomienda a los rituales: «Y mientras esto acontece, son los rituales, esa última etapa de la permanencia, los que insisten en la fluidez de lo nacional. En la más intensa de las transformaciones concebibles, las ceremonias, objeto de estas crónicas, aportan las últimas pruebas de la continuidad», afirma Monsiváis. De ello tratan las crónicas de *Los rituales del caos* que veremos a continuación.

Como en el caso de Jaime Sáenz, la lectura de *Los rituales del caos* tampoco puede reducirse al modo esquemático de los tres niveles que atraviesan la crónica como género tal como vimos (factualidad/realidad, literariedad/ficcionalización y sentido). Sin embargo, aclaramos también que la validez de ese esquema radica en la forma en que dichos elementos se tejen y el grado de complejidad con que finalmente se articulan los sentidos. Así, el primer elemento (factualidad/realidad) referido a la manera en que Monsiváis asume la *realidad*, se expresa en las dos matrices de lectura propuestas, es decir, en su concepción respecto a la tensión entre *cultura nacionalista* y *cultura nacional*. El segundo elemento (literariedad/ficcionalización) que

12. Se refiere a los calendarios que Monsiváis define como «esa repartición del año entre un cro-mo, un anuncio publicitario y las doce hojas de los meses», cuyo espacio de circulación y

tiene que ver con la manera en que esa *realidad* se (re)presenta o reconstruye en el texto, se expresa cabalmente en la *presentación* del hecho –del caos– a cuya estrategia hemos denominado *metafísica popular* (en tanto *lógica cultural* de la cultura popular). Y el tercer elemento, el sentido –que es donde radica nuestra propuesta–, se manifiesta precisamente en el desplazamiento de lo nacional hacia el consumo –la *cultura nacional* «desde abajo»– que efectivamente cambia el lugar desde donde se configura la identidad mexicana.

### *Los rituales (la ciudad de)*

La *ciudad* y los *personajes* se funden: «la ciudad es sobre todo la mucha gente» dice Monsiváis. Por eso, la ciudad es escenario fundamental de las prácticas culturales y la multitud el personaje privilegiado que hace posible *los rituales del caos*. Porque si algo define el «relajo» urbano es la multitud cuyo sentido es además el de «amontonamiento». Por eso, la entrada a *Los rituales del caos* es la presentación de la multitud casi como advertencia:

En el terreno visual, la Ciudad de México es, sobre todo, la demasiada gente. (...) El reposo de los ciudadanos se llama tumulto, el torbellino que instrumenta armonías secretas y limitaciones públicas ¿Y qué es hoy, desde ángulos descriptivos, la Ciudad de México? El gran hacinamiento, el arrepentimiento ante la falta de culpa, el espacio inabarcable donde casi todo es posible a causa de ‘el Milagro’, esa zona de encuentro del trabajo, la tecnología y el azar.

(...)

¿Hay una pesadilla más entrañable que la demografía? Y las imágenes iluminan el perpetuo Camino del Exceso. (...)

Todos juntos aunque nadie lo quiera, en la implosión de los recursos y la explosión de familias, en la lujuria y el ascetismo. La diosa de los modernos, la demografía, expulsa y atrae, preserva y anega, es un diluvio y es la sequía que florece.

Monsiváis retrata así el paisaje de la multitud que caracteriza el escenario de la urbe. En este espacio se pone en juego la tensión entre el relajo que se mueve y mueve a la ciudad y las estrategias de sobrevivencia que alimentan al propio relajo.

La ciudad de México, en su inagotable capacidad de albergue, paradójicamente se reduce al universo, ella es el espacio donde todo es posible. La ciudad son las calles, los automóviles, el metro, el campo trasladado a las azoteas, pero es fundamentalmente la (mucha) gente y los rituales con que se otorga sentido a la vida cotidiana asumida como «feroz desorden». El desorden, sin embargo, se ratifica y ejerce como acto de libertad ante las pretensio-

nes del orden que se esconde, incluso, detrás del espectáculo que no es sino un «falso caos».<sup>14</sup> Los rituales del caos son así, finalmente, gestos de libertad.

Dos gestos, dos rituales ineludibles de la cultura popular mexicana son el *guadalupanismo* (el culto a la virgen de Guadalupe) y la «*tradicional entrevista con el Diablo*» (el nombre lo dice todo: un encuentro mediado por los «brujos» de Tuxtla). Ambas expresiones dan cuenta de la *metafísica popular* en tanto *lógica de la cultura popular* donde se manifiesta el discurso paradójico articulado en las interrelaciones entre la *cultura nacionalista* y la *cultura nacional*.

EN EL CERRO DEL TEPEYAC:

EL GUADALUPANISMO

En el recorrido de las tradiciones más arraigadas no hay manera de perderse, el guadalupanismo no es solo práctica, es una institución nacional: «si el guadalupanismo no es, exactamente, la esencia nacional (...) sí es la expresión más pródiga de vida religiosa». «Históricamente, el guadalupanismo, acervo de arraigo y continuidad, es la forma más encarnizada del nacionalismo», afirma Monsiváis y pasa la voz a un creyente: «—Es la Reina de México. Aquí no tenemos monarquía, pero ella es la reina de todos nosotros, porque es india» (1998: 39-52).

¿Qué más decir de la Guadalupana? Es el elemento pacificador en la cristianización de los nativos y en la mexicanización de la fe (fecha oficial de inauguración del sincretismo: 1531), es el gran depósito reverencial de los mexicanos que emigran, es la concesionaria del sitio de honor en recámaras, sindicatos, tabernas, lupanares, camiones de carga. A fines del siglo XX, en la Guadalupana se concentran las vivencias de la marginalidad y el desgarramiento (...).

Carlos Monsiváis asegura que el guadalupanismo es la mayor exaltación del sincretismo como patrimonio nacional y la evidencia de la profanación de lo sacro a manos de la televisión que, más que tema recurrente en sus crónicas, es eje transversal en su lectura de la realidad por ser el espacio privilegiado de la industria cultural. Por eso, siendo la festividad de la virgen de Guadalupe un hecho religioso que en principio demanda devoción, bajo la mirada de Monsiváis el hecho es *el guadalupanismo* como práctica cultural absolutamente *contaminada* por los siempre novedosos modos de devoción po-

reinado fue el de la cultura popular.

13. A partir de este subtítulo todas las citas en formato característico corresponden a *Los rituales del caos*.

pular, a su vez atravesados por las prácticas del consumo. La profanación del espacio sacro se legitima sin saberlo cada año. La televisión es ya un nuevo devoto.

Monsiváis, frente al televisor, escribe: «qué triste aquella etapa primitiva cuando la gente –¡qué atraso!– se sentía viviendo a secas, no perteneciendo al videocassette de la existencia». La televisión se instala en la Basílica de Guadalupe para transmitir el mayor *show* nacional –«El Festival del Fervor»– cuyo reparto comienza por la propia Virgen, los peregrinos convertidos en personajes (bicicleteros que inundan el atrio: «Para que nos respeten a los de las bicicletas, tenemos que movilizarnos centenares a la vez. Si no, ni para cuándo llegaríamos a la Basílica»; jóvenes que cargan mañanitas; peregrinos penitentes que avanzan hacia Ella con las rodillas sangrantes: él «será feliz porque su infelicidad permanente adquirirá un sentido») y, por supuesto, los cantantes de la constelación nacional:

María Victoria interpreta 'Rondalla' (...) y la cantante, alguna vez encubrada por la sensualidad, se somete a las disciplinas de la mortificación: mirada vidriosa extraída de películas aptas para Semana Santa, semblante que busca hacer invisible lo terrenal, brazos cruzados en pos del diluvio de absoluciones. Y en torno a María Victoria se propagan los éxtasis faciales o, mejor, las representaciones de ese asalto al Monte Carmelo de donde se desciende con el aura de los excursionistas celestes.

Y los televidentes:

¿terminarán viendo el aparato como si vieran misa? Y el escéptico responde: ¿acabarán inmersos en la misa como si vieran tele? Dos potencias de fin de siglo se encuentran y se unen en el lapso breve que antes llamaban, a falta de siglas y abreviaturas, eternidad.

La invasión es, sin embargo, mutua. Al principio fue lo sacro –la imposición de las creencias– pero la venganza es dulce y la profanación se instaló para siempre (con todo y televisión). Por eso, «las tribus de danzantes» de la festividad «se visten como pueden» y «en la práctica el vestuario típico se agranda hasta comprender máscaras y trajes de luchadores, el Caballero Águila se asocia a Octagón (...), El Santo, el Enmascarado de Plata y el volador de Papantla alternan con Spider Man». Estos gestos, antes que ser vistos desde las estrategias de la industria cultural (el sincretismo –afirma– es muy sencillo y admite mezclas sin problema porque sino se «dificulta el matrimonio entre la industria cultural y el legado cósmico») son más bien una estrategia de sobrevivencia (la profanación como revancha), son la manifestación del relajo y, por tanto, son «la inversión y la refuncionalización como an-

tídoto popular contra los mecanismos de exclusión» (Mudrovic: 37). El énfasis queda claro.

EN EL CERRO DE LAS ÁNIMAS:

«LA TRADICIONAL ENTREVISTA CON EL DIABLO»

Si la televisión es referente de análisis ineludible, la medida será también el cuadro televisivo; por eso, el *paisaje* es más bien *escenario*. Más allá del bien y del mal, Monsiváis va del guadalupanismo a la cita con el demonio, ambos espectáculos rescatables por los *mass media*. De hecho, el clímax de esta crónica es la conferencia de prensa del brujo mayor, el líder de la peregrinación de la «tradicional entrevista con el Diablo» (titular de prensa), el «representante del demonio en la tierra» que vive, señores, en la sierra de Camtamaro, en la región de Los Tuxtlas, México. Allí, en la antesala para la consulta con el líder:

Con siseos se responde a murmullos, inquietudes, conatos de histeria o de emoción guadalupana fuera de lugar (...)

—Cállense. Quietos. Esto no es cosa de burla, esto es serio. Se prohíbe cruzar los brazos y las piernas o ceder a la costumbre y rezarle al Otro, al de Arriba.

—Nada de cruces aquí, señora, ni con las piernas.

Sin embargo, «la tensión se fragmenta y continúa el frotamiento sigiloso de medallitas y cruces (...) [porque] si uno cree en el Diablo cree en Dios». La paradoja se convierte en condición: el único modo posible de comprender lo incomprensible necesariamente se despoja de la razón («No es posible descreer razonablemente de los milagros» dice Monsiváis), opta por la ironía y apela al humor para paliar la tragedia (qué le queda).

El representante del diablo en la tierra habla con «Él» y sus ayudantes piden «silencio» porque lo desconcentran; los visitantes (digamos los creyentes) depositan «documentos» que son «cartas con recados monetarios [que] solventan las peticiones al Demonio», don Gonzalo —el cotizado «representante» del Diablo— recoge los «documentos» y explica a la concurrencia que «Él» no puede atender a todos uno por uno porque son muchos pero que si depositaron sus cartas pueden estar tranquilos que «Él» cumplirá; luego, para hablar, pide orden y dice: «A ver, los periodistas adelante». El representante del Diablo sabe de cámaras porque se hizo famoso gracias a Raúl Velasco —y Televisa—, y con él lucra toda la región. Ver o no al demonio es lo de menos («Claro que vino / Yo lo vi / Yo de plano no vi nada»), lo importante es el «impacto»:

«Sí que impacta. Vea esta toalla: ‘Hotel Catemaco. Tierra de Brujos’».  
 «Claro que no es cierto pero es noticia».

Lo que importa es la noticia, porque aunque el brujo reniegue de «la moda de la industria de Satán» y no asista a la «Primera Exposición de Ritos, Ceremonias y Artesanías Mágicas» que organiza «*miss* Strauss» porque «el show turístico sí no le gusta nada», la conferencia de prensa lo desdice (por fortuna del periodismo y los cronistas). El brujo mayor explica (y nos regala este magnífico discurso):

Al Demonio no lo pueden ver. Dios lo puso para que uno le tenga temor. Llegamos a ver al Demonio como animal, como buen caballero. Depende de usted si logra verlo, los compromisos que haga: entregar a su papá, a su mamá, a su hermano, a su hermana. Sin compromisos también puede verlo pero ya es cosa de suerte. Uno *firma* el compromiso... Yo sí tuve compromiso, entregarle algunos que me hacían estorbo (*risas*). Ahora Adonai [el Demonio] es mi amigo. Yo soy representante del Diablo en la tierra. Desde hace treinta y cuatro años. Por necesidad. Lo fui a buscar y lo encontré.

*¿Cómo se va más allá?* Siempre se puede ir más allá. Por eso «el paquete con transporte aéreo a esta Primera Feria sólo cuesta 2.200 pesos moneda nacional. Recorrido turístico, conferencias y curación colectiva»; en la plaza de Santiago de Tuxtla se monta «una *kermess* de magia», el boleto cuesta 15 pesos y un letrero anuncia:

Limpias	100 pesos
Curaciones	100 pesos
Mancia	100 pesos
Sesión espiritual	200 pesos

*¿Cómo se va más allá?*

### *Los personajes*

A la multitud como personaje privilegiado por Monsiváis se ha añadido el gesto que posibilita *los rituales del caos*. A través del gesto, él se detiene en los personajes predilectos de la multitud (y de las estrategias de la industria cultural y el consumo).

El gesto como expresión múltiple de los rituales del caos se torna así en objeto de la mirada del cronista. El gesto se vuelve «signo» que aloja los «matices de la pasión». Porque Monsiváis ciertamente es un semiólogo de la cultura que ha construido un sistema de interpretación que instala lo popular

urbano en el centro del debate nacional. Por eso, en este análisis semiológico que son las crónicas monsignificativas no podía faltar el personaje estelar del *cachacán* mexicano en tanto «espectáculo del exceso», del gesto: El Santo, el Enmascarado de Plata.

Esta cita extensa es antológica:

¿Qué odio inmisericorde no anhelaría el desahogo de unas patadas voladoras? ¿Qué necesidad punitiva no desea estrechar al enemigo con un 'abrazo de oso'? En la arena, los cabellos recién cortados del rival son trofeo de guerra y son la guerra misma, el desenmascaramiento es la pérdida del rostro, y los centros mundiales y nacionales son ilusiones de gloria que la Raza de Bronce reconoce. Sin suspender su envío de latas de cerveza y de aullidos casi líquidos, el público envejece, rejuvenece y se estaciona en cualquiera de las fechas de su entrañable anacronismo. Y El Santo, Anteo fuera de la meseta helénica, metáfora en busca de mitología, recupera su ímpetu si el público le implora a las fuerzas primordiales (sus gargantas, el efecto de la violencia sobre la teatralidad) el desencadenamiento de la madriza. El Mal se jacta. El bien se desespera. El Mal envía al Bien fuera de la realidad encordada. El Bien regresa con serenidad exenta de compasión. El hombre corto de días y harto de sinsabores se exaspera: «¡Mátalo! ¡Acáballo! ¡Chíngatelo! ¡Destrózalo! ¡Pícale los ojos al cabrón!».

El enmascaramiento de El Santo multiplica las posibilidades de lectura y confirma la vigencia de *las máscaras mexicanas* (Octavio Paz) como ícono recurrente en la cultura mexicana y lugar preferencial desde donde leer la identidad. Así, la máscara como soporte de la identidad, alude a la preeminencia de la «forma», y la forma está vaciada de contenido o el contenido endeble se resume en la frase que origina el enmascaramiento de El Santo: «Tienes que ser tú mismo, y para eso tienes que ser otro».

En la perdurabilidad del Santo, intervienen sus méritos y de manera notable, las aportaciones de la máscara (no ocultadora sino creadora de su identidad), y del 'seudónimo' que implica religiosidad y misterio, fuerzas ultraterrenas y técnicas de defensa personal que, de paso, protegen a la Humanidad. Hay luchadores de su calidad o tal vez mejores, pero El Santo es un rito de la pobreza, de los consuelos peleoneros dentro del Gran Desconsuelo-que-es-la-Vida, la mezcla exacta de tragedia clásica, circo, deporte olímpico, comedia, teatro de variedad y catarsis laboral.

(...)

El Santo: una fábula realista de nuestra cultura urbana; una vida profesional cuya primera razón de ser fue la carencia de rostro; una fama sin rasgos faciales a los cuales adherirse.

Y sin embargo, es precisamente en la carencia de rasgos faciales a los cuales adherirse donde el público se encuentra, se reconoce. Porque la máscara es el «rostro colectivo», ese todos y ese nadie a la vez que ratifica el melodrama de la identidad y paradójicamente lo resuelve; porque como afirma Monsiváis –junto a Roland Barthes– lo que cuenta es la credulidad del público en la (re)presentación porque solo así es posible el reconocimiento («Un luchador no envejece mientras su público en él se reconozca»).

El Santo es pues figura privilegiada en el repertorio de reconocimientos aunque las posibilidades de elección sean múltiples precisamente porque la multitud hace posible la vitalidad de los rituales (su circulación constante) y la *generación* inagotable de sujetos adorables. Porque los rituales son con frecuencia melodramáticos y adoratrices. Por eso, los personajes tras la lente de este cronista son los sujetos adorables (cualquiera sea el motivo) que pueblan la constelación del espectáculo nacional construido a modo de espejo donde reconocerse.

Allí está, entre otros, Julio César Chávez que enfrenta al norteamericano Greg Haugen. El duelo es entonces bi nacional:

No en balde el presidente Carlos Salinas de Gortari asistió al entrenamiento de Julio César, a transmitirle no el estímulo deportivo sino el saludo del gobierno al enviado del gobierno en el ring... ¿Pero por qué soy tan burocrático y hablo del 'representante del gobierno' y no del Pueblo y la Nación?

Allí está Gloria Trevi «y las chavas por ella representadas» cuya «verdad desnuda» en un calendario («calentario») posa junto a un tendedero de condones para desquicio de la nación grande. Ella en sus calendarios es «un rostro poblado de incitaciones, un cuerpo todavía adolescente, símbolos libidinosos ya casi intraducibles de tan usados».

Y allí está Luis Miguel que «sonríe con amplitud, tal vez para que el universo tenga dueño», para testificar el ingreso de México al Primer Mundo, porque «en un concierto de Luis Miguel el Primer Mundo es la noción ubicua que se anuncia en la ropa de los asistentes, la actitud 'prendidísima' y la eferescencia corporal (si no hay cuerpo no hay espíritu, y si no hay espíritu más valiera cerrar los gimnasios). Allí está Luis Miguel que envía hacia atrás los brazos para desde allí ligarse al universo (Cualquier otra comparación no le hace justicia al intento)».

En los movimientos de Luis Miguel –en la displicencia de sus ademanes, bonos plus al auditorio– se transparenta su táctica consentida: escenificar el suplicio de quien se sabe rabiosamente amado, qué dolor recibir los envíos admirativos como saetas, qué agonía incendiar las almas con la apostura y el bronceado de la piel, qué responsabilidad justificar los apetitos morbosos. Luis

Miguel se deja querer, tal como se oye, y se vislumbran las dificultades de almacenar en una sola persona la devoción de la juventud entera.

Carlos Monsiváis da prueba de que el acontecimiento instaura sus propias formas de dejarse contar (Reguillo), por eso, con El Santo lo que cabe es apelar al «rito de la pobreza» y a los «puñetazos [que] retumban en el alma»; por eso, con Luis Miguel opta por el bolero, se mimetiza en el ritual idolatreo y ama lo que describe dejándolo ser: ([Luis Miguel] «se frota copularmente con el aire, y cada uno de sus gestos –si así dicen, así debe ser– desata el canibalismo visual»). Este es el modo en que Monsiváis pone en escena los rituales del caos que no demandan comprensión sino sentidos. Porque no se trata de comprender los rituales sino de encontrar en ellos las representaciones que son capaces de construir en nuestro imaginario y en nuestra vida cotidiana.

Carlos Monsiváis ciertamente desplaza lo popular hacia el centro del debate nacional poniendo en crisis los referentes de la identidad mexicana atravesada por el imaginario de la cultura *nacionalista* monoidentitaria a la que opone la cultura *nacional* multi identitaria y diversa que troca el mural por el graffiti estableciendo, en ese mismo movimiento, el cambio de lugar desde donde se construyen hoy las identidades contemporáneas.



Fotógrafo: Alejandro Azcuy Domínguez

C. PEDRO LEMEBEL.  
LOS SUJETOS *TRANS*

*La esquina es mi corazón. Crónica urbana*

«El travesti es la otredad con lentejuelas y plumas, no sólo el ser que asciende de lo zarzuelero a lo operístico gracias a la tragedia sino, a su estridente manera, una ‘masa crítica’ que da cuenta de lo artificial de las divisiones entre lo escénicamente masculino y lo teatralmente femenino».

(Carlos Monsiváis, *Aires de familia*)

Pedro Lemebel presentó a Carlos Monsiváis en el seminario *Utopías* que tuvo lugar en Santiago de Chile en 1993, cuando Lemebel todavía no había publicado su primer libro de crónicas aunque éstas se leían ya en *Página Abierta*, pero tenía un largo y *escandaloso* recorrido *croniqueando* la marginalidad desde el arte. Más de un ojo crítico debió intuir la convergencia de ambos en la crónica como lugar de su escritura/instrumento político –además de la agudeza en el estilo–. No es casual entonces que algunos críticos consideren a Lemebel junto a Monsiváis y Edgardo Rodríguez Juliá como los grandes cronistas de la posmodernidad latinoamericana.

Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1955) surge en el escenario cultural/literario chileno en 1982 cuando gana el premio nacional de cuento Javier Carrera; cuatro años después publica una serie de relatos en *Los incontables* (1986) y al año siguiente funda –junto a Francisco Casas– el colectivo de arte *Las Yeguas del Apocalipsis* que desarrolla un intenso y espectacular trabajo («entre paródico y sedicioso», dice Julio Ortega) que entre sus múltiples actividades –video, fotografía, performances e instalaciones– cuenta la irrupción de Lemebel en un congreso del Partido Comunista vestido de travesti, o un paseo a caballo, desnudo, por la ciudad. Lemebel se sitúa así en un lugar «curioso» en un principio y muy importante después, porque la irreverencia de sus actos tiene como contexto la dictadura pinochetista que no permite a la sociedad, sino en su fase final, comprender la importancia de todas las acciones posibles, desde todos los espacios posibles –incluida la homosexualidad espectacularizada en el travestismo– en demanda de diálogo por la democracia. Lemebel lo hace absolutamente, apropiándose del lenguaje de tal manera que hace de su propio cuerpo el texto de su escritura.

Por eso, lo *trans* apela a un doble tránsito –y a una multiplicidad de sentidos–: por un lado su *transexualidad* y por otro lado el tránsito de su escritura que se desliza entre todas las posibilidades expresivas y que ciertamente privilegia la crónica. Lemebel se desprende del apellido paterno (Mardones) y como explica él mismo, se apropia del Lemebel como «gesto de alianza con lo femenino»: «inscribir un apellido materno, reconocer a mi madre huacha desde la ilegalidad homosexual y travesti» (1997). Pero su sexualidad «transgénica», como se la ha calificado, se extiende hacia su propia escritura que va del cuento o relato hacia la crónica, es decir, de la ficción –de la que él sospecha– hacia la crónica como una suerte de soporte natural, más adecuado a sus necesidades expresivas cargadas de denuncia: «yo antes escribía cuentos, pero no sé, encuentro un poco tramposa la ficción», afirma, entonces «llegó un momento en que el cuento no se ajustaba a mis necesidades de realidad, de denuncia, de biografía y la crónica me vino como anillo al dedo», cuenta.

Lemebel pasa a la crónica a través del contacto del cuerpo con la realidad. Experimentar con el cuerpo, hacer de éste un objeto artístico es palpar con él la realidad, buscarla, tocarla, encontrarla, sentirla, hacerla, rehacerla: «Quizás esa primera experimentación con la plástica, la acción de arte... fue decisiva en la mudanza del cuento a la crónica. Es posible que esa exposición corporal en un marco político fuera evaporando la receta genérica del cuento... el intemporal cuento se hizo urgencia crónica...», dice Lemebel.

Lo *transgénico* extendido, entonces –la opción por la crónica como género *trans* (lo *anfíbio* como producto de la combinación de recursos narrativos) y la homosexualidad (la *androginia* lemebeliana)–, señala el lugar desde el que Lemebel mira el mundo travestido. «La transitoriedad del género como protocolo discursivo subrayará, como un flujo de investigación poética, la otra escena, la del género como sexualidad transgénica, fluida y antiprotocolar», afirma Ortega.

Dos son entonces las líneas que atraviesan la lectura de la obra de Pedro Lemebel: lo *transgénico* (en su doble acepción de género sexual y literario) y lo político como rasgo fundamental compartido por la literatura chilena que en Lemebel se constituye en eje o soporte de su propuesta y que, por tanto, contiene o envuelve al resto de los elementos.

Es evidente que la historia política chilena es la cicatriz multiplicada por mil en gran parte de su producción literaria –y artística en general– que, en el caso de Pedro Lemebel, adquiere un acento particular que duplica su reclamo a la dictadura porque la militancia política lemebeliana subraya su carácter *sexuado*. Y es que él habla desde la homosexualidad a la que se añade la marginalidad de esa *otredad* que adquiere igualmente un carácter doble por ser a la vez marginal y homosexual. «Soy pobre, homosexual, tengo un deve-

nir mujer y lo dejo transitar en mi escritura», dice él. Y en el *Manifiesto* («Hablo por mi diferencia») que leyó en un acto político de la izquierda en septiembre de 1986, afirma:

No soy Pasolini pidiendo explicaciones  
 No soy Ginsberg expulsado de Cuba  
 No soy un marica disfrazado de poeta  
 No necesito disfraz  
 Aquí está mi cara  
 Hablo por mi diferencia  
 Defiendo lo que soy  
 Y no soy tan raro  
 Me apesta la injusticia  
 Y sospecho de esta cueca democrática  
 Pero no me hable del proletariado  
 Porque ser pobre y maricón es peor  
 Hay que ser ácido para soportarlo

(Loco Afán)

Lemebel «habla por su diferencia» y la diferencia no está en su condición homosexual («no soy tan raro», dice) sino en la discrepancia, en la sorpresa y el reclamo ante la injusticia, en su «sospecha de esta cueca democrática». Por eso, tiene razón Sergio Gómez cuando afirma que «muy a pesar de Lemebel mismo (...) tampoco su literatura es homosexual ... Toda buena literatura siempre tendrá entre sus temas preferidos el de los ángeles caídos. El maricón pobre no demuestra sólo la realidad de un mundo ajeno, sino la intolerancia de un país».<sup>15</sup>

Y es que dada la *particularidad* de su condición homosexual, la obra de Lemebel podría leerse, por ejemplo, desde la llamada escritura femenina donde probablemente se encuentre más de un rasgo interesante; como también podría leerse desde la «literatura de la experiencia homosexual» (Monsiváis). Sin embargo, si algo esquivada Lemebel es precisamente todo intento por encontrarle un orden (sea desde las pretensiones canonizantes de la academia, sea desde las estrategias del mercado del rótulo), porque lo suyo es más bien el tránsito *entre* fronteras: «Por qué debo quedarme en la marginalidad y podirme ahí. Pareciera que el sistema te deja en ese rincón. Por eso quiero cruzar fronteras culturales, de género. Incluso la crónica que escribo es un cruzar de fronteras, del periodismo, la canción, el panfleto. De alguna forma me he entrenado en escabullir los mecanismos del poder», asegura. Esta

14. El espectáculo será para Monsiváis, junto al consumo, «uno entre tantos factores en el espacio donde concurren las variedades del caos» que aporta a sofocar el desorden y aquietar a las

imposibilidad de encasillar la obra de Lemebel es, según alguna crítica, su verdadera ambigüedad.

Sin embargo, es evidente que Lemebel encuentra en la marginalidad otras «afiliaciones» con las que comparte sus *reclamos de escritura* (Richard): «Le doy el espacio que le niega la sociedad, sobre todo a los personajes más estigmatizados de la homosexualidad, como los travestis», afirma. De allí los intentos por emparentar su literatura con otras escrituras marginadas/marginales (la escritura femenina o la literatura homosexual) pues él mismo reconoce la complicidad:

Hay una cosa que tiene que ver con lo que sostiene Gilles Deleuze, que todo devenir minoritario pasa por un devenir mujer evidentemente, pasa por ahí, se complicita en esa matriz. Precisamente por la relación con el poder, toda minoría gay, sexual, étnica pasa por el devenir mujer. Y más allá de eso, esto puede sonar como eslógan, y es que todo lo que yo he aprendido lo he aprendido de ese lugar –la mujer– en términos de confrontación a lo dominante, a lo fálico. Y de alguna manera eso ha sido mi vida, una oblicuidad a lo dominante. Esto que me parecía tan maravilloso, estos discursos transgresores de decir todo cara de palo, ya habían sido practicados por mujeres. (Jeftanovic).

Aún así, quizás lo importante sea más bien encontrar aquello que distinga a Lemebel del resto. Y la diferencia parece estar en el acento del lugar asignado a lo político. Porque, por ejemplo, si para la escritura femenina lo político es trasfondo ineludible, es sin embargo pretexto; para Lemebel lo político es también trasfondo ineludible del que participa, pero es causa, no efecto. Mientras en los textos de algunas escritoras chilenas, como cuenta Carmen Perilli, «la historia de amor y de muerte [se] entremezcla(da) con la historia nacional (...), el testimonio se entrecruza con la confesión siempre desde una lógica interior, no exterior. La Historia se disuelve en historias y el mundo se subordina fuertemente al Yo. La subjetividad es el centro textual, subjetividad que se escribe desde los cuerpos y con los cuerpos»; en Lemebel, además, las historias de amor son historias de violencia porque en el fondo de su mirada está «el golpe militar y sus golpecitos» dice él: «metaforizo no sólo para adornar, más bien para complejizar el paisaje y el escenario del crimen».

Pero ni siquiera desde la «literatura de la experiencia homosexual» que despliega las prácticas proscritas por la moral tradicional «ansiosa de invisibilizar lo que no comprende» (Monsiváis), ni entonces, la literatura de Pedro Lemebel se ubica en un lado o en otro. Porque Lemebel escribe desde sí mismo y su espacio es:

una territorialidad movедiza, también tránsfuga; de alguna manera lo que hacen mis textos es piratear contenidos que tienen una raigambre más popular

para hacerlos transitar en otros medios donde el libro es un producto sofisticado. Así por ejemplo mis crónicas antes de ser publicadas en libros, son difundidas en revistas o en diarios (...). Lo mismo hago en la radio,<sup>16</sup> de alguna forma «panfleteo» estos contenidos a través de la oralidad para que no tengan esa difusión tan sectaria, tan propia de la llamada Crítica Cultural o de los ámbitos académicos. En mí hay una intención consciente de hacer transitar mis textos por lugares donde el pensamiento no es sólo para paladares difíciles, finos. (Jeftanovic)

Juan Pobrete asegura que Lemebel escribe «pequeñas violencias armónicas de la retórica para desnudar las grandes violencias» y lo hace con «la voz, el ojo y el falo», instrumentos que, según se ha propuesto aquí, se resumen en la mirada lemebeliana: «el ojo coliza»,<sup>17</sup> el lugar desde donde el cronista chileno mira/traviste el mundo. Porque Lemebel practica, como él mismo ha dicho, un «mariconaje guerrero».

## 1. El «ojo coliza».

### La mirada travestida de la otredad

Pedro Lemebel traviste todo lo que se le atraviesa en el camino. Tal vez porque él es básicamente un artista, el mundo ante sus ojos pasa primero por el negativo fotográfico que troca blanco por negro y viceversa. Por eso, el «ojo coliza» apela aquí al pleno sentido del mundo *invertido* que mira el mundo desde donde mejor lo conoce que es el sexo: el ano, el falo. *Coliza* subraya asimismo el carácter *alocado* (el loco/la loca/el *otro*) de este travestismo que tiene que ver con lo que Lemebel llama «mariconaje guerrero»: menos folklore homosexual, más reclamo *de género* y denuncia política. Porque coliza, loca, tereso, marica, homosexual, transgenérico o travesti, son, en la nomenclatura *gay*, equivalentes, pues la intención es desafiar la «taxonomía» del orden pretendido por el registro civil. Entonces, por un lado Lemebel despoja a estos apelativos de su carga negativa («brutal», dice él) y los instala desafiantes en el vocabulario cotidiano,<sup>18</sup> por lo tanto, al mismo tiempo pone en escena la violencia cotidiana de la marginalidad invisibilizada por la intolerancia del sistema. Y el modo de hacerlo es el travestismo –exaltación en sí misma– en

multitudes que «admiten las disciplinas del pasmo».

15. «Lemebel de noche», (sin datos editoriales). Sergio Gómez es escritor de la llamada nueva narrativa chilena.
16. Desde 1996 Pedro Lemebel conduce en Radio Tierra el programa *Cancionero*; de allí ha surgido también el texto *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*, Editorial LOM, 1998.
17. «Coliza» es en Chile un adjetivo despectivo utilizado en espacios muy reducidos como parte de la jerga del «lumpen» que califica al homosexual al modo de «marica».

su sentido burlesco, «paródico y sedicioso», cuya intención es ciertamente política.

El travestismo comienza por casa. Por eso, el primer travestismo es suyo: «Lemebel es un travesti que ha radicalizado la ‘metamorfosis’ del artista romántico en el ‘travestismo’ de identidades del artista postmoderno», ha dicho Julio Ortega. Por eso es Pedro Lemebel y no Pedro Mardones y por esa misma razón alguna vez firmó un escrito con el nombre «Rocinante» en un doble juego que traviste el caballo en la *Yegua del Apocalipsis* que es él mismo: una «loca» que *se monta* desnuda a «Rocinante». Este gesto carnavalesco no es, sin embargo, solo festivo (desafiante) sino que en el carácter fundamentalmente simbólico radica el juego burlesco que interpela al orden establecido desde el desarme de la desnudez denunciando la violencia del poder.

El travestismo es la dramatización de la denuncia pero es, sobre todo, revancha. Porque como sabemos, todo lo que viene de arriba, en el mundo del «lumpen» se transforma en ironía y burla, al fin al cabo, allí ya no hay nada que perder. Por eso, «el ojo coliza» se juega el todo por el todo: «Yo no pongo la otra mejilla/ Pongo el culo compañero/ Y esa es mi venganza», dice Lemebel. Y en el suburbio la violencia se paga con la misma moneda; por eso Lemebel *se pasa a la autoridad por el forro*. Y qué mejor manera de hacerlo que *metiéndole mano* a los padres de la patria como lo hizo Juan Dávila travistiendo a Simón Bolívar en un cuadro masificado en formato de postal que Lemebel recogió en una crónica brillante:

(...) más bien soplando de reajo la hoguera que se armó con la pintura postal del artista Juan Dávila, donde aparecía un Bolívar tetón y ligero de cascos, mostrando las nalgas morenas de la utopía latinoamericana. (...) hay que ver cómo volaron plumas y corrieron los secretarios de embajada con la postal del libertador en topples. Como si traficaran una porno donde la historia lucía erótica y coqueta (...) / donde el caballo levanta la patita como único gesto homosexual, desde donde la Juani reconstruye con *ojo coliza* los fantasmas mitológicos de la independencia. / Quizás a la loca siempre se le pasa la mano cuando tiene que maquillar a esa señora pulcra y latera de la historia. La mano de la loca la convierte en vedette, apuntándole el seño hipócrita, inyectándole silicona a sus tetas ralas, a su pecho macho, aplastado por el corsé militar. (...) / Así, la versión homosexual de los próceres, traviste en carnaval maraco el privado de la independencia. (...). (1996: 135)

La escritura de Pedro Lemebel —él ha dicho— es «una pluma» cuando tiene que hablar de las minorías y «filosa y punzante» a la hora de «atacar los lugares de poder». A ratos obviamente filosa, a ratos sutilmente, él siempre encuentra el modo de desnudar al poder. Así, en «Censo y conquista» decide

apelar a la memoria para refrescar la burla como tradición de sobrevivencia que desquicia, casi sin querer, la nomenclatura de la conquista:

Contestaban ocho u ochocientos por decir algo, por la posición de los labios al recircularse en ocho. Decían mil por el campanileo de la lengua aleutando como un insecto extraño en el paladar. Elegían tres por el silbido del aire al cruzar sus dientes rotos. Murmuraban seis por el susurro de la 'ese' en la lluvia benefactora sobre sus techos de paja. (1995: 77)

Lemebel quiere recordar la ilegitimidad del implante de un orden ajeno que sin embargo se mantiene, se reitera cotidianamente, y en el censo se hace demasiado evidente; por eso el «ojo coliza» registra lo que el censo jamás hará:

Otra vez la gran visitación con el atuendo de asistente social se sentará en la punta de la silla. Y espantando las moscas se mojará los labios con el té descolorido de la única taza con oreja. (...) Y esa peluca rosada que la madre esconde cuando hace pasar a la señorita a la pieza del hijo que trabaja en el norte. Contando la maravilla de regalos que le manda de Iquique, mientras empuja disimuladamente los tacoaltos debajo de la cama.

Además de develar aquello que la mirada oficial no cuenta, se ratifica la *dinámica* del «ojo coliza» que coloca al travesti en el centro del escenario, cualquiera sea éste; no solo porque se trata de travestir el mundo, sino porque ese es el lugar desde donde Lemebel habla. Y el lugar del habla lemebeliano huele a sexo. Lemebel dice y mira desde la sexualidad. Su habla se hace escritura que desenmascara la hipocresía de la sociedad «careta», una sociedad desnudada hasta el extremo en este magnífico texto: «Baba de caracol en terciopelo negro» donde el cronista invierte los roles y coloca a Bruce Lee en el lugar del espectador que desde la pantalla cinematográfica observa el *pajeo* chileno que en la oscuridad del cine de barrio busca desahogar/desaguar su *careteo* cotidiano. Vale la pena esta cita extensa:

En contraste con la gimnasia de la coreografía karateca doblada por la cadena de manuales, mano con mano, golpe a golpe, beso a beso, saltos mortales del chino que reproducen en menor escala el chorro ligoso que dibuja el aire con su trapecio seminal. Mientras el telón estalla en ketchup a full-contac, tiñendo el cinturón negro de rosa y de primer dan a tercer sexo. (...) Así cruzan bandadas de helicópteros por la pantalla y Bruce Lee los derriba a pura paja, a ver quién dispara primero, a ver quién llega más lejos para no morir tan solo y mojado en el reverso del mundo, porque ya nadie mira la película y la imagen se ha congelado en este chino voyer, que ve desde el sol naciente los malabares de los chilenos (...) [y] cuando el The End de la última tanda clau-

surta el beso en Tokio de Bruce Lee con la muñeca plateada, el relámpago de las luces quema todo rastro, evaporando los espermios que nadie hace suyos, porque cada quien está sólo y no reconoce a nadie de regreso a la calle, a los tajos de neón que lo trafican en el careo de la ciudad. (1995: 27)

El «ojo coliza» es el ojo y es el ano. Es el lugar desde donde se mira y se devora el mundo; porque la revancha es *antropófala* y en Lemebel el pene está hecho para «alguna garganta mamona. Algún chupeteo glande o gusto lácteo como desesperada antropofagia». La mirada que traviste hace del mundo una orgía maquillada por las formas. Por eso, Lemebel revuelve la cartografía oficial haciendo de la ciudad una «ciudad-anal» penetrada en el desplazamiento cotidiano, casi siempre nocturno, casi siempre violento. Esta es la propuesta estética de Pedro Lemebel.

### *Estética de la violencia*

Alguna vez lo calificaron como «escritor cuchillo». Y es que Lemebel destripa el cuerpo nacional –popular, marginal– maltratado. Él no cierra los ojos «para negar la precariedad de la vida» (Reguillo), los abre, y abre todos los poros del cuerpo para mostrar y exaltar esta precariedad y esta violencia que pasa por el cuerpo ultrajado.

Lemebel ha resumido en esta frase su propuesta estética: «Metaforizo no sólo para adornar, más bien para complejizar el paisaje y el escenario del crimen». Porque se reúnen aquí los tres elementos que a nuestro juicio dan forma a la *estética de la violencia* que caracteriza la obra de Pedro Lemebel. Se trata, en principio, de una lógica correspondencia con el eje político que tiene como evento central el golpe militar de septiembre de 1973 cuya violencia demanda ese mismo registro. El segundo elemento en correspondencia con el primero es el cuerpo como sujeto/objeto de la estética lemebeliana que encarna todas las pasiones humanas. Y finalmente lo barroco como estética insoslayable en el paisaje del «costumbrismo posmoderno» lemebeliano.

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 no es solo una figura que refiere a «la historia política chilena», es el hecho concreto que «acabó con la risa» para imponer una «sonrisa de plástico», afirma Lemebel. Es el telón de fondo para la puesta en escena del drama homosexual que, en su travestismo multi-identitario, metaforiza el drama social multiplicando la denuncia.

Ese hecho político/simbólico concreto, para Lemebel demanda la exaltación de la violencia que irrumpe en medio camino como queriendo reeditar en el texto la balacera del 73. Sin embargo, él sublima la violencia en la belleza del lenguaje estetizado. La violencia es, asimismo, el modo habitual de la marginalidad, la gramática compartida del suburbio. La estética lemebeliana-

na es la fotografía del mundo del lumpen, por eso su lenguaje es «roto» y descarnado. Su belleza es grotesca.

«Las amapolas también tienen espinas» es quizás una de las crónicas más brillantes de Pedro Lemebel. Si se hace referencia a la *estética de la violencia*, esta pieza es infaltable y merece la extensa cita que ilustra toda nuestra propuesta:

Pero no se caía ni se callaba nunca el maricón porfiado. Seguía gritando, como si las puntadas le dieran nuevos bríos para brincar a su marioneta que se baila la muerte. Que se chupa el puñal como un pene pidiendo más, ‘otra vez papito’, la última que me muero (...) Calada en el riñón la marica en pie hace de aguante, posando Monroe al flashazo de los cortes, quebrándose Marilyn a la navaja Polaroid que abre la gamuza del lomo modelado a tajos por la moda del destripe. La star top en su mejor desfile de vísceras frescas, recibiendo la hoja de plata como un trofeo. Casi humilde su pescuezo flechado se tuerce garbo para el aluminio que lo escabecha. Casi casual ataja el metal como si fuera una coincidencia, un leve rasguño, un punto en la media, una rasgadura del atuendo Cristian Dior que en púrpura la estila.

(...)

Pero el nene nuevamente erecto, sigue desguazando la charcha gardenia de la carne. Un velo turbio lo encabrita por linchar al maricón hasta el infinito. Por todos lados, por el culo, por los fracasos, por los pacos y sus patadas, por cada escupo devolver un beso sangriento diciendo con los dientes apretados: ¿No queríais otro poquito? (1995: 123)

El cuerpo es entonces el segundo elemento de la *estética de la violencia* en tanto sujeto que encarna todas las pasiones humanas. Es el cuerpo amado que en el travestismo devela el atavío de deseos y frustraciones; es el cuerpo odiado que en el agravio revela los fantasmas. Es el cuerpo nacional popular ultrajado por sí mismo en la desesperación; es el cuerpo social marginal que el poder viola a su antojo. Múltiple ultraje o revanchas que se cobran en el cuerpo: «Carnicerías del resentimiento social que se cobran en el pellejo más débil, el más expuesto», dice Lemebel.

Por eso el cuerpo violentado alude a la *antropofalia* que devora el propio cuerpo —el falo— como gesto que lleva al extremo el deseo y la revancha, el placer y la muerte. De allí que las crónicas lemebelianas estén habitadas por cientos de «bocas chuponas» con las que, al mismo tiempo, Lemebel desnuda sin tapujos el cuerpo y sus *secretos*. Porque no solo rescata las zonas marginales invisibilizadas por la sociedad pacata, sino la zonas invisibilizadas del propio cuerpo.

Con los pantalones a media canilla, ofrece su magnolia terciopela en el recuajo que la florece nocturna. Partido en dos su cielo rajo, calado y espeluz-

nante, que venga el burro urgente a deshojar su margarita. Que vuelva a regar su flor homófaga goteando blondas en el aprieta y suelta pétalos babosos, su gineceo de trasnoche incuba semillas adolescentes.

(...)

Tal fulgor, contrasta con el haz tenue del farol que recorta en sombra la tulla plegada del chico, el péndulo triste en esa lágrima postrera que amarilla el calzoncillo cuando huyendo toma la micro salpicado de sangre.

Finalmente, la exhibición/espectacularización/exaltación de lo grotesco que emparenta a Lemebel con el cine en versión «rota» de Fellini, Pasolini, o Almodóvar, no puede sino ser una estética barroca. «La clave de su creación es hacer de la escritura un carnaval», dice Sergio Gómez, y a él se suma Julio Ortega cuando afirma que «quizá el travestismo que baraja identidades operativas, el carnaval que canjea escenarios equivalentes, los géneros que se ceden la palabra gozosa, la *performance* que es una ocupación de espacios monológicos y la sexualidad espectacular que no se ahorra ninguno de sus nombres, se configuran en esa hibridez, que es el eje de la escritura misma. Un escritura de registro tan metafórico como literal, tan hiperbólico como social, y cuya fusión (o frucción) es de una aguda poética emotiva». Y no se trata del barroco en que «el objeto es generador de la abundancia» sino de una «gestualidad barroquizante». Porque al travestir el mundo, a Lemebel le pasa lo que a Juan Dávila con Bolívar: «Quizás a la *loca* siempre se le pasa la mano cuando tiene que maquillar a esa señora pulcra y latera de la historia». Como no va a ser barroca la estética que incorpora al travesti como ícono posmoderno del *kitch* universal.

## 2. Identidades *trans* y reterritorializaciones

A partir de la certeza de que la homosexualidad es una «construcción cultural», Pedro Lemebel quiere otorgar un estatuto distinto a la marginalidad homosexual y asignarle un lugar propio dentro del orden establecido, alborotándolo, porque a la hora de la hora el perfil homosexual se nos va de las manos. Por eso juega a la indiferenciación sexual y construye seres andróginos. Lemebel evidencia así su posmodernismo presidido por el travesti como figura emblemática *trans* de fin de siglo que desbarata el dualismo del orden moderno en cuya taxonomía no cabe el «tercer sexo».

En principio, al situarse Lemebel en el margen —en ese «borde con encaje», así definido por él—, lo que hace es otorgar un nuevo estatuto a la marginalidad homosexual en un trayecto de doble vía: el cronista se instala en el margen a tiempo que traslada la marginalidad hacia el centro. «De alguna manera lo que hacen mis textos es piratear contenidos que tienen una raigambre más popular para hacerlos transitar en otros medios donde el libro es un pro-

ducto sofisticado», asegura Lemebel, y aclara que sus crónicas, antes de llegar al libro, pasan por revistas o diarios y que su trabajo en Radio Tierra tiene igualmente la intención de «panfletear» los contenidos de sus crónicas «a través de la oralidad para que no tengan esa difusión tan sectaria, tan propia de la llamada Crítica Cultural o de los ámbitos académicos». De esta manera, lo que hace es otorgar a la marginalidad un valor distinto que resulta paradójico al colocarla en el centro de la escena —del debate— donde pierde su carácter lateral mediante la *estética de la violencia*.

En efecto, Lemebel otorga un estatuto distinto a la marginalidad porque al recuperarla reterritorializa los espacios habitados por el *lumpen*. A decir de Poblete, Lemebel resacraliza los lugares desacralizados por el orden, rescata y «explora el activo habitar de aquellos que viven en los márgenes». Por otro lado, al recuperar la marginalidad, se apropia de ella como valor literario y estético, lo que implica «hacer ingresar estos actores y estos sujetos a una economía del valor» y, por tanto, en el circuito literario como constatación, además, de que la crónica o «más generalmente la producción de discursos, participan del proceso general de producción histórica del sentido».

Este es el efecto fundamental de la *centralidad de la marginalidad*: la producción de sentido. Porque al instalarse en el centro, la marginalidad puesta en vitrina provoca reacciones precisamente en aquellos que se ven *representados*. Porque tiene razón Poblete cuando afirma que «en su concisión horizontal y en su intensidad vertical, en sus cuatro páginas y veinte minutos, la crónica es capaz de producir una reflexión que dinamiza el cotidiano cultural de capas más amplias que aquellas élites que han tradicionalmente accedido a lo literario». Por tanto, lo que hace la marginalidad es develar su lugar ganado como espacio en el que se disputan los sentidos.

Precisamente, el segundo aspecto referido a este punto es la intención de Pedro Lemebel de otorgar un lugar distinto a la homosexualidad a partir de la idea de que ésta es una construcción cultural preñada por todas las taras del sistema. Porque si la escritura es un lugar privilegiado en la producción y circulación de sentidos y son éstos los que posibilitan las construcciones culturales, los sentidos desplegados por el lugar asignado a la homosexualidad en las crónicas de Lemebel son fundamentales para lograr esa *otra* forma de imaginar el mundo como él pretende: «no sólo desde la teoría homosexual sino desde todos los lugares agredidos y dejados de lado por esta maquinaria neoliberal y globalizante». Y esos lugares agredidos y laterales no son sino las esquinas del suburbio, los rincones nocturnos o los micros perfumados por el *sudor obrero*, es decir, los espacios *mínimos* registrados en plano de detalle:

Me interesan las homosexualidades como una construcción cultural, como una forma de permitirse la duda, la pregunta; quebrar el falogocentrismo que

uno tiene instalado en la cabeza. Es como la construcción cultural de un otro, tal vez en ese otro están incluidos otros colores, otras posibilidades insospechadas de las minorías.

Lemebel quiebra el falo-logocentrismo cuestionando el género del discurso oficial. Por eso el «ojo coliza» traviste el mundo por doble partida: cuando mira la realidad a partir del *negativo* que invierte blanco por negro extrayendo el lado hembra del macho, y en el sentido carnalesco del travesti camaleónico cuyo sexo se extravía zambullido entre «Los mil nombres de María Camaleón», crónica en la que Lemebel despliega la multiplicidad de apelativos de la «poética del sobrenombre gay» en una cadena sin fin que «desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil. No abarca una sola forma de ser, más bien simula un parecer que incluye momentáneamente a muchos, a cientos que pasan alguna vez por el mismo apodo» (1996: 57). Lemebel hace del juego del sobrenombre el espacio simbólico donde la identidad se compromete, aquella de la indiferenciación sexual que el discurso *trans* ha puesto de moda apelando a la tolerancia maquillada de publicidad donde todos los actores son *unisex*.

Lemebel recupera las identidades marginales y marginadas que se encuentran –se afilian– en sus textos, asignándoles un lugar distinto que por el momento las visibiliza pero fundamentalmente señala –a través de ellas– el desborde del espacio de circulación de sentidos. Porque no son solo los marginales representados en el texto quienes al mirarse en vitrina reconocen una complicidad que los mueve un poco más allá del rincón, sino que son los espacios centrales los que reconocen que las identidades no solo pasan por el centro sino que la industria cultural se expande y se derrama por los bordes y devuelve identidades *trans*.

### 3. La esquina es mi corazón

Como en los casos anteriores, la lectura de las crónicas de *La esquina es mi corazón* tampoco se reduce al análisis esquemático de los tres niveles que según nuestra propuesta atraviesan la crónica como género. El primer nivel (factualidad/realidad) referido a la manera en que Lemebel asume la *realidad* se expresa en la mirada del «ojo coliza» que traviste el mundo; el segundo elemento (literariedad/ficcionalización) que señala la manera en que esa *realidad* se (re)presenta o reconstruye en el texto se expresa en *la estética de la violencia* que «destripa» la realidad marginal denunciando su opresión en un gesto que es más bien de desgarramiento; y el elemento fundamental de nuestra propuesta, el sentido, se expresa en el modo en que Lemebel sienta la presencia contundente de la *otredad* (la marginalidad homosexual) cuyas es-

trategias de (su)pervivencia tienen en jaque al dualismo modernista, porque Lemebel (re)construye seres andróginos e *identidades trans* como metáfora de la cualidad móvil, transitoria, efímera, de los sujetos posmodernos.

*El cuerpo ciudadano /  
El cuerpo del delito*

Cuando Pedro Lemebel dice «La esquina es mi corazón» está fundiendo su cuerpo con la ciudad, con esa esquina que es la encrucijada en que se resume la vida/su vida: «Santiago no es una ciudad –dice él–. La única ciudad en Chile, por sus pasiones, es Valparaíso. La vida aquí es árida. Para soportarla, me invento otra urbe. A veces doblo en la esquina equivocada y entonces empiezo a conocer la ciudad. Así compenso mi erotismo insatisfecho».

Lemebel se inventa otra urbe porque reconstruye el mundo que habita a la vuelta de la esquina equivocada en sus textos que circulan por el centro. La invención tiene así el sentido de la (re)creación que la necesidad/pasión hace posible. Y la (re)creación solo es posible a través del cuerpo ex-puesto, *abierto* al conocimiento. Por eso, el cuerpo resume la ciudad (la contiene, la devora) y la ciudad se hace cuerpo («ciudad-anal»). Este es un cuerpo marginal maltratado, ultrajado: *el cuerpo ciudadano es el cuerpo del delito*.

En las crónicas de Pedro Lemebel ya no es posible separar ciudad y personajes porque ambos se funden al extremo de construir una «ciudad-anal» como él la ha bautizado. El cuerpo –objeto/sujeto central de su obra– es aquél cuerpo adánico desnudo que se funde en la naturaleza agreste de la urbe posmoderna. Este es el escenario de las crónicas de *La esquina es mi corazón* (1995).

De este libro se han publicado dos crónicas («Anacondas en el parque» y «Encajes de acero para una almohada penitencial») en la revista de literatura Grand Street, All-American de Nueva York, como reconocimiento al oficio del chileno que en la combinación de la necesidad de denuncia y la ficcionalización de la violencia/*estética de la violencia*, logra textos excepcionales. Pero si se trata de ubicar a Lemebel como cronista de la posmodernidad y detenerse en las identidades que pasan por sus crónicas, elegimos «Barbarella clip».

En «Barbarella clip» se revelan varios rasgos que atraviesan gran parte de sus crónicas: lo político como eje, es decir, la crítica, el reclamo, la denuncia, vistos desde el «ojo coliza» cuya mirada erotiza el paisaje con pasión y violencia; la estética barroca del desahogo (o del desahúe) que como catarsis se vuelca en el texto destriparando la realidad oprimida del mundo marginal-homosexual. En este texto se atisba también la referencia nostálgica al tiempo pasado mejor (tan propia de las crónicas finiseculares del diecinueve y

principios del veinte) que, sin embargo, opera aquí como entrada contundente a la crítica del mundo posmoderno «plastificado» como metáfora de la mediación, de la imposibilidad del contacto directo con la realidad/cuerpo por simple «tacto», del traslado de la realidad y de las sensaciones al mundo virtual; es decir, una metáfora de la impostación y la *virtualización* de las sensaciones (o la *condonización* de la vida).

Quizás, en la multiplicación tecnológica que estalló en las últimas décadas, la política de la libido impulsada por la revolución sexual de los sesenta perdió el rumbo, desfigurándose en el traspaso del cuerpo por la pantalla de las comunicaciones. Tal vez fue allí donde la modernidad del consumo hizo de la erótica un producto más del mercado, o más bien, fue elegida como adjetivo visual que utiliza la publicidad para enmarcar sus objetivos de venta.

Lemebel da cuenta del lenguaje audiovisual como código imprescindible –código primario– para los «péndex» de hoy, cuya identidad no sería jamás la misma sin la televisión: síntesis del código publicitario y la constatación doméstica de la hiperrealidad y el sexo plastificado.

Ciertamente, las eróticas suburbanas giran en torno a la publicidad del centro. Es así, como los fines de semana se descuelgan de las poblaciones manadas de adolescentes, que buscan en la noche dónde y con quién descargar su polen rockero. Pero más bien, derivan esa descarga por la retina sexy que les ofrece la ciudad. Miran ávidos las fotos de los topless en marcos de luces, se chupan los carteles comerciales que puso el alcalde. Esas vitrinas al paso, donde Ellus o Calvin Klein les ofrecen las mezclillas índigo como envoltura de un cuerpo ardiente y plastificado.

Sin embargo, lo que hace Lemebel es precisamente señalar la resistencia del cuerpo marginal a esta mediatización: «Quizás, en las plazas espinudas de la periferia, donde aún los quejidos de los jóvenes resuellan los ecos del personal estéreo [radiograbador]. Es allí donde todavía sobreviven jirones de sexo en las espinillas del péndex que despegándose de la oscuridad, *pide fuego para prender un pito* (...)». Porque si algo hace Lemebel es apostar por el tacto y palpar la realidad con el cuerpo (de allí que esta sea su particular búsqueda de *identidad por el tacto*); y lo hace a través del cuerpo marginal que descuida la asepsia (es sidoso y en *Loco afán* Lemebel expone ese otro cuerpo malogrado) y se juega el todo por el todo. De este modo, Lemebel convierte el destripe de la marginalidad en el destripe de la hipocresía del discurso dominante encarnado en la televisión –ese producto capitalista que derrocha modelos a los cuales adscribir la identidad deseada–:

Pero en el clip no hay perversión, porque el guante censura del editor va descuartizando en cuadros de consumo la carnicería estética donde la tijera entra justo cuando el zoom-in amenaza a una florida vagina (corte). Cuando la cámara panea el vientre se topa con los pastizales bajo el ombligo (corte). Cuando a la niña la atrapan los violadores (esfumado). Cuando Cenicienta en luna de miel le baja el cierre a Prince (corte). Cuando Madonna besa en la boca a su original y las dos Marylinas se fragmentan lésbicas en la copia de la copia (censura). Cuando la misma Madonna se traga un crucifijo (corte). Cuando el mismo crucifijo comienza a erectarse (insert).

Lemebel recupera las identidades marginales/marginadas asignándoles un lugar distinto que no se agota en visibilizarlas porque de lo que se trata es de señalar –a través de ellas– el desborde del espacio de circulación de sentidos. En los márgenes, el consumo de la industria cultural pasa por procesos distintos de apropiación, pues al ser recuperados son puestos en circulación en una suerte de ampliación de campo que extiende la participación hacia los márgenes cuya producción de sentidos cuenta cada vez más y de hecho contribuye, de manera fundamental, a la configuración de identidades. Porque es evidente que con Lemebel en el centro, la identidad chilena «quiebra la patita» como metáfora de la ruptura del orden excluyente del discurso monoidentitario y la incorporación de los relatos de la pluri-identidad.



## El discurso *trans*

Si la apuesta de este texto ha consistido en afirmar a la crónica como espacio de múltiples reconocimientos y, por tanto, como el género capaz de dar cuenta de nuestras identidades contemporáneas, *transgénéricas*, entonces, el análisis de la crónica como género no pudo sino pasar por su desplazamiento hacia la cultura. Allí donde reina el consumo como práctica cultural determinante y donde los sentidos juegan –o luchan– por ocupar un lugar central en la configuración de nuestros imaginarios.

Así comprendida, la crónica modifica la concepción del género mismo porque le añade una dimensión pragmática fundamental que desborda los límites del texto y se extiende hacia la participación de los sujetos. Porque los géneros *median* entre la lógica del sistema productivo y la de los *usos*, son sus reglas las que configuran los formatos y es entonces cuando se produce el *reconocimiento cultural*.

Por eso, la cualidad *genérica* de la crónica rebasa las concepciones convencionales desde las que se define el género. Porque la crónica, ni solo recoge la realidad ni solo la reconstruye –ni solo registra, ni solo representa– sino que al hacerlo produce sentidos, aquellos que operan como *marcas* de comunicabilidad que permiten al sujeto reconocerse y son portadores de los imaginarios que los hacen posibles.

Pero no se trata de cualquier imaginario, sino de aquel producido por la crónica a partir de su *capacidad de (re)presentación*, es decir, su capacidad de albergue de la realidad caótica cuya multiplicidad de manifestaciones sociales va tejiendo el discurso paradójico de la vida cotidiana y cuyo registro solo la crónica es capaz de aprehender. Y es que la crónica asume la vitalidad del mundo en toda su capacidad expresiva comprendiendo el espacio de interacción social fundamentalmente como un lugar de circulación de relatos –y sentidos–. La crónica, entonces, asume *la vida como relato*, señalando de ese modo su lugar de enunciación.

A partir de esta cualidad distintiva, la crónica es capaz de articular tres cosas: el *concierto polifónico*, la *centralidad de los márgenes* y la *mitificación de la vida cotidiana*.

Porque la crónica no se agota en una suerte de inventariación del movimiento y sus actores sino que incorpora al relato la multiplicidad de voces de ese paisaje complejo –en su propio lenguaje– haciendo de la crónica un *concierto polifónico* (que evidencia la impotencia de la homogeneización). Con la inclusión de las voces de la otredad en el concierto polifónico, la crónica logra asimismo el traslado de la marginalidad a un escenario visible, al discurso literario, que no solo la hace partícipe de la producción y circulación discursivas sino de la producción de sentido que es donde radica su importancia porque la crónica amplía entonces el espacio de circulación de sentidos. Finalmente, al asumir *la vida como relato*, lo que hace la crónica es *mitificar la vida cotidiana*. Porque en tanto relato, al narrar la vida, la crónica va dotándole de sentido, otorgando a lo (re)presentado una cualidad distinta, una significación propia que lo singulariza y lo *eleva* a una condición mítica. Este proceso de mitificación se logra, asimismo, al fundir la crónica la representación con lo representado, porque entonces el sujeto se reconoce –épicamente– en el relato y se construye como personaje de su propia historia.

Estas son las herramientas que han permitido leer las crónicas de Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel para encontrar allí el imaginario de las identidades de sus entornos particulares y, al mismo tiempo, del territorio cultural latinoamericano.

Con este fin de siglo como escenario de (re)presentación, el punto de partida ha sido muy propiamente literario, el de Jaime Sáenz, poeta, ni periodista ni cronista en términos estrictos, pues alrededor de su obra aún giran las dicotomías modernistas realidad-ficción, objetivo-subjetivo, en las que no cabe un *otro* acercamiento a la realidad desde lo literario, aspecto que ciertamente repercute en la valoración del texto que hemos rescatado (*Imágenes pa-ceñas*). Con Carlos Monsiváis la crónica es ya un género consolidado y solo nos resta ratificar en tal dominio el modo en que dicho cronista (el ejercicio de la crónica bautiza ya el oficio) ciertamente modifica el imaginario de la identidad mexicana. Con Pedro Lemebel la crónica es el género por excelencia. El espacio expresivo adquiere un sentido político de reivindicación genérica (que amplía el sentido de género literario y sexual) a tono con la explosión de las *otredades* del paisaje posmoderno en el que se instalan las «textualidades discordantes» (Richard) y se erigen las pluri/*trans* identidades.

**Jaime Sáenz.** La manera en que Sáenz ha construido la identidad pa-ceña puede resumirse en la frase que califica al río Choqueyapu (en la crónica del mismo nombre) como «la ciudad en estado líquido». Evidentemente hay que conocer el Choqueyapu para vivir la metáfora porque Sáenz hace de las aguas turbias de poco caudal que atraviesan la ciudad, la ciudad misma. Porque Sáenz funde la naturaleza con el hombre y no concibe otro modo de habitar el mundo. Por eso las montañas son «el espíritu rector» cuya presen-

cia garantiza la eternidad, no solo de la ciudad en tanto espacio sino del hombre mismo; por eso los ríos (o el río mayor) son la ciudad, porque la contienen en esa dialéctica que alimenta a y se alimenta de, porque la ciudad contamina las aguas que se alimentan de ella otorgándole en retribución una porción fundamental de su imaginario.

Sáenz introduce así, de golpe, una propuesta estética que exalta el basural y las estrategias de sobrevivencia de la marginalidad; porque su estética no es *kitch* (como en el caso de Monsiváis), ni es barroca (como en el caso de Lemebel) sino que es una estética de la miseria, de los seres andrajosos que habitan una suerte de submundo (en las cavernas de las montañas próximas al río) y una estética derivada del mundo del alcohol, las tabernas, la superchería, que despliega ese aura «de misterio y de leyenda» que envuelve el paisaje saenciano cuyo co-habitante es la muerte.

Las crónicas de *Imágenes paceñas* de Jaime Sáenz articulan un concierto polifónico expresado en la multiplicidad de prácticas culturales de la otredad ajenas al repertorio conocido, paradójicamente instaladas en nuestra cotidianidad o, como observa él mismo, «[escondidas] ante nuestros ojos»: esa es la ciudad que el poeta propone mirar (trasladando asimismo la marginalidad hacia el centro). De allí que Sáenz mitifique la vida cotidiana de manera extraordinaria haciendo de los habitantes paceños personajes entrañables: el vendecositas, el lustrabotas, la chiflera, el velero. Entre ellos destaca el aparapita, ese cargador convertido en Cristo paceño, un ser «absolutamente irreal y metafísico» (García) que resume el imaginario con que Sáenz ha construido la identidad paceña y que, como diría él mismo, por extraña paradoja, es posible afirmarla pero difícilmente explicarla a cabalidad. Es evidente, sin embargo, que la poética saenciana asentada en su particular concepción del *otro lado de las cosas* que otorga a la (re)presentación un sentido metafísico, místico, mágico, extraordinario, han contribuido de manera fundamental a la construcción del imaginario de la identidad paceña y que Sáenz es, en muchos sentidos, fundador de La Paz.

**Carlos Monsiváis** narra *los rituales del caos* como último aliento del nacionalismo para sujetar la identidad mexicana moldeada desde el discurso estatal del *muralismo* chauvinista. Se trata de una identidad instalada precisamente en el espacio fronterizo entre nacionalismo y cultura nacional constituida en las prácticas del consumo, cuyo producto final es el «relajo» que expresa esta tensión. De allí que Monsiváis haya contribuido a cambiar el imaginario de la identidad mexicana vinculada al «disfracismo» y a la solemnidad por el gesto melodramático y *kitch* de la cultura popular que es desde donde articula él la identidad mexicana.

Si en el caso de Jaime Sáenz la búsqueda de identidad partía por uno mismo –desde el propio cuerpo–, desde una necesidad estrechamente vincu-

lada al ejercicio literario, en el caso de Carlos Monsiváis la necesidad es social, colectiva. Ya no surge del ámbito estrictamente literario sino que está más próxima al análisis sociológico de la realidad. Por eso su lugar de enunciación se define desde las prácticas de la cultura popular cuyo eje se asienta en los procesos de apropiación –de internalización– de los productos de la industria cultural. De esta manera, el traslado de la identidad desde el discurso estatal hacia el espacio del consumo –allí donde las masas compensan sus carencias– encuentra en las crónicas de Monsiváis su evidencia más clara.

Las crónicas de Monsiváis también articulan un concierto polifónico a partir de las prácticas de la cultura popular que, tensionadas entre lo nacional y el nacionalismo, solo son aprehensibles desde la *metafísica popular* en tanto *lógica cultural* alimentada por los procesos de hibridación intercultural pero también en tanto sistema de interpretación de esa misma lógica. Por eso, personajes serán las propias prácticas culturales cuya marginalidad radica en la mirada despectiva del nacionalismo que, sin embargo, tiene abierta ya la brecha en la que se ha instalado la cultura nacional redefiniendo categóricamente la identidad mexicana. Este es el modo en que Monsiváis ha trasladado la marginalidad (lo popular) hacia el centro del debate nacional. Y lo ha hecho mitificando las prácticas de la cultura popular, asidero de la identidad. No es casual entonces que «la cultura de masas imit[e] a su profeta» (Villoro) como rotunda constatación de la intervención de Carlos Monsiváis en la configuración de sus identidades.

**Pedro Lemebel** parte también de un espacio extra literario en sentido estricto, aunque lo literario no se remita más a las concepciones tradicionales sino que quiebre límites y se instale en las calles, en los espacios de circulación de relatos (bastante más amplios que el horizonte que la literatura había comprendido hasta hace poco tiempo atrás). Por eso Lemebel asegura que el cuento como forma narrativa le resultó insuficiente para cubrir sus necesidades de realidad, de denuncia y de biografía. Esta afirmación no hace sino señalar el lugar que él asigna a su escritura, a la literatura misma, en tanto instrumento político, hecho que a la vez ilustra la aproximación de lo literario al mundo de los acontecimientos (es decir, a la *realidad*) quebrando la distancia que hizo de la literatura algo «prescindible y suplementario». Lemebel añade claramente entonces la dimensión política de las identidades incorporando a la propia literatura al debate actual respecto de las mismas. De allí que sus crónicas calcen cabalmente en el discurso posmoderno volcado a rescatar las expresiones/explosiones antropológicas que tejen la multiculturalidad y adoptan múltiples registros –entre ellos la crónica–.

Como en el caso de Jaime Sáenz, la búsqueda de Pedro Lemebel pasa por el cuerpo, por el tacto. Y de allí, por tanto, su opción por la crónica que es para él el modo más *directo* de *tocar* la realidad, es decir, de aprehenderla en

la vivencia cotidiana que se propone violenta («porque ser pobre y maricón es peor» afirma él). Así, la búsqueda lemebeliana no es sino la del lugar para *el tercer sexo*: la transexualidad como punta de lanza de la otredad. Por eso Lemebel pone en entredicho la heterosexualidad del discurso oficial mediante la estrategia del travestismo que «homosexualiza la vida» en todos los sentidos posibles. Por eso su práctica es la del «mariconaje guerrero» según confesión propia.

Lemebel articula igualmente un concierto polifónico que es barroco. Las voces de la otredad quizás sean las del travesti que en su atavío carnavalesco metaforiza los malabares de las pluri-identidades o *trans* identidades posmodernas (en el sentido de móvil, fluctuante, efímero). Asimismo, Lemebel ciertamente traslada la marginalidad hacia el centro en tanto exalta la otredad homosexual desenmascarando la hipocresía social que no solo niega la homosexualidad sino la sexualidad misma. Pero además, Lemebel trae hacia el centro el propio cuerpo que descuartiza apasionadamente con una extraordinaria mezcla de deseo y violencia –*la estética de la violencia*– desplegando todo el vocabulario posible para nombrarlo. Con la violencia de la palabra Lemebel escenifica también el lenguaje moralmente proscrito que revierte el sentido de las *malas palabras*.

De esta manera, a partir de la certeza de que la homosexualidad es una «construcción cultural», Pedro Lemebel pretende otorgar un estatuto distinto a la marginalidad homosexual. Por eso juega a la indiferenciación sexual y construye seres andróginos cuya figura emblemática es el travesti que el discurso *trans* de la posmodernidad ha puesto de moda.

Hace algunos años Monserrat Ordóñez preguntaba *¿cuáles son las narrativas que expresan la nación contemporánea?* Mi respuesta es que si la nación imaginada está hecha de relatos y si los relatos elaborados por la *ciudad letrada* construyeron *la nación letrada*, los relatos de la *ciudadanía mediática* construyen *la nación mediática*. Es decir, que si la nación deseada homogénea era expresada/creada por los relatos modeladores de esa nación desde el discurso del Estado nacional, las transformaciones contemporáneas –la producción y el consumo masivos, la generalización de los sistemas de comunicación y la ampliación y profundización de la ciudadanía– hacen evidente el traslado del propio Estado al espacio público de las mediaciones (recordemos la pregunta y respuesta de García Canclini: *¿dónde encontrar lo público?*, en el consumo). En este espacio se ubica la crónica de manera protagónica en tanto relato capaz de narrar dichas transformaciones y expresar, por tanto, la nación contemporánea heterogénea, pluricultural y *transgenérica*.

La crónica, entonces, es el género de nuestra vida contemporánea. Género anfibio que fluye sin traumas de estabilidad entre los relatos que van configurando nuestras identidades que han hecho de la paradoja su forma de ser.

Género nómada que viaja mitificando la cotidianidad mediática que alimenta y devora la ciudadanía. Género andrógino que reproduce su propia (re)presentación caótica. Género transgenérico que preña de sentidos un imaginario demasiado moderno que hasta entonces era solo un patriarca de sentidos y que puede ahora aspirar a mirarse autónomo porque es capaz de articular el concierto polifónico de nuestras identidades.

# Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1974 [1954].
- Amar Sánchez, Ana María. «Las voces de los otros. El género de no-ficción en Elena Poniatowska», en *Filología* XXV 1-2, Buenos Aires, 1990.
- Augé, Marc. *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996 [1992].
- . «La vida como relato», en Rubens Bayardo y Mónica Lacarrieu (comps.), *La dinámica global/local. Cultura, comunicación y nuevos desafíos*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus La Crujía, 1998.
- Balandier, Georges. «El desorden», en *La teoría del caos en las ciencias sociales*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Barthes, Roland. «El mito hoy» y «El mundo del catch», en *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1985.
- Baudrillard, Jean, y otros. *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1986 [1983].
- Beverley, John. «¿Postliteratura? Sujeto subalterno e impasse de las humanidades», en *Cultura y Tercer Mundo: I. Cambios en el saber académico*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1996.
- Curran, James, David Morley y Valerie Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1998.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I Artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996 [1990].
- Delgado Ruiz, Manuel. «La ciudad no es lo urbano. Hacia una antropología de lo inestable», en *Sobre hábitat y cultura*, Medellín, Universidad Nacional de Medellín, Facultad de Arquitectura, 1997.
- Escóbar Argaña, Aristides. «Acerca de identidades, globalidades y fragmentos: una conversación con Frederic Jameson», en *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, No. 176-177 (número especial dedicado a Crítica cultural y teoría literaria latinoamericana), julio-diciembre 1996.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1983.
- García Canclini, Néstor. «Comunidades de consumidores. Nuevos escenarios de lo público y la ciudadanía», en Beatriz González Stephan (comp.), *Cultura y Tercer*

- Mundo 2. Nuevas identidades ciudadanas*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1996.
- *Imaginario urbanos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1997.
- «La ciudad y los medios: imaginarios del espectáculo y la participación», en *Cultura y comunicación en la ciudad de México*, segunda parte, México, Grijalbo, 1998.
- *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- García Canclini, Néstor (comp.). *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*, México, Porrúa, 1977 [1940].
- García Pabón, Leonardo. *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*, La Paz, CESU-UMSS, Plural Editores, 1998.
- Geerts, Clifford. *Conocimiento local*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Gilroy, Paul. «Los estudios culturales británicos y las trampas de la identidad», en James Curran, David Morley y Valerie Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1998.
- Giménez, Gilberto. «Materiales para una teoría de las identidades sociales», México, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, San Andrés Totoltepec, marzo, 1997.
- Gómez, Sergio. «Lemebel de noche», sin datos editoriales.
- González Stephan, Beatriz. «Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano», en *Cultura y Tercer Mundo 2. Nuevas identidades ciudadanas*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1996.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*, I, Madrid, Taurus, 1990.
- Heidegger, Martín. *Conferencias y artículos*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Herrera, Earle. *La magia de la crónica*, Caracas, Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, 1986.
- Jeftanovic, Andrea. «Entrevista con Pedro Lemebel», en revista *Lucero*, Berkeley, Universidad de California, 2000.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1995.
- *Loco afán. Crónicas de Sidario*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1996.
- *De perlas y cicatrices*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1998.
- Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Maffesoli, Michel. *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masas*, Barcelona, Icaria, 1990.
- *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Martí, José. *Obra literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.
- *Obra y vida*, La Habana, Ediciones Siruela, Ministerio de Cultura, 1995.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili S.A., 1987.
- «Conversaciones sobre la comunicación y sus contextos», en *Pretextos*, Cali, Editorial Universidad del Valle, 1996.

- Monasterios, Elizabeth. *Dilemas de la poesía de fin de siglo*, José Emilio Pacheco y Jaime Sáenz, La Paz, Plural Editores, 2001.
- Mons, Alain. *La metáfora social: imagen, territorio, comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994 [1992].
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*, México, Ediciones Era, 1998 [1995].
- . *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, Ediciones Era, 1999.
- . *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Morley, David. «El posmodernismo: una guía básica», en James Curran, David Morley y Valerie Walkerdine (comps.), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1998.
- Mudrovic, María Eugenia. «Cultura nacionalista vs. cultura nacional: Carlos Monsiváis ante la sociedad de mansas», en *Hispanamérica*, s.d. (fotocopia).
- Murra, John. «Nueva información sobre las poblaciones yana. (1964)», *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1975.
- Ordóñez, Monserrat. «Construcciones culturales: nación y narración», en *Texto y contexto*, No. 28, septiembre/diciembre, Bogotá, UNIANDES, 1995.
- Ortega, Julio. [http://www.brown.edu/Departments/Hispanic\\_Studies/Juliortega/Chile](http://www.brown.edu/Departments/Hispanic_Studies/Juliortega/Chile).
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Perilli, Carmen. «Mujer e identidad en la narrativa latinoamericana de fines de milenio», (sin datos editoriales).
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, Hannover, Ediciones del Norte, 1984.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Reguillo, Rossana. «La ciudad de los milagros: movimientos sociales y políticas culturales», en *Diálogos de la comunicación*, No. 38, Bogotá, 1994.
- . «El oráculo en la ciudad: creencias, prácticas y geografías simbólicas ¿Una agenda comunicativa?», en *Diálogos de la comunicación*, No. 38, Bogotá, 1994.
- . «Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie», en *Diálogos de la comunicación* (fotocopia).
- Richard, Nelly. «Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural», en *Revista Iberoamericana*, vol. I, XIII, No. 180, julio-septiembre, 1997.
- Rodríguez, María Luisa. «Historia del nuevo periodismo», (sin datos editoriales, fotocopia).
- Rotker, Susana. *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1989.
- Sáenz, Jaime. *Imágenes paceñas. Lugares y personas de la ciudad*, La Paz, Difusión, 1979.
- . *Felipe Delgado*, La Paz, Difusión, 1980.
- . *Vidas y muertes*, La Paz, Ediciones Huayna Potosí, 1986.

- Santibáñez, Abraham. *Periodismo interpretativo*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1995.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
- Silva, Armando. *Imaginarios urbanos*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1997.
- Sims, Norman. *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, Bogotá, El Áncora Editores, 1996.
- Wolf, Tom. *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1976.

# Universidad Andina Simón Bolívar

## Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica internacional autónoma. Se dedica a la enseñanza superior, la investigación y la prestación de servicios, especialmente para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. La universidad es un centro académico destinado a fomentar el espíritu de integración dentro de la Comunidad Andina, y a promover las relaciones y la cooperación con otros países de América Latina y el mundo.

Los objetivos fundamentales de la institución son: coadyuvar al proceso de integración andina desde la perspectiva científica, académica y cultural; contribuir a la capacitación científica, técnica y profesional de recursos humanos en los países andinos; fomentar y difundir los valores culturales que expresen los ideales y las tradiciones nacionales y andinas de los pueblos de la subregión; y, prestar servicios a las universidades, instituciones, gobiernos, unidades productivas y comunidad andina en general, a través de la transferencia de conocimientos científicos, tecnológicos y culturales.

La universidad fue creada por el Parlamento Andino en 1985. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, sedes nacionales en Quito y Caracas, y oficinas en La Paz y Bogotá.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. Ese año suscribió con el gobierno de la república el convenio de sede en que se reconoce su estatus de organismo académico internacional. También suscribió un convenio de cooperación con el Ministerio de Educación. En 1997, mediante ley, el Congreso incorporó plenamente a la universidad al sistema de educación superior del Ecuador, lo que fue ratificado por la Constitución vigente desde 1998.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional y proyección internacional a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Inter-culturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

# Universidad Andina Simón Bolívar

## Serie Magíster

- 1 Mónica Mancero Acosta, ECUADOR Y LA INTEGRACIÓN ANDINA, 1989-1995: el rol del Estado en la integración entre países en desarrollo
- 2 Alicia Ortega, LA CIUDAD Y SUS BIBLIOTECAS: el graffiti quiteño y la crónica costeña
- 3 Ximena Endara Osejo, MODERNIZACIÓN DEL ESTADO Y REFORMA JURÍDICA, ECUADOR 1992-1996
- 4 Carolina Ortiz Fernández, LA LETRA Y LOS CUERPOS SUBYUGADOS: heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas
- 5 César Montaña Galarza, EL ECUADOR Y LOS PROBLEMAS DE LA DOBLE IMPOSICIÓN INTERNACIONAL
- 6 María Augusta Vintimilla, EL TIEMPO, LA MUERTE, LA MEMORIA: la poética de Efraín Jara Idrovo
- 7 Consuelo Bowen Manzur, LA PROPIEDAD INDUSTRIAL Y EL COMPONENTE INTANGIBLE DE LA BIODIVERSIDAD
- 8 Alexandra Astudillo Figueroa, NUEVAS APROXIMACIONES AL CUENTO ECUATORIANO DE LOS ÚLTIMOS 25 AÑOS
- 9 Rolando Marín Ibáñez, LA «UNIÓN SUDAMERICANA»: alternativa de integración regional en el contexto de la globalización
- 10 María del Carmen Porras, APROXIMACIÓN A LA INTELLECTUALIDAD LATINOAMERICANA: el caso de Ecuador y Venezuela
- 11 Armando Muyulema Calle, LA QUEMA DE ÑUCANCHIC HUASI (1994): los rostros discursivos del conflicto social en Cañar
- 12 Sofía Paredes, TRAVESÍA DE LO POPULAR EN LA CRÍTICA LITERARIA ECUATORIANA
- 13 Isabel Cristina Bermúdez, IMÁGENES Y REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN LA GOBERNACIÓN DE POPAYÁN
- 14 Pablo Núñez Endara, RELACIONES INTERNACIONALES DEL ECUADOR EN LA FUNDACIÓN DE LA REPÚBLICA
- 15 Gabriela Muñoz Vélez, REGULACIONES AMBIENTALES, RECONVERSIÓN PRODUCTIVA Y EL SECTOR EXPORTADOR

- 16 Catalina León Pesántez, HISPANOAMÉRICA Y SUS PARADOJAS EN EL IDEARIO FILOSÓFICO DE JUAN LEÓN MERA
- 17 René Lauer, LAS POLÍTICAS SOCIALES EN LA INTEGRACIÓN REGIONAL: estudio comparado de la Unión Europea y la Comunidad Andina de Naciones
- 18 Florencia Campana Altuna, ESCRITURA Y PERIODISMO DE LAS MUJERES EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX
- 19 Alex Aillón Valverde, PARA LEER AL PATO DONALD DESDE LA DIFERENCIA: comunicación, desarrollo y control cultural
- 20 Marco Navas Alvear, DERECHOS FUNDAMENTALES DE LA COMUNICACIÓN: una visión ciudadana
- 21 Martha Dubravcic Alaiza, COMUNICACIÓN POPULAR: del paradigma de la dominación al de las mediaciones sociales y culturales
- 22 Lucía Herrera Montero, LA CIUDAD DEL MIGRANTE: la representación de Quito en relatos de migrantes indígenas
- 23 Rafael Polo Bonilla, LOS INTELLECTUALES Y LA NARRATIVA MESTIZA EN EL ECUADOR
- 24 Sergio Miguel Huarcaya, NO OS EMBRIAGUÉIS...: borrachera, identidad y conversión evangélica en Cacha, Ecuador
- 25 Ángel María Casas Gragea, EL MODELO REGIONAL ANDINO: enfoque de economía política internacional
- 26 Silvia Rey Madrid, LA CONSTRUCCIÓN DE LA NOTICIA: corrupción y piponazgo
- 27 Xavier Gómez Velasco, PATENTES DE INVENCIÓN Y DERECHO DE LA COMPETENCIA ECONÓMICA
- 28 Gabriela Córdova, ANATOMÍA DE LOS GOLPES DE ESTADO: la prensa en la caída de Mahuad y Bucaram
- 29 Zulma Sacca, EVA PERÓN, DE FIGURA POLÍTICA A HEROÍNA DE NOVELA
- 30 Fernando Checa Montúfar, EL *EXTRA*: LAS MARCAS DE LA INFAMIA: aproximaciones a la prensa sensacionalista
- 31 Santiago Guerrón Ayala, FLEXIBILIDAD LABORAL EN EL ECUADOR
- 32 Alba Goycochea Rodríguez, LOS IMAGINARIOS MIGRATORIOS: el caso ecuatoriano
- 33 Tatiana Hidrovo Quiñónez, EVANGELIZACIÓN Y RELIGIOSIDAD INDÍGENA EN PUERTO VIEJO EN LA COLONIA
- 34 Ramiro Polanco Contreras, COMERCIO BILATERAL ECUADOR-COLOMBIA: efectos del conflicto
- 35 Anacélida Burbano Játiva, MÁS AUTONOMÍA, MÁS DEMOCRACIA

- 36** Ángela Elena Palacios, *EL MAL EN LA NARRATIVA ECUATORIANA MODERNA*: Pablo Palacio y la generación de los 30
- 37** Raúl Useche Rodríguez, *EDUCACIÓN INDÍGENA Y PROYECTO CIVILIZATORIO EN ECUADOR*
- 38** Carlos Bonfim, *HUMOR Y CRÓNICA URBANA*: ciudades vividas, ciudades imaginadas
- 39** Patricio Vallejo Aristizábal, *TEATRO Y VIDA COTIDIANA*
- 40** Sebastián Granda Merchán, *TEXTOS ESCOLARES E INTERCULTURALIDAD EN ECUADOR*
- 41** Milena Almeida Mariño, *MONSTRUOS CONSTRUIDOS POR LOS MEDIOS*: Juan F. Hermosa, el «Niño del terror»
- 42** Lourdes Endara Tomaselli, «¡AY, PATRIA MÍA!»: la nación ecuatoriana en el discurso de la prensa
- 43** Roberto Corrales, *JUSTICIA CONSTITUCIONAL EN BOLIVIA*: hacia el fortalecimiento del régimen democrático
- 44** Marco Albán Zambonino, *PROBLEMAS DEL DERECHO TRIBUTARIO FRENTE AL COMERCIO ELECTRÓNICO*
- 45** Santiago Basabe Serrano, *RESPONSABILIDAD PENAL DE LAS PERSONAS JURÍDICAS DESDE LA TEORÍA DE SISTEMAS*
- 46** Bayardo Tobar, *EL INGRESO DEL ECUADOR A LA OMC*: simulacro de negociación
- 47** Rosana Morales, *LA PRESCRIPCIÓN TRIBUTARIA*: estudio comparativo Ecuador - países andinos
- 48** María Luisa Perugachi, *OPTIMIZACIÓN DE PROCESOS*: la concesión de radiofrecuencias en el Ecuador
- 49** Manuel Espinosa Apolo, *MESTIZAJE, CHOLIFICACIÓN Y BLANQUEAMIENTO EN QUITO*: primera mitad del siglo XX
- 50** Iván Rodrigo Mendizábal, *MÁQUINAS DE PENSAR*: videojuegos, representaciones y simulaciones de poder
- 51** Patricio Guerrero Arias, *USURPACIÓN SIMBÓLICA, IDENTIDAD Y PODER*: la fiesta como escenario de lucha de sentidos
- 52** Santiago García Álvarez, *COMERCIO E INTEGRACIÓN EN EL ALCA*: oportunidades para un acuerdo más equitativo
- 53** Jed Schlosberg, *LA CRÍTICA POSOCCIDENTAL Y LA MODERNIDAD*
- 54** Juan Carlos Grijalva, *MONTALVO: CIVILIZADOR DE LOS BÁRBAROS ECUATORIANOS*. Una relectura de *Las Catilinarias*
- 55** Ana María Correa, *LA OMC: ¿más allá de la interestatalidad?*
- 56** Cecilia Lanza Lobo, *CRÓNICAS DE LA IDENTIDAD*: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel

La apuesta de este texto radica en afirmar que la crónica es capaz de diluir la frontera entre autor, texto y lector hasta fundir el relato con la propia realidad. Aunque es evidente que la ciudad letrada aún se mantiene como fuente de nuestros imaginarios, las nuevas prácticas discursivas han hecho posible el traslado del discurso de la identidad, desde la institución del Estado nacional hacia el espacio de las mediaciones donde circulan los relatos de la ciudadanía mediática que configuran hoy nuestras identidades heterogéneas, pluriculturales, transgénicas.

En este espacio se instala la crónica como relato anfibio capaz de aprehender la nueva realidad desafiando las categorías tradicionales de (re)presentación. Esta cualidad define el lugar de enunciación de la crónica que asume la vida como relato, capaz de articular tres discursos: el concierto polifónico de las voces de la alteridad, la centralidad de los márgenes y la mitificación de la vida cotidiana.

Con el fin del siglo XX como escenario, se trata de responder por la manera en que las crónicas de Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel han ido y van construyendo el imaginario de nuestras identidades, desde el terreno literario, pasando por el dominio de su práctica en el espacio periodístico y literario, hasta instalarse hoy como la narrativa posmoderna por excelencia. Por eso, este trabajo es una crónica personal de esa crónica colectiva que es el imaginario continental.



*Cecilia Lanza Lobo (La Paz, 1978) es Licenciada en Comunicación Social, por la Universidad Católica Boliviana; Magíster en Literatura Hispanoamericana, con mención en Estudios Culturales, por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (Quito, 2002). Ha sido docente de la Universidad Mayor de San Andrés y de la Universidad Católica Boliviana. Ha dedicado gran parte de su trabajo a la crónica periodística. Ha publicado Mayo y después: los últimos días de la dictadura (1995), Crónicas de ciudad (2002) y Cuando cae la noche: las voces de los otros (2004). Ha colaborado en su país con Última Hora, La Razón y Pulso. En su columna de La Prensa y en su programa televisivo «Cuando cae la noche» ha contribuido a la visibilización de sectores sociales marginados.*