

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

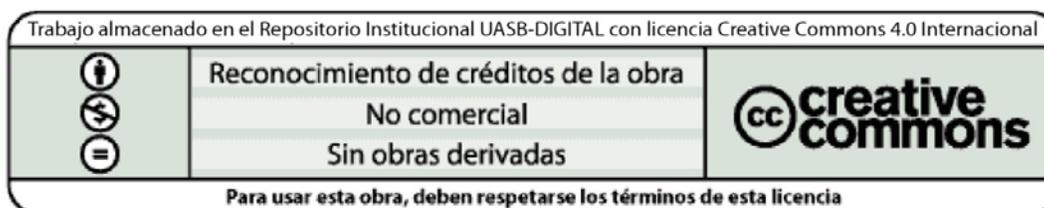
Doctorado en Literatura Latinoamericana

## **Cuerpo y palabra: la crónica de multitudes**

Gustavo Abad Ordóñez

Tutor: Fernando Balseca Franco

Quito, 2018



## **Cláusula de Cesión de Derecho de Publicación de Tesis de Doctorado**

Yo, Gustavo Abad Ordóñez, autor de la tesis “Cuerpo y palabra: la crónica de multitudes”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad utilizar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, junio de 2018

## Resumen

Esta tesis propone un modelo interpretativo de la relación cuerpo y palabra. Tiene como objetivo principal entender y explicar de qué manera las fuerzas de control y liberación del cuerpo –inherentes a la biopolítica– y las fuerzas de control y liberación de la palabra –propias de la escritura– se manifiestan en un relato de lo social denominado crónica de multitudes.

Entiendo por crónica de multitudes una narrativa situada entre una intención política y una intención literaria, que tiene como tema central algún tipo de manifestación masiva o, dicho de otro modo, de cuerpos individuales en un estado de máxima intensidad colectiva. Es también un relato que habla de los procesos de transformación del individuo en multitud por razones que van, en el caso específico de esta tesis, de los rituales fúnebres a los espectáculos deportivos y de la búsqueda de alimentos a la exhumación de cadáveres.

De modo que en esta tesis confluyen varios ejes de reflexión: 1. El cuerpo como entidad central de una lucha entre fuerzas de control y liberación; 2. La escritura como una experiencia inevitablemente ligada al cuerpo y su universo sensitivo; y 3. La crónica como un relato capaz de expresar el devenir del cuerpo individual y colectivo en el suceso de las multitudes.

La pregunta guía es: ¿de qué manera los valores narrativos e interpretativos de la crónica, como relato de lo social, ayudan a entender los procesos de liberación y control del cuerpo y de la palabra? Y las respuestas provienen de un conjunto de textos teóricos, varios acontecimientos sociales y políticos, y una muestra representativa de crónicas latinoamericanas, que tienen en común el tema de las multitudes.

Esta tesis se compone de cuatro capítulos: I. La dimensión histórica del relato; II. La crónica, itinerario de un relato de lo social; III. El lugar del cuerpo y el lugar de la palabra; y IV: La crónica, un modo de interrogar el archivo. Más una parte final cuya intención no es concluir sino mostrar los caminos de una nueva búsqueda.

La relación complementaria entre la estructura del texto y las temáticas desarrolladas constituye, como se ha dicho al inicio, un modelo interpretativo.

A Nadesha, como en el primer día.  
A Isabela y Ángela, como toda la vida.

Agradezco del modo más profundo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, por estos años de aprendizaje no solo académico sino también ético. Su resistencia ante los abusos del poder es también la mía.

Mi agradecimiento sincero a Fernando Balseca Franco por dirigir este trabajo con honradez intelectual a toda prueba y ayudarme a convertir en pensamientos fuertes lo que al principio eran ideas inquietantes. Gracias también a Cristina Burneo Salazar por su lectura crítica de la versión final.

## Contenido

Introducción .....	9
Capítulo uno La dimensión histórica del relato .....	21
1. Construcción material y simbólica de lo público.....	24
1.1. El mundo de los signos por sobre el mundo de las cosas.....	29
2. Control y liberación del cuerpo: anatomía de las multitudes.....	33
2.1. La historia escrita en el cuerpo.....	37
2.2. Cuerpo individual y cuerpo colectivo desde el visor de Canetti.....	41
3. Control y liberación del relato: la crónica latinoamericana actual .....	47
3.1. El desencuentro entre información y narración .....	48
3.2. El fetichismo del registro por sobre la experiencia.....	52
3.3. Promesa y realidad de un nuevo <i>boom</i> narrativo .....	54
4. Crónica de multitudes I: <i>El entierro de Cortijo</i> . Edgardo Rodríguez Juliá .....	60
4.1. Estar, vivir y contar: el oficio del cronista .....	61
4.2. El tema de la voz y la estrategia narrativa.....	64
4.3. Acerca de las multitudes o el caos que nos convoca.....	67
Capítulo dos La crónica, itinerario de un relato de lo social .....	71
1. De los cronistas de Indias a la búsqueda del ser nacional .....	79
1.1. Se acata, pero no se cumple: el habla cultural contra la escritura legal .....	81
1.2. Dentro, fuera y en contra: la prensa frente a la ideología del orden .....	87
2. La crónica modernista y la conquista de la autonomía discursiva.....	91
2.1. Urbanismo y periodismo: la profesionalización del escritor.....	95
2.2. Sujeto literario y conciencia narrativa: el estilo del cronista .....	100
3. Periodismo literario y crónica latinoamericana, continuidad y ruptura.....	105

3.1.	Autodidacta y analógico: el periodismo literario latinoamericano .....	107
3.2.	Estados comunicadores y crisis mediáticas: el ecosistema de los cronistas latinoamericanos .....	112
4.	Crónica de multitudes II: <i>Los rituales del caos</i> . Carlos Monsiváis .....	118
4.1.	<i>La hora del consumo de orgullos</i> : el nacionalismo en su dimensión <i>pop</i> .....	120
4.2.	<i>La hora del consumo de emociones</i> : creer en uno para creer en todos .....	123
4.3.	<i>La hora de la sociedad del espectáculo</i> : la multitud disciplinada .....	126
Capítulo tres El lugar del cuerpo y el lugar de la palabra.....		132
1.	Modernización capitalista y control del relato en el Ecuador.....	142
1.1.	La creencia al servicio de la técnica.....	145
1.2.	La verdad oficial por sobre la herejía social .....	149
2.	Ser viviente y ser pensante: la paradoja del cuerpo escindido.....	151
2.1.	<i>Mi cuerpo</i> : modelo mecanicista y relación de pertenencia .....	152
2.2.	<i>Mi cuerpo otra vez</i> : ritos de negación y recuperación .....	160
3.	Aprender con el cuerpo: sujeto y objeto de conocimiento.....	164
3.1.	La experiencia transformadora de la inmersión .....	165
3.2.	El dolor del combate y el dolor de la escritura.....	170
4.	Crónica de multitudes III: <i>El hambre</i> . Martín Caparrós .....	173
4.1.	El relato de los que sobran .....	175
4.2.	La multitud monstruosa.....	179
4.3.	El monstruo refuncionalizado .....	183
Capítulo cuatro La crónica, un modo de interrogar el archivo .....		187
1.	El testimonio como acontecimiento del lenguaje.....	194
1.1.	Los límites borrosos entre lo decible y lo indecible.....	199
1.2.	Extender el lenguaje para resistir al poder .....	203

2. Crónica de multitudes IV: <i>El rastro en los huesos</i> . Leila Guerriero .....	207
2.1. Las multitudes ausentes o la ética de la exhumación .....	209
2.2. Restitución física y restitución simbólica de los desaparecidos.....	213
La trama de la mirada, la voz y la escucha .....	216
1. La mirada... ..	216
2. La mirada y la voz... ..	219
3. La mirada, la voz, y la escucha... ..	221
Lista de referencias .....	230

## Introducción

No estoy seguro, pero quizá la idea de escribir esta tesis nació con la lectura del poema “El siglo”, de Osip Mandelstam, de cuya emoción no quiero olvidarme: “Siglo mío, bestia mía...”. El poeta recurre a un mito animal –la bestia– para representar un concepto temporal –el siglo– y poder interrogarlo metafóricamente como una entidad viviente, como se examinan los huesos, los cartílagos y otros componentes orgánicos de un animal. Los años como vértebras.

Pudo nacer también cuando un amigo periodista puso en mis manos *El rastro en los huesos*, la crónica de Leila Guerriero, acerca de una pequeña tropa de exhumadores, cuyo trabajo es recuperar los cuerpos de las fosas comunes donde las dictaduras de América Latina y otras regiones del mundo pretendían esconder sus crímenes.

Es posible –y por algo lo recuerdo ahora– que la idea se instalara en mi zona preconsciente mientras leía con avidez el relato etnográfico *Entre las cuerdas*, de Loïc Wacquant, en el que el sociólogo francés cuenta su transformación física y sensorial como *sparring* en un gimnasio de boxeo de un barrio empobrecido de Chicago. El cuerpo, dice Wacquant, con los rigores del entrenamiento, se convierte en arma, bala y blanco al mismo tiempo.

La verdad, no lo sé con certeza.

Sí estoy seguro, en cambio, de que todos esos estímulos intelectuales –más otros que pueda reconocer más adelante– son apenas algunas paradas en el camino de una inquietud creciente acerca del lugar que ocupa y la función que cumple el cuerpo y su materialidad orgánica en los procesos de escritura, vale decir, en los procesos de pensamiento, porque todo pensamiento viene o está en camino de escritura, aunque no se lo proponga.

Pero quizá la necesidad de escribir sobre este asunto de la relación entre cuerpo y palabra no provenga tanto de una fuente académica o literaria como de un acontecimiento social y político. Más bien –y ahora lo veo con más claridad– el hecho que me impuso finalmente esta tarea fue la “Marcha por el agua y la vida”, en marzo de 2012.

Eran unas diez mil personas, la mayoría indígenas, campesinos y ecologistas, que habían caminado cerca de mil kilómetros desde la provincia amazónica de Zamora Chinchipe hasta Quito para expresar su resistencia a los proyectos gubernamentales de iniciar la explotación minera a cielo abierto y a gran escala en esa región, una de las más ricas en biodiversidad y fuentes de agua en el Ecuador.

Estuve allí, primero bajo el sol y después bajo la lluvia –esa mítica dualidad del invierno quiteño que pone a prueba el temple de los caminantes–, y por la noche escribí una crónica para mi blog, que después fue reproducida por varios medios en línea.

Como parte de mi oficio periodístico he escrito muchas crónicas acerca de acontecimientos masivos y siempre me han exigido un ejercicio particularmente arduo del lenguaje. Esta vez, sin embargo, había algo más. La imagen de diez mil cuerpos cansados y enlodados, pero dispuestos a oponer resistencia ante la acción directa del poder político y su aparato tecnológico me desbarataba el esquema informativo de escritura. No me dejaba avanzar.

Diez mil cuerpos individuales unidos en una acción colectiva a favor de la vida y en contra de la devastación minera me parecía un hecho que, si bien podía ser explicado mediante los recursos periodísticos conocidos, presentaba una complejidad mayor. En este caso, el todo era mucho más que la suma de sus partes y, a la vez, cada una de sus partes estaba impregnada de la fuerza del todo.

El cuerpo individual –me dije, con la sensación de quien encuentra un punto de apoyo en medio de la nada– es la unidad mínima de resistencia ante el poder; y el cuerpo colectivo, el de las multitudes en movimiento, es su estado de máxima intensidad política. Y después lo escribí.

Terminé mi relato y lo subí a la red con el temblor interno de quien cree haber cumplido su tarea. Pero ¿terminé? No, en realidad ahí comenzó todo. La “Marcha por el agua y la vida” había actualizado ante mis ojos una clásica escena de lucha entre dominio y resistencia, una antigua tensión entre fuerzas de control y fuerzas de liberación, no solo del cuerpo sino también de la palabra. Y había que buscar una explicación a todo eso más allá de los horizontes informativos.

Si pensaba en los cuerpos, tenía que indagar en los fundamentos de la biopolítica y la acción del poder. Si pensaba en la palabra, tenía que encontrar respuestas acerca de

la función del relato y las posibilidades del lenguaje para narrar esa complejidad. Había que pensar, entonces, en algo que uniera las dos preocupaciones. En algo que en ese momento me pareció un concepto provisional, tentativo, pero que ha resultado más fuerte que eso y ha resistido el camino hasta ahora: la crónica de multitudes. Esta es una narrativa cuyo tema central es el cuerpo en un estado de máxima intensidad colectiva.

De modo que en esta tesis confluyen varios ejes de reflexión. Para decirlo en términos narrativos, se enlazan varias tramas: 1. La dimensión biopolítica del cuerpo o el cuerpo como entidad central de una constante lucha entre fuerzas de control y liberación; 2. La dimensión corporal de la escritura o la escritura como proceso de verbalización de la experiencia inevitablemente ligada al cuerpo y su universo sensitivo; y 3. La crónica como un relato de lo social capaz de mostrar tanto la trama del cuerpo como la trama de la palabra en el acontecimiento de las multitudes.

Como todo ejercicio de escritura, el que me propongo aquí parte de una voluntad de conocimiento o, si se prefiere, de una declaración de intenciones. La mía es comprender la manera en que los valores narrativos e interpretativos de la crónica, como relato de lo social, ayudan a conocer los procesos de liberación y control del cuerpo y de la palabra en el suceso de las multitudes. Adicionalmente, me interesa comprender la manera en que se encuentran el cuerpo –como entidad material y orgánica– y la palabra –como entidad simbólica y cultural– en la acción y en el relato de las multitudes.

Dicho de otro modo, se trata de pensar en la crónica de multitudes como un relato de lo social capaz de narrar la dimensión biopolítica del cuerpo y, a la vez, pensar de qué manera el propio cuerpo del narrador interviene como elemento activo, como herramienta de búsqueda y de aprendizaje en la construcción de ese relato. Llamémosle a todo esto la dimensión carnal de la escritura.

Esa declaración de intenciones tiene que comenzar a operar sobre un objeto de estudio concreto, un corpus de análisis sobre el cual aplicar este pensamiento y estas expectativas. Así, de un banco de no menos de cincuenta textos potencialmente utilizables porque reúnen las características de la crónica, desprendo un grupo de cuatro crónicas latinoamericanas, escritas en el vértice que forman las dos últimas décadas del siglo XX y las dos primeras del XXI, y cuyo principal eje narrativo son las multitudes o

los cuerpos colectivos en diversas manifestaciones: social, política, fúnebre, deportiva, festiva, trágica, hambrienta...

Estas son, siguiendo el orden en que aparecen en esta tesis: *El entierro de Cortijo* (1983), de Edgardo Rodríguez Juliá; *Los rituales del caos* (1995), de Carlos Monsiváis; *El hambre* (2014), de Martín Caparrós; y *El rastro en los huesos* (2008), de Leila Guerriero. Vale aclarar, sin embargo, que de *Los rituales del caos* tomo solamente tres relatos: *La hora del consumo de orgullos*, *La hora del consumo de emociones*, y *La hora de la sociedad del espectáculo*; mientras que de *El hambre* tomo *Argentina. La basura*. Las razones de esta selección las explico ahora mismo.<sup>1</sup>

Estoy de acuerdo con Tomás Eloy Martínez en que la crónica representa la columna vertebral de la historia literaria de América Latina. Estoy de acuerdo también con Susana Rotker en que siguiendo el rastro de la crónica se pueden leer las relaciones entre la sociedad, las instituciones y los discursos en una determinada época. Por ello, aspiro a que el conjunto de crónicas seleccionadas me permita describir una conexión – la idea de columna vertebral adquiere mayor sentido aquí– entre los últimos años del siglo pasado y los primeros del actual, algo que podríamos definir como un estado de transición entre el dominio de la cultura de la letra de los medios impresos y el dominio de la cultura de la imagen de los medios electrónicos.

Así, *El entierro de Cortijo* es un texto situado en el límite entre la letra y la imagen como dominios de la cultura. Es la crónica del entierro de Rafael Cortijo, el famoso percusionista puertorriqueño, fallecido en 1982, quien fuera objeto de una multitudinaria despedida; una multitud doliente y festiva al mismo tiempo, que va dejando a su paso las claves para leer la historia escrita en los cuerpos. Si bien la televisión, en la década de 1980, ya era un elemento estabilizado dentro del consumo mediático, todavía el texto impreso ocupaba un lugar central en los hábitos culturales del público. Rodríguez Juliá es consciente de estas transformaciones y desarrolla una escritura expectante entre lo que está por irse y lo que está por llegar.

---

<sup>1</sup> Si bien algunas de las crónicas escogidas forman parte de libros o revistas, otras fueron escritas y publicadas como piezas autónomas de periodismo narrativo. Por ello, me aparto ligeramente de las normas de estilo y escribo los títulos de todas en itálicas con el fin de unificar su tratamiento y evitar alguna confusión de jerarquías.

*Los rituales del caos*, por su parte, describe los comportamientos masivos de la gente en un contexto cultural casi totalmente dominado por la televisión, capaz de imponer sus propios códigos incluso a las manifestaciones culturales aparentemente más subversivas, como el rock. Los encuentros deportivos, los conciertos de música y otros eventos de la industria del espectáculo ofrecen al público la gran posibilidad de convertirse en público de sí mismo, de autogratificarse con su propia imagen, aunque siempre en beneficio de la industria. Son multitudes disciplinadas y obedientes a los dictámenes de la televisión. Monsiváis se inserta en esa multitud que rodea, a su vez, a la propia multitud y, desde ahí, produce una escritura irónica y disidente acerca de la cultura de masas.

*El hambre* es un libro de crónicas de Martín Caparrós acerca de un mundo en el que la mitad de la producción de comida proveniente de los campos y de la industria termina en la basura antes de llegar a un estómago humano. Las multitudes hambrientas y desesperadas, que parecen desbordar el relato tanto en Argentina como en Bangladesh; en Estados Unidos como en Calcuta, representan los excedentes del sistema. Materia orgánica desechable a la que el poder le ofrece apenas el mínimo de calorías para que no muera, pero no lo suficiente para que se rebele. Caparrós escribe en un contexto en que la idea dominante del flujo globalizador (económico y comunicacional) ha puesto en peligro conceptos antiguamente fuertes como derechos, justicia, dignidad y otros. La crónica viene a ser entonces un intento –con diversos niveles de éxito o de fracaso– de volver a nombrar a las cosas.

Finalmente, *El rastro en los huesos* se titula la crónica con la que Leila Guerriero nos pone frente a otra dimensión de las multitudes: la de los desaparecidos por la violencia de Estado. Son esas multitudes ausentes, enterradas en fosas comunes, y desenterradas después por la tenacidad de un grupo de antropólogos forenses que recuperan el sentido político de la exhumación. Desentierran no solo para encontrar las huellas del crimen sino para mantener viva una memoria de la región. La exhumación, más que rescatar huesos del polvo, consiste en devolverle al muerto un lugar entre los vivos. Guerriero escribe la crónica de la exhumación, pero también la de la transformación del propio cuerpo –el de los exhumadores, el de los familiares, el de la

periodista– por contacto con los despojos del otro. Y en eso radica, en gran parte, su valor como experiencia y como relato.

Se trata de un conjunto de textos que, por decisión metodológica, no estaba firme en el plan inicial ni tenía por qué estarlo. Más bien, como resultado de esa misma decisión, fue ocupando su justo lugar en la medida en que me internaba en la investigación. Aclaremos esto: desde mi doble condición de periodista y docente universitario, he llegado a comprender que los autores y las obras tienen una importancia relativa con respecto a los temas y los relatos. Quiero decir: no me interesan tanto los nombres ni los títulos como me interesan las realidades y los modos de narrarlas.

Por eso, deliberadamente, me propuse escribir una tesis que se alejara lo más posible del modelo: “La temática X en la obra Y del autor Z”. Por la misma razón, evité concentrarme en un autor o en una obra en específico. Me propuse más bien una estrategia metodológica que me permitiera construir el objeto de estudio al mismo tiempo que avanzara en el marco conceptual. Una suerte de obra en camino capaz de aclararme la línea del horizonte en la medida en que continuara caminando hacia ella. Confío mucho en la inmersión física e intelectual en un tema como procedimiento para visualizar sus relatos y, a la vez, en los relatos como ejercicios narrativos capaces de revelar el pensamiento que los envuelve.

Dice Ricardo Piglia, en *Modos de narrar* (2014), que existen dos modos fundamentales sobre los que se asientan los relatos: el viaje y la investigación. Y añade que estos persisten en el tiempo independientemente de los géneros. Voy a usufructuar la inteligencia de Piglia en esta tesis puesto que la crónica permite juntar esos dos principios fundamentales. El viaje, como desplazamiento físico indispensable para la inmersión en un tema, pues no existen crónicas de escritorio, permite situarse en el lugar adecuado para narrar la acción; la investigación, por su parte, permite alcanzar el nivel de comprensión necesario para narrar el descubrimiento. El proceso de construcción de sentidos depende, entonces, de la capacidad de juntar el relato de los hechos – consecuencia del viaje– con la exposición de los pensamientos –resultado de la investigación–. Y la crónica, en su esencia, no es otra cosa que un proceso narrativo de mediación entre los hechos y los significados.

Aclarado lo anterior, hay que aclarar lo que viene. No pretendo en esta tesis explicar cómo se escribe una crónica. Y no porque no lo considere importante, sino porque de eso ya hablan bastante los manuales de periodismo y lo comentan mucho los propios cronistas en talleres y seminarios. Lo que intento explicar es *de qué habla y cómo habla* la crónica de multitudes. Y de qué habla, pero no se dice que habla. Así, la crónica de multitudes habla –esencialmente– de cuerpos, pero también de poder, de lucha, de violencia, de control, de liberación, de fiesta, de ausencia, de resistencia, de dolor, de vida, de muerte...

Como periodista, mi mayor cercanía con la experiencia narrativa ha sido la escritura de crónicas; y como docente universitario, la de artículos sobre comunicación, cultura y política. Creo que desde el periodismo existe una intensa y apasionada –pero limitada– reflexión acerca de la crónica. Uno de sus límites consiste, precisamente, en no superar el nivel de la pasión. El acumulado de debates periodísticos, de ideas compartidas en talleres, seminarios y encuentros de cronistas sirve para escribir, pero no alcanza para comprender y posicionar la crónica como un relato de lo social. Y de eso sí debería ocuparse la academia.

La reflexión periodística acerca de la crónica se queda casi siempre en la celebración de asuntos internos como la subjetividad, el desarrollo de diálogos, la construcción de escenas, la búsqueda de personajes, la reproducción de atmósferas, el valor de los detalles, el flujo de la conciencia... y una serie más o menos larga de consejos de lo que en periodismo se conoce como oficio. Todo eso es muy importante y forma parte de los manuales de periodismo, pero no alcanza para plantear temas de otra consistencia como, por ejemplo, la relación compleja entre esa entidad material y orgánica que es el cuerpo y esa entidad cultural y simbólica que es el lenguaje.

Tampoco desde el periodismo se llega a cuestionar –y más bien se ratifica cómodamente– una definición ambivalente de la crónica como un ejercicio de hibridez, que tiene mucho de cierto, aunque no lo explica todo. En *Itinerarios del ornitorrinco* (2011), Juan Villoro dice que, si Alfonso Reyes entendió el ensayo como el “centauro de los géneros”, la crónica puede ser vista como el “ornitorrinco de la prosa”, es decir, un organismo vivo que “semeja varios animales sin ser ninguno de ellos. En la crónica

convergen los estímulos de todos los demás géneros a condición de que contribuyan a contar una historia verdadera, es decir, comprobable en los hechos” (15).

En mi criterio, la del ornitorrinco es una imagen poderosa, una síntesis casi irrefutable del género. Vale, pero justamente por su condición de imagen, funciona más como el mapa que como el viaje. Es el relámpago, pero no la descarga eléctrica.

La crónica no es tan rara, diría yo. Es compleja, por supuesto. Pero es menos misteriosa de lo que muchos plantean. Me incomoda esa suerte de lugar indefinido – digámosle exótico– que se le ha asignado a la crónica. Es como si, tras ese modo de valorarla, se escondiera la mala gana de estudiarla. Para muchos escritores, la crónica es algo así como “la loca de la literatura” debido principalmente a su tendencia a traspasar los límites entre los géneros. Yo creo que eso no es cierto, al menos no tan cierto.

Por ello, me propongo situar este trabajo en un lugar desde el cual, sin renunciar a los aportes del conocimiento y de las prácticas periodísticas, pueda hablar del tema desde una necesaria exterioridad –que no significa alejamiento– con respecto de ellas. Intento explorar y fortalecer un campo de estudio comprendido entre la literatura y la biopolítica –en cuyo interior dialogan de modo pertinente las teorías de la comunicación, de la cultura, de la historia...– y desde ahí proponer un modelo interpretativo de la crónica como un relato de lo social y de la relación entre cuerpo y palabra en una narrativa a la que denomino crónica de multitudes. Un campo de estudio es, si cabe aquí una simplificación, un lugar de expectativas.

En el Capítulo uno, “La dimensión histórica del relato”, planteo lo que, a mi modo de ver, es un concepto ineludible para entender el valor de los relatos en la evolución de las sociedades modernas y contemporáneas: la noción de lo público. Y dentro de lo público, su doble dimensión: física y simbólica. Busco entonces una explicación de los efectos sociales, culturales y políticos del uso público del habla; de la exposición intencional y consciente de las subjetividades; de los procesos de control y liberación de la palabra. En suma, intento explicar los modos en que el mundo de los signos produce efectos tangibles en el mundo de las cosas y, por tanto, la palabra misma se convierte en un suceso histórico.

Así como la palabra tiene su trayectoria en la vida pública, el cuerpo también tiene la suya. Tanto el cuerpo individual de las personas como el cuerpo colectivo de las

multitudes ocupan un lugar central –quizá el más central de todos– en las luchas de control y liberación a lo largo de la historia. El reto aquí es entender cómo se manifiesta ese cuerpo, cómo se dispone para la violencia o para la paz; cómo se abre o se cierra al contacto con otros cuerpos. Intento dibujar una suerte de anatomía de las multitudes a partir, sobre todo, de una constante histórica como es la tensión entre el impulso de dominio y el de resistencia, dos fuerzas de las que nadie puede considerarse a salvo.

De ese modo, cuerpo y palabra se juntan en un solo plano que es el relato. La crónica de multitudes comienza a aparecer, ya en este primer capítulo, como un relato de lo social o una narrativa sin ficción que, quizá por su carácter documental, no está consagrada como arte, como sí lo está la novela, por ejemplo, o la poesía. Aparte de eso, una de las principales diferencias entre narrativa de ficción y crónica está en el pacto de lectura: *ven te cuento lo que inventé* podría atribuírsele al novelista; *ven te cuento lo que vi, lo que oí y lo que sentí* es la declaración explícita del cronista.

Cierro este capítulo –y así ocurrirá al final de cada uno de los cuatro que componen esta tesis– con el análisis de una crónica de multitudes: *El entierro de Cortijo*, de Edgardo Rodríguez Juliá. Intento con ello aplicar un bagaje de pensamientos a un texto narrativo concreto. Esa es mi manera de consumir tanto la propuesta metodológica como la estrategia expositiva que he planteado al inicio de estas líneas introductorias.

En el Capítulo dos, “La crónica, itinerario de un relato de lo social”, pongo mi esfuerzo en trazar una línea de continuidad entre la narrativa fundacional de los primeros cronistas de Indias hasta la crónica latinoamericana actual. Una línea o, más bien, una trayectoria del género con múltiples paradas en el camino, donde aparecen no solo las formas narrativas sino los contextos históricos, institucionales, sociales y culturales que las sostienen.

Así, de la escritura asombrada con que los cronistas de Indias intentaban hacer del mundo un lugar menos incierto, paso a la escritura legalista, que servía como herramienta para el ejercicio del poder y la ideología del orden en las colonias americanas; después vienen los cuadros de costumbres con que los ideólogos de los proyectos nacionales posindependentistas intentaban representar a un idealizado ser nacional; me detengo de manera especial en el contexto que da lugar a las crónicas modernistas en las que sus autores dejaron la mayor parte de sus energías creativas para

narrar un mundo urbanizado, tecnificado y acelerado, que comenzaba a rebasar los límites de las certezas conocidas; finalmente, reviso los fundamentos del periodismo literario, que inauguró una nueva mirada sobre el continente así como una nueva conciencia de escritura, y que resulta el antecedente más cercano de la crónica latinoamericana actual.

Es decir, procuro lograr en este capítulo un marco histórico y conceptual necesario para leer e interpretar lo que ya he planteado como la crónica de multitudes. Finalizo con un análisis de tres crónicas de Carlos Monsiváis: *La hora del consumo de orgullos*, *La hora del consumo de emociones* y *La hora de la sociedad del espectáculo*, donde se pueden ver, oír y casi tocar a unas multitudes seducidas por la industria del espectáculo y por la experiencia vertiginosa del propio cuerpo en contacto con otros miles de cuerpos enardecidos.

En el Capítulo tres, “El lugar del cuerpo y el lugar de la palabra”, me concentro en varios aspectos clave de esta relación. La escena política ecuatoriana de la última década me ofrece la oportunidad de explicar las principales formas de resistencia corporal –individual y colectiva– de la sociedad civil al proyecto de modernización capitalista –autoritario y tecnocrático– del Estado. Una disputa cotidiana, que se caracteriza por un fuerte control del cuerpo y la palabra por parte de un poder político acentuadamente positivista, capaz de poner una creencia de origen premoderno al servicio de una técnica con fines modernizantes.

A continuación, reviso los antecedentes históricos y epistemológicos de la relación conflictiva entre ser viviente y ser pensante. Es decir, las relaciones de oposición entre el conocimiento cultural y el conocimiento científico del cuerpo, que conducen a una siempre fallida pretensión ya sea de unicidad como de dualidad. En otras palabras, materia orgánica y pensamiento, cuerpo y palabra, ciencia y cultura, liberación y control resultan ser parte de una inagotable cadena de oposiciones que se alimenta de sí misma.

Cuando parece que los conceptos no alcanzan para explicar algo, hay que acudir a las historias y confiar en que el valor simbólico de estas nos ayude a reconocer la profundidad de aquellos. Por eso incluyo aquí una historia acerca del proceso de transformación personal –corporal y mental– que viven los boxeadores sometidos al

rigor del entrenamiento y el combate. Una transformación a la que también se somete el narrador para descubrir tanto el dolor de la acción como el dolor de la escritura y poder dar cuenta de ello en un relato memorable.

Analizo después un capítulo del libro de crónicas *El hambre*, de Martín Caparrós, que califica como una crónica de multitudes en tanto pone en escena la relación cuerpo y palabra no solo en el oficio de la escritura, sino también en el de la sobrevivencia. El cuerpo, sometido a la experiencia límite de la carencia de proteínas, descubre estrategias para seguir viviendo. Y la palabra, sometida a una realidad extrema, que la supera, busca modos de expandirse, de reinventarse para nombrar aquello que parece innombrable.

Finalmente, en el Capítulo cuatro, “La crónica, un modo de interrogar el archivo”, recorro a la experiencia histórica del exterminio masivo de personas, principalmente en los campos de concentración, que revela el valor del testimonio como un recurso eficaz para entender el significado de esa atrocidad humana, a contracorriente de los discursos que la califican como algo incomprensible, por lo tanto, indecible.

Justamente, el testimonio se sitúa en esa frontera conflictiva entre lo decible y lo indecible, y son los narradores los encargados de construir, a partir de ese producto incompleto y fragmentario de la memoria, nuevos relatos y nuevas preguntas para continuar la búsqueda en la zona oscura de la historia.

El testimonio, como un acto del habla, cuyo valor radica no solo en su contenido sino en el hecho de su existencia, permite ampliar los límites del lenguaje y volver una y otra vez sobre la zona oscura a exhumar no solo las evidencias físicas del exterminio, sino también sus significados ocultos.

Algunos de esos significados se encuentran en la materia orgánica de los huesos. La exhumación de los restos de los desaparecidos permite la restitución física de los muertos al mundo de los vivos, mientras que los relatos ayudan a su restitución simbólica. Por ello, en esta última parte analizo la crónica *El rastro en los huesos*, de Leila Guerriero, una de las piezas de periodismo narrativo latinoamericano que nos permite seguir preguntándonos por el lugar donde se juntan el cuerpo y la palabra en la crónica de multitudes.

Por alguna razón, me gusta más la palabra averiguación que investigación. Quizá porque en la primera, más que en la segunda, se aloja una noción de búsqueda incesante, de permanente expectativa, de ensayo y error.

La averiguación, además, implica la pregunta no solo respecto del tema que nos preocupa sino también del modo en que podemos dar cuenta de los hallazgos. Más que la comprobación, implica el descubrimiento. La averiguación, en una tesis de literatura, se ubica entre una expectativa de lectura y una expectativa de escritura.

Por eso, sugiero que se lea este trabajo como una averiguación, es decir, como la búsqueda de un modelo interpretativo, así como la de una forma expositiva que se encuentren a la altura del tema tratado.

Un modelo interpretativo es una explicación racional y, sin embargo, flexible de un aspecto de la realidad; un conjunto de enunciados susceptibles de ser revisados y contrastados. Quiero decir con ello que todo lo que expongo aquí puede ser discutido, pero a mí me convence. Así, el modelo que propongo tiene la forma de un triángulo compuesto por el cuerpo en el primer vértice; la palabra en el segundo; y la crónica de multitudes en el tercero.

Aspiro a que el triángulo que trato de dibujar nos permita leer en su interior algo de nuestra literatura, de nuestra sociedad y de nuestro tiempo. Además de un análisis literario, esta tesis también puede ser leída como un diagnóstico cultural.

Con esa esperanza en mente, me apresto –parafraseando a J.L. Austin y refrenando las ganas de plagiarlo– a internarme en el tembladeral.

## Capítulo uno

### La dimensión histórica del relato

Como los camellos cruzan el desierto, así los relatos cruzan la soledad de la vida, ofreciendo hospitalidad al oyente, o buscándola. Lo contrario de un relato no es el silencio o la meditación, sino el olvido.

John Berger

Mediodía del 11 de agosto de 1999. Museo de Arte Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Nada parece fuera de lo normal en la enorme casona del Centro Histórico de Quito. Mejor dicho, lo anormal es la regla en este lugar y por eso nadie lo nota. Una cámara incrustada en una esquina registra el movimiento en la Sala del Siglo XVIII, donde se exhibe, entre otras piezas de la Escuela Quiteña, el *Cristo resucitado*, de Manuel Chili, más conocido como Caspicara. Algunos empleados han pedido permiso para ausentarse mientras otros simplemente se tomaron todo el día libre por su cuenta.

La cámara, símbolo tecnológico de la vigilancia y la seguridad, registra el ingreso y salida de los visitantes. Muchos no registran sus datos y ni siquiera pagan la entrada. El policía asignado a la custodia se ausenta con la excusa de que tiene que resolver unos trámites en su institución. A las 12:50 un empleado apaga la cámara y la lleva hacia otra sala como quien traslada un plomero. Sin cámara y sin policía, lo que pasa el resto de esa tarde es un misterio. Al día siguiente, un empleado da la voz de alarma: “¡Han robado el Cristo de Caspicara...!”.

Noche del 9 de diciembre de 2006. Salón de Actos del Palacio La Circasiana, al norte de Quito. En una ceremonia que parece más un acto de fe que una investigación oficial, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) y Correos del Ecuador presentan una colección de estampillas con imágenes de cinco obras robadas del patrimonio cultural ecuatoriano: cuatro de arqueología –correspondientes a las culturas Tolita, Jama-Coaque y Capulí– y una de arte colonial –el *Cristo resucitado*– con la

esperanza de que esas imágenes den la vuelta al mundo adheridas a las postales de los viajeros, que alguien las reconozca en París, en Estambul, en Tijuana..., donde sea, y denuncie voluntariamente el hallazgo. Se espera que esas veinticinco mil estampillas ayuden a conseguir lo que no han logrado las investigaciones policiales: traer de vuelta las obras robadas.

El periodista puertorriqueño Héctor Feliciano publicó en 1997 *El museo desaparecido*, una extensa crónica en la que relata cómo los nazis saquearon en Francia, a punta de fusil y bayoneta, entre veinte mil y treinta mil obras de arte, durante la Segunda Guerra Mundial. Los herederos de los legítimos dueños de esas obras intentan recuperarlas basados, en parte, en sus propios registros y, en parte, en la investigación que a Feliciano le costó ocho años de su vida.

En el Ecuador existe –más bien existía– material de sobra para otro museo perdido, a juzgar por la cantidad de obras desaparecidas y robadas. Un museo que podría abarcar la historia desde los utensilios de los alfareros valdivianos de hace cinco mil años hasta las esculturas de los imagineros coloniales de hace tres siglos.

Las huellas de esos atracos constan en algunas carpetas apiladas en las oficinas de la Interpol en Quito. Otras, en los archivos del INPC. Con esos fragmentos documentales, un cronista puede seguir el hilo de la investigación y reconstruir al menos una parte del enorme saqueo. También puede encontrar otras huellas de la historia, como un texto de Eugenio de Santa Cruz y Espejo escrito en 1791 acerca de una figura religiosa que lo impresiona. La mirada del médico se cruza con la del crítico: “Los Cristos de Caspicara suavizan sus líneas anatómicas, borran las llagas en la medida de lo posible y dejan aparecer una piel suave, demasiado rozagante para el dolor que la imagen pretende demostrar. Lo mismo en la miniatura que en la talla de tamaño natural, las suaves líneas de sus imágenes, de morbosos volúmenes, demuestran un espíritu sutilísimo, perfeccionista hasta el exceso” (Abad 2007, 26).

No se imaginaba el precursor de la Independencia que de muchas obras de la Escuela Quiteña que llamaron su atención solo quedaría un pedazo de su apasionado relato. El *Cristo resucitado*, de Caspicara, ha desaparecido en su materialidad física, como las cerámicas precolombinas, como las obras robadas por los nazis. Lo único que queda de ellas es una imagen mental, un relato que produce la ilusión de que existen, de

que siguen aquí porque sabemos que alguna vez estuvieron aquí. Ahora son un relato y solo en eso radica su permanencia porque, como dijo alguna vez John Berger en un diálogo con Ryszard Kapuscinski, lo contrario de un relato “no es el silencio o la meditación, sino el olvido” (Kapuscinski 2003, 98).<sup>2</sup>

En *El fuego y el relato* (2016) Giorgio Agamben toma un fragmento de una historia de Gershom Scholem, quien la tomó, a su vez, de Yosef Agnón. Es una historia acerca de la mística judía y se resume así:

Cuando uno de los primeros líderes del judaísmo ortodoxo tenía que resolver un problema importante, iba a un lugar del bosque, encendía un fuego, pronunciaba unas oraciones, y el problema se resolvía. Una generación después, un nuevo líder se enfrentó al mismo problema, fue al mismo sitio del bosque y dijo: “no sabemos ya encender el fuego, pero podemos pronunciar las oraciones”. Y las cosas volvieron a ocurrir según lo deseado. Vino otra generación y otro líder se vio en las mismas circunstancias, fue al bosque y dijo: “no sabemos ya encender el fuego, no sabemos pronunciar las oraciones, pero conocemos el lugar en el bosque, y eso debe ser suficiente”. En efecto, fue suficiente. Sin embargo, cuando una generación después un nuevo líder tuvo que enfrentarse a la misma tarea, permaneció sentado en su castillo y dijo: “no sabemos ya encender el fuego, no somos capaces de recitar las oraciones y no conocemos siquiera el lugar en el bosque, pero de todo esto podemos contar la historia”. Y una vez más, eso fue suficiente (2016, 11).

Hasta llegar a estas páginas, esa historia ha pasado por una cadena de préstamos y transferencias: *digo yo que dijo Agamben que dijo Scholem que dijo Agnón...* No sé qué pensaba Agamben cuando leyó a Scholem ni por qué Scholem fue a buscar a Agnón. Pero me llega la fuerza expansiva de uno de los principales relatos de la ortodoxia judía. Y esa fuerza es común a todas las tradiciones culturales, porque cualquier tradición se basa en la memoria no solo de lo que hemos sido sino también de

---

<sup>2</sup> Los párrafos anteriores son un extracto de “Patrimonio: otro museo perdido”, una crónica periodística de mi autoría, acerca del tráfico ilegal de bienes patrimoniales. Esta fue publicada en la revista *Diners* de septiembre de 2007 en el contexto de una creciente inquietud social y cultural por la vulnerabilidad del patrimonio histórico ecuatoriano. La cita de Espejo consta en los legajos de la indagación policial a los que tuve acceso. La referencia al diálogo de Berger con Kapuscinski es un añadido actual.

lo que hemos tenido y hemos perdido. Cuando se haya perdido el fuego, al menos quedará su relato.

Recupero estas historias para abrir un camino hacia los temas que plantearé en este capítulo. En primer lugar, la función de la palabra y los relatos en la comprensión y organización del mundo. Segundo, el problema del cuerpo como elemento central de una tensión histórica entre fuerzas de liberación y control. En tercer lugar, la crónica como una modalidad del relato que renueva su importancia en el ámbito latinoamericano. Para finalizar, analizaré *El entierro de Cortijo* (1983), de Edgardo Rodríguez Juliá, como un ejercicio particular del lenguaje, capaz de narrar una experiencia también particular del cuerpo en contacto con miles de otros cuerpos. El texto califica, por tales razones, como una crónica de multitudes.

### **1. Construcción material y simbólica de lo público**

Uno de los conceptos clave para comprender la función de los relatos en los procesos políticos, sociales y culturales en la Modernidad es el de publicidad, que desarrolla ampliamente Jürgen Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública* (1994). El significado que el pensador alemán otorga a este concepto es el de hacer público o dejar algo a la vista de todos, especialmente los asuntos relacionados con la vida social. La publicidad abarca más allá de lo material y tangible y se extiende también a lo simbólico y subjetivo, es decir, a los diversos modos de hacer públicos los pensamientos, los juicios y, por consiguiente, los relatos. Lo público adquiere de esa manera una doble dimensión: material –referida a los modos de hacer y producir– y simbólica –referida a los modos de pensar y decir–, que se complementan en la comprensión de la realidad.

La teoría de Habermas se basa en el análisis de las sociedades inglesa, francesa y alemana del siglo XVIII y comienzos del XIX, la fase de consolidación de los estados liberales modernos en Europa. Por tanto, se relaciona fuertemente con un paradigma de pensamiento racional e ilustrado. Nancy Fraser, en *Iustitia Interrupta* (1997), encuentra límites en esta teoría respecto de la vida contemporánea, pues considera que se basa más en el aspecto discursivo y no toma suficientemente en cuenta las condiciones materiales

que limitan la participación política de otros públicos por fuera del raciocinio ilustrado. Sin embargo, no voy a tocar por ahora ese debate, pues en este punto lo que más me interesa de la teoría habermasiana son sus presupuestos básicos respecto del valor histórico del ejercicio público de la palabra.

Según Habermas, con el surgimiento del capitalismo en los albores de la Modernidad europea, se desarrollan las rutas de comercio y se expande el tráfico de mercancías. Comienza a crecer así un modelo acumulativo y librecambista sin normas establecidas de funcionamiento. A decir del mismo autor, este incipiente modelo económico requiere, primero, una reglamentación y, segundo, un sistema de información. Esto con la finalidad de controlar los abusos de los más fuertes sobre sus competidores y, al mismo tiempo, contar con un medio para dar a conocer los sucesos más importantes de la dinámica comercial.

Desde una visión actual podemos decir que esa necesidad reguladora y esa necesidad informativa alientan un proyecto de Estado y un proyecto de periodismo, respectivamente. El primero, representado por la autoridad mercantil, y el segundo, por las denominadas hojas de comercio, que eran las portadoras de las primeras noticias. Para Habermas, la principal beneficiaria de este modelo comercial e informativo es una clase social en ascenso, la burguesía comercial, que tiene una importante ventaja respecto de los otros sectores sociales gracias a su dominio de dos atributos decisivos: la propiedad y el conocimiento. Por eso denomina a este modelo “publicidad burguesa” (1994, 53-64).

El establecimiento de un aparato administrativo, a la par de un sistema de comunicación, resultan decisivos. Cuando los encargados del poder administrativo entienden que pueden usar esos incipientes medios de comunicación para dirigirse a sus gobernados, se produce un primer salto cualitativo, puesto que estos últimos se convierten en “público” en el sentido moderno de la palabra. No obstante, la naciente burguesía es un público privilegiado, cuyo acceso a la propiedad –tiene algo que defender– y al conocimiento –tiene algo que decir– la coloca en condiciones de disputar con la autoridad la capacidad de decidir y reglamentar el destino de la sociedad. Así, el destinatario de los mandatos de la autoridad se convierte en su principal contendor, no solo respecto de la producción y el comercio, sino también de la palabra y la escritura.

De modo que cualquier preocupación acerca de la función del relato en el desarrollo de las sociedades contemporáneas nos remite, en mayor o menor medida, a los procesos de construcción de lo público en la Modernidad. Según Habermas, esta dimensión simbólica de lo público alcanza su mayor densidad en los cafés, en los salones de arte, en los círculos letrados y en otros espacios de la Europa posrenacentista donde se debaten las diversas visiones de la realidad. En gran medida, dice el mismo autor, ese debate cobra fuerza gracias al desarrollo de las técnicas de impresión y difusión de textos, especialmente de literatura, ensayo, teatro. A eso denomina “publicidad literaria” (1994, 69-80).

Este tipo de publicidad significa un segundo salto cualitativo puesto que el público, compuesto en su mayoría por la clase ilustrada, se aparta de las preocupaciones del tráfico mercantil y crea otras plataformas de discusión. Los debates se amplían y los espacios se institucionalizan para llegar a más personas con la condición de ser ilustradas. Aparece la figura del editor, que encarga obras a los escritores para responder a una demanda creciente de discusión. Así, el público se convierte en público de sí mismo porque acepta entrar en el juego de exponer sus ideas a la opinión de los demás. En la música y el teatro, recuerda Habermas, aparece el juez de arte con autoridad para interpelar no solo a los creadores, sino también al público consumidor de esos productos culturales. Al mismo tiempo, sus decisiones también entran en debate, pues nadie está obligado a allanarse a ellas ni a modificar sus criterios por lo que este diga.

La publicidad literaria se constituye así en el principal espacio donde se desarrollan y se exponen las subjetividades y las representaciones del mundo. Las personas robustecen su subjetividad, escriben cartas –el siglo XVIII es un siglo eminentemente epistolar, enfatiza Habermas–, se hacen públicas las psiquis tanto de los escritores como de los lectores, y cambian las relaciones entre autor, obra y público. La vida social adquiere de esa manera una dimensión subjetiva no antes vista, que se manifiesta en el relato acerca de los asuntos públicos o privados. Un relato que entra en debate y entendimiento consigo mismo para producir nuevos relatos (1994, 80-88).

El tercer salto cualitativo ocurre cuando se juntan la capacidad crítica de la publicidad burguesa con los espacios institucionales de la publicidad literaria y dan origen a lo que Habermas llama “la publicidad política” (1994, 88-93). En sentido

general, la publicidad política es una práctica eminentemente racional e institucionalizada de la deliberación pública. Constituye la base de lo que posteriormente se conocerá como opinión pública, un concepto que, en su origen, se refiere a la expresión racional e ilustrada de las personas respecto de los asuntos de interés general, y cuya evolución posterior tomará infinitas ramificaciones.

Las instituciones paradigmáticas de la publicidad política y de la opinión pública, según el modelo habermasiano, son el parlamento, los partidos políticos y la prensa política, espacios dominados en sus inicios por individuos que reúnen tres características principales: ser hombres, ser propietarios y ser ilustrados (1994, 103-123). Ahí radican los límites que los debates posteriores encuentran en ese modelo. Nancy Fraser lo considera un modelo idealizado, que no se llega a concretar porque excluye la participación de públicos por fuera de la institucionalidad política y el raciocinio ilustrado, como mujeres, obreros, niños, campesinos y otros. Fraser llama contrapúblicos a los sectores que ejercen mecanismos alternativos de intervención política, social y cultural (1997, 95-133).

Vale recordar que la teoría habermasiana de la publicidad no es una doctrina ideológica sino un modelo interpretativo de la construcción de lo público en una etapa específica de la Modernidad. Sus límites respecto de las dinámicas políticas contemporáneas ameritan un tratamiento distinto que rebasa las intenciones de este capítulo. Como ya señalé antes, lo que me interesa por ahora de este modelo es su esquema conceptual, que permite entender los efectos históricos del ejercicio público de la palabra.

Sobran ejemplos de cómo tal ejercicio de la subjetividad expuesta ha ayudado a crear las condiciones para las grandes transformaciones históricas. En *La invención de los Derechos Humanos* (2009), la historiadora Lynn Hunt destaca el modo en que la literatura epistolar del siglo XVIII, con autores como J.J. Rousseau a la cabeza, propició una sensibilidad que favorecía la empatía y la identificación de unos seres humanos con otros, lo que resultó un terreno fértil para el posterior desarrollo formal del concepto de Derechos Humanos.

Cuenta Hunt que, un año antes de la publicación de su célebre *El contrato social*, Rousseau llamó la atención con una novela, *Julia, o la nueva Eloísa* (1761) cuya trama

es el amor prohibido entre Julia y su preceptor Saint-Preux. Separados por el autoritarismo del padre de Julia, los amantes se resignan a un intercambio de cartas en el que desnudan su mundo interior frente a las condiciones represivas de la época. Una trama lenta y dolorosa que concluye cuando muere Julia mientras intenta salvar a su hijo de morir ahogado.

De los miles de cartas y comentarios que le llovieron a Rousseau, Hunt recoge algunos que revelan el efecto emocional de la novela. El *Journal des Savants* se refirió a ella como “torrentes de emoción que tanto asuelan el alma, que tan imperiosamente, tan tiránicamente arrancan tales lágrimas amargas”. Otros hablaron de “sentimientos de fuego devorador” y de “emociones tras emociones, sacudidas tras sacudidas”. Algunos confesaron que la muerte de Julia no los hizo llorar sino “gritar, aullar como un animal” (2009, 36). Multiplíquese esos sentimientos por más de ciento veinte ediciones de la novela en francés y en inglés durante los siguientes cuarenta años.

Aclaremos, dice Hunt, que la novela de Rousseau no habla de Derechos Humanos, sino de la pasión, el amor y la virtud. “No obstante, alentó una identificación altamente emotiva con los personajes, de modo que los lectores sintieran empatía por ellos más allá de las barreras de clase, sexo y nacionalidad”. Los lectores identificaban a los personajes ficticios con personas reales de su entorno inmediato. “Dicho de otro modo, mediante el intercambio ficticio de cartas, las novelas epistolares enseñaron a sus lectores nada menos que una nueva psicología, y en ese proceso echaron los cimientos de un nuevo orden social y político” (2009, 38).

La reflexión de Hunt no quiere decir que las novelas –epistolares o de otro género– fueran las causantes de la invención de los Derechos Humanos, pero sí que contribuyeron a ello. “¿Puede ser casualidad que las tres novelas de identificación psicológica más importantes del siglo XVIII –*Pamela* (1740) y *Clarissa* (1747-1748), de Richardson, y *Julia* (1761), de Rousseau– fueran publicadas en el período que precedió inmediatamente a la aparición del concepto de ‘derechos del hombre’?” (2009, 39).

Desde otra zona del conocimiento, la filosofía del lenguaje, John L. Austin ya había advertido, en 1955 –varios años antes que Habermas y muchos antes que Hunt– el poder transformador de las palabras. En *Cómo hacer cosas con palabras* (2008) el filósofo y lingüista británico dice que existen enunciados descriptivos, que sirven para

informar acerca de algo; y realizativos, que sirven para hacer algo. Estos últimos, que también se pueden llamar “performativos”, son los que más importan en el tema que nos ocupa.

Siguiendo a Austin, cuando una persona dice, por ejemplo. “Sí, juro” o “Bautizo este barco como Queen Elizabeth” o “Lego mi reloj a mi hermano” o “Te apuesto cien pesos a que mañana va a llover”, hace más que informar acerca de la acción de “jurar” o “bautizar” o “legar” o “apostar”. En realidad, dicho hablante está realizando esos actos. Es decir, al mismo tiempo que verbaliza una realidad, está transformando esa realidad (2008, 44-48).

Si observamos esta acción transformadora de los enunciados en la vida cotidiana, podemos plantear que los relatos, en tanto procesos de enunciación más complejos, tienen efectos parecidos en el ámbito, también más complejo, de la historia: unos sirven para describir, otros para transformar.

La fuerza productiva de la palabra y la escritura, puedo decir para concluir esta parte, consiste en la posibilidad de poner en disputa diversas representaciones del mundo y eso tiene efectos en la realidad material y tangible. El pensamiento no solo se hace público, sino que transforma lo público a partir de las decisiones que provoca. Por tanto –y eso es lo que me interesa remarcar en este punto– la palabra y la escritura son por sí mismas un suceso histórico.

### **1.1. El mundo de los signos por sobre el mundo de las cosas**

Si Habermas ofrece un modelo para el contexto europeo ya descrito, Ángel Rama ofrece el suyo para el contexto latinoamericano. En *La ciudad letrada* (1998) el pensador uruguayo analiza el proceso de consolidación de las sociedades coloniales en América Latina y propone que tal cosa fue posible, entre otras razones, por la imposición de la cultura escrita por sobre la cultura oral. Las ciudades latinoamericanas, según el planteamiento de Rama, eran el nuevo lugar donde la racionalidad podía alcanzar mayores niveles de expansión que ya resultaban imposibles en las ciudades medievales de las que provenían los conquistadores.

El mundo de los símbolos ejerce una acción modeladora sobre el mundo de las cosas. Desde la reconstrucción de Tenochtitlán, la antigua capital del imperio Azteca, hasta la construcción de Brasilia, la moderna capital del Brasil, las ciudades latinoamericanas, dice Rama, surgen como un “parto de la inteligencia” (1998, 17). Se trata entonces de la concreción material de una abstracción, de una idea, que obedece a un modo de concebir el mundo, que reclama una forma física.

Los procesos de poblamiento y urbanización de lo que hoy es América Latina, plantea Rama, obedecen a una “conciencia razonante”, a la necesidad de establecer un orden, un modo de vida planificado. En las ciudades europeas ya no es posible entonces pensar en otra disposición espacial de la vida puesto que en ellas “el empecinamiento material del pasado corta cualquier vuelo libre de la imaginación” (1998, 18). En cambio, las ciudades americanas se proyectan en un enorme espacio geográfico, habitado por pueblos con otros modos de ser y de estar en el mundo, y cuyos valores propios fueron ignorados para facilitar la realización material del sueño racionalista, positivista y capitalista.

De ese modo, la certeza de que la razón terminará imponiendo un orden a todas las actividades humanas se aplica a la construcción de las nuevas ciudades americanas. Esa razón ordenadora concibe un modelo de ciudad en que las jerarquías sociales tienen que hallar correspondencia en una distribución física. El pensamiento no está puesto solo en la organización material del nuevo espacio de existencia, sino en la reproducción de un orden que ya se venía construyendo con anticipación. Y para que ello fuera posible había que dotar al proceso de un sistema de signos que resolviera primero en el plano de la imaginación lo que después se concretaría en el mundo tangible.

Las nuevas ciudades se construirán entonces a base de planos, el nuevo artefacto bidimensional donde se proyectará el orden, no solo físico sino social. El plano consagra en el mundo de los signos lo que ya está definido en el mundo de las cosas. Así, dice Rama, este proyecto de nueva sociedad tiene que buscar el modo de sostenerse en el tiempo, y su perdurabilidad solo es posible mediante un trabajo de “máxima concentración del poder”. De manera que lo que vendrá después es un proceso sostenido de legitimación del poder mediante la imposición de la “ideología del orden” (1998, 19). En suma, la ciudad ordenada es la materialización de un poder que, más que reclamar

una autoridad de origen divino, reivindica para sí el uso de la razón ordenadora de todo lo humano.

El signo adquiere entonces una autonomía respecto de la cosa a la que representa. En otras palabras, el signo deja de estar ligado a la cosa por una relación de semejanza o afinidad y comienza a tomar vida propia en el interior del conocimiento. Una manifestación tangible de esta corriente positivista y matemática es la planificación urbana en damero, cuyos planos han sobrevivido como huella documental hasta la actualidad.

El fundamento del damero es la cuadrícula. En el centro se ubica la plaza pública, encuadrada por los símbolos del poder –iglesia, cabildo, ejército– y conforme la cuadrícula se multiplica hacia la periferia, se ubican las demás edificaciones de acuerdo con su mayor o menor cercanía con el poder. Quito se construyó de esa manera, sobre las ruinas de la antigua ciudad aborígen.

En su libro *Origen, traza, acomodo y crecimiento de la ciudad de Quito* (2004), Alfonso Ortiz Crespo explica que la legislación colonial de la época obligaba a los fundadores a: “que siempre se lleve hecha la planta del lugar que se ha de fundar” y a repartir los solares y el trazado “a cordel y regla [...] comenzando desde la Plaza Mayor, y sacando desde ella las calles a las puertas y caminos principales, y dejando tanto compás abierto, que aunque la población vaya en gran crecimiento, se pueda siempre proseguir y dilatar en la misma forma” (2004, 21).

La traza en damero se impuso, aunque había una geografía surcada por decenas de quebradas que, con el paso de los años, fueron canalizadas o rellenadas para permitir la consolidación del modelo urbano. El damero significó, en este y en muchos casos más, una imposición violenta del orden racional sobre el natural.

En esta dinámica racionalista, la posesión de los terrenos por parte de los nuevos vecinos tenía que ser legalizada por una escritura. Es decir, comienza la imposición de la palabra escrita sobre la oralidad. La letra pertenece al terreno de lo firme y la palabra al de lo inseguro. La ciudad letrada tiene ahí su antecedente, aunque después mostrará otra complejidad. En el mismo sentido, se impone la construcción de calles y edificios a partir del diseño, del plano preconcebido, que elude cualquier ambigüedad de la letra y se reivindica como producto infalible de las matemáticas.

De modo que, antes de ser una realidad de plazas y calles, las ciudades ya emergían en los planos como un resultado de la inteligencia, como la realización de un sueño de la razón y del orden. Así, se asegura la perdurabilidad del signo sobre la cosa. Aunque la materialidad de las cosas desaparezca, el signo que las representa seguirá viviendo porque ya no pertenece a la realidad sino a la hermenéutica, apunta Rama (1998, 22).

Esa explicación respecto de los procesos urbanísticos y sociales que sucedieron a la invasión española de América ratifica una premisa de la acción del poder: la ideología del orden se impone por coacción o por consentimiento. Una vez superada la etapa bélica de la conquista, dice Rama, había que desarrollar la ideología de la dominación. Por tanto, para mantener la noción de orden sobre la que habían sido concebidas las nuevas ciudades americanas, hacía falta la “acción ideológica de una clase pensante”, una instancia intelectual que fuera capaz de mantener un alto nivel de conciencia respecto del “espíritu del orden” (1998, 23). De eso se encarga, primero, la clase sacerdotal y, después, un sector letrado laico.

La ciudad letrada viene a ser entonces el anillo protector del poder que permite mantener el orden a partir de las ideas y los signos. En ese sentido, también es el antepasado directo de lo que la teoría política posterior designará como el intelectual orgánico. La ciudad letrada, en el sentido en que Rama concibe este concepto, es el conjunto de la producción intelectual de escritores, sacerdotes, educadores y otros letrados, que ponen sus plumas al servicio del poder. Son ellos quienes garantizan su operatividad mediante escrituras, leyes, reglamentos, proclamas, destinadas a justificar un orden y unas jerarquías. Desde esa perspectiva, la letra impresa se transforma entonces en herramienta de dominación y de imposición de un orden.

Tanto la explicación de Habermas para el contexto europeo, como la de Rama para el latinoamericano confluyen en un proceso clave: la construcción de hegemonía. Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (2009) revisa la teoría de Gramsci y propone una definición de hegemonía como “un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales” que permite sostener un determinado orden en diversos niveles, lo cual implica necesariamente un dominio sobre la cultura y la ideología.

En ese sentido, dice Williams, la hegemonía no se limita al control, la manipulación o el adoctrinamiento ideológico, sino que alcanza “un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida” (2009, 151). No obstante, la hegemonía nunca es un hecho acabado, sino un proceso permanente. Por tanto, necesita ser defendida y renovada constantemente puesto que es impugnada y resistida de la misma manera.

No existe hegemonía sin contrahegemonía, se diría siguiendo el sentido de la dialéctica marxista. En otras palabras, no existen fuerzas opresivas que no generen sus correspondientes respuestas liberadoras. Y esa disputa tiene lugar no solo en la dimensión física y corporal de los sujetos, sino también en el campo simbólico de la cultura y el lenguaje.

Si trasladamos estas reflexiones al campo de la escritura, podemos iniciar una exploración en un conjunto de textos contemporáneos que nos permitirá constatar de qué manera esa entidad física llamada cuerpo y esa entidad simbólica llamada lenguaje se juntan en el interior de un tipo de relato al que denomino crónica de multitudes. Justamente, inicio el siguiente acápite con una crónica, producto de mi propio ejercicio narrativo, que pone en escena esta relación.

## **2. Control y liberación del cuerpo: anatomía de las multitudes**

En la era de internet y las redes sociales los llamados teléfonos inteligentes cumplen una función pedagógica: enseñan a la gente a posar. Estar en medio de un hecho multitudinario por histórico –o histórico por multitudinario, ya nadie sabe el origen de la fórmula– no parece ser experiencia suficiente. La gente también quiere mirar y ser mirada en ese momento inusitado que ofrece la vida en que lo individual se desvanece entre lo colectivo. Si hay algo que seduce a las multitudes en la era de los *selfies* es su propia imagen.

Algo de eso parece ocurrir esta mañana del 2 de agosto de 2013, en las afueras del coliseo General Rumiñahui de Quito, donde miles de personas esperan la llegada del cuerpo del futbolista Christian “Chucho” Benítez, fallecido cuatro días antes en Qatar. Mientras aguardan, aligeran las horas subiendo todas las fotos que pueden a *facebook* y

*twitter*, la nueva plaza pública virtual –o la nueva hoguera de las vanidades– donde cada quien proyecta su yo ideal para ver y ser visto.

Entre la muerte del jugador y la llegada de su cuerpo a Quito ha pasado de todo, pero no ha pasado nada al mismo tiempo. La noticia de que un paro cardíaco acabó con la vida del delantero de la Selección Nacional de Fútbol tarda en ser asimilada en el Ecuador. No se puede creer. Tenía apenas 27 años. De nuevo, no se puede creer. Y tan lejos de su país. No, mientras el cuerpo del Chucho no regrese a su tierra, él no ha muerto por completo.

Las noticias hablan de su decisión de jugar en una liga mediocre pero multimillonaria como la de Qatar –muchos jugadores optan por esa inmolación deportiva a cambio del futuro económico de su familia–; cuentan de sus dificultades con el idioma que le impidieron pedir ayuda a tiempo a los dirigentes de su equipo, el Jaish SC; de la negligencia médica en un hospital de Doha que lo hizo esperar más de lo debido... De todo, pero de nada, porque mientras su cuerpo no llegue a Quito, parece no haber certeza material de su muerte.

Entonces la multitud rodea el coliseo desde las seis de la mañana para ver la llegada del féretro que puede ocurrir dentro de una o diez horas porque aquí la espera no se mide en tiempo sino en intensidad. No importa, después de cuatro días de convivir con la idea de la muerte, por fin el “respetable” podrá estar frente al hecho incontestable de la ausencia definitiva del jugador. Una fórmula insólita hay en todo esto: el cuerpo tiene que estar para ya no estar más.

Caras somnolientas y cuerpos agotados se arriman a las paredes del coliseo, a esa hora en que el aburrimiento todavía no cede a la euforia que las invadirá unas horas más tarde. Las grúas de la televisión comienzan sus pruebas y la multitud despierta. ¡Por fin vale la pena vivir ese momento! Un primer acercamiento y la masa responde con los rostros alegres y los pulgares en alto, como antes de un partido de la Selección. Un paneo ahora, un travelling después... ¡Quién no se despierta con tal estímulo mediático! En eso las multitudes han aprendido a ser muy obedientes.

Pero el féretro no llega y las puertas del coliseo siguen cerradas. Entonces hay que estar con el Chucho de otra manera. Evocarlo ahora que no está. Repasar su vida y comenzar a construir el mito. Los vendedores ofrecen camisetas, cintillos, revistas,

afiches con el rostro del jugador en sus momentos de triunfo. Una biografía armada a última hora con retazos de la vida del jugador circula de mano en mano. Por dos dólares, la mayor concentración de lugares comunes en setenta páginas con un *CD* incluido: el niño pobre que se hizo rico gracias a la pelota; el chico luchador que superó todas las pruebas para llegar a la cima; el padre ejemplar, el amigo...

Una conciencia evocadora recorre la multitud. Entonces todo cobra sentido. Más bien, parece que toda una vida recién cobra sentido a partir del hecho incontrastable de la muerte. Los fragmentos de la vida se juntan ahora como nunca estuvieron antes. Es la muerte el acontecimiento que reorganiza la vida del Chucho, que le pone una perspectiva, que encuentra un hilo conductor a lo que antes era impredecible.

El sol ya brilla sobre el techo de aluminio del coliseo. Será un día caluroso, típico del verano quiteño, y las puertas del coliseo siguen cerradas. La policía montada entra en acción con un libreto hartado conocido. Los caballos resoplan cuando el jinete los obliga a arrimarse contra la multitud ante cualquier señal de alboroto. Ante el cuerpo de la bestia, al cuerpo humano solo le queda acatar.

Y el féretro no llega.

La fila rodea ya dos veces al coliseo –las noticias hablarán después de unas cien mil personas– y la gente sigue llegando. Hay una energía contenida que no aguanta más, que se desborda. Un monstruo de mil cabezas desencajadas por la espera.

Y el cuerpo no termina de llegar.

Los amigos del Chucho mandan mensajes por *twitter*, como si le hablaran al muerto, pero en realidad les hablan a los vivos. “Por siempre vas a ser mi hermano. Este dolor es muy fuerte mi hermano, pero te queremos”, dice Antonio Valencia, capitán de la Selección y compadre de Benítez. En la era de las redes sociales los sentimientos ya no se guardan para la intimidad de los seres queridos, ahora se exhiben en las redes sociales como una pedagogía de las emociones.

Más de tres horas de espera y, de pronto, todas las ansias se liberan. El féretro, señores, se acerca al coliseo en una carroza fúnebre escoltada por ocho patrulleros y pasa, con un escándalo de sirenas y olor de llantas quemadas, al interior del escenario, donde será la capilla ardiente. La gente grita y corre hacia las puertas. Ahí la multitud tendrá que esperar una hora más, apretujada, hasta que las puertas por fin se abran.

El momento ha llegado y la multitud, por una inexplicable razón, se transforma en otra. Nada de carreras ni desbandadas como vaticinaba el clima. Ni un grito de histeria que suene a irrespeto. Uno a uno y en silencio los que han esperado durante horas entran despacio, sin tropiezos ni arrebatos. En el centro de la cancha está el féretro, cubierto con la bandera del Ecuador. Una pequeña ventana de vidrio deja ver el rostro del jugador para los que quieran llevarse una imagen de esa suprema manifestación de otredad que es el cuerpo sin vida.

Todos pasan respetuosamente frente a la escolta policial que rodea la capilla y se acercan al féretro. Parece que todo el caos inicial se apacigua ante el cadáver. El cuerpo muerto organiza los cuerpos vivos. Todos lo miran sin detenerse, despacio, tocan la madera lacada y se persignan. Lo miran por última vez. Y sin saber cómo, ya están fuera de escena.

Menos de diez segundos dura el tributo de cada uno. Dos horas de viaje desde el otro lado de la ciudad para un instante fugaz. Ahora solo quedan las gradas. Sentarse y mirar, hacer lo que todos hacen, hablar despacio, evocar en silencio. El orden de esta ritualidad fúnebre se va construyendo sin que nadie la proponga de antemano y así se mantiene. Horas y horas de un pasar lento y monocorde. Un constante fluir de la humanidad en torno al muerto. La multitud caótica del principio es ahora una multitud calmada, solemne.

Dos días más estará ahí el cuerpo del futbolista. Por su lado desfilarán miles de personas, los que jugaron junto a él y los que lo enfrentaron, los que lo conocieron de cerca y los que lo ven por primera vez en el último momento. Y miles de fotos se pasarán por las pantallas gigantes del coliseo: el Chucho con la camiseta de El Nacional, el Chucho con la de la Selección, el Chucho con una estrella dibujada en el parietal. “La muerte no es verdad cuando se ha cumplido con la vida”, dirá un cartel colgado de la general.

No hay nada más vivo que el cuerpo de un futbolista y por eso la muerte parece ser más muerte. La gente aplaude cuando por los altoparlantes los dirigentes anuncian que han tomado la decisión de eliminar el número 11 –el que llevaba el Chucho en su espalda– tanto de la Selección como de El Nacional. Otra fórmula insólita: la desaparición material produce también una desaparición inmaterial. La multitud aplaude

la noticia. Son más los que lloran que los que sonríen. El Chucho era en sí mismo un exceso de vida cuya extinción se ritualiza ahora con un exceso de muerte...

El entierro de Benítez, como lo acabo de narrar, significa una de las innumerables manifestaciones culturales en torno al cuerpo. Es una ritualidad fúnebre, pero también mediática; un acontecimiento trágico, pero también un espectáculo; un hecho sociológico, pero también un tema narrativo. Hay en todo esto la materia esencial de una crónica de multitudes.

Puedo decir entonces que casi todo acontecimiento contemporáneo y masivo nos permite acercarnos y tratar de entender la centralidad y la función del cuerpo en la organización de la vida. Esto nos coloca también ante la obligación de entender cómo ha funcionado este asunto en la historia, y eso es lo que intento en las líneas que siguen.

## **2.1. La historia escrita en el cuerpo**

Las nociones acerca del cuerpo son diversas y muchas veces contradictorias a lo largo de la historia. Atrapado entre concepciones opuestas, el cuerpo ha sido objeto de luchas desgarradoras entre fuerzas contrarias: los impulsos de liberación contra los proyectos de dominación; la recuperación de la individualidad contra la persistencia de la comunidad; la prolongación médica de la vida contra la eliminación genocida; la explosión sensual de la fiesta y el carnaval contra el aislamiento de la prisión y la tortura...

Ágnes Heller y Ferenc Fehér, en *La Modernidad y la liberación del cuerpo* (1995), plantean que el cuerpo en la Modernidad refleja, entre otras cosas, una larga lista de promesas incumplidas. En primer lugar, dicen, no se ha logrado un dominio completo de la naturaleza, como lo anunciaban el racionalismo y el capitalismo nacientes. Y no se refieren solo al dominio del mundo exterior, el de las barreras físicas y los accidentes geográficos, sino también a la naturaleza interna, la de los procesos orgánicos y mentales, que no han podido ser reprimidos ni silenciados. Por ello, el proyecto de construir una sociedad completamente racional, libre de las cargas emocionales que han dominado por miles de años las conductas humanas, es un proyecto fallido.

Desde esa perspectiva, cuestionan la función atribuida a la ciencia como instrumento iluminador del mundo. No se puede, dicen, pasar por alto que, pese a su innegable capacidad de aportar certezas para la vida y servir a causas liberadoras, la ciencia también ha servido a proyectos opresores. Por tanto, sus bondades tienen que ser relativizadas. Después de la experiencia de Auschwitz y del Gulag: “puede que la Modernidad tenga menos energías para planificar y proyectar que las que necesita para sobrevivir” (1995, 8). En ese sentido, la ciencia no puede ser vista más como un compendio de verdades inmutables, sino tan solo como los máximos acuerdos alcanzables sobre algo en una determinada época.

Otra de las promesas incumplidas, según Heller y Fehér, es la liberación del cuerpo. En principio, se pensaba que la Modernidad la haría posible mediante la ruptura de la dualidad cristiana de cuerpo y alma. A esa tarea, dicen, se dedicaron los mayores esfuerzos de los fundadores intelectuales de la Modernidad. Se suponía entonces que liberar al cuerpo de sus ataduras religiosas permitiría alcanzar su liberación, no por acción de una fuerza sobrehumana, sino por una fuerza intrínseca del propio cuerpo.

Para los ideólogos de la liberación, resultaba inconcebible una dualidad en la que la única función asignada al cuerpo fuera la de un depósito del alma, un cascarón destinado a cumplir los actos pecaminosos de la vida material, en tanto que el alma era el órgano de conexión con lo divino y el instrumento de la redención de la materia. En ese sentido, la Modernidad revaloró al ser humano en su materialidad terrenal y puso en ello las esperanzas de una autorredención.

No obstante, Heller y Fehér consideran que la Modernidad ha producido otras concepciones acerca del cuerpo que han servido más para dominarlo que para liberarlo. Una muestra de ello, sostienen, es la supremacía que el proceso civilizador ha otorgado a la higiene y a la ética. La primera trata de ocultar y eliminar todo lo que la naturaleza humana produce desde y contra del cuerpo en los procesos de superpoblación, urbanización y otras formas de pauperización de la vida. La segunda procura la supremacía de lo espiritual por sobre lo natural y corporal especialmente a partir del derecho y la justicia. De manera que en la Modernidad conviven dos fuerzas opuestas sobre el cuerpo. Por un lado, un deseo de negarlo, de esconderlo, de esclavizarlo. Y por

otro, un deseo de liberarlo, de dignificarlo, de elevarlo a la categoría de patrimonio de todos (1995, 18).

Desde esa perspectiva, la lucha contra el esclavismo, los derechos humanos, el hábeas corpus, entre otras acciones afirmativas, provienen de la dinámica liberadora. Los campos de concentración, los genocidios, la tortura obedecen, en cambio, a la dinámica opresora. Sin embargo, entre esas dos tendencias, hay una infinidad de posibilidades y ahí está la riqueza del pensamiento sobre este tema. Ocurre muchas veces que un cuerpo negado mediante el encarcelamiento –por su corrupción espiritual– puede ser legalmente rescatado; pero también un cuerpo recluido injustamente –por acción del poder o error del proceso– puede liberarse a sí mismo por la fuerza espiritual que lo asiste y le ayuda a resistir. Según Heller y Fehér, en el conflicto entre esas dos fuerzas contrarias se hallan las bases de la biopolítica contemporánea.

Al parecer, algunos esquemas binarios –cuerpo y alma, materia y espíritu, carne y pensamiento...– con los que se ha pensado el cuerpo en la historia pueden conducirnos a un callejón sin salida y a una reproducción infinita del mismo dilema. En *Las personas y las cosas* (2016) Roberto Esposito desarrolla una estrategia intelectual para pensar el cuerpo por fuera de los binarismos tradicionales. Esta consiste en revisar la noción de persona, así como la noción de cosa y replantear la relación entre ellas.

Según Esposito: “Una vertiente divide el mundo de la vida en dos áreas definidas por su mutua oposición. Usted está de este lado de la división, con las personas, o del otro lado, con las cosas, no hay ningún segmento intermedio que pueda unirlos (2016, 8). Contra ese modelo se rebela el pensador italiano y proclama que el vínculo, el elemento a través del cual interactúan las personas y las cosas, es el cuerpo.

Si volvemos a la preocupación central de esta tesis, creo que en ese vínculo, tan bien destacado por Esposito, radica gran parte de la explicación acerca de la función corporal en los procesos de escritura y, por tanto, de conocimiento. El cuerpo, vale decirlo para recalcar la idea, es lo que permite a la mente entender el mundo.

El problema, dice el mismo autor, es que ni la filosofía griega, ni el derecho romano, ni la religión cristiana –que se podrían entender como la trilogía genética de la cultura occidental– han sabido asignarle al cuerpo una posición autónoma y, más bien, han reforzado el modelo de separación entre las personas y las cosas y de dominio de las

primeras sobre las segundas, con lo cual han dejado al cuerpo en un plano indefinido, porque no es lo uno ni lo otro.

La clave está en lo que se ha entendido como persona desde la Antigüedad hasta la Modernidad. Para los griegos, dice Esposito: “así como una máscara nunca se adhiere completamente al rostro que cubre, la persona jurídica no coincide con el cuerpo del ser humano al que se refiere”. En la doctrina jurídica romana: “más que indicar al ser humano como tal, persona se refiere al rol social del individuo”. Mientras que en la doctrina cristiana: “la persona reside en un núcleo espiritual irreducible a la dimensión corpórea” (2016, 11). Las tres nociones coinciden en que la persona es una entidad superior, una abstracción que se eleva más allá de la materia corporal. Ahí está el antecedente del esquema moderno que separa ser viviente y ser pensante, fórmula igualmente binaria, sobre la que se asienta una cadena interminable de exclusiones, vacíos y paradojas hasta nuestros días.

Esta noción de persona separa radicalmente el mundo de las ideas del mundo de las cosas y deja un vacío entre ellas. Sin embargo, afirma Esposito, ese lugar indefinido le corresponde justamente al cuerpo, en tanto no es lo uno ni lo otro. “Hoy, la tecnología biológica de implantes y trasplantes –que introduce en el cuerpo del individuo los fragmentos de los cuerpos de otras personas o incluso de cosas en forma de máquinas corpóreas– representa una transformación” (2016, 16). Resulta llamativo que la no coincidencia del cuerpo con la persona ni con la cosa sea lo que permite, más bien, mirarlo desde otra perspectiva, es decir, como espacio de interacción entre las dos.

Esa condición intermedia del cuerpo, capaz de alojar en su materialidad orgánica los inventos de la tecnología médica, confirma la persistencia de un impulso tan antiguo como la especie: la capacidad de modificarlo. Y esto implica, por supuesto, una potencial prolongación o acortamiento de su existencia. Por tanto, el cuerpo es el lugar donde se concentran tanto las fuerzas de dominación y control como las de resistencia y liberación. Es decir, es el elemento central de la acción del poder, el foco del conflicto de la biopolítica.

El protagonismo del cuerpo en las luchas políticas se manifiesta de infinitas maneras: el cuerpo del rey en las sociedades monárquicas se exhibe en los desfiles y en las fiestas como prueba de su soberanía sobre los demás; el cuerpo del líder en los

regímenes totalitarios deviene en objeto de culto por obra de un aparato burocrático y propagandístico encargado de la máxima concentración del poder en un individuo; el cuerpo del obrero en los movimientos y partidos de base proletaria representa la fuerza que hace funcionar la máquina del progreso y, por tanto, tiene que tomar el mando; el cuerpo de la mujer en los movimientos feministas contemporáneos expresa, entre muchas otras cosas, la transgresión real o potencial contra el modelo patriarcal con que se ha organizado la vida. De todas ellas, la que me interesa en esta tesis es el cuerpo en unión con otros miles de cuerpos: el cuerpo de las multitudes.

La noción de persona como ente racional que ejerce dominio y propiedad sobre el cuerpo como ente material es concomitante a la idea de supremacía de lo individual sobre lo colectivo, de lo propio sobre lo común. De ahí que mi interés por las multitudes se debe, entre otras razones, a que en ellas se materializa una ruptura de esta fórmula jerárquica. Quiero decir, en las multitudes el cuerpo individual establece una serie infinita de intercambios con otros cuerpos. La energía de unos se transfiere a otros y aumenta la potencia colectiva. En las multitudes, el cuerpo se reafirma como un vehículo de la experiencia y un elemento de comunión con los demás, elevado a su máxima potencia.

## **2.2. Cuerpo individual y cuerpo colectivo desde el visor de Canetti**

Todo lo que he podido plantear hasta aquí acerca del cuerpo podría dar la impresión de que las tensiones que operan sobre este, de no mediar otra cosa, terminarían por desgarrarlo, por anular su propio impulso de permanencia. Pero no es así, la condición de organismo individualizado que tiende a asignarle la Modernidad pasa por alto la herencia cultural que lo mantiene unido a la comunidad, al tejido social que lo envuelve. El cuerpo, como ya he planteado, se manifiesta también en una dimensión colectiva: las multitudes. En ellas, sin renunciar a su particularidad, puede volver a ser parte indiscernible de un todo.

Elías Canetti es uno de los pensadores que más profundamente han indagado en el acontecimiento histórico de las multitudes. En *Masa y poder* (1995) desarrolla una suerte de anatomía de todas las multitudes que en el mundo han sido: desde las precarias

incursiones de una partida de caza unida por la necesidad de garantizar el alimento de su pueblo, hasta las masas despavoridas que huyen de un incendio para salvar su vida; desde las masas agrupadas bajo el poder controlador de la religión, hasta las masas sublevadas por el alimento ideológico en la huelga.

Como si fuera el operador de un cinematógrafo esencial, Canetti despliega un relato que funciona también como una secuencia de imágenes ralentizadas de una travesía humana en el tiempo que nos permite mirar la historia escrita en los cuerpos.

Basado en una larga investigación histórica y antropológica, pero también en su propia vivencia en la Europa convulsionada que le tocó vivir, bajo la amenaza del dominio nazi, este pensador de origen búlgaro propone una suerte de arqueología de las masas. Indaga en el origen remoto de este cuerpo de mil cabezas y explica su evolución y comportamiento mediante un relato visual y filosófico en el que su mirada es la de un observador privilegiado, capaz de tomar cierta distancia objetiva, pero también de involucrar su propia experiencia y su propia conciencia en ello.

A diferencia de otros pensadores, como Sigmund Freud, por ejemplo, que analizaron el mismo fenómeno de las masas en su relación con los impulsos del inconsciente, la preocupación de Canetti se enfoca en la acción del poder sobre la masa. Sin duda, los estudios posteriores registran variantes en esta relación, aunque el fundamento sigue siendo el mismo: liberación y control. Por ello, me abstengo de abrir en esta parte una revisión de Canetti por fuera de esa tensión, que rebasaría los límites de este trabajo. Más bien, el objetivo principal de esta tesis apunta, precisamente, a entender y analizar un tipo de narrativa que se refiere, con su propia especificidad, a los fenómenos masivos en la vida contemporánea: la crónica de multitudes. Es allí donde tengo expectativas de encontrar resonancias de Canetti.

De modo que la veta que más me interesa y que intento aprovechar del amplísimo panorama que ofrece *Masa y poder* es aquella que da cuenta de las tensiones entre las fuerzas liberadoras y opresoras que actúan simultáneamente sobre los cuerpos cuando viven la experiencia de la multitud.

De entrada, Canetti describe la conducta de masas como la negación del modelo individualista propuesto por la Modernidad. El miedo a ser tocado, del cual la ropa no parece salvarnos suficientemente, se borra en las multitudes, porque solo en esa

experiencia del cuerpo en estrecha cercanía con el otro como igual se pone en suspenso uno de los mayores temores del ser humano: el de entrar en contacto con lo desconocido (1995, 9). La masa invierte el temor al otro y lo transforma en un impulso de acercamiento, que no es otra cosa que la recuperación de un atavismo: el deseo de estar juntos, de liberarse de los miedos a partir del contacto corporal. Solo cuando la masa se rompe o se acaba el motivo que la reunió la gente vuelve a su individualidad.

Por otra parte, el juego de control y liberación del cuerpo en las multitudes no solo es visible en la masa concreta, sino también en sus procesos de gestación y en su duración temporal. Canetti denomina “masa abierta” a la que se forma de manera espontánea, motivada por cualquier hecho eventual –un accidente, por ejemplo– y se mantiene gracias a un magnetismo generado por la propia masa. Este tipo de muchedumbre parece tener una capacidad infinita de crecimiento y, no obstante, el momento mismo en que se extingue el motivo que la provocó, deja de crecer y comienza su desintegración. Lo opuesto a la masa abierta es la “masa cerrada”, que se forma por un motivo más duradero –digamos, la asamblea de un sindicato–. Esta crece hasta cierto punto y luego renuncia a su crecimiento en beneficio de su permanencia y su reproducción. La masa cerrada se impone límites a sí misma y, como si fuera un recipiente de agua, conoce su capacidad de contención. Una vez que ha alcanzado sus límites, no admite más, renuncia al crecimiento, pero evita la desintegración (1995, 10).

En esta anatomía inicial de las masas propuesta por Canetti sobresalen algunos binarismos asociados a la formación de todo cuerpo colectivo: la espontaneidad y la estabilidad; el crecimiento y los límites; la desintegración inevitable y la reproducción planificada. Mientras los cuerpos viven la experiencia de masa, se liberan de las rigideces y las distancias impuestas por la cultura de la propiedad privada. Sin embargo, cuando la masa se desintegra, regresan al régimen de aislamiento y dominio celoso de su espacio personal, a sus habituales cargas privadas.

Liberación y control parecen ser entonces los impulsos que sostienen al fenómeno de las multitudes. La masa quiere permanecer unida, por lo menos mientras existe un motivo suficientemente fuerte para ello. Pero la masa también quiere transgredir sus propios límites. Cuando una masa cerrada se rompe por la presión de sus propios miembros y se convierte en masa abierta, se ha producido lo que Canetti llama

un “estallido” (1995, 16). El espacio que la contiene, de modo material o cultural, resulta insuficiente porque en la masa se ha producido la necesidad de expandirse, de abarcarlo todo.

La religión ofrece muchos ejemplos de esta transformación. Los fieles ya no pueden ser contenidos en el templo, pero tampoco la iglesia puede perder el control de sus seguidores. Por tanto, hay que liberarlos para que se expandan por todo el mundo. Canetti recuerda un episodio religioso como paradigma de esta transformación: el Sermón de la Montaña, que se dio frente a una masa abierta por fuera de los límites del templo. En este caso, dice, se trata de una ruptura no solo material de los límites, sino de una decisión pasional de alcanzar a todos.

De cualquier manera, si leemos a Canetti como un pensador del poder, no es difícil entender que los sujetos paradigmáticos del poder que ocupan gran parte de sus reflexiones no son los gobernantes solamente, sino también los jerarcas religiosos. A las grandes religiones les obsesiona la masa, pero dentro de una tensión singular: al mismo tiempo que buscan el crecimiento ilimitado de sus fieles, quieren una masa manejable como un rebaño. Crecimiento y repetición, liberación y control conviven en las masas religiosas, uno de los más complejos equilibrios de fuerzas en la historia de las multitudes.

Sin embargo, hay circunstancias en las que el comportamiento de la masa obedece menos a la acción del poder que a un estímulo cercano que moviliza su propia energía interna. Una de ellas, dice Canetti, es el pánico. Ante el peligro desatado por un incendio, un aluvión o un accidente cualquiera, se acentúa el sentimiento de unidad entre las personas. Entonces cualquier aglomeración se convierte en masa por el efecto unificador del pánico. Sin embargo, en la huida esa fuerza unificadora puede convertirse rápidamente en desintegradora cuando la meta se vuelve esquiva. Como no pueden huir todos al mismo tiempo, los cuerpos se obstruyen unos a otros, nadie respeta a nadie porque, ante una meta difusa, inalcanzable, el cuerpo recobra su individualidad para salvarse a sí mismo. Entonces, la energía que en principio unía a la masa se transforma en energía de rechazo (1995, 20).

La historia política es quizá la que mayormente pone en escena la tensión entre liberación y opresión. La descripción que hace Canetti del evento puntual de la huelga

permite verla de mejor manera. Cuando las personas se niegan, como protesta en contra de sus malas condiciones laborales, a cumplir el trabajo que venían cumpliendo individualmente, se produce una “masa de prohibición” (1995, 50). Significa que los trabajadores realizan diversas tareas en la cotidianidad, pero en la huelga todos se unifican en una misma actitud: la de brazos caídos. Crean una igualdad ficticia que no tienen en la vida diaria. Mientras los huelguistas permanecen fieles a la causa que los reunió, no hay peligro de desintegración. Sin embargo, dice el mismo autor, las personas acostumbradas a hacer algo sienten ansiedad al pasar demasiado tiempo inactivas y es ahí donde la masa tiende a la disolución. Entonces el cuerpo se libera de una prohibición que, paradójicamente, había sido escogida como camino político de su liberación.

En un nivel superior al episodio coyuntural de la huelga está el acontecimiento histórico de la revolución en sus diversas manifestaciones. Cuando muchos han estado sometidos por demasiado tiempo al poder de pocos, surge la necesidad de liberarse de esa carga opresiva, de cambiar radicalmente la fórmula de la dominación. Si los lobos siempre se han comido a los corderos, ahora son los corderos los que se comerán a los lobos, según la alegoría que Canetti recupera de la sabiduría popular para ilustrar este tipo de rebeliones a las que llama “masas de inversión” (1995, 52).

Para que se produzca una masa de inversión, el estado de opresión tiene que haber madurado por años y haber dejado una huella profunda en la vida, en la conciencia individual y, por supuesto, en los cuerpos de los oprimidos. Un individuo oprimido no se rebela solo, sino cuando se junta con otros que han vivido lo mismo. Entonces, como en la fábula de los lobos y corderos, el gran número de los rebelados compensa su falta de malicia. La revolución es posible, entre otras cosas, porque la cantidad de cuerpos movilizadas por una causa resiste y se impone sobre los estragos que pueden causar las armas del opresor. La revolución es el resultado de un deseo de liberación de los aguijones acumulados en el cuerpo durante mucho tiempo.

De toda esta arqueología propuesta por Canetti, hay una clasificación que, a mi juicio, condensa mejor que otras la dinámica opresión-liberación que ha movido a las multitudes en la historia: “la doble masa”. Hombres y mujeres; vivos y muertos; amigos y enemigos son solo algunos de los más antiguos modelos en que se forma la doble masa, generalmente por contraste, por complemento o por oposición a otra. La unidad y

la conservación de una masa muchas veces dependerá de la tensión y las expectativas generadas por la observación de otra masa. Estar “contra-otros” es indispensable para construir un “nos-otros”. Y los otros existen más allá de que se los pueda ver u oír. Es suficiente saber que están (1995, 58).

La dualidad hombre-mujer, seguramente es el primer modelo de masa doble en el mundo. Sin embargo, esta no actúa de manera separada en la vida cotidiana sino más bien en la ritualidad y en la filosofía política. Los movimientos feministas, se podría decir ahora, son los que inicialmente han hecho visible la tensión entre estas dos masas. De todos modos, estas ya no presentan contornos tan definidos y, más bien, existe una comprensión cada vez mayor de la diversidad sexual y una noción más libre acerca del género.

Otro ejemplo: la masa de los vivos se enfrenta a la masa de los muertos en una pelea perdida de antemano y en la que lo único que importa es dar la batalla a esas fuerzas del más allá. Los vivos nunca podrán vencer a los muertos porque no pueden ocasionarles bajas como en una lucha entre iguales. Por el contrario, dice Canetti, los vivos respetan a los muertos, procuran no molestarlos, porque entre ellos están los que estuvieron aquí. Lo que sí hay es una resistencia a dejar partir a uno de los vivos, sobre todo, cuando se trata de alguien con mucho vigor todavía. En ese caso, solo queda la esperanza de haber dado suficiente batalla para que el cuerpo arrebatado encuentre tranquilidad en el otro lado. El cuerpo liberado del muerto libera también al de los vivos.

También está la doble masa de la guerra, en la que la sobrevivencia de una depende de la eliminación de la otra. En la guerra, plantea el mismo autor, se trata de que la masa de este lado consiga convertir a los del otro en una masa de muertos. Nada más primario, pero también nada más ilustrador de la lucha entre fuerzas contrarias y, en este caso, extremas, la de la vida y la muerte. Si los pueblos se mantienen en guerra incluso cuando saben que la tienen perdida, se debe a que quieren seguir siendo una sola masa. No quieren su descomposición. El estallido de una guerra es el estallido de dos masas al mismo tiempo.

Finalmente, observa Canetti, la masa que lucha contra otra tiene como objetivo su propia conservación y esta depende de la cantidad de vivos que mantenga de su lado y de la cantidad de muertos que produzca en la otra. Cada guerrero pertenece a dos

masas a la vez: la de los vivos para los amigos y la de los potenciales muertos para los enemigos.

Siguiendo este razonamiento, se puede decir que para iniciar una guerra se necesita la conciencia de estar amenazado de muerte por el otro y la necesidad de adelantarse para evitarlo. Evidentemente, el otro piensa lo mismo. Y cada uno, desde su comprensión, parece estar en lo cierto. En el primer caso, el enfrentamiento entre dos masas obedece a un impulso de liberación del propio cuerpo ante el peligro de muerte impuesto por el otro. En el segundo caso, el peligro de muerte al que se expone el cuerpo proviene de la propia intención de eliminar al otro. Estamos ante el nivel máximo de tensión entre las fuerzas liberadoras de la vida y las fuerzas opresoras de la muerte. La guerra se basa en esa insólita certeza de que el que la inició siempre es el otro.

### **3. Control y liberación del relato: la crónica latinoamericana actual**

Si la historia se puede leer en los cuerpos, como elementos centrales de una confrontación entre fuerzas controladoras y liberadoras, algo parecido ocurre con los relatos. Son conocidas las múltiples contiendas que ha librado la crónica en el mundo de las letras. Carlos Monsiváis, Susana Rotker, Tomás Eloy Martínez y otros autores, que reúnen la rara habilidad de ser escritores y estudiosos del género al mismo tiempo, han rastreado esa trayectoria conflictiva y llena de claroscuros. Por ellos sabemos que, desde las crónicas de Indias del siglo XVI, pasando por la crónica modernista de fines del XIX, el llamado periodismo literario de mediados del XX, hasta la crónica latinoamericana contemporánea, no hay duda de que este género ha librado intensas batallas de legitimación en el campo narrativo.

Por una simple organización expositiva, no voy a hacer ahora un recuento de las tensiones entre periodismo y literatura, entre narrativas emergentes y canónicas, y otros complejos binarismos que, de muchas maneras, también representan la disputa entre liberación y control, ya no de los cuerpos como he planteado anteriormente, sino del relato. Dejo ese viaje para más adelante. Por ahora, es oportuno hacer un reconocimiento del paisaje cultural en que se produce lo que algunos califican como un “nuevo *boom*

narrativo” y que yo prefiero entender, más bien, como una recomposición de las posibilidades narrativas por fuera de la ficción en América Latina.

Intento de esta manera hacer un reconocimiento del lugar que ocupa actualmente la crónica como narrativa documental en el contexto latinoamericano, y lo hago a partir de tres constataciones básicas. Primero, el desencuentro entre información y narración en el ejercicio del poder. En segundo lugar, el fetichismo del registro por sobre la experiencia en la era de las nuevas tecnologías. Y tercero, la crónica como promesa y realidad de un nuevo *boom* narrativo en esta parte del mundo.

### **3.1. El desencuentro entre información y narración**

Los tiempos en que los gobernantes comparecían directamente ante las audiencias parecen estar camino a la extinción. El cara a cara de un gobernante con sus electores para explicar sus actos ha devenido en figura arcaica. Las nuevas tecnologías han permitido alterar la fórmula. Ya no es la autoridad la que se somete al escrutinio de sus mandantes, sino los mandantes los que están sometidos a la voluntad de la autoridad de ofrecer información por cuentagotas. Donde debería haber un relato, un ejercicio explicativo y deliberativo de la palabra, hay un asesor que maneja la cuenta *Twitter* oficial y construye en 280 caracteres una explicación simplona de la realidad.

Amparado en ese artificio tecnológico, cualquier representante del poder estatal se siente autorizado a controlar el relato a partir de una premisa elemental: *yo informo solo lo que quiero y cuando quiero*. Atrás quedaron las preguntas incómodas, las demandas informativas, los silencios y las dudas que permitían leer, más allá del discurso oficial, la posición del poder respecto de cualquier asunto de interés público. En la era de *Twitter*, *Facebook*, *Instagram* la información se administra en pequeñas cápsulas, en dosis minúsculas que apenas alcanzan para mantener la ilusión de estar informado.

Si en muchos ámbitos de la vida pública las tecnologías se usan con intención democratizadora –por ejemplo, el activismo político en red, que ha contribuido a grandes movilizaciones en todo el mundo–, en otros –como el de la comunicación oficial en los diversos niveles de gobierno– se manejan al revés, al servicio de una lógica

simplificadora y evasiva que pretende mantener el control del relato mediante la estrategia de ofrecer información por cuentagotas. Este uso particular e intencional de las redes sociales procura anular una de las fortalezas del periodismo como narrativa central de la comunicación masiva: la capacidad de interrogar al poder.

Ya no es el gobernante el que debe adecuar sus procedimientos a partir de las demandas de sus gobernados. Ahora son los ciudadanos los que deben acomodar sus vidas a partir de los mensajes raquíticos que les envía el poder a través de *Twitter*. “¡No pasarán, nosotros somos más...!”, dijo el presidente ecuatoriano, Rafael Correa, en las redes sociales el 22 de marzo de 2012, cuando una marcha de diez mil personas llegaba a Quito después de recorrer casi mil kilómetros desde la provincia amazónica de Zamora Chinchipe para protestar en contra de los proyectos mineros que amenazan las fuentes de agua en esa región amazónica. Y no ofreció otra explicación.

Es evidente que, además de controlar, lo que al poder le interesa es reducir a cero las posibilidades de construir un relato que lo interroge y lo retrate a la vez. No es un problema de las tecnologías, sino de un uso político orientado a reducir al máximo las posibilidades narrativas. Y esto no es un asunto solo del poder, también hay síntomas de ello en otros espacios de la vida pública, como en cierto sector del periodismo informativo, donde la capacidad de narrar los hechos con rigurosidad investigativa y solvencia lingüística parece estar en riesgo.

En su ensayo “Itinerarios del ornitorrinco, hacia un periodismo cultural” (2011), el escritor y periodista mexicano Juan Villoro sostiene que la rapidez y la fragmentariedad de la información que circula actualmente en las redes sociales constituyen una suerte de simulacros de la realidad, frente a los cuales no se sabe cómo debe reaccionar la cultura de la letra. “¿Dónde quedó la realidad?”, se pregunta Villoro. ¿Dónde quedó el relato de esa realidad?, me pregunto yo para completar la interrogante. Para que un mensaje califique, no solo como información, sino como relato, “debe ofrecer una explicación de lo ocurrido y brindar un contexto de los hechos, es decir, debe procurar un entendimiento”, dice Villoro (5). En efecto, el uso inmediateista de las redes sociales facilita la difusión de datos, pero no una explicación confiable de los hechos. En otras palabras, la cultura del registro y difusión instantánea de los hechos facilita un nivel elemental de información, pero nada que se parezca a un relato.

Aclaremos esto: en estricto sentido, toda información, por minúscula que sea, puede funcionar potencialmente como un relato en la medida en que da cuenta de algo. Sin embargo, la función social de un relato no está tanto en su contenido o en su novedad como lo está en el proceso deliberativo que provoca en quienes lo leen, lo miran o lo escuchan. En esa medida, no toda información califica como relato y ese es uno de los dilemas no solo del periodismo sino también de otras narrativas contemporáneas.

Según Villoro: “El problema es que las tecnologías de la comunicación ofrecen un soporte, no un contenido, y todo contenido digno de su nombre debe aspirar a la creatividad, es decir, a una visión novedosa y crítica del entorno” (2011, 13). Yo añadiría que asistimos a una sobrevaloración instrumental de la comunicación, cuyo efecto es comunicar por comunicar, como si el principal valor de la comunicación fuera la comunicación misma. Una tautología estéril: ¿para qué sirve la comunicación? Para comunicar.

Me parece que estas reflexiones ayudan mucho a actualizar una preocupación expresada en la década de 1930 por el filósofo del lenguaje Walter Benjamin en su ensayo “El narrador”, en el que asegura que: “Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad” (1998, 112). Es cada vez más raro, podríamos parafrasear ahora, encontrar a alguien dispuesto a refrenar el vértigo de la instantaneidad informativa en busca de una explicación más fundamentada de los hechos.

Y continúa Benjamin: “Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” (1998, 112). En efecto, en una época en que la sociedad ha puesto a la comunicación como el valor máximo de sí misma, parecería que poner a circular información de cualquier tipo es más importante que buscar espacios de encuentro, intereses comunes, valores compartidos. Todo el mundo comunica, pero eso no significa, de modo alguno, que todo el mundo se entienda.

Hay que recordar que Benjamin hacía estas reflexiones en el contexto de la primera posguerra mundial, cuando iniciaba el auge de una industria informativa alentada por los adelantos tecnológicos de impresión y de transmisión de datos. Su mirada crítica se dirigía a los medios masivos en tanto proveedores de un gran caudal de

información que pretendía poner a las personas al corriente de lo que ocurría en el mundo, pero no era capaz de ofrecerle una explicación perdurable de todo aquello.

También hay que recordar que Benjamin se refería a la narración oral, de boca en boca y de consumo familiar o tribal, en contraste con el relato escrito y mediatizado, de consumo individual y solitario, pocas veces colectivo. La figura del narrador que Benjamin echaba en falta se resumía en la fusión de dos figuras arquetípicas: el viajero y el aldeano, representados por el marino mercante y el campesino sedentario, respectivamente. El primero, decía Benjamin, representa la novedad y la lejanía; el segundo, la reflexión y la memoria. El primero iba en busca del mundo mientras que el segundo dejaba que el mundo lo visitara. Pretendía de esta manera volver la mirada y recuperar el valor de lo que él llamaba “el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría”, que no era capaz de ofrecer la información, pero sí la narración, aunque esta última –decía, desalentado– poco a poco está siendo desplazada del ámbito del habla (1998, 115).

Benjamin encuentra ese aspecto épico de la verdad en la narración, que admite la pregunta ¿y qué más? antes que en la información, que solo vive en el presente y se sostiene en su principio de verificación; en la crónica, que permite la expresión de la subjetividad del cronista, más que en la historia, que obliga al historiador a explicar el origen de sus datos. El que escribe la historia es el historiador, el que narra la historia es el cronista, remarcaba el filósofo del lenguaje.

Mediante su defensa de la narración frente a la información, Benjamin reivindica el valor de la subjetividad en todo acto narrativo y comunicativo. La narración, decía “es la forma similarmente artesanal de la comunicación”, porque no se limita a exponer el asunto en sí y “más bien lo sumerge en la vida del comunicante para poder luego recuperarlo” (1998, 119). El valor de la subjetividad en los relatos contemporáneos, podemos decir ahora, consiste también en hacer visibles las circunstancias en que el narrador cuenta la historia, con sus límites y sus miedos. Hacer visibles las cocinas de la narración y reconocer, como decía Benjamin, que “la huella del narrador queda adherida a su narración como las huellas del alfarero a la superficie de la vasija de barro” (119).

### 3.2. El fetichismo del registro por sobre la experiencia

El niño ríe de felicidad sentado a lomos de un caballo en su primera experiencia como jinete. El padre y la madre lo observan a prudente distancia, ocultas sus emociones tras unas inexpresivas gafas de sol.

—¡Qué lástima! Olvidamos la cámara y los celulares para sacar unas fotos — dice la madre.

—¿Valdrá la pena, entonces, vivir este momento? —contesta el padre.

En tan solo dos cuadros, el caricaturista Furnier (2014) resume una de las conductas culturales más llamativas en la vida contemporánea: el fetichismo del registro por sobre la experiencia. La gente vive más para registrar que para sentir. Tal parece que la capacidad de vivir momentos de gran intensidad emocional va quedando en segundo plano ante la posibilidad de guardar esos momentos en una foto o un video para recuperarlo no se sabe cuánto tiempo después y solo en caso de que coincidan la voluntad y el recuerdo.

La memoria natural, ligada al cuerpo, la mente y todo su universo sensitivo, parece estar cada vez más en desuso. En su lugar, nos abandonamos a la memoria instrumental y a sus dispositivos tecnológicos. La memoria, como reserva sicogenética que nos permite en cualquier momento verbalizar nuestras experiencias para transformarlas en relato, queda relegada a segundo plano. En lugar del relato, queda el registro seco. En lugar de la experiencia, el archivo electrónico, la memoria tecnogenética, que puede ser reabierta algún día, como todo lo que se guarda, pero también puede que nunca.

En los últimos diez años, dice Juan Villoro, se han tomado más fotografías que en todas las épocas anteriores y la mayoría de ellas no se imprime ni se revisa. El hecho de que cada foto puede ser borrada sin costo alguno estimula el uso del obturador. “El uso sostenido e indiscriminado de las cámaras tiene que ver más con la neurología que con la cultura visual; conforma la memoria alterna de la especie” (2011, 1). Paradójicamente, la opción de suprimir fomenta el acopio. Las personas hacen miles de fotos no tanto por conservar los recuerdos de momentos irrepetibles, sino porque tienen

a su alcance las herramientas para registrar y guardar imágenes, aunque después se olviden de ellas.

Otra escena de la vida contemporánea: un excursionista ocasional sube a la montaña, pero no se queda a vivir la experiencia del frío, la soledad y el silencio que le ofrece el paraje natural, ajeno completamente a su habitual vida citadina, sino que procura tomarse rápidamente una foto y ponerla a circular en *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *Flicker*... o cualquier otra plataforma de distribución masiva de información. Lo que le interesa es constar en esa inmensa máquina de producir presente en que se han convertido las redes sociales, no por sí mismas, sino por una tendencia cultural a saturarlas de una cotidianidad, en la mayoría de los casos, intrascendente.

Después de varios años, es poco probable que ese excursionista recuerde lo que sintió. Lo que sí tendrá es un registro de su acto grabado en su computadora o en algún lugar de la nube, como algo que pasó, pero de manera no muy consciente. La cultura, entonces, va tomando un giro radical que consiste en el dominio del registro por sobre la vivencia, la prueba por sobre la experiencia, el documentar en lugar del sentir.

Sin embargo, mientras más sofisticados son los aparatos de la memoria, más tienden a la obsolescencia prematura. Los procedimientos de lectura cambian día a día y los códigos para ejecutar cualquier operación pasan al olvido. En contraste, la memoria corporal se queda adherida a nuestra materia orgánica incluso más allá de la muerte, incluso más allá de la tortura y la desaparición de personas, como lo corroboran las historias recuperadas a partir de los huesos, uno de los temas que desarrollaré más adelante en esta tesis.

Los padres no juegan con sus hijos en la fiesta de cumpleaños porque están ocupados filmando y tomando fotos. Este giro de la cultura es quizá una nueva puesta en escena de la oposición entre el tiempo de la naturaleza y el tiempo de la tecnología. En términos más amplios, diríamos que reproduce, aunque de manera simplificada, la vieja oposición entre razón histórica y razón instrumental.

En su novela *Simone* (2013), el puertorriqueño Eduardo Lalo describe esta conducta contemporánea de la cultura en red desde la voz y la mirada de uno de sus personajes, un profesor universitario agobiado por el fracaso: “La mayor parte de las depresiones están formadas por sentimientos de mercado. Los puedo llamar así, tengo

razones y amplia experiencia. Las emociones que se experimentan parecen salir de una línea de ensamblaje y conseguirse en cualquier sitio” (19). Aunque se trata de un relato de ficción, el narrador aporta una reflexión por demás pertinente acerca de este tema: “Su distribución es masiva. Como tantas otras cosas que se venden y compran, son imitaciones de algo. Existen porque ante ciertos acontecimientos se adoptan ciertos modos de ser y sentir” (19).

El narrador de *Simone* declara así su posición crítica respecto del mercado como entidad modeladora de la vida y las conductas contemporáneas más allá de la materialidad de las cosas. Deplora el debilitamiento del lenguaje en una época dominada por los códigos electrónicos, que son capaces de uniformar y empaquetar incluso los modos de sentir y decir. Las noticias de los diarios vienen acompañadas de unas figuras llamadas *emoticon*, que son caritas que representan un estado de ánimo. El lector entonces ya no opinará sobre la noticia. En su lugar escogerá de un menú de caritas la que más corresponda a su estado de ánimo –triste, alegre, indiferente, o lo que sea– y, listo, esa será su opinión. Al final, el sistema contabilizará cuántas caritas felices tiene la noticia, cuántas tristes, cuántas decepcionadas y así por el estilo. Esa será la evaluación emocional de los hechos.

Desde una perspectiva comunicacional, resulta claro que en la era de internet las redes sociales imponen el código lingüístico. Las personas ya no opinan, solo dicen “me gusta”; ya no tienen amigos, sino “contactos”; se dan un “toque” que significa una invitación. El mismo concepto de red social, que ha existido antes que las tecnologías, parece haber reducido su campo de significación a lo virtual, a *Facebook*, a *Twitter*. Parece confirmarse la advertencia que hacía Walter Benjamin de que la capacidad de las personas de hacer un relato completo de algo, poco a poco, está desapareciendo del ámbito del habla.

### **3.3. Promesa y realidad de un nuevo *boom* narrativo**

Pese al riesgo de entrar en una suerte de minusvalía del lenguaje –a la que parecen conducirnos ciertos usos particulares de la red como los descritos anteriormente–, la capacidad de narrar está muy lejos de extinguirse. Todo lo contrario,

el auge de la crónica latinoamericana actual es un síntoma de recomposición de las posibilidades narrativas por fuera de la ficción. La potencia con que se manifiesta la crónica en estos primeros años del siglo XXI ha llevado a algunos a plantear que se trata de un nuevo *boom* narrativo latinoamericano con características distintas, por supuesto, de aquel que se dio en las décadas de 1960 y 1970 en el ámbito de la ficción.

En su *Antología de crónica latinoamericana actual* (2012), Darío Jaramillo Agudelo sostiene que después del *boom* de Onetti, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y otros respetables maestros, se han dado varios intentos de crear un nuevo *boom*, pero que ninguno pasó de una estrategia de mercadeo, con resultados más bien escasos. Acaso para que este auge se produjera, reflexiona: “lo que se necesitaba era que no se pareciera en nada al fenómeno de hace cincuenta años: que cambiara el modelo de lector, que cambiara el arquetipo de la escritura y, por tanto, que las técnicas de los escritores fueran diferentes” (11).

Otro modelo de lector, otro arquetipo de escritura y otras técnicas narrativas sugieren un viraje radical en el arte de contar historias. Según Jaramillo Agudelo, tal cosa parece estar ocurriendo con la crónica de nuestro continente: “Los cronistas latinoamericanos de hoy encontraron la manera de hacer arte sin necesidad de inventar nada, simplemente contando en primera persona las realidades en las que se sumergen sin la urgencia de producir noticias” (2012, 11).

Concuerdo plenamente con el criterio anterior y añado el mío: la crónica se posiciona cada vez más como un relato de lo social puesto que es capaz de cubrir dos grandes necesidades: narrar la realidad con la mayor fidelidad posible a los hechos y hacerlo con la riqueza lingüística que tradicionalmente ha exhibido la ficción. La crónica también es una narrativa documental en la medida en que se basa en hechos verificables y construye con ellos un relato que supera las urgencias informativas y ofrece una explicación sorprendente de la realidad.

En el documento “Escribir es como caminar” (2001), la cronista mexicana Alma Guillermoprieto dice que la noticia le responde preguntas al lector, mientras que la crónica le cuenta al lector lo que este jamás se imaginaría. Estamos entonces ante una narrativa que se libera de la falsa oposición entre objetividad y subjetividad que, por mucho tiempo, le ha impregnado de cierta esquizofrenia al periodismo. Por un lado, los

que pretenden informar sobre la realidad desde una idealizada pureza, sin la contaminación que supondría una mirada personal sobre los hechos; por otro, los que consideran que narrar la realidad también implica hacerse cargo de los errores, las sospechas, las contradicciones del propio narrador como testigo limitado de lo que ocurre.

En medio de esta disputa, dice Jaramillo Agudelo, “Se puede ser un reportero seco, objetivo, imparcial, sintético y, encima de todo, embustero. Y se puede ser el más literario, el más imaginativo, el más impresionista escritor y, además, ser fiel a la verdad de los hechos y de las descripciones y de los diálogos” (2012, 21). Tomo posición por el segundo tipo, porque cuando la crónica reivindica esas posibilidades narrativas, se convierte en un ejercicio de libertad. Quizá más justo sería decir de liberación porque se opone al simulacro de la información impuesto por el poder.

“La información –tal como existe– consiste en decirle a muchísima gente qué le pasa a muy poca: la que tiene el poder”, dice Martín Caparrós en *Lacrónica* (2016), una selección de sus mejores relatos, así como de sus reflexiones sobre el género. “La información postula –impone– una idea del mundo: un modelo de mundo en el que importan esos pocos. Una política del mundo”. Según Caparrós, parte de la lucha para revertir ese modelo y esa política hay que librarla desde la escritura: “La crónica se rebela contra eso –cuando intenta mostrar, en sus historias, las vidas de todos, de cualquiera: lo que les pasa a los que también pueden ser sus lectores”. Es decir, el periodismo narrativo es el espacio donde se enlazan, de manera más fuerte que en otros, la política y la literatura. “La crónica es –ya era hora de empezar a decirlo– política” (53-54).

Si el poder pretende controlar las relaciones sociales desde el goteo informativo, desde el aniquilamiento del relato, la crónica va en sentido contrario, se opone al enmudecimiento y busca las diversas miradas sobre el mundo. Y eso la habilita como un ejercicio narrativo, pero también como un ejercicio político de liberación.

Con la narración escrita frente al vértigo de la información en línea parece estar ocurriendo lo mismo que le ocurrió a la pintura frente a la fotografía, dice Juan Villoro: “Ante el desafío de la fotografía, la pintura reaccionó con las múltiples variantes del abstraccionismo. El periodismo escrito podría utilizar el desafío de la red como un

estímulo equivalente para darle mayor cabida a la crónica” (2011, 16). Significa que la capacidad de representación de la pintura se vio desautorizada por el hiperrealismo de la cámara. En otras palabras, la naturaleza subjetiva e imperfecta de la pintura encontró la manera de defenderse y perdurar en el tiempo mediante un desplazamiento del proceso de representación. La pintura se apoderó hábilmente de un terreno subjetivista al que no podía llegar la máquina debido a sus pretensiones objetivistas e inapelables.

La crónica reedita en nuestros tiempos esa estrategia de sobrevivencia de la narración frente al espejismo de la información instantánea que ofrecen de manera dominante los millones de usuarios de las tecnologías. Ante el retaceo del lenguaje que impone la información en las redes sociales, la crónica responde con un relato detallado que involucra la propia experiencia del narrador; ante el modelo mezquino de la información oficial, la crónica responde con investigación en profundidad.

El pensador surcoreano Byung-Chul Han reflexiona acerca de las principales conductas que se desarrollan en el interior de una sociedad que idealiza la velocidad informativa tanto como el rendimiento productivo. En *La sociedad del cansancio* (2012) sostiene que la vida contemporánea ofrece “un exceso de estímulos, informaciones e impulsos. Modifica radicalmente la estructura y la economía de la atención. Debido a esto, la percepción queda fragmentada y dispersa” (33). Todo ello tiene, según dice, un efecto contrario al avance cultural, puesto que: “Los logros culturales de la humanidad, a los que pertenece la filosofía, se deben a una atención profunda y contemplativa. La cultura requiere un entorno en el que sea posible una atención profunda” (35).

Interpreto estas aseveraciones como una necesidad de hacer un alto frente al vértigo informativo que tiende a producir en los consumidores un permanente estado de atención dispersa, es decir, todo lo contrario de una atención profunda y contemplativa. Sin restar en absoluto importancia a la información –como periodista, sería una gran contradicción–, creo que su valor no hay que buscarlo en la agitación y la velocidad, sino en la potencia que le otorga ser la primera traducción verbal de un hecho y, por tanto, el punto de partida para la construcción de un significado mayor. Puede haber información sin narración, pero no puede haber narración sin información, puedo decir en beneficio de esta última. Todo depende de una elección: o diluimos la experiencia en

una catarata de datos que nos arrastra o construimos con ese caudal una versión serena y reveladora de la experiencia.

Dicho de otro modo, la crónica se hace cargo de una de las operaciones mentales más amenazadas en nuestros días: verbalizar la experiencia. Y lo hace en medio de una realidad dispersa, origen de una infinidad de representaciones que circulan por todos los medios posibles. La crónica se impone el desafío de hacer inteligible esa dispersión, de separar la paja del trigo, de ayudar a entender los códigos que nos rodean, desde un golpe de Estado hasta un concierto de reggaetón. La crónica, en tanto narrativa, se impone la tarea de encontrar las conexiones entre comunicación, cultura y política, una trilogía fundamental a la hora de buscar una explicación a la complejidad de nuestro tiempo.

Con todo lo dicho hasta ahora, podemos preguntarnos: ¿cuál es el panorama actual de la crónica latinoamericana? Quiero decir: ¿cuáles son las publicaciones más representativas del género, quiénes son sus escritores más destacados, dónde circulan, cómo producen? Un aporte valioso lo ofrece Jorge Carrión en su libro *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (2012) que incluye un “Diccionario abreviado de cronistas hispanoamericanos”, una suerte también de inventario de esta nueva comunidad narrativa latinoamericana.

Para elaborar este diccionario, aclara el editor, un equipo de investigadores consultó 33 antologías de crónica iberoamericana. De ahí obtuvo un cuerpo de 417 autores de una obra suficientemente representativa del género. Son autores nacidos después de 1930 y cuyas obras originales se han publicado en castellano.

Aunque los recopiladores aclaran que el valor de la nómina no radica tanto en su exhaustividad como en su invitación a la lectura, se trata de un nutrido grupo de escritores y periodistas cuyas obras participan de las estrategias narrativas que confluyen en la crónica, esto es: el perfil, la autobiografía, la investigación, el viaje, los diálogos, la entrevista, el testimonio, el ensayo.

¿Qué une a estos escritores para ser considerados una comunidad narrativa? Quizá esa respuesta hay que buscarla más allá del relato, en los contextos sociales, políticos, económicos y tecnológicos que han permitido identificar antes de ahora a las diversas comunidades narrativas latinoamericanas.

La del *boom* latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970, por ejemplo, se sostenía en una industria editorial basada en el libro impreso, que celebraba una nueva mirada sobre el continente. La del periodismo narrativo de la segunda mitad del siglo XX tenía su propio territorio, el de las salas de redacción de los diarios, que se extendía a los cafés, donde los periodistas se reconocían en un oficio que los unía. La crónica latinoamericana actual se desarrolla más bien en espacios locales y globales al mismo tiempo, debido a la irrupción de internet en los circuitos de la información y la comunicación.

En su mayoría, los cronistas latinoamericanos actuales no pertenecen, como en el pasado, a la nómina de un medio ni pueden ser asociados con los intereses políticos y económicos de una corporación. Por el contrario, predomina la modalidad *freelance*. Son periodistas y escritores que viajan mucho, que escriben sobre temas diversos, desde política hasta fútbol, que junto con sus relatos de no ficción desarrollan también proyectos de ficción, que combinan trabajo periodístico y docencia en universidades.

Una revisión más exhaustiva de la trayectoria histórica de la crónica latinoamericana, prevista para más adelante, me permitirá situar con mayor precisión el lugar que ocupan los cronistas actuales en el campo narrativo. Por ahora es suficiente decir que conforman una comunidad narrativa que practica la escritura como un ejercicio de pensamiento para entender las claves de nuestro tiempo. Y lo hacen principalmente en un conjunto de revistas impresas, blogs, portales y otros formatos en internet.

Desprovistos de una referencialidad física demasiado firme, como una sede tradicional en alguna ciudad, los medios que publican crónicas, así como sus autores, participan también de la ubicuidad del mundo virtual. No obstante, esta comunidad narrativa tiene nombres destacados que dan asidero al concepto. Por ahora, menciono a las principales revistas: *Letras Libres*; *El Boomerang*; *Etiqueta Negra*; *Gatopardo*; *El Malpensante*; *Puercoespín*; *The Clinic*; *Soho*; *Revista Anfibia*; *Orsai*; *Prodavinci*; y en el Ecuador la todavía nueva *La Barra Espaciadora*. Y a los cronistas: Juan Villoro, Leila Guerriero, Martín Caparrós, Alberto Salcedo Ramos, Julio Villanueva Chang, Edgardo Rodríguez Juliá, Christian Alarcón, Boris Muñoz...

De ese conjunto, no todos se relacionan con el objeto central de esta investigación: la crónica de multitudes. No obstante, este reconocimiento del estado actual de la crónica latinoamericana me permite ubicar, en medio de ese gran archivo, ciertos textos y ciertos autores que ponen en escena la relación entre cuerpo y palabra. El reto está entonces en interrogar ese archivo y extraer de ahí las claves para entender la vida contemporánea, como lo que viene a continuación.

#### **4. Crónica de multitudes I: *El entierro de Cortijo*. Edgardo Rodríguez Juliá**

Antes de que un cáncer despiadado se lo llevara para siempre, Tomás Eloy Martínez decía que hoy más que nunca tenemos la necesidad y la obligación de ponernos a pensar juntos y a narrar juntos, porque lo único que dejaremos –palabras premonitorias– serán nuestras historias y nuestros relatos.

Puedo decir ahora que esa sentencia no solo contenía un presentimiento, sino también la conciencia de que la realidad social se vuelve cada vez más compleja y hay que inventar otras maneras de narrarla. Ese llamado a pensar y narrar juntos significa, a mi modo de entender, sumar esfuerzos, juntar sensibilidades distintas, combinar disciplinas diversas y buscar nuevos modelos interpretativos y narrativos.

Se trata entonces de hacer más flexibles las fronteras entre los campos del saber, intercambiar conceptos, herramientas y metodologías entre las disciplinas para hacer más inteligible la trama de la vida social.

Desde ese reconocimiento, propongo un análisis de *El entierro de Cortijo* (1983), de Edgardo Rodríguez Juliá. Es la crónica del entierro de Rafael Cortijo, el famoso percusionista puertorriqueño, fallecido en 1982, quien fuera objeto de una multitudinaria despedida, una procesión que deja a su paso las claves de una cultura escrita en los cuerpos de los acompañantes.

Ensayista, novelista, cronista, Rodríguez Juliá escribe un texto que rebasa en mucho la crónica informativa y se ubica en un territorio de convergencias entre la sociología, la musicología, la etnografía, la historia, la política... Por ello, la crónica no será el límite de este análisis y trataré de hacer una lectura cruzada entre la comunicación y la literatura. Desde ahí plantearé algunas reflexiones acerca de tres

temas principales. Primero, el oficio del cronista en la construcción de otros relatos de lo social. En segundo lugar, el tema de la voz y la estrategia narrativa. Y, tercero, la representación del cuerpo individual y la multitud en las sociedades contemporáneas.

#### **4.1. Estar, vivir y contar: el oficio del cronista**

Desde una definición tradicional, la crónica es un género narrativo e interpretativo que se ubica entre el periodismo y la literatura. Yo diría más bien que, como la mayoría de los textos del periodismo narrativo, la crónica concentra una voluntad política y una voluntad literaria. Para graficar su fuerza como relato, algunos han usado la imagen del encuentro entre dos aguas: mar y río, donde el flujo y reflujo impide ver la separación. La crónica es un relato que se nutre de muchos otros.

Si profundizamos un poco más en la función cognitiva de la crónica, podemos decir que, además de un hecho narrativo, es también de un ejercicio del pensamiento, puesto que el narrador produce su relato a partir de una confrontación constante entre la observación y la conciencia, la razón y la emoción, la imagen y la palabra. Una profunda labor de subjetivación.

Quizá ese ejercicio de pensamiento es uno de los rasgos más visibles en la crónica de Rodríguez Juliá. Prácticamente desde el inicio, se ocupa de situar, como una de las principales tramas de la narración, el conflicto interno del cronista. Al contrario del narrador positivista y asertivo –que todo lo sabe– este es un narrador escéptico, que duda más que asegura –que no sabe– y por eso busca una estrategia para narrar algo que parece rebasar su comprensión, así:

Morenos, morenos por todos lados y solo una Mont Blanc para escribir... No, el oficio de cronista dieciochesco me lo prohíbe: ni siquiera una libreta, ni una grabadora, tampoco una cámara Minox. Prefiero escribir la crónica pasándola sólo por el ojo y el oído, soy tercamente subdesarrollado, basta con escribir al otro día, cuando la memoria aún conserva frescos los detalles. El filtro del cronista es la memoria, la personal y la colectiva, también los prejuicios, ¿por qué no? Sávese lo que pueda salvarse entre el momento vivido y la crónica escrita. Se perderá casi todo, claro, pero permanecerán las imágenes, los detalles más empecinados, esos que no pueden renunciar al recuerdo a pesar de la traición de la memoria. (1983, 17)

Ojos, oídos y memoria son sus herramientas declaradas. Nada de fórmulas cuantitativas. Se diría que hay allí una puesta en escena de su propia subjetividad. También un acto de transparencia en beneficio del pacto de credibilidad que todo narrador establece con sus lectores. El cronista expone sus propias carencias, sus propios miedos y sus propios límites. Es decir, aclara el lugar intelectual desde el cual produce su relato y, desde ahí, nos invita a creerle.

En muchos aspectos, *El entierro de Cortijo* comparte las características de una corriente narrativa que en el ámbito angloparlante lleva la etiqueta de periodismo gonzo, cuyo principal referente fue Hunter Thompson en las décadas de 1970 y 1980. Se sabe que Thompson tenía la costumbre de enviar sus textos a las revistas demasiado tarde para ser editados y justo a tiempo de ser publicados. Era una manera de hacerse cargo de los aciertos y errores de una escritura urgente, imperfecta y, por tanto, irrepetible.

El equivalente latinoamericano viene a ser el periodismo de inmersión, una práctica derivada de la gran escuela del periodismo narrativo, que consiste en inmiscuirse en la vida de un grupo social, participar de sus prácticas y ritualidades para encontrar sentidos renovadores. Son modos de narrar que presentan un uso persistente de la primera persona, una fuerte exposición de la subjetividad, que diluye la división rígida del periodismo tradicional entre objeto y sujeto. Otro signo de este tipo de periodismo es una actitud frenética del narrador, que pone ojos y oídos por todas partes, para recrear imágenes y sonidos que producen un efecto sensorial donde cobran sentido los hechos.

Rodríguez Juliá describe así su inmersión en el caserío de Lloréns Torres:

El caserío, esa antiutopía creada por el *welfare state* muñocista, comparte con el mito la virtud de la connotación a la vez borrosa y perfecta. ¡Así también es el prejuicio!, aterrador en su concreción (mira aquél por donde va con la peineta espetada en el afro...) y a la vez difuso (apresuro el paso, se trata de llegar vivo al velorio de Cortijo). Pero no crean, también yo seré sometido a la mismísima reducción: un blanquito de cara mofletuda, bigotes de punta al ojo y espejuelos es una presencia perturbadora en Lloréns; también ellos son capaces de leerme, ya me tienen leído: *ese tiene cara de mamao... Mera, dame diez chavos...* Puse voz de negrero mallorquín y le grité, eso sí, entre dientes...*No tengo...* (1983, 13)

También se trata de una modalidad de aprendizaje con el cuerpo a la manera como lo propone Loïc Wacquant en su famosa etnografía sobre el boxeo *Entre las*

*cuerdas*. Ahí, el sociólogo francés narra su inmersión durante tres años en el gimnasio Woodlawn Boys Club, de un barrio empobrecido de Chicago. El resultado es un cautivador relato acerca del proceso de transformación personal, no solo física sino ética, de los boxeadores hasta llegar al profesionalismo. El académico se convirtió en boxeador para desarrollar lo que él mismo llama una “sociología carnal” de ese proceso.

Encuentro ahí algunas resonancias del pensamiento de Walter Benjamin, quizá el ancestro más notable entre los pensadores que se han dado esa posibilidad. Durante sus viajes a ciudades pequeñas como Nápoles, Ibiza o Marsella, Benjamin “pone el cuerpo al servicio del experimento”, como una manera de desestructurarse a sí mismo, según dice Julio Ramos en “Descarga acústica” (sf, se). El filósofo pone a prueba la persistencia de un aparato conceptual preconcebido al que confronta con el estímulo sensorial y la experiencia espiritual. Pero no nos abramos otro frente en este análisis. Ya habrá otra oportunidad para dialogar más a fondo con Benjamin.

Simplificando al máximo, el aprendizaje con el cuerpo es una manera de encarar la experiencia intelectual por fuera del método científico-racional. Significa abrir paso a la posibilidad de aprehender el entorno de manera sensorial, aunque no desprovista de una base teórica, ni desvinculada de una formulación discursiva. El saber y el sentir se juntan para producir nuevos modos de interpretar la realidad, pero también para producir nuevos modos de narrarla.

Rodríguez Juliá se sitúa corporalmente dentro de un acontecimiento masivo, el entierro de un artista popular y famoso, lo que le permite mirar de cerca y captar su rasgo paradójico: se trata de una multitud doliente y festiva a la vez, entre la reverencia de unos y el griterío de otros. Esa cercanía o, más bien dicho, confusión con la gente autoriza al cronista a incluir en su relato detalles que nunca podrían ser captados desde una cómoda exterioridad de observador presuntamente objetivo. Mira la multitud desde sus pliegues internos porque él mismo es uno entre los miles y miles de cuerpos exacerbados por esa experiencia colectiva.

De modo que estar, vivir y contar deviene en una declaración de principios irrenunciable para el oficio de cronista. A diferencia del cuentista o del novelista, en cuyos textos se pueden encontrar o no referencias autobiográficas, el cronista sí necesita refrendar su relato a partir una experiencia personal de inmersión. La pregunta es:

¿cómo verbalizar esa experiencia? ¿Cómo describir el propio lugar del cronista no solo en el acontecimiento social sino en el proceso narrativo? Y aquí cobra importancia el tema del narrador, como lo veremos en lo que sigue.

#### 4.2. El tema de la voz y la estrategia narrativa

Lo esencial de la crónica es la voz, le escuché decir en un taller de escritura a una maestra del género como Alma Guillermoprieto, y su sentencia me sonó a repicar de campanas, porque la voz –decía ella– permite al cronista establecer un flujo íntimo con el lector, un lazo para que el que lee sienta que conoce al que escribe, para que ambos dialoguen al mismo nivel y construyan un espacio de igualdad. La intimidad es la voz de la crónica, según la escritora y periodista mexicana.

De regreso al texto de Rodríguez Juliá, el tema de la voz se manifiesta desde el inicio. El narrador lo declara de esta manera:

...ya se perfila que esta crónica será el encuentro de muchos cruces históricos. Pero bajándome del taxi simplemente me encontré, de frente, con una temible extensión mítica: *La luz de la Providencia*, ‘chacho, ahí no me paro yo ni pa’ los guardias. Los cuentos son terribles: la Providencia de Lloréns es ámbito de eso que los marxistas clasifican bajo el signo de *lumpen*; mi madre pequeño-burguesa hablaría de *títeres*; no es lo mismo, pero, para todos los efectos del miedo al otro, saben igual. (1983, 12)

En otras palabras, el narrador tiene que superar una dificultad intelectual: *¿cómo narro toda esta complejidad?* Al mismo tiempo, tiene que superar una distancia social: *¿cómo me inserto yo en este carnaval fúnebre?*:

El prejuicio de clases reduce hasta el límite paranoico: Por algo vine en taxi; ¿dónde demonios dejo el carro ahí en Lloréns? Traspasar ese corredor mítico de violencia es casi asegurarse una cañona a manos de algún *teco* de *bejuco* desesperado. Mi pana, ese lenguaje es como la cifra de una distancia insalvable entre mi condición y la de *ellos*. *Mano*, esto de la lucha de clases sí que va en serio. Con mi perfil decimonónico mallorquín y mis corsos bigotes de punta al ojo entré al superantro, al *caserío* que sólo recientemente ha sido superado –por Manuel A. Pérez y Monacillos– como signo mítico de toda la criminalidad sobre la faz de Borinquen Bella. (1983, 12)

Resuelve así el primer dilema del relato con el posicionamiento de una voz narrativa: *Yo, intelectual, clase media-alta –aniñado, como se diría en Quito–, con todos mis prejuicios sociales, mis comodidades y mis estudios universitarios, vengo a un barrio popular a narrar esta mezcla extraña que es el entierro de Cortijo...*

Posicionada una voz, Rodríguez Juliá adopta una estrategia narrativa de escenificación. Aquí vale una digresión: cuando se narra, se privilegia la voz del narrador, pero cuando se escenifica se abre espacio a las voces de los protagonistas. Se entiende entonces los motivos de tal elección. Mediante la construcción de escenas, el cronista se autoriza a sí mismo para incluir, sin violencia, su propia voz como organizador de la escena y constructor de sentidos. La escena permite decir: *yo estoy parado aquí y desde aquí te cuento lo que pasa.*

Al igual que el cine, el teatro y la novela, la crónica necesita escenas. En su sentido básico, la escena es una unidad de la dramaturgia conformada por una acción, un lugar y un tiempo. Y toda escena tiene una composición o encuadre. De esa manera, los elementos que el narrador incorpora a la escena cumplen la función de construir sentidos, como se muestra especialmente en el siguiente fragmento:

Y cuando me viro, ¿quién está detrás de mí? Nada menos que el Cheo Feliciano. Cheo se planta frente al cadáver como si se propusiera la tarea de lograr algún conocimiento. Pero no es así, ya lo sé, el gesto resulta engañoso: Esa mirada tan cercana a la ternura pretende conciliarse, meramente alcanzar la resignación perfecta. (En otros hombres que desfilaron frente al cadáver observé, una y otra vez, el mismo gesto: un intento de precaria reconciliación con la adversidad consumadísima de la muerte. Luego de la rebeldía ante la gran bestia, el esfuerzo de acatar...). Cheo lo mira y se le dibuja una sonrisa. Más acá de la muerte Cheo sabe que Cortijo vivirá, pero, por ahora, que descanses en paz, viejo, y mira que de ti solo nos queda el perfume de la bondad. ¿Qué más se puede decir, Rafael?... Cheo levanta el vaporoso tul del espíritu para tocar las manos del gran conguero. Toca esas manos como si pretendiera consolar a Cortijo. Y ya cuando retira la caricia se da cuenta de un detalle cuyo cuidado resume toda la ternura del sonero. Reconoce que ese diminuto crucifijo del rosario que Cortijo tiene en las manos no está bien colocado. Hay que respetar la perfección del cadáver: Cheo Feliciano devuelve el diminuto crucifijo a su sitio, baja el tul y se cerciora otra vez de que todo esté perfecto, de que todo esté en su sitio. Se retira complacido de esta última conversación con el maestro. Las manos que tronaron tantos cueros ahora lucen rabiosamente quietas. (1983, 26)

Entre escena y escena, el narrador introduce su voz, mediante digresiones eruditas sobre diversos temas. Esa estrategia narrativa le permite desarrollar varias tramas a la vez, entre las que se puede identificar: a) La subjetividad del cronista en el proceso de escritura; b) Una visión sociológica de la música popular puertorriqueña; c) Una etnografía de la ritualidad fúnebre de los barrios populares; d) La dialéctica individuo-multitud. No obstante, el primer plano del relato lo ocupan siempre el cuerpo muerto de Cortijo y la multitud que lo rodea y lo despide.

Son tramas superpuestas y cruzadas entre sí por una narrativa cargada de imágenes y sonidos que anticipan el inminente auge de lo que a finales del siglo XX la teoría de la comunicación denominará cultura *massmediática*. Esto se nota, sobre todo, en el uso de un lenguaje coloquial, cargado de préstamos lingüísticos provenientes del inglés –*bloomers, parking, middle class, champions, pac man, showmanship...*– que las poblaciones latinas o afrocaribeñas han incorporado y renovado constantemente debido a la principal influencia de la industria mediática y del espectáculo.

Rodríguez Juliá escribe a inicios de la década de 1980, poquísimos años antes de la irrupción del *videoclip* en la cultura de masas; justo en las vísperas de la incorporación de la computadora a la vida cotidiana; apenas a una década del cambio de paradigma cultural de lo analógico a lo virtual. Su narrativa parece anunciar lo que se avecina mediante algunas alusiones concretas: el “Radio-Cassette Panasonic Stereo”, pegado al oído de los asistentes más jóvenes al entierro; las transmisiones por televisión de los conciertos de “*salsa niuyorquina*” que todos comentan. De muchas maneras, anuncia un cambio en los modos de percepción y de comprensión del mundo.

Si bien el lenguaje *massmediático* destaca a lo largo del texto, de ningún modo alcanza a desplazar de su lugar privilegiado a la oralidad cotidiana. En la base de todo el relato hay un uso particular del habla, acentuado en la cultura popular puertorriqueña:

El guardia le comunica inútilmente a su público indomable que se *echen para atrás*, que no pasen de la grieta ahí en el piso de la Calle Providencia. Y los más jodedores de la calle intentan cogerlo de *suruma*, preguntándole con esa inocencia fingida capaz de enloquecer al más ecuánime *cómo é, cómo é, mera, no podemos pasar de la raya esa...* Y el guardia prefiere jugar con la macana a contestar, empuja suavemente hacia atrás, bien sabe que su autoridad goza de antipatía general por estos rumbos. (1983, 53)

Al mismo tiempo, la crónica ofrece varios contrapuntos: yo-ellos; vida-muerte; individuo-multitud; saber individual-memoria colectiva; amor-dolor; orden-caos; razón-emoción; solemnidad-espectáculo...Suficientes elementos para decir que el autor de *El entierro de Cortijo* quiere juntarlo todo y narrarlo todo, como si quisiera recoger en cada oración la crónica total, en cada gota la lluvia completa.

Así, el texto resulta un gran acumulado de acciones y pensamientos simultáneos. Un diálogo con la historia a partir de un acontecimiento particular de la cultura como es el entierro de un artista popular. Una gran coexistencia hay en todo esto. Encuentro ahí el sello neobarroco. El mismo autor no puede resistirse a mencionarlo:

Pero es decisivo para el barroco hispánico el testimonio de la materia al fin derrotada... *¡No somos nada! Carroña. Vanidad de Vanidades!... Polvo eres y en polvo te convertirás...* Me pasa con los cadáveres lo mismo que me ocurre con el milagro de Lourdes... Todo ello me parece una teología degenerada, una escatología decadente, espectacular y novelera... Sin duda, semejante inclinación perversa se la debemos a la truculencia jesuítica; ese barroco espectacular y contrarreformista me vuelca dos veces el estómago, prefiero un ingrediente gnóstico en mi catolicismo: si no somos nada, ¿por qué usar los malos trucos de la materia para conmover el alma? [...] Pero nací en este Caribe hispánico y barroco, novelero e impresionable: La muerte exhibe en estas latitudes todos sus carismas. Ese *escorial* permanente que es la cultura hispánica y barroca se concreta aquí en el cuerpo yacente de mi plenero mayor. Cortijo, Cortijo, un Cortijo silencioso que casi prefiero no mirar. Y es que la muerte de un músico, ese silencio perfecto, resulta dos veces más aterradora. La vida como sonido queda burlada de modo ejemplar. Pero ya veremos cómo la comunidad le *busca la vuelta* a este asunto tan espinoso, el perfectísimo silencio de mi Cortijo. (1983, 24)

### **4.3. Acerca de las multitudes o el caos que nos convoca**

Todo lo anterior conduce la mirada al tema de la representación individual y colectiva del cuerpo. Comencemos con la función que le asigna Rodríguez Juliá al cuerpo muerto del plenero mayor. Ante casi todo cuerpo muerto se convocan el dolor, el amor y la culpa, dice el narrador. Los asistentes al entierro, especialmente los amigos y compañeros de música, como Cheo Feliciano, Ismael Rivera y otros, quieren restaurar un orden perdido, como si la vida que compartieron con Cortijo hubiese sido ambigua. Ahora, ante el cadáver quieren restaurar la armonía. Feliciano cuida el orden y vela por la dignidad del cuerpo yacente. Rivera cumple una penitencia y el modo de flagelarse es

cargar el ataúd todo el trayecto hasta el cementerio. A su manera, los dos esperan que el cuerpo muerto los ayude a restaurar una atmósfera de paz y armonía:

Toda amistad, como todo amor, contiene la semilla de la culpa más dolorosa, porque se trata de *jamás haberte fallado, mi hermano*, y tantas veces no hemos correspondido, o nos hemos ausentado, o hemos probado la realidad del pecado, ese dolor que nuestra debilidad siembra en el corazón de algún ser querido. El pecado, como el dolor, es furiosamente comunitario. Pero Maelo aprovecha ese momento solitario, en que el velorio ya está a punto de convertirse en entierro, para vestirse de penitente, y que *el Cristo de Portobelo me ayude a cargar esta Cruz... Perdóname cuando te fallé, mano, perdóname... ¿Por qué, por qué te moriste el día de mi cumpleaños?... Ante los seres queridos muertos, esa búsqueda de la paz interior que parece impostergable... Se trata de saldar las deudas ya imposibles de pagar, aunque sea sólo con el pensamiento; la oración establece su consuelo, sí, porque *mano te negué tres veces, tres veces te he negado...* Ante el cadáver, ante el silencio, la quietud, la pretensión de restablecer el orden del amor. (1983, 49)*

Si la dimensión individual del cuerpo es restauradora del orden en ese contexto de ritualidad fúnebre, la dimensión colectiva resulta perturbadora. No puede ser de otra manera si pensamos en que la multitud es el cuerpo colectivo donde se puede leer la historia. En las multitudes conviven impulsos individualistas y gregarios, solidarios y destructivos, controladores y liberadores, pacíficos y guerreros.

“¿Qué diría Elías Canetti sobre esta muchedumbre?”, se pregunta Rodríguez Juliá (84). Suponiendo que el filósofo pudiera mirar todo desde un balcón de Lloréns Torres, podría decir que se trata de una disputa entre las facciones de una doble masa: la de los vivos contra la de los muertos. Los primeros se niegan a dejar partir a uno de los suyos porque sienten que todavía no ha cumplido su tiempo de este lado. Quieren decirle a la muerte que todavía no ha vencido. Canetti diría que la multitud ritualiza de ese modo la muerte porque no quiere dejar cuentas pendientes que pudieran, en cualquier rato, perturbar la paz de los vivos.

La multitud descrita por Rodríguez Juliá lleva inscrita en sus cuerpos las señales de la tensión entre la cultura popular y el nacionalismo cultural institucionalizado, del entonces gobernador de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín; proyecto burocrático y prediseñado al que el cronista cuestiona asiduamente. El comportamiento de las masas

en un determinado momento histórico permite entender el estado general de las relaciones entre las personas y de estas con el poder.

De modo irónico, Rodríguez Juliá se refiere a los asistentes como una multitud ingobernable, emocional y caótica. No lo dice, pero si nos atenemos a la idea del monstruo, que anida en los imaginarios de las sociedades modernas del orden y el progreso, se trata de una multitud monstruosa, cuya monstruosidad radica en la ausencia de orden, en el desacato al modelo disciplinario oficial. Casi al final del relato, el cronista quiere una visión panorámica del entierro, pero la multitud es incapaz de “posar”. Por ello, tiene que volver la mirada a los rostros individuales:

Pasé la Fábrica de Botones y la Farmacia Archilla, llegué frente al cementerio, reconocí a Rubén Blades y quise esperar la llegada de la comitiva, me interesaba la toma frontal, la toma panorámica que me entregaría una perspectiva emblemática del entierro. Algo así como una foto de caseta o ficha de preso. Ahora quiero un *golpe de vista* que sea capaz de resumir toda esta complejidad. Pero ocurre que la multitud resulta incapaz de posar. Una multitud jamás asume pose, a menos que se trate de los *rallies* nazis de Nuremberga, y aquí en Villa Palmeras estamos tan lejos de los alemanes como distantes estuvieron ellos de las plenas acuñadas por el Gran Canaria hacia 1937. (1983, 77)

El tono irónico del cronista para referirse a esa multitud sugiere que quizá está – pero no solo él está– tratando de leer un fenómeno nuevo con herramientas viejas. *La vieja idea que tengo de las multitudes no me alcanza para explicar lo que veo, porque aquí algo está cambiando y no sabemos qué...* parece decir. La realidad comienza a adelantarse a los conceptos.

Y en efecto, es necesario afinar nuevos conceptos, nuevos enfoques y nuevas percepciones para leer la historia en el texto amplio de las multitudes. La pregunta es: ¿quién puede dar cuenta con mayor propiedad de la historia escrita en los cuerpos: el periodismo, el ensayo sociológico, la teoría política, el cine, el teatro, la novela, el cuento...? Rodríguez Juliá parece seguir buscando la respuesta:

Los muchachos tienen razón: los muertos no se pueden dejar solos por mucho tiempo. Si no hacemos ese primer esfuerzo inmediatamente después del entierro, ya no resucitarán, ya no resucitarán. He ahí el sentido de los rosarios, la clave del novenario... Los muchachos saben eso, y por ello afinan el paso de plena sobre la tapia aún húmeda, para que la muerte no prevalezca... Pero sólo después del duelo despedido y el himno

nacional, sólo entonces... Se trata de un gesto tímido, porque vean ustedes que la muerte es una enormidad y hay que sorprenderla justo cuando se piensa triunfante. Y cómo conciliar ese gesto heroico con la realidad de esas muchachas que le dijeron a Rubén Blades, cuando éste las mandó a callar, molesto por la bachata y la risería en el cementerio, *Tú eres un pendejo, tú eres un pendejo...* Si esto le ocurre al mismísimo Pedro Navaja, ¿habrá alguna autoridad posible? De nuevo, vivimos la época de las intenciones fantasmales y los gestos insepultos, la tradición estalla en mil pedazos conflictivos, ¿cómo conciliar tanto extravío con tanta ternura? (1983, 96)

Como ya señaló Tomás Eloy Martínez, se trata de ponernos a pensar y a narrar juntos. Y esa posibilidad, puedo decir yo, existe en el interior de un tipo de narrativa que se hace cargo de la trama del cuerpo –individual y colectivo– en la vida contemporánea. La de Rodríguez Juliá, una crónica de multitudes en el ámbito latinoamericano, cumple con esas expectativas.

## Capítulo dos

### La crónica, itinerario de un relato de lo social

En lugar de preguntar: ¿Cuál es la actitud de una obra hacia las relaciones de producción de su tiempo?, preguntaría, ¿cuál es su posición dentro de ellas?

Walter Benjamin

El 11 de septiembre de 2001, ese día en que todo el mundo recuerda dónde estaba y qué hacía, Richard Drew estaba fotografiando cuerpos en Nueva York. Podía estar fotografiando autos o peces, daba igual, porque en la rutina laboral de un fotógrafo de agencia cabe poco la palabra elección. Y esa mañana la Associated Press (AP) lo había enviado a cubrir un desfile de mujeres en ropas de maternidad en Bryant Park. Un trabajo sin historia, pero daba igual, porque un fotógrafo nunca sabe cuándo se hace la historia. En eso, un camarógrafo que estaba a sus espaldas comentó que un avión se acababa de estrellar contra la Torre Norte del World Trade Center (WTC). Casi al mismo tiempo, el jefe de Drew le ordenó por teléfono ir hacia allá.

Cuando llegó a las cercanías del desastre, vio que ambas Torres Gemelas estaban en llamas. Y cuando se acercó más, vio que desde los pisos superiores muchas personas estaban saltando al vacío. De nuevo, no había elección, porque no está entre las decisiones de un fotógrafo el destino de los cuerpos que entran o salen de su encuadre. Así es que acomodó su lente de doscientos milímetros y se dedicó a tomar la caída de cada uno. Al grito de “¡Allí viene otro!”, lanzado por los aterrorizados espectadores en tierra, Drew enfocaba el cuerpo y lo seguía en una secuencia de varias fotos.

Y así estuvo un buen rato hasta que la Torre Sur se vino abajo y, poco tiempo después, la Torre Norte seguía el mismo camino. Entonces Drew decidió que había cumplido su trabajo y, al mismo tiempo, era hora de salvar su propia vida. Regresó cubierto de ceniza a las oficinas de la AP en Rockefeller Center. Allí descargó su cámara

y no tardó mucho en encontrar lo que buscaba. Era la foto de un hombre cayendo con una verticalidad asombrosamente simétrica con respecto de las torres. Una imagen icónica del salto al vacío. La estética de la caída, se dirá después. No lo pensó más y mandó la foto al servidor de la agencia. Al día siguiente, la imagen salió en el *New York Times* y en cientos de periódicos en todo el mundo.

Richard Drew no pensaba entrar a la historia ese día, pero él mismo hizo historia con su cámara. El hombre de la foto no estaba identificado. Pocos días después, un periodista quiso saber quién era ese hombre. Y ese es el principal eje narrativo de la crónica *El hombre que cae* (*Falling Man*, título original), de Tom Junod, publicada en la revista *Squire* en septiembre de 2003, dos años después de la tragedia, y cuyo origen he resumido en las líneas anteriores.

La crónica de Junod es un apasionante relato no solo de las condiciones en que se tomó una de las fotos más famosas del día más fotografiado de la historia, sino también de sus implicaciones individuales y colectivas. No solo transmite información acerca del atentado terrorista que, para muchos, marcó el inicio del siglo XXI, sino también la posibilidad de comprender con claridad al menos una parte de un estado de cosas complejo y caótico. Mediante su escritura, Junod explora en su propia subjetividad y en la de los otros las marcas invisibles de una tragedia que acabó con la vida de tres mil personas –una multitud borrada del mundo– y cuyos efectos se pueden rastrear siguiendo el trazo aéreo de una de las víctimas, siguiendo la estela del hombre que cae.

Para comenzar, lo único que tiene Junod ante sus ojos es la foto de un hombre cayendo al vacío, un hombre que “parte de esta tierra como una flecha”, que si no estuviera cayendo, “bien podría estar volando”. Un hombre que “no parece intimidado por la succión divina de la gravedad”. Mediante una sucesión de oraciones cortas, asertivas, el narrador propone solo algunas de las infinitas maneras de mirar la caída de un hombre hacia la muerte. Hay allí una exploración filosófica respecto de la decisión de saltar, de llenar por última vez de aire los pulmones antes del encuentro con lo inevitable: “Algunas personas que miran la foto ven en ella estoicismo, fuerza de voluntad, un retrato de la resignación. Otras ven algo más, algo discordante y, por lo tanto, terrible: libertad”.

El cronista nos pone, de entrada, en contacto con un elemento clave del relato: la mirada. En tanto proceso de subjetivación de la realidad, previo a su objetivación como texto, la crónica se basa sobre todo en el ejercicio de la mirada. Hay que diferenciar el acto físico de ver –función del ojo y su dispositivo biológico– del acto psíquico de mirar –función de la mente y sus conexiones neuronales–. En el periodismo narrativo y en otros relatos de lo social funciona más lo segundo, es decir, privilegiar la carga psíquica del mirar por sobre el acto físico del ver para tratar de encontrar lo que estaba oculto y nadie podía advertir.

El cronista escribe pero, de vez en cuando, se detiene, convoca a su memoria, somete lo que ha escrito a un diálogo con otros textos, con otros hechos y, de pronto, encuentra un modo particular de conectar lo que ha escrito con ese infinito sistema de referencias que es la cultura. La mirada consiste en saber encontrar en cualquier dato su conexión con la cultura, es decir, con los modos de hacer, de pensar y decir en un determinado tiempo. Aprender a mirar, según Friedrich Nietzsche, es “acostumbrar el ojo a mirar con calma y con paciencia, a dejar que las cosas se acerquen al ojo” (en Han 2012, 53)

No obstante, aclara más adelante Junod, se trata de una imagen congelada por una fracción de segundo. En el suceso original, ese hombre –como todos los que saltaron de las torres– siguió cayendo hasta desaparecer. En el resto de la secuencia, continúa Junod, el saltador aparece como cualquier ser humano asustado, tratando de aferrarse a la vida: “cayó de forma desesperada, sin elegancia alguna”. A diferencia de la primera foto, en la que la posición del cuerpo concuerda con las líneas verticales de los edificios –que pronto iban a desaparecer también–, en las demás: “El hombre no está engrandecido por la estética. Es simplemente un ser humano, y esa humanidad, asustada y en algunos casos en posición horizontal, destruye cualquier otra cosa de ese encuadre”.

Junod plantea así otro elemento fundamental del relato: la representación. Tradicionalmente, a la fotografía se le ha asignado la función de producir imágenes fidedignas de la realidad, documentos indiscutibles, de una fidelidad garantizada por la condición mecánica e impersonal de la máquina. Tal noción de infalibilidad ha pasado por alto, incluso, el hecho de que la pretendida objetividad de la fotografía puede ser rebatida desde el inicio dada su forma bidimensional, por tanto, deficitaria respecto de la

realidad. Por otra parte, no toma en cuenta la subjetividad del fotógrafo como operador intencional de la cámara, como dueño de una conciencia que actúa sobre la herramienta. No obstante, con los debates y los años, es mayor el consenso respecto de que la fotografía es el resultado de una mirada particular y, más que una reproducción inapelable de la realidad, es una representación de ella. En ese sentido, la fotografía también es un relato.

De modo que lo que Richard Drew produjo con su cámara, además de un registro histórico irreplicable, es un relato. Y por lo que se verá después, un relato perturbador. Tom Junod lo sabe y, a partir de esa certeza, comienza una indagación acerca de los efectos sociales de esa imagen. Las preguntas que intenta resolver a lo largo de su crónica son: ¿Quién es el hombre que cae? y ¿Qué mira la sociedad estadounidense cuando mira esa foto? Es allí donde comienza a surgir la información y donde cobran cuerpo otros significados por fuera de los evidentes.

Cuenta Junod que, antes que él, alguien ya se hizo la primera pregunta. El *Toronto Globe and Mail* envió a un reportero llamado Peter Cheney a resolver el misterio. Cheney hizo un trabajo cuidadoso y agobiante entre miles de fotos de los desaparecidos y concluyó que el hombre que cae podría haber sido Norberto Hernández, un inmigrante de origen mexicano que trabajaba como chef de pastelería en un restaurante de los pisos 106 y 107. Con la foto en la mano, visitó a dos familiares de la víctima y, en principio, ellos confirmaron su hallazgo. Sin embargo, cuando asistió al funeral de Hernández y le planteó la pregunta a una de sus hijas, fue obligado malamente a marcharse con una frase inapelable: “Ese pedazo de mierda no es mi padre”.

Durante la investigación para su crónica, Junod comprobará cómo la resistencia a las imágenes comenzó inmediatamente después del atentado: “Nadie pudo acostumbrarse jamás: nadie que haya visto esas escenas habría querido verlas de nuevo, aunque muchos –por cierto– hayan vuelto a verlas”. La sociedad estadounidense decidió cerrar los ojos a esa y otras fotos. Varios medios de comunicación tuvieron que defenderse de la acusación de “explotar la muerte de un hombre, quitarle su dignidad, invadir su privacidad y convertir la tragedia en una pornografía de miradas lascivas”.

Las imágenes de los saltadores se convirtieron así en un tabú, y la foto de Drew, en algo icónico y prohibido al mismo tiempo, dice Junod.

Tenemos hasta ahora tres miradas sobre un mismo hecho. Primero, la del fotógrafo, que estuvo ahí cumpliendo su trabajo como testigo pagado de la historia. Segundo, la del cronista, que mira la caída como un acto de redención. Y tercero, la mirada social, que prefiere desviar la atención para no reconocerse en su condición vulnerable. Junod se desplaza entre una y otra, revisa archivos, hace llamadas, consigue testimonios, y construye con ello un significado inesperado: “En una nación de voyeuristas, el deseo de enfrentar los aspectos más perturbadores de nuestro día más perturbador fue adscrito de alguna manera al voyeurismo, como si la experiencia de los saltadores fuera, en vez de la parte central del horror, algo tangencial, que debería ser olvidado”.

a) La mirada del fotógrafo:

Richard Drew nunca ha cerrado los ojos ante el horror. Cuando tenía veintiún años, cuenta Junod, estuvo parado detrás de Robert F. Kennedy cuando le dispararon a la cabeza. “Su casaca se manchó con la sangre de Kennedy, pero él saltó sobre una mesa y tomó fotos de los ojos abiertos y abatidos de Kennedy”. El fotógrafo de prensa es objeto de las más contradictorias representaciones: un testigo imperturbable de la historia, pero también un insensible explotador del dolor ajeno; un héroe civil capaz de oponer su lente al cañón del arma del asesino y doblegarlo, pero también un mercenario que convierte la tragedia en espectáculo. De cualquier manera, la historia está hecha de imágenes logradas por esos fotógrafos que aprendieron a mirar el horror sin quebrarse, al menos no en ese momento. Las fotos de Auschwitz y otros campos de exterminio nazis chocaron en su momento con la sensibilidad expuesta de las víctimas, pero sirvieron muchos años después como pruebas para el juzgamiento de los asesinos de guerra. La imagen del hombre que cae obedece a esa naturaleza contradictoria del fotógrafo como testigo de la historia, que no puede cerrar los ojos, porque no tiene otra oportunidad en la vida.

b) La mirada del cronista:

Tom Junod, como lo dije antes, solo tiene una foto. Y la foto es un relato, lo dije también. Todo relato ofrece la posibilidad de reafirmarse o negarse a sí mismo. La foto de Drew ha sido hasta ahora un relato de la tragedia, la prueba fehaciente de que el mal existe y de que esta vez ha golpeado en el centro mismo de la sociedad estadounidense. Curiosamente, esa sociedad ha confirmado ese relato ocultándolo. Frente a sus propios muertos, siente un extraño orgullo de mirar para otro lado porque no encuentra otra manera de convivir con él. Junod opera en sentido contrario, vuelve una y otra vez sobre el relato, no para negarlo sino para aprender a vivir con él. Como cronista, sabe que toda realidad alberga el germen de su contrario. Y lo encuentra: “Hay algo casi subversivo en la posición del hombre, como si una vez frente a lo inevitable de la muerte hubiera decidido seguirle el paso. Como si él fuera un misil, una lanza, decidido a alcanzar su propio fin”. La mirada particular de Junod resume una de las enseñanzas generales de Nietzsche sobre el acto de mirar: “[constituye] la enseñanza preliminar para la espiritualidad” (en Han 2012, 53)

c) La mirada social:

Norberto Hernández no podía ser el hombre que cae. La convicción religiosa de su familia lo negaba. Él nunca hubiera traicionado el amor familiar saltando desde una ventana. Tampoco podía ser Sean Singh, ni Wilder Gómez, ni Charlie Mauro, ni Junior Jiménez... Todos los familiares y amigos de los que podían ser el hombre que cae encontraron una razón, por mínima que fuera, para negarlo. Tuvo que ser la convicción religiosa de otra familia, la de Jonathan Briley, la que abriría la posibilidad de revelar el misterio. El padre de Jonathan, un predicador de toda la vida, se gastó toda su gracia, dice Junod, orando y exigiéndole a Dios saber el destino de su hijo, cuyo cuerpo fue encontrado al día siguiente milagrosamente intacto y pudo ser reconocido por su hermano. Por los rasgos físicos y el color de las ropas, se trataba del mismo hombre. Después de muchos meses, alguien estaba dispuesto a no desviar la mirada.

Sin embargo, para Junod ya la búsqueda había perdido la importancia inicial de identificar al hombre. Él también había comenzado a aceptar que lo único cierto de esta

historia era la foto que Richard Drew tomó la mañana del 11 de septiembre de 2001. Una imagen que dio la vuelta al mundo y luego desapareció. “Una de las fotografías más famosas de la historia de la humanidad se convirtió en una tumba sin nombre, y el hombre enterrado dentro del encuadre, el hombre que cae, se convirtió en el Soldado Desconocido de una guerra cuyo final no hemos visto todavía”.

En el verano de 2015, durante un viaje familiar a Nueva York, visité la Zona Cero, como se conoce al lugar donde estuvieron las torres y ahora está el Memorial & Museum con que se recuerda la tragedia. En el cuadrante vacío dejado por cada torre los arquitectos idearon una inmensa piletta de mármol negro, en forma de caja profunda, por cuyas paredes interiores se escurre una delgada capa de agua, como una cascada sin fuerzas, que baja hacia una segunda abertura también cuadrada y de menor tamaño, situada en la mitad, por donde vuelve a escurrirse hasta desaparecer de vista por completo.

Todos los elementos contribuyen a crear una gran sensación de vacío. El agua que se desliza hacia abajo sugiere una caída eterna. El agua siempre ha sido asociada con la vida, pero en este caso representa una vida que se escurre y desaparece hacia profundidades insondables. Pese a los 30 grados del verano neoyorquino, el mármol negro está frío. En los bordes y por los cuatro costados de la piletta están grabados los nombres de los que murieron allí: Debra Marie Paris, Ana Iris Medina, Mark Rosen, María Ramírez...

Entre esos miles de nombres, en medio de esa multitud ausente y fantasmal, a la que se acercan miles de personas buscando un conocido, está el de Jonathan Briley, el hombre que cae. Un hombre y un nombre mitificados por el relato.

A fin de cuentas, en la historia del hombre que cae no importa tanto lo que Tom Junod, en tanto narrador, piense acerca de los hechos y sus protagonistas. Importa más el lugar que ocupa el conjunto de su relato en el contexto del acto terrorista y su resonancia histórica. No es solo la subjetividad del cronista la que construye el relato, sino un acumulado de pensamiento crítico, de conceptos artísticos, de coyuntura política, de teorías psicológicas, de cultura mediática y otros elementos vigentes en ese momento, que se activan en la voz del narrador.

Como dije antes, la crónica de multitudes –como relato del cuerpo enfrentado a la experiencia colectiva, en este caso, de terror– también puede ser narrada a partir de la trayectoria corporal de un solo individuo, porque la crónica aspira a ser una síntesis de la conciencia de su época. En ese sentido, no se trata solo de indagar qué dice la crónica respecto de la realidad sino también de qué manera esa misma crónica forma parte constitutiva de la realidad.

El valor del relato no está solo en su enunciado, sino también en los efectos sociales y culturales que provoca, es decir, en la conciencia de lo vivido. La crónica corrobora su importancia como relato de lo social porque, además de cubrir las expectativas informativas y narrativas, alcanza un lugar en el ámbito del conocimiento. Dicho de otro modo, la crónica es un producto del espíritu de una época.

En las páginas que siguen me propongo ordenar la trayectoria histórica, institucional, social y discursiva de la crónica en el ámbito latinoamericano. Comenzaré por hacer un reconocimiento del camino recorrido desde la narrativa fundacional de los cronistas de Indias hasta los relatos sobre los que se asientan los proyectos nacionales en América Latina. Después, plantearé el contexto problemático en el que surge la crónica modernista, como antecedente insoslayable de casi todas las experiencias de recomposición del lenguaje en los ámbitos de la literatura y el periodismo. En tercer lugar, plantearé la relación de continuidad y ruptura entre el llamado periodismo literario y la crónica latinoamericana actual. Como se verá, un marco histórico y conceptual indispensable para leer e interpretar aquello que ya he planteado como la crónica de multitudes. Finalmente, siguiendo el modelo expositivo de esta tesis, analizaré tres crónicas de multitudes de Carlos Monsiváis: *La hora del consumo de orgullos*; *la hora del consumo de emociones*; y *La hora de la sociedad del espectáculo*. En ellas subyace gran parte de las ideas que expongo en esta investigación y que la narrativa del escritor mexicano hace fácilmente perceptibles.

## 1. De los cronistas de Indias a la búsqueda del ser nacional

Pudo ser el sentimiento de extrañeza ante lo desconocido. O quizá la conciencia de su pequeñez frente el paisaje inabarcable. Pudo ser también el simple y opaco sentido del deber. Quinientos años después, es difícil saber con precisión cuál fue el principal resorte emocional que impulsó la escritura de los primeros letrados que llegaron a América junto a los conquistadores a inicios del siglo XVI. Obedecían órdenes de la Corona, pero ¿sólo obedecían órdenes de la Corona?

Conocidos después como cronistas de Indias, estos primeros intérpretes de lo que vieron, hicieron y sintieron los protagonistas de la conquista y colonización del llamado Nuevo Mundo son los fundadores de una literatura americana cuya resonancia llega hasta la actualidad como un fino pero resistente hilo de continuidad cultural entre ellos y nosotros.

Carlos Monsiváis, en *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* (2003), dice que esas primeras crónicas sirvieron como un instrumento de consolidación de la conquista: “Los cronistas de las Indias observan, anotan, comparan, inventan. Su tarea es hacer del Nuevo Mundo territorio habitable a partir del coraje, la fe, la sorpresa destructiva ante los falsos ídolos” (17).

No obstante, el mismo Monsiváis recoge el planteamiento de Alfonso Reyes, quien amplía el marco de comprensión de esta literatura inicial. Según Reyes, la crónica fue: “empeño de conquistadores deseosos de incrementar su fama”; así como: “de misioneros que, en contacto con el alma indígena y desdeñosos de la notoriedad, ni siquiera se apresuraron muchas veces a publicar sus libros, y a quienes debemos cuanto nos ha llegado de la antigua poesía autóctona”; y también: “de los primeros escritores indígenas que, incorporados ya a la nueva civilización, y aún torturados entre dos lenguas, no se resignaban a dejar morir el recuerdo de sus mayores” (2003, 17).

Parece entonces que, desde sus primeras manifestaciones, la crónica obedece a dos fuerzas en conflicto: la que intenta consolidar un sistema de dominación, por un lado, y la que busca conservar una memoria de lo que aquí había, por otro. Dos fuerzas que, de todos modos, tienen un origen común: el impulso de ordenar mediante el lenguaje lo que se presenta desordenado y caótico en la realidad exterior. La crónica, en

tanto relato de la empresa colonizadora, intenta anular el sentimiento de extrañeza y reducir, tanto como sea posible, la distancia entre lo conocido y lo desconocido.

Monsiváis pasa revista al legado de los principales cronistas, desde Díaz del Castillo hasta Sahagún de Arévalo, y constata que sus escritos no solo obedecen a la dualidad dominio-resistencia u orden-caos, antes mencionadas, sino que también reflejan un uso múltiple de la crónica: “sustitución o anticipación de la historia, argucia contra el olvido, regalo del proselitismo religioso, tributo funeral a los vencidos” (2003, 17). Es decir, no solo parece un paliativo contra el espanto, sino que también se anticipa como una potencial herramienta de lucha ideológica y política.

De cualquier modo, esta etapa fundacional de la crónica como escritura americana se basa en la mirada del testigo como narrador autorizado de los hechos. Sabemos que, desde Heródoto, pasando por los diarios de Colón, las actas de fundación de las nuevas ciudades, hasta los relatos periodísticos y etnográficos contemporáneos, la autoridad narrativa se asienta, más que en otros, en el enunciado explícito o implícito de la función del testigo: *yo estuve allí y esto es lo que vi...*

Aunque su objeto de reflexión no es la crónica, sino la escritura antropológica, Clifford Geertz describe el modo en que un narrador adquiere autoridad por el hecho de haberse colocado física y mentalmente en medio de una experiencia ajena a la de su mundo conocido y volver para contarla. En *El antropólogo como autor* (1989) Geertz sostiene que la habilidad de los antropólogos para convencernos de lo que dicen no se basa tanto en la comprobación de los hechos o en la validez de los conceptos como en “su capacidad para convencernos de que lo que dicen es el resultado de haber podido penetrar (o, si se prefiere, haber sido penetrados por) otra forma de vida, de haber, de uno u otro modo, realmente estado allí” (1989, 14).

La escritura, siguiendo el razonamiento del antropólogo estadounidense, viene a ser el medio de persuasión de que esa experiencia testimonial realmente sucedió. Las descripciones detalladas del mundo ajeno, las confesiones de la propia alegría, la tristeza, el miedo o la euforia frente a lo vivido funcionan como un modo de rubricar constantemente el texto desde una subjetividad ineludible. Un modo, añade Geertz, de convencernos no solo de que ellos estuvieron allí, sino también de que “de haber estado

nosotros allí, hubiéramos visto lo que ellos vieron, sentido lo que ellos sintieron, concluido lo que ellos concluyeron” (1989, 26).

Volviendo a nuestro tema, el carácter testimonial de las crónicas de Indias se anticipa varios siglos a lo que las teorías literarias y comunicacionales contemporáneas denominan la mediación del narrador entre los hechos y los significados. Entiéndase por mediación a la intervención intencional y consciente entre lo que ocurre y lo que el narrador dice que ocurre. En otras palabras, la experiencia pasa por la conciencia del narrador, como testigo privilegiado de los acontecimientos, antes de ser devuelta al mundo como relato. No hay todavía en esta etapa una voluntad pedagógica de la historia, como ocurrirá después, sino testimonial y factual. Un registro inicial que derivará luego en instrumento administrativo, en proclama ideológica, en documento histórico o en lo que más convenga a las estrategias de quienes se reparten el poder y también de quienes lo impugnan.

### **1.1. Se acata, pero no se cumple: el habla cultural contra la escritura legal**

Superado el período bélico de la conquista y anexión de nuevos territorios a la Corona, la escritura cambia su objetivo y, con ello, su sentido y su utilidad. La función del cronista ya no es la de testigo de la epopeya del desembarco y conquista, sino la de constructor de un orden en el naciente Estado colonial. La escritura se convierte así en un ejercicio fundamental del proceso civilizatorio, una marca del indetenible triunfo de la civilización sobre la barbarie y, más que todo, en un recurso de afirmación de una cultura sobre otras.

En ese sentido, las leyes, las escrituras, los planos y, por supuesto, los relatos de los cronistas, representan la imposición de la escritura por sobre otras formas discursivas orales o gráficas. El Estado colonial se funda entonces sobre la letra y se consolida mediante lo que Ángel Rama denomina “la ciudad letrada” en su libro del mismo nombre (1998). La ciudad letrada es un anillo protector del poder, compuesto por el conjunto de la producción intelectual de los letrados de la época, una producción basada en el dominio del mundo de los signos, destinado a sostener la ideología del orden.

No obstante, la ciudad letrada crea sus propios límites porque impone un abismo entre la escritura legalista de los círculos del poder y el habla cotidiana de la población; una distancia entre la rigidez del lenguaje administrativo y la fluidez del lenguaje común. Un abismo, dice Rama, que se amplía cuando se crean las universidades de México, Lima, Bogotá, Quito y Cuzco, destinadas a institucionalizar la formación superior del sector letrado y elitista: “Este exclusivismo fijó las bases de una reverencia por la escritura que terminó sacralizándola” (1998, 43).

Elitista, jerárquica y autosuficiente, la ciudad letrada atraviesa la vida colonial y persiste en la republicana gracias a su enorme capacidad de adaptación. Las cédulas reales de la primera encuentran su correlato y continuidad en las constituciones de la segunda. Cambia el detentador del poder, cambia la denominación de la autoridad, cambian los cuerpos legales, pero el modelo civilizatorio fundado en la letra no cambia en lo sustancial. Tanto el poder colonial como el republicano se orientan por un sentido unificador de la vida: legalista, disciplinado, productivo, siempre al servicio de la utopía del progreso y la civilización.

En este modelo homogeneizante, no hay lugar para lo heterogéneo, no se admite la presencia perturbadora del otro. Quienes viven por fuera de la ciudad letrada representan la barbarie y el oscurantismo que deben desaparecer. El conflicto de la ciudad letrada consiste, entonces, en forzar la homogeneización y el disciplinamiento del otro y, al mismo tiempo, reconocer su impotencia para uniformizar lo irreductible. El otro siempre va a estar ahí, asediando el modelo, oponiendo al mundo de las leyes el mundo de la vida, un mundo diverso, caótico, sin más ley que la propia conciencia, que la propia costumbre. *Se acata, pero no se cumple*, podría ser la expresión máxima de esta oposición entre lo natural y lo legal.

Se establecen así, a criterio de Rama, dos comportamientos lingüísticos: uno, relacionado con la lengua “pública y de aparato”, fuertemente ligada a la norma proveniente de España y usada en las ceremonias religiosas, civiles, protocolares. Esta lengua tiene además el privilegio de materializarse en textos escritos por su condición de pública y obligatoria; el otro tiene que ver con la lengua “popular y cotidiana”, de uso extendido en las relaciones sociales principalmente entre los estratos bajos. Su condición

proscrita no ha dejado suficientes registros y lo que se sabe de ella, proviene, más que de otras fuentes, de las “diatribas de los letrados” (1998, 45).

No obstante, señala el mismo autor, también hay un proceso de absorción mutua. Esto significa que a la informalidad y la invención incesante del habla popular se incorporan muchos recursos de la lengua pública y oficial. Por su parte, la rigidez de la lengua pública se altera con las invenciones populares. Muchos documentos que las autoridades coloniales envían a sus superiores de la metrópoli contendrán una suerte de traducción de localismos, desconocidos para la esfera cultural monárquica, pero inevitables para la comunicación entre los sectores sociales de las colonias.

Se puede plantear ahora que esa influencia mutua marca el origen de lo que – muchos años después, en el contexto de los movimientos independentistas– los escritores, educadores y lingüistas reivindicarán como una lengua americana, que reclamará, a la par de la independencia política, su propia independencia literaria. Y el principal campo de batalla entre el habla cultural y el habla normativa es el de la educación.

Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (1996), sostiene que para entonces “las letras proveen las condiciones necesarias para el ejercicio de la ley” (42). Se basa, entre otras fuentes, en el pensamiento de Andrés Bello respecto del “saber decir”, como un ideal educativo al servicio del proceso civilizatorio. Bello señala que el lenguaje tiene que ser un “vehículo fiel, hermoso, diáfano de las ideas [...]; que, por la contemplación de la belleza ideal y de sus reflejos en las obras del genio, purifica el gusto, y concilia con los raptos audaces de la fantasía, los derechos imprescriptibles de la razón...” (42).

El comentario de Ramos es esclarecedor: “Para Bello las letras, paradigma de la elocuencia, eran un modo de ajustar la lengua a las necesidades del proyecto modernizador”. En ese contexto: “Las letras proveían el saber preliminar requerido para *formar* discursos efectivos y útiles. Más aún, las letras eran un instrumento de la formación de sujetos disciplinados; sujetos a la ley, subordinados al orden general y capaces incluso de administrarlo” (1996, 44).

Esa función disciplinaria de las letras, plantea Ramos, tiene una herramienta poderosa: la gramática y toda su carga normativa. Para Bello: “La gramática de una

lengua es el arte de hablarla correctamente, esto es, del modo que la gente instruida la habla” (en Ramos 1996, 46). Según este investigador, eso explica “que la gramática, como dispositivo pedagógico, ocupara un lugar intermedio entre el habla (irreflexiva) y la racionalidad de la escritura. La gramática extrae de las letras las leyes que podían disciplinar, racionalizar, el uso *popular* de la lengua” (1996, 46).

De ese contrapunteo se puede colegir que la pretensión dominadora de la escritura sobre la oralidad resulta, en el contexto descrito, otra manifestación de la tensión entre control y liberación de la palabra, que es uno de los ejes vertebradores de este trabajo. Y en esa tensión, un foco de resistencia es Domingo Faustino Sarmiento, otra de las figuras dominantes de la literatura decimonónica latinoamericana. Según Sarmiento: “La soberanía del pueblo tiene todo su valor y su predominio en el idioma; los gramáticos son como el senado conservador, creado para resistir a los embates populares. Son, a nuestro juicio, si nos perdonan la mala palabra, el partido retrógrado, estacionario, de la sociedad habladora” (en Ramos 1996, 47).

Mientras tanto, persiste el asedio de la lengua popular a la elitista. Y para ello tiene que superar los límites de la oralidad, terreno en el que ha dado la batalla durante décadas, y comenzar a disputar un espacio en el terreno mismo de la escritura. Y aquí Ángel Rama ofrece otra explicación contundente: “Todo intento de rebatir, desafiar o vencer la imposición de la escritura, pasa obligadamente por ella. Podría decirse que la escritura concluye absorbiendo toda la libertad humana, porque solo en su campo se tiende la batalla de nuevos sectores que disputan posiciones de poder” (1998, 50). Dicho de otra manera, la cultura occidental ha afianzado, entre otras premisas, la de que todo pensamiento, cuando no proviene de una fuente escrita, se encuentra al menos en estado potencial de ser legitimado por la escritura.

La expresión más precaria que Rama encuentra de este asedio son los grafitis, conjunto de escritos anónimos sobre las paredes, a menudo plagados de errores ortográficos, que revelan tanto la falta de dominio de la escritura como la condición marginal de sus autores y sus demandas. El grafiti no solo representa el asedio del habla vulgar contra el habla cortesana, sino que también impugna sus medios de circulación. La ciudad letrada defiende, además de un uso normativo de la lengua, unos canales oficiales de circulación. Los textos legales y administrativos son el producto tangible de

la ciudad letrada mientras que las paredes son el soporte de la escritura rebelde de la ciudad real.

No obstante, en vísperas de las luchas independentistas, el asedio también proviene de un sector ilustrado que cultiva una creciente inconformidad con el régimen monárquico. Se conoce que una de las actividades clandestinas de Eugenio Espejo, el precursor de la independencia del actual Ecuador, era pintar proclamas en las paredes de Quito. El historiador Carlos Freile, en *Cartas y lecturas de Eugenio Espejo* (2008) narra que “el 21 de octubre de 1794 aparecieron en las cruces de Quito las famosísimas banderitas con una leyenda en latín que traducida decía: ‘Libres seremos bajo la cruz salvadora después de haber alcanzado el propósito santo de gloria y felicidad’”. Allí ardió Troya, dice Freile, puesto que las autoridades se preocuparon y señalaron “sin género de dudas a Eugenio Espejo como el autor o por lo menos instigador del hecho subversivo, considerado gravísimo” (2008, 18).

Espejo era médico, abogado, periodista, dramaturgo. Por tanto, sus pintadas sobre las paredes de Quito no eran la expresión del habla vulgar sino del pensamiento ilustrado del cual él era una de las cabezas más visibles: “Las autoridades españolas no dejaron de notar que una vez preso el médico ya no aparecieron ni banderitas ni pasquines con leyendas en castellano, latín y francés, lenguas conocidas por él” (2008, 21). Más adelante, se ha perpetuado en la memoria una pintada anónima en los albores de la vida republicana: “Último día de despotismo y primero de lo mismo”, que resume la visión popular respecto del relevo de la defenestrada autoridad monárquica por la naciente autoridad criolla. Lo que persiste entonces de ese asedio, más que un gran cuerpo discursivo, es la conciencia de una escritura en permanente tensión con lo autorizado.

La independencia de las colonias americanas marca un nuevo momento para la ciudad letrada, una encrucijada en la que deberá desplegar toda su capacidad de adaptación para mantener sus privilegios. De servidora del orden imperial a servidora del nuevo orden criollo, prolongó en la República el mismo abismo entre la escritura legal y la vida social que había creado en la Colonia: “Leyes, edictos, reglamentos y, sobre todo, constituciones, antes de acometer los vastos códigos ordenadores, fueron la

tarea central de la ciudad letrada en su nuevo servicio a los caudillos que se sustituirían en el período pos-revolucionario”, dice Rama (1998, 53).

No obstante, como ya hemos visto, las tensiones del período posindependentista superan el campo de la política y alcanzan el del lenguaje y la educación. Más bien, el lenguaje y la educación se insertan dentro de las preocupaciones políticas. ¿En qué lenguaje se debe gobernar? ¿Se debe preservar la norma impuesta por la corona o adoptar la pronunciación americana? ¿Cómo armonizar la independencia política con la independencia lingüística? Más preocupados de la construcción de un aparato administrativo que garantizara el manejo de la cosa pública, los nuevos gobernantes dejan el debate lingüístico en manos de los letrados y éstos inician un paulatino y, muchas veces vacilante, proceso de autonomía.

En este punto, Julio Ramos propone que hay que relativizar la defensa de Sarmiento del habla popular respecto del habla normativa: “Ya vimos en la lectura del *Facundo* cómo a pesar del acercamiento a la fuente oral, la voz ‘confusa’ del otro es sometida al orden de la escritura”. En cuanto al ideal normativo promovido por Bello, el mismo Ramos apunta que a este educador: “le aterrorizaba la posibilidad de que el español se fragmentara en múltiples dialectos y lenguas americanas, como había ocurrido con el latín tras la expansión y disolución del imperio” (1996, 48).

De ese modo –ambivalente la mayoría de las veces– la ciudad letrada establece una relativa distancia con el poder político, que se agranda o se acorta según las circunstancias políticas, según los propios cálculos de un sector, ciertamente privilegiado, como es el de los letrados.

En ese contexto, dice Rama, son los educadores, entre los que destaca la figura de Simón Rodríguez, con su proyecto de educación social destinada a todo el pueblo, quienes plantean la necesidad de una “reforma ortográfica para que una escritura simplificada registrara la pronunciación americana, alejada ya de la norma madrileña”. Al igual que los pintadores de grafitis, los educadores tuvieron que plantear su propio litigio contra la ciudad letrada en el campo mismo de la escritura y reclamar así no solo el reconocimiento de una lengua americana, sino un “arte de pensar que coordinara la universalidad del hombre pensante moderno y la particularidad del hombre que pensaba en América Latina mediante la lengua española americana de su infancia” (1998, 56).

De este modo, los siglos XVIII y XIX verán el nacimiento y consolidación de una escritura orientada a reclamar para sí la condición de americana. Ya no son las paredes –como soporte de unas proclamas intermitentes– las que sostienen el asedio, sino los periódicos –como medios tecnificados de divulgación masiva– los que acogen y preservan una escritura diversa. Así, la prensa y el periodismo adquieren una función orientadora de la vida pública, un espejo donde comienzan a reflejarse los contornos de una comunidad imaginada, de un ser nacional todavía difuso, como veremos a continuación.

## **1.2. Dentro, fuera y en contra: la prensa frente a la ideología del orden**

Carlos Monsiváis, uno de los más empeñados rastreadores de la huella histórica del periodismo en América Latina, recoge el pensamiento de José Joaquín Fernández de Lizardi, en defensa del periodismo en el contexto de las guerras de independencia: “La opinión pública y la libertad de imprenta son el bozal y el freno con que se contiene a los déspotas, maliciosos y tontos”. Y Monsiváis añade: “el periódico, instrumento constitutivo de la nación, representa y ordena las convicciones en pugna y es –no necesariamente en ese orden– tribuna, escuela, ateneo, partido político, espacio de las bellas artes, foro agitativo, chantaje, novela por entregas” (2003, 19). De ese modo, la prensa –como espacio institucionalizado de la deliberación pública– y el periodismo – como actividad intelectual ejercida en el ámbito de la información impresa– ganan un enorme protagonismo educativo, teórico y político.

Sin bien los lectores de periódicos son una privilegiada minoría, la capacidad divulgadora de la cultura oral ayuda a equilibrar las inequidades en el acceso a la letra escrita. Un letrado puede leer para muchos que no lo son y estos pueden comentar después, en sus círculos familiares o laborales, lo que escuchan. El pueblo, “contingentes sujetos eternamente a tutoría”, como lo define Monsiváis para la época, tiene que integrarse a ese invento de las élites ilustradas llamada nación y hay que encontrar la manera de orientarlo. Las élites celebran entonces la fuerza modeladora de la información y, al ponerla al alcance del pueblo, la ponen realmente a su servicio.

El siguiente paso es orientar la construcción de la nación. Y ahora sí, la nación necesita del otro. El periódico tiene que convertirse en espejo donde el pueblo pueda verse reflejado y, por consiguiente, identificado con un modo de ser. Dice Julio Ramos: “El periódico era un medio de incorporar al *otro*, un medio de racionalizar el trabajo” (1996, 94). Pero, como hemos visto anteriormente, ese otro representaba a la barbarie, por tanto, había que encontrar un vínculo. El mismo Ramos apunta: “Si el analfabetismo era un rasgo del ‘bárbaro’, ¿cómo incorporarlo al ‘público’, a la escritura? Ahí aparece la función del mediador, tipo de educador que lee el periódico para la comunidad analfabeta” (94).

Así recoge Monsiváis el relato de Guillermo Prieto respecto de la llegada del periódico *El Siglo Diecinueve* a Zacatecas hacia 1844: “El día de correo se esperaba con ansia *El Siglo* y en cafés, tiendas, zaguanes y plazas, veíase un hombre leyendo el periódico en medio de una agrupación de gente” (2003, 21). Es una imagen poderosa del periódico como elemento fundamental de la esfera pública, y de la letra impresa como instrumento para ver reflejados los propios pensamientos, pero también como símbolo liberador incluso de quienes no pueden leerla.

En su ya clásico *Comunidades imaginadas* (1991), Benedict Anderson plantea que una nación es “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”, y sus miembros, aunque no se conozcan entre sí, asumen que son parte de ella, porque “en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (23). El historiador destaca la función de los periódicos en la consolidación de esas comunidades en tanto inciden en la formación de una autoconciencia. En un sentido metafórico, el periódico, al incluir o excluir a las personas de su actualidad noticiosa, funciona como un director de escena que decide la aparición o desaparición de los actores en la trama de la historia. Y en el siglo XIX la gran forma de la conciencia colectiva que reclama salir a escena en América Latina se llama nación.

Bajo esas urgencias, uno de los principales modos en que la nación puede salir a escena son los llamados cuadros de costumbres, que cumplen la misión de retratar el ser nacional. No se trata de crónicas propiamente dichas, sino de relatos descriptivos, celebratorios, dedicados a exaltar los valores familiares, el patriotismo de las gentes, la

riqueza del paisaje, la alegría del pueblo, los modos de vivir, entre otros aspectos. Su misión principal es recrear en la escritura el ser nacional.

Sin embargo, los escritores del siglo XIX tienen dificultades para encontrar algo que se pueda definir como lo nacional. Guillermo Prieto, citado por Monsiváis, se queja: “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 de común, su existencia fue vaga e imperfecta durante tres siglos” (2003, 24). Entre el espectáculo decadente de las condiciones de vida de los marginados y el relumbrón de las clases pudientes, hay una realidad perturbadora y, en diversos grados, inaprensible para los escritores de la época.

Entonces la escritura tiene que dotar de forma a lo que se presenta como vago e imperfecto. Atrapar lo escurridizo. A la crónica se le encomienda, dice Monsiváis, verificar las transformaciones sociales y describir lo cotidiano como elemento clave de la idiosincrasia nacional: “En el tránsito de la mentalidad colonial a la independiente –y en el mucho más documentable de la novela costumbrista a la novela realista– una colectividad pequeña, insegura de sus logros, incierta en su nacionalismo, ve en la crónica el espejo refulgente (ideal) de sus transformaciones y fijaciones” (2003, 26). Nuevamente –y como ya ocurriera en el período de la conquista– es la crónica la que debe ordenar en el campo del lenguaje el desorden del mundo exterior.

De ese modo, los cronistas asumen su trabajo como una narrativa intencionalmente documental, una descripción detallada de las comidas, las fiestas, las conmociones políticas, los personajes, el teatro, el arte en general, y todo lo que pueda afianzar la idea de nación con miras al futuro. Hay una intención moralizadora en todo ello. Al mismo tiempo que exaltan los modos de vida locales y regionales, los cronistas cuestionan las influencias extranjeras. Nacionalismo y anticolonialismo se juntan en un tipo de escritura que procura, en suma, afirmar la nación escribiéndola.

Si bien los cronistas, mediante los cuadros de costumbres, desarrollan una escritura funcional a la construcción de la nación, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX, no significa que el periodismo como tal tenga una relación monolítica con los proyectos de las élites y del poder político. Más bien, para la época descrita ya circula una representación contradictoria acerca de la prensa y el periodismo:

el arma para controlar al poder, por un lado, y el medio para servir al poder y vivir de sus favores, por otro.

La historia del periodismo latinoamericano abunda tanto en adhesiones al poder político como en persecuciones de los gobiernos contra la prensa. Es en los procesos revolucionarios y en los regímenes dictatoriales donde mayormente se expresan estos polos contradictorios del periodismo. No obstante, en períodos relativamente democráticos, el periodismo representa una posibilidad real de construcción de un discurso distinto al del poder, el espacio por antonomasia de la llamada opinión pública.

Es así que, en los últimos años del siglo XIX, serán justamente los periódicos el medio más expedito de difusión de una forma literaria que cuestiona tanto el ideal civilizatorio y racionalista de los ya bien avanzados proyectos nacionales, como el modelo de vida urbano, capitalista y tecnológico que comienza a imponerse en los países latinoamericanos. La crónica modernista, de la que me ocuparé en el siguiente acápite, aparece así, incorporada a un producto de la cultura de masas, como es el periodismo de la época.

Julio Ramos explica esta transición con mayor claridad: “el periodismo, entre el período de la emancipación y la consolidación de los estados nacionales, hacia el último cuarto de siglo, había sido el medio básico de distribución de la escritura”. Es decir, el lugar donde la escritura ordenaba el sentido de la vida pública, donde se exponía la racionalidad de las ideas. De ahí que: “sea posible pensar el periodismo de entonces como el lugar donde se formaliza la *polis*, la vida pública en vías de racionalización” (1996, 92)

Esa función pedagógica del periodismo, fundamental para la formación de ciudadanía, comienza reformularse a fines del XIX. El periodismo toma distancia de lo público estatal en la medida en que se considera que las naciones ya son un hecho consolidado; que existe una tecnología –principalmente el telégrafo, la electricidad, los motores– que tiene que ser incorporada a los procesos informativos; que la función social del periodismo ya no está tanto en la pedagogía ciudadana sino en la difusión de noticias; y que los periódicos tienen que consolidar su modelo de negocio mediante la publicidad comercial.

El periodismo proclama, de esa manera, una autonomía discursiva con respecto de lo público estatal y, al mismo tiempo, asume nuevas preocupaciones sociales, así como nuevas formas de escritura. La crónica modernista nacerá entonces en un momento de grandes confusiones en que comienza el declive de la literatura política del período posindependentista y, en su lugar, comienza el ascenso del mercado noticioso gracias a los avances de la técnica y la especialización periodística.

América Latina procura insertarse en el sistema mundial al mismo tiempo que el mundo se inserta en América Latina. Y alguien tiene que inventar un modo de narrar todo aquello.

## **2. La crónica modernista y la conquista de la autonomía discursiva**

Por lo visto hasta ahora, el estudio de la crónica nos permite entender la relación entre las instituciones, la sociedad y las formas discursivas en diversos momentos históricos. En este caso, nos ayuda a revisar los rasgos dominantes de las prácticas políticas, culturales y comunicacionales en la historia latinoamericana. Carlos Monsiváis, Susana Rotker y Julio Ramos han desbrozado bastante el camino en este sentido y nos ofrecen aportes de máxima utilidad para examinar los momentos más significativos de la experiencia literaria de la región.

A fines del siglo XIX, Manuel Gutiérrez Nájera es uno de los cronistas más reconocidos especialmente en el ámbito mexicano. Sin embargo, se queja del tormento que para él significa ser periodista en ese país. Monsiváis recoge así sus palabras: “El artesano se basta a sí mismo si conoce su oficio, pero el periodista tiene que ser no solo ‘homo dúplex’, sino el hombre que, como dice Valhalla, puede dividirse en pedazos y permanecer entero” (2003, 34). Gutiérrez Nájera parece advertir con ello el síndrome de desgarramiento que va a caracterizar, con distintos niveles de intensidad, a los escritores de su generación. Y continúa: “[el periodista] Debe saber cómo se hace el pan y cuáles son las leyes de la evolución [...] no hay ciencia que no tenga que conocer ni arte en cuyos secretos no deba estar familiarizado. La misma pluma con que bosquejó alguna

fiesta o un baile, le servirá mañana para escribir algún artículo sobre ferrocarriles y bancos” (34).

Si agrupamos las palabras “pan”, “fiesta” y “baile”, por un lado; y “ciencia”, “ferrocarriles” y “bancos”, por otro, salta a la vista otra vez el síndrome de desgarramiento sugerido anteriormente. Las del primer grupo corresponden a una temporalidad inaprensible: las profundidades de la memoria; mientras que las del segundo provienen de un momento histórico más reconocible: la Modernidad y sus creaciones principalmente materiales. Pan, fiesta y baile representan un atavismo cultural, elementos adheridos a la especie desde hace milenios; mientras que ciencia, ferrocarriles y bancos son símbolos de progreso racional, creaciones incorporadas a la sociedad apenas en los últimos tiempos.

Se puede decir que la queja de Gutiérrez Nájera recoge, al menos en parte, una preocupación central de los escritores de ese momento, bastante alejados ya de las pedagogías nacionalistas de sus antecesores y más expuestos a las transformaciones mundiales ocasionadas por la revolución industrial. Los escritores de fines del siglo XIX y principios del XX se apartan de la preocupación por lo nacional y abrazan la preocupación por lo moderno. Esta preocupación está en la base de lo que después se conocerá como la crónica modernista, antecedente fundamental del periodismo literario y de la crónica latinoamericana actual.

Susana Rotker, en *La invención de la crónica* (2005), destaca, siguiendo a Raymond Williams, una premisa fundamental para entender la función de la crónica en este período: no se puede separar la creación artística de las condiciones materiales en que se produce. Por tanto, no se puede separar la narrativa o la poesía modernista (en tanto arte) del periodismo de la época (en tanto producto masivo destinado al mercado). Literatura y trabajo asalariado se encuentran en el campo específico del periodismo y es allí, en las salas de redacción, en ese mundo de ruido y aceleramiento, donde escritores como José Martí, Rubén Darío –los dos autores principales de que se ocupa Rotker en su trabajo– y otros como Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Juan José Tablada, desarrollan su estilo y su legado, lo más representativo de su generación.

El modernismo en América Latina significa el encuentro cargado de emoción y de traumas entre la sociedad tradicional y la sociedad industrial que las potencias de

entonces, especialmente Inglaterra y Estados Unidos, representan y expanden por el mundo. En términos generales, es la irrupción en la vida cotidiana de los últimos avances de la técnica: ferrocarriles, telégrafo, luz eléctrica, periódicos, fábricas, motores, avances científicos. Parafraseando a Rotker, es la época del optimismo tecnológico que invita a cada ser humano a convertirse en el diseñador de su propia utopía gracias a la eficiencia.

Otro signo de la época es el auge del urbanismo. Las grandes ciudades, como México y Buenos Aires, duplican y hasta triplican su población. Las sociedades latinoamericanas buscan la manera de superar la visión local y regional para insertarse en la visión mundial. En ese contexto, la literatura busca los modos de narrar las diversas formas de incorporación de América Latina a la Modernidad. Los escritores se dedican a representar, mediante el lenguaje y el discurso, la marcha de ese estado civilizatorio. De ahí el nombre de modernistas con que pasan a la historia.

No obstante, mientras la sociedad celebra una época luminosa de cambios, los escritores viven una época de incertidumbre y pesimismo. Advierten cómo los avances de la técnica conducen a una cada vez mayor ruptura entre la naturaleza y la sociedad. El malestar de los modernistas se debe, entre otras cosas, a la ampliación de los niveles de incertidumbre que produce esta época de transformaciones aceleradas. A diferencia de las generaciones anteriores, más familiarizadas con el discurso unificador de lo nacional, los modernistas conviven con todos los discursos al mismo tiempo: el liberalismo económico, el conservadurismo nacionalista, el caudillismo populista, el campesino revolucionario, el proletario politizado, el artístico impresionista, el científico técnico...

En medio de esta tensión entre lo viejo y lo nuevo, envueltos en una heterogeneidad creciente, los escritores luchan por encontrar su propio lugar social y su propia función como narradores. Necesitan explicar e interpretar su tiempo y, al mismo tiempo, explicarse e interpretarse a sí mismos. Atrapados en una indefinición de clase – no pertenecen al sector dominante y tampoco a la clase trabajadora–, tienen que establecer una nueva relación creativa con el mundo, una relación que, sin perder de vista las turbulencias locales y regionales, produzca un relato más cercano a una conciencia cosmopolita. Además de su desclasamiento, el malestar de los modernistas

también proviene de su poca fe en el positivismo moderno que con tanto entusiasmo abrazan los países latinoamericanos.

A respecto, Rotker aclara que la Modernidad en América Latina no se puede asociar solamente con la racionalidad instrumental. Más bien, dice, es aquí donde la supremacía del método y de la sistematización de la vida comienzan a flaquear: “En América Latina es el inicio de otra época, la del derrumbe de las certezas, la de la sospecha”. Es decir, un enfrentamiento entre la racionalidad y la subjetividad, entre la técnica y la emoción. “Es un deseo de conciliar las contradicciones y los fragmentos de la realidad, un deseo de novedad y ruptura incesante y cosmopolita”. En suma, la Modernidad en América Latina es también la época de la razón crítica. Y los escritores, sus principales practicantes (2005, 41).

En el modernismo, quizá de manera más clara que en otros momentos, se reivindica la subjetividad individual por sobre la facticidad del mundo exterior y la pretendida universalidad de las leyes. Crece la valoración del “yo” a partir de la idea de que la mejor manera de acceder a lo verdadero es a través del propio ser, capaz de ordenar los discursos entrecruzados de las distintas maneras de ver el mundo: “[los escritores] Reivindican por un lado la técnica en cuanto conciencia de la escritura y el subjetivismo como método de conocimiento, método que sobrepasa los marcos de la ciencia y se conecta de un modo subterráneo con corrientes del pensamiento contemporáneo”, dice Rotker (2005, 47).

Entre lo viejo y lo nuevo, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre el avance de la ciencia y la persistencia de la memoria, los modernistas buscan un lugar para la recomposición de las posibilidades narrativas, un “espacio de condensación”, como lo denomina Rotker, en donde producir un sentido renovador acerca de una realidad plagada de opuestos y contradicciones. La premisa de la época, independientemente de las lecturas que los modernistas pudieran hacer o no de Marx, coincide con la sentencia del filósofo alemán de que todo en la vida está preñado de su contrario.

Tal espacio de condensación será sincrético, porque los escritores incorporan a la expresión literaria procedimientos de otras áreas, como la pintura y la música. También será dialéctico, porque aspira a producir nuevos significados a partir del contacto entre formas expresivas diversas. El nuevo espacio de condensación tiene como base la

tensión productiva entre elementos antagónicos. Rotker ensaya un inventario de opuestos para la época: “espíritu/materia, literatura/periodismo, prosa/poesía, lo importado/lo propio, el yo/lo colectivo, arte/sistemas de producción, naturaleza/artificio, hombre/animal, conformidad/denuncia” (2005, 53).

Este nuevo espacio de condensación es la crónica modernista, lugar de todos los cruces y todas las mezclas. Al mismo tiempo, producto singular y autónomo de la escritura, que logra su mayor desarrollo en el periodismo. Nuevamente, la escritura se posiciona como un sistema ordenador, como un relato urgente orientado a salvar el vacío dejado por el derrumbe de las certezas del mundo conocido. Los escritores buscan un sistema narrativo para responder al inmenso catálogo de dudas de la nueva sociedad tecnificada y cosmopolita que les ha tocado vivir.

### **2.1. Urbanismo y periodismo: la profesionalización del escritor**

El espacio vital de los modernistas es la ciudad. Y esta es el lugar privilegiado de las relaciones comerciales, financieras y políticas que aspiran a una dimensión internacional. En la urbe se asienta el aparato administrativo, lo que consolida un esquema de centro y periferia con relación al mundo rural y provinciano. La ciudad es el espacio cosmopolita donde las élites se conectan con el mundo y las clases medias acceden a los productos de la cultura universal.

Julio Ramos recoge el modo en que Martí se refería a su fatalidad urbana en una carta dirigida a su amigo Manuel A. Mercado en 1886: “–Todo me ata a New York, por lo menos durante algunos años de mi vida: todo me ata a esta copa de veneno: – Ud. no lo sabe bien, porque no ha batallado aquí como yo he batallado”. Y renuncia a trasladarse a cualquier otro lugar porque supone que no encontrará –ya sea por causa de las convulsiones políticas o por la ausencia de una industria editorial– las condiciones para su trabajo literario: “–Todo, más las consecuencias naturales de cinco años de vida en un lugar céntrico, me ata por ahora a New York–” (1996, 72).

En este mundo modelado por el valor de cambio y la ganancia, los escritores tienen que redefinir su función, buscar el modo de insertarse en ese sistema pragmático.

Si la literatura mantuvo hasta antes del modernismo una relación cercana con la superestructura ideológica, principalmente con la idea hegemónica de lo nacional, en el modernismo los escritores se apartan de esa tendencia, ya sea por elección personal o por efecto de la división social del trabajo. Es el momento en que: “Los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas”, dice Pedro Henríquez Ureña (en Rotker 2005, 62).

Cuando la noción de Estado y la noción de sociedad civil comienzan a separarse, también se produce una mayor diversificación de los discursos. La escritura, como verbalización de la experiencia, explota en diversas direcciones y fluye con diversos contenidos. De este modo, gana terreno entre los modernistas la idea de que la Modernidad ha convertido al ser humano en un animal productivo, encerrado en unos estrechos márgenes racionales y técnicos. La literatura, para ellos, tiene que proveer los elementos liberadores que el ser humano ha perdido ante la técnica y la cultura de la utilidad. En muchos sentidos, los escritores consideran la política y la literatura como territorios excluyentes y, desde esa comprensión, tienden a un esencialismo estético.

En tanto arte, la literatura adquiere una función moralizadora, superior a las relaciones materiales impuestas por el monetarismo y la división del trabajo. Tiene la misión de elevar el espíritu hacia búsquedas más trascendentes. No hay en ello una conducta evasiva, sino la búsqueda de una plenitud creativa, de un lenguaje renovador, capaz de encontrar una solución narrativa a la complejidad de su tiempo. Quizá por ello, los modernistas desarrollan en los periódicos lo que Fernando Ortiz y Ángel Rama definirían después como transculturación, es decir: “disponer eclécticamente de diferentes campos culturales y géneros” (en Rotker, 2005, 87).

No obstante, la práctica del periodismo, como espacio laboral de la mayoría, también los obliga a pensar la sociedad concreta con sus lenguajes, sus valores y sus modos de organización social. Y es aquí donde la crónica modernista comienza a gestar su autonomía discursiva, es decir: su propia estructura como texto, su propio orden expositivo, sus propias temáticas, sus propios modos de percepción, su propia capacidad de significación, sus propios recursos lingüísticos. En suma, su propia conciencia narrativa.

Esta autonomía discursiva de ningún modo es resultado de una declaración o manifiesto público, como ha sido usual en otras corrientes narrativas. Más bien es una especie de arribo a puerto deseado luego de un viaje plagado de vicisitudes en que la crónica y sus autores han tenido que lidiar no solo con fuerzas adversas, sino también con sus propias contradicciones.

El afianzamiento de la crónica como relato autónomo implica, entre otras cosas, sobrevivir a la transformación del periodismo de discurso racionalizador de la esfera pública –que había cumplido durante la consolidación de los estados nacionales– a producto comercial basado en la recolección y difusión de información –que cumple en el contexto de la incorporación latinoamericana a la Modernidad–. Del consumo de élites al consumo de masas.

En este proceso, las voces ilustradas y educadoras de los letrados tienen que compartir espacio con los anuncios publicitarios. Los discursos políticos conviven con las noticias comerciales. Una convivencia caótica, puesto que los periódicos no desarrollan todavía una organización interna, una sintaxis del contenido, que permita diferenciar sus narrativas. No hay límites claros. Junto a una noticia internacional se publica una carta; junto a una columna de opinión, un cuento; junto a una polémica, un ensayo; junto a una publicidad, una crónica, según lo describe Rotker.

Esta convivencia caótica –quizá lo más justo es decir este caos productivo– de diversos tipos de información en el mismo soporte material del periódico no es patrimonio del período modernista. Es, según nos recuerda Benedict Anderson, una condición del “capitalismo impreso” que se remonta incluso a los orígenes de la Modernidad y atraviesa también los regímenes coloniales. Dicho de otro modo –y aquí hay coincidencia con Habermas–, es la forma en que se manifiesta la condición del periódico como apéndice del mercado. Así, dice Anderson, los periódicos contenían, aparte de las noticias de las metrópolis, información sobre la partida de los barcos, el precio de algunas mercancías, el nombramiento de alguna autoridad colonial, el matrimonio entre clases pudientes. “En otras palabras, lo que reunía en la misma página *este* matrimonio con *aquel* barco, *este* precio con *aquel* obispo, era la estructura misma de la administración colonial y el propio sistema de mercado” (1991, 97).

En ese estado de cosas impuesto por el capitalismo impreso, la crónica tiene que librar otra contienda en la búsqueda de su autonomía discursiva: la noción dominante para la época de la incompatibilidad entre periodismo y literatura o entre información y narración en un mismo texto. Una tensión agudizada por la aparición del telégrafo, que los periódicos incorporan rápidamente a sus procesos informativos, y que instala en el imaginario social una noción inexplorada: la instantaneidad. La noticia adquiere entonces un valor agregado que la posiciona mejor en el mercado en calidad de mercancía: su actualidad y verificabilidad. La crónica, en cambio, se aferra a su valor narrativo por sobre la urgencia informativa. Razón instrumental y razón histórica vuelven a chocar en el pequeño pero denso mundo de las redacciones periodísticas.

Se forman en los periódicos dos especies bien diferenciadas: los cronistas y los reporteros. En términos generales, se espera de los primeros el cultivo del lenguaje y la búsqueda de significados profundos; mientras que se asigna a los segundos el relato factual de los hechos y la transmisión instantánea de datos. Cronistas y reporteros cultivan entre sí recelos y temores, mantienen escaramuzas cotidianas, que no son otra cosa que la reproducción, en el campo específico del periodismo, de la tensión entre creación artística y trabajo asalariado que flota en el campo general de la cultura.

Rotker recoge la queja de cuatro modernistas de primera línea. Julián del Casal: “Lo primero que se hace al periodista, al ocupar su puesto en la redacción, es despojarlo de la cualidad indispensable al escritor: su propia personalidad”. Rubén Darío: “La tarea de un literato en un diario es penosa sobremanera. Primero, los recelos de los periodistas. El reporter se siente usurpado y con razón. El literato puede hacer un reportaje: el reporter no puede tener eso que se llama sencillamente estilo”. Gutiérrez Nájera: “La crónica, señoras y señoritas, es, en los días que corren, un anacronismo [...] La pobre crónica, de tracción animal, no puede competir con esos trenes-relámpago [...] Llegamos al banquete a la hora de los postres”. Y el propio Martí: “El escritor diario no puede pretender ser sublime. Semejante pujo para en extravagancia. Lo sublime es la esencia de la vida: la montaña remata en pico: lo sublime es como pico de montaña” (2005, 106).

Paradójicamente, es en el denostado espacio de los periódicos donde los modernistas ponen su mayor esfuerzo creativo, al punto de reconocer que es ahí donde

han desarrollado su estilo. “Es en ese periódico (*La Nación*) donde comprendí a mi manera el manejo del estilo”, dice Rubén Darío, quien además define su experiencia periodística como una “gimnasia de estilo”. A decir de Rotker, la crónica modernista es “el lugar de nacimiento y transformación de la escritura, el espacio de difusión y contagio de una sensibilidad y una forma de entender lo literario”. Y esa voluntad creativa tiene que ver, entre otras cosas, con “la selección consciente del lenguaje; con el trabajo por medio de imágenes sensoriales y símbolos; con la mixtura de lo extranjero y lo propio, de los estilos, de los géneros, de las artes” (2005, 108).

Visto de otra manera, en el periodismo se produce la profesionalización del escritor en tanto se consolida no solo como espacio discursivo sino también laboral. Con mayor o menor resistencia, los escritores aceptan jugar dentro de las reglas de la nueva división del trabajo. Esto significa trabajar a cambio de un salario y tratar de satisfacer un horizonte de expectativas propuesto por la empresa periodística: entender lo que demanda el lector y complacerlo. Expectativas que, por supuesto, son motivo de nuevas tensiones entre escritores y editores.

Lo que resulta evidente es que comienza a difuminarse la idea de que la creación artística y el trabajo asalariado se repelen como agua y aceite. Más bien, los escritores trazan su propio horizonte de expectativas: asumir el periodismo, y la crónica en particular, como literatura bajo presión. En ese momento ocurre lo que Walter Benjamin, siguiendo a Marx, denomina la pérdida del aura. Significa que la nueva división del trabajo ha despojado a ciertas actividades clásicas, la literatura entre ellas, de su carácter reverencial, casi místico. El mercado ha convertido a todos en trabajadores asalariados. Los ha igualado hacia abajo. Las artes, las ciencias, las letras son ahora modos de producción, actividades sujetas a transacción monetaria.

Los escritores, afirma Rotker, se suman a la nueva clase trabajadora, aunque no tengan con ella más en común que el hecho de ser asalariados. De cualquier manera, esta nueva situación conduce también a la autonomía discursiva planteada anteriormente.

## 2.2. Sujeto literario y conciencia narrativa: el estilo del cronista

Tanto Rubén Darío como José Martí consolidan su obra en los periódicos. Son textos autónomos destinados al mercado informativo y provistos de una profunda intención literaria. Posteriormente, la mayoría de sus crónicas serán publicadas en formato libro. Se puede decir que ellos plantean un viaje de las letras contrario al que ha sido usual hasta entonces. Si los periódicos publicaban noticias y reseñas de obras literarias, ahora es en sus páginas donde se gestan las obras. El libro ya no viaja hacia el periódico, sino los textos periodísticos viajan hacia el libro.

El detalle no es menor, pues revela cuánto valoran los modernistas no solo su propia obra construida al ritmo febril de las redacciones, sino también la función de los periódicos como democratizadores de la cultura. Martí, dice Rotker, es consciente de que los periódicos le permiten al escritor lo que el mercado de los libros le niega: acceso a un público más amplio, una descentralización de la inteligencia, la belleza al alcance de todos...

El siguiente paso –quizá el más significativo– en el camino de la crónica hacia una autonomía discursiva es la conciencia de la escritura que desarrollan los modernistas. Se trata de una voluntad de forma, que no solo se encuentra implícita en el texto, sino también en pronunciamientos explícitos. Al respecto, Rotker recupera la aclaración de Martí respecto de la estética modernista, en la *Revista Venezolana*. Tomaré aquí algunos enunciados martianos que podrían funcionar como una declaración de principios:<sup>3</sup>

*Imaginar un lenguaje para cada circunstancia específica: “una lengua habla la áspera polémica: otra es la reposada biografía [...] de aquí que un mismo hombre hable distinta lengua cuando vuelve los ojos ahondadores a las épocas muertas, y cuando, con las angustias y las iras del soldado en batalla, esgrime el arma nueva en la colérica lid de la presente”* (2005, 109).

---

<sup>3</sup> Al inicio de cada cita de Martí, antepongo en itálicas mi propia comprensión del enunciado a manera de síntesis. Aclaro esto con el fin de separar el pensamiento del autor de la reflexión de Rotker y de la mía propia.

*Adaptar el lenguaje a las características del mundo al que representa:* “no se ha de pintar cielo de Egipto con brumas de Londres; ni el verdor juvenil de nuestros valles con aquel verde pálido de Arcadia, o verde lúgubre del Erín. La frase tiene sus lujos, como el vestido, y cual viste la lana, y cual la seda...” (2005, 109).

*Recurrir a todas las creaciones lingüísticas en función de su utilidad antes que de su sincronía:* “usará de lo antiguo cuando sea bueno, y creará lo nuevo cuando sea necesario: no hay por qué invalidar vocablos útiles, ni por qué cejar en la faena de dar palabras nuevas a ideas nuevas” (2005, 110).

*Renovar la mirada sobre el continente y reconocer su herencia cultural:* “a poner humildísima mano en el creciente hervor continental; a empujar con los hombros juveniles la poderosa ola americana; a ayudar a la creación indispensable de las divinidades nuevas...” (2005, 110).

Se consolida entonces una conciencia de la escritura y, por tanto, se consolida también un nuevo sujeto literario. Se juntan así un sujeto (escritor), una conciencia (la voluntad de forma) y una narrativa (la crónica) que proponen no solo un nuevo relato, sino una nueva actitud y una nueva ética. Dice Martí: “Que un periódico sea literario no depende de que se vierta en él mucha literatura, sino que se escriba literariamente todo” (2005, 113).

La historia del periodismo ha dado suficientes muestras de que el relato no surge como resultado de una sola voluntad. Por el contrario, toma forma a partir de un proceso de mediación en el que intervienen diversas fuerzas. En este proceso de mediación es donde se construye finalmente el significado de los hechos. De modo que el relato periodístico es el resultado de una suma de fuerzas en tensión: la mirada del escritor y su filiación ideológica; la orientación política del medio y sus intereses empresariales; las condiciones laborales de los trabajadores de prensa; la propia formación del escritor y su actitud creativa, entre otros aspectos.

Todas estas fuerzas en disputa –y los modernistas no están libres de esas tensiones– encuentran un espacio de resolución en la crónica. Esto se debe a que la crónica ofrece un elemento que opera en el plano lingüístico y se eleva por sobre los demás: el estilo. Se puede definir al estilo como el modo particular de verbalizar la

experiencia que permite reconocer la diferencia entre un sujeto literario y otro. El estilo, en su definición mínima, es la correspondencia entre forma y pensamiento.

En este caso, el estilo de la crónica modernista es la unión de dos formas narrativas que hasta entonces se han concebido como opuestas: el periodismo y la literatura. La crónica desactiva esa falsa dicotomía y permite la convivencia productiva entre la facticidad informativa y la estética narrativa en el espacio interior y común del texto. Se juntan y armonizan así una dimensión referencial (datos, hechos, nombres, horas...) y una dimensión simbólica (imágenes, analogías, evocaciones, paradojas...) que no se juntan en la realidad empírica y solo pueden convivir en el relato.

En efecto, la crónica tiene un alto nivel de referencialidad (relata lo concreto y verificable); de actualidad (mantiene una cercanía temporal con lo narrado) y de simbolismo (construye significados profundos). De modo que cuando pierde su cercanía temporal con los hechos, la crónica mantiene su valor como relato. Sigue viva como objeto textual, puesto que su componente referencial y su componente simbólico superan la coyuntura. En eso, más que en otros atributos, consiste su autonomía discursiva.

Mediante la conquista de dicha autonomía, la crónica reafirma la condición del relato como suceso histórico. Significa que cuando la crónica se constituye en un nuevo sistema narrativo, también proyecta una nueva mirada sobre el mundo. Lejos ya de las urgencias de los grandes proyectos nacionales, la crónica se orienta en dirección contraria de las narrativas unificadoras y adopta la preocupación sobre la crisis, la inseguridad, el descolocamiento del individuo en la vida moderna. La crónica, en tanto relato de lo social, ocupa un lugar específico no solo dentro de las letras, sino dentro del conocimiento.

Los cronistas redescubren un lenguaje para la vida cotidiana, capaz de narrar con probidad desde una huelga de obreros hasta una nueva medicina para el asma. Se trata entonces de superar los sistemas positivistas para medir la realidad exterior y poner en marcha una subjetividad que permita aprender el mundo desde la experiencia personal. “¿Y por dónde hemos de empezar a estudiar, sino por nosotros mismos? Hay que meterse la mano en las entrañas, y mirar la sangre al sol: si no, no se adelanta”, dice Martí (en Rotker 2005, 143).

Se modifica entonces el modelo de conocimiento basado en la prueba científica, herencia del positivismo, por el modelo de conocimiento basado en la impresión sensorial, un rasgo que después será reconocido como central de la conciencia crítica modernista. Y si cambia el modelo de conocimiento, también cambia el modelo de escritura. En lugar de buscar grandes relatos totalizadores, a contracorriente de las verdades como templos, los escritores construyen pequeñas piezas narrativas acordes con la realidad fragmentada en que viven. Las “pequeñas obras fúlgidas”, como denomina Martí a esas creaciones sincréticas y paradójicas, que renuncian a la pretensión de totalidad, pero están hechas de la fusión de elementos provenientes de la totalidad.

El espacio idóneo de producción y circulación de esos destellos de la inteligencia no puede ser otro que los periódicos. Como artefactos de la cultura moderna, los periódicos recrean en la vida productiva un ritmo casi igual al de la vida biológica: el día a día, con sus sobresaltos incluidos. Martí: “Estas que ofrezco, no son composiciones acabadas: son, ¡ay de mí!, notas de imágenes tomadas al vuelo, y como para que no se me escapasen, entre la muchedumbre antiática de las calles, entre el rodar estruendoso y arrebatado de los ferrocarriles” (en Ramos 1996, 73). De ese modo, la mayoría de escritores modernistas construye su obra en los periódicos: piezas que se acumulan a diario y que solo después de varios años, cuando el escritor pueda echar sobre ellas una mirada abarcadora, serán reunidas y publicadas como libro.

Los modernistas se anticipan a un método que será usado también por otros pensadores en contextos posteriores. Se podría ver en ello un antecedente americano del procedimiento de Walter Benjamin en su *Libro de los Pasajes* (2005) escrito por retazos –la mayoría en alemán, pero no pocos en inglés y en francés– durante trece años, antes de que su muerte, ocurrida en 1940, dejara inconcluso el proyecto de libro. Como aclara su editor, Rolf Tiedemann, el filósofo bosquejó su plan a grandes rasgos, así como la estructura y el orden de los capítulos. “Los fragmentos propiamente dichos *del Libro de los Pasajes* se pueden comparar a los materiales de construcción para una casa de la que sólo se ha trazado la planta, o sólo se ha excavado el solar”. Es decir, diseñó una carta de navegación inicial y dejó que el contenido se produjera durante el viaje. “Junto al solar excavado se amontonan las citas con las que se levantarán los muros. Y las propias

reflexiones de Benjamin proporcionarán la argamasa con la que el edificio se mantendría unido” (2005, 10).

En otro tiempo y circunstancias, Ryszard Kapuscinski también construyó una buena parte de su obra pieza por pieza. El escritor polaco solía recordar que, en su época de reportero en África y América Latina, mientras sus colegas se iban al bar a tomar un trago, él se encerraba en su cuarto a escribir pequeñas notas que no se publicaban de inmediato, sino que se acumulaban en un cajón y con el tiempo daban cuerpo a una obra mayor.

Volviendo a la crónica modernista, esta representa la ampliación de las posibilidades creativas entre el mundo de lo real y el mundo de la representación. La inclusión de la propia experiencia, la adopción de neologismos, el rescate de arcaísmos, el contrapunto con otros pensamientos de la época, la búsqueda de lo general a partir de lo particular. La crónica incorpora también una reflexión sobre la propia escritura y, con ello, el escritor adquiere otra dimensión y otro peso como sujeto literario.

Una operación central de la crónica de este período es la extrapolación, quizá el procedimiento más productivo de la relación entre lo referencial y lo simbólico. Rotker detecta un ejemplo máximo de ello en la crónica “Jesse James, gran bandido”, de José Martí, que trata del asesinato del famoso bandolero estadounidense. Martí, observa Rotker, nunca se desprende de la referencialidad –un conjunto de hechos donde sobresale la figura del bandido por sobre la mediocridad de sus asesinos– y es capaz de extrapolar su significado al colocar al personaje en contacto con un amplio conjunto de referencias culturales, desde el Quijote hasta Cristo. Construye así un lugar para la épica. De modo que, continúa la investigadora, si James no hubiera vivido en la realidad, habría trascendido como personaje. Más de un siglo después (la crónica es de 1882), muy lejos ya de su actualidad informativa, el texto conserva intacto su valor como relato (2005, 186).

Otro rasgo esencial de la crónica modernista es la convivencia en el interior del texto de diversas tensiones productivas: materia y espíritu; lo particular y lo general; razón y emoción; objetividad y subjetividad; lo perenne y lo fugaz; lo sagrado y lo profano, entre otras. A la vez que busca una explicación del mundo a partir de la vivencia cotidiana, de la experiencia individual del sujeto moderno, la crónica también

busca la restauración de un orden natural del mundo, de un estado de armonía que supone perdido frente al avance del industrialismo.

Los modernistas libran una batalla literaria en tiempos de grandes mutaciones desde políticas hasta científicas y entienden que no se puede representar toda esa complejidad mediante un discurso único, sino mediante un lenguaje capaz de contener en sí mismo las características de su época. Desarrollan así un ritmo y una densidad, pero también una imperfección y una fugacidad acordes con sus circunstancias históricas. La crónica periodística se convierte así en su campo de batalla literaria sembrado de victorias y derrotas. Cuéntese entre las primeras la conquista de su autonomía discursiva como relato y, entre las segundas, el relegamiento de los cronistas frente al protagonismo de la instantaneidad informativa propiciada por la técnica.

### **3. Periodismo literario y crónica latinoamericana, continuidad y ruptura**

La crónica no es tan rara como la pintan ciertas visiones exotistas basadas más en el embrujo de la escritura creativa que en la reflexión sobre sus orígenes y su evolución como relato de lo social. Lo raro sería que no tuviera una trayectoria reconocible en el tiempo ni unos componentes narrativos inteligibles ahora. Es decir, la crónica tiene una herencia histórica pero también unas propiedades actuales, y de eso procuraré dar cuenta en las líneas que siguen.

Como hemos visto, su trayectoria en América Latina comienza con las crónicas de Indias y permite seguir una línea de continuidad en la que aparecen, como sus hitos principales, la escritura funcional y legalista de la ciudad letrada en el período colonial y republicano, la escritura pedagógica y racionalista de los proyectos nacionales del siglo XIX, la crónica modernista de finales del XIX y principios del XX, y el periodismo literario de la última mitad del siglo XX, como antecedente directo de la crónica latinoamericana del último cambio de siglo.

Se trata entonces de un encadenamiento en el que se puede apreciar más un orden histórico y cultural, una correspondencia directa con su tiempo y sus circunstancias, que una emocionalidad exacerbada con la que algunas visiones posmodernistas tienden a

asociar injustamente a este género. Como ya dije, la crónica no es tan rara porque es más factible construir un modelo esquemático, por tanto, revisable y modificable de sus elementos narrativos más evidentes que alimentar el lugar común de sus hibrideces y sus mareas subjetivas.

Basado en una imagen a medio camino entre la historia y la mitología que cada quien crea para su consumo y para los demás, Tomás Eloy Martínez, en *Defensa de la Utopía* (1996), dice que el periodismo literario en América Latina nació el primer día de 1958, cuando un joven llamado Gabriel García Márquez, recién bajado de un avión, entró a la sala de redacción de la revista *Momento*, en Caracas, y comenzó a construir, en ese cuarto sin ventilación, una narrativa periodística enriquecida por el lenguaje de la novela, capaz de desplegar ante el lector una realidad más viva que la del cine.

Se podría discutir la exactitud del momento planteado por el periodista y escritor argentino, entre otras razones, porque el mismo García Márquez ya llevaba para entonces una reconocida trayectoria como cronista de *El Espectador* de Bogotá, antes de partir hacia París, como corresponsal, en 1955. *Crónicas y reportajes* (1976) es una selección de sus mejores trabajos tanto en Colombia como en su estancia europea entre 1954 y 1955. Y *De viaje por los países socialistas* (1978) reúne las crónicas que el inventor de Macondo enviaba desde el otro lado de la “Cortina de hierro” para las revistas *Cromos* de Colombia y *Momento* de Venezuela en 1957. Por otra parte, su *Relato de un naufrago* (1970) se publicó inicialmente en 1955 en catorce entregas diarias en *El Espectador*.

Sin embargo, lo que más interesa aquí es que el tiempo y la lectura posterior de su obra permiten entender que García Márquez no partía de cero. La maestría y la fluidez de su escritura fueron posibles porque antes que él ya había una larga tradición narrativa en el periodismo, capitaneada por los modernistas como José Martí, Rubén Darío, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, y por los escritores testigos de la revolución mexicana de la segunda década del siglo XX, entre otros. Para entonces, la crónica ya podía reclamar, pese al mayor prestigio de la novela, su propio lugar en la narrativa latinoamericana.

En la primera mitad del siglo XX, eclipsado durante muchos años por figuras dominantes –Borges, Onetti, Roa Bastos y otros que, aunque aportaron eventualmente al

periodismo, no lo practicaron como actividad central en sus vidas—, destaca la abundante producción periodística de Roberto Arlt, reconocido después por escritores como Ricardo Piglia y el propio Tomás Eloy Martínez como uno de los mayores renovadores de la narrativa latinoamericana.

De modo que García Márquez y otros de su generación, como Plinio Apuleyo Mendoza, Rodolfo Walsh, Elena Poniatowska... son los continuadores de una ética según la cual el periodista no es un ente pasivo ante la realidad, sino, como lo define Tomás Eloy Martínez: “una voz a través de la cual se puede pensar la realidad, reconocer las emociones y las tensiones secretas de la realidad, entender el por qué y el para qué y el cómo de las cosas con el deslumbramiento de quien las está viendo por primera vez” (1996).

El periodismo literario latinoamericano es el correlato del nuevo periodismo estadounidense (*New Journalism*), nombre con el que se dieron a conocer en el ámbito anglosajón las crónicas de Truman Capote, Tom Wolfe, Norman Mailer, Gay Talese, entre los principales. Entre sus diferencias, como sugiere Jorge Carrión (2012), se pueden anotar una mayor conciencia de autor y una industria cultural más desarrollada a favor de los norteamericanos. Quizá por ello, los mejores textos de los autores latinoamericanos solo vieron la luz en formato libro muchos años después de haber sido publicados por entregas en los periódicos, y cuando ya el concepto de nuevo periodismo era una etiqueta globalizada.

### **3.1. Autodidacta y analógico: el periodismo literario latinoamericano**

El periodismo literario desarrolló una cultura de trabajo en la que el cuidado del lenguaje, la búsqueda de lo excepcional, la estructura dramática, la voz de los personajes y la construcción de nuevos significados se impusieron por sobre las exigencias de la actualidad informativa o la primicia noticiosa. Sin embargo, no era una escritura reposada. La mayor parte de esa producción se gestó bajo el ritmo nervioso de las salas de redacción, con periodistas y escritores aplicados a fondo en un ejercicio de inteligencia frente a sus máquinas de escribir, con la ineludible presión física y

sicológica de la cuartilla en blanco y el apremio de la hora de cierre, en unos diarios donde todavía era habitual fumar y tomar café en el puesto de trabajo, y donde los principiantes aprendían de los veteranos sin necesidad de pasar por el requisito académico de las facultades de comunicación.

Eran los tiempos del periodismo autodidacta, cuando el éxito del empeño narrativo dependía tanto de la solvencia en el uso del lenguaje como de la capacidad de relacionar unos hechos con otros. Para alcanzar esas dos aptitudes, los periodistas tenían la obligación de formarse una sólida base cultural mediante la lectura y la curiosidad individual. Se trataba de un conocimiento incorporado al propio ser y su memoria natural por la práctica diaria del oficio con el eventual auxilio de la memoria física de los documentos y los libros. El periodismo literario valoraba tres fuentes de conocimiento, en ese orden: las personas, los libros y los viajes, como recalca en su tiempo el más latinoamericano de los periodistas europeos, Ryszard Kapuscinski.

Autodidacta y analógico era el periodismo literario, pues entre las décadas de 1960 y 1980 del siglo pasado –la denominada era preinternet, como si se tratara de una edad geológica–, los avances tecnológicos apenas levantaban alguna inquietud. La máquina de escribir –eléctrica en los mejores casos–, el teléfono convencional de disco –la telefonía móvil era ciencia ficción–, la grabadora o magnetófono –rechazada por muchos que la consideraban un artificio traicionero y preferían la libreta de notas y el siempre entrenado recurso de la memoria–, y un aparato llamado *télex*, que arrojaba tiras de papel con los cables internacionales, eran prácticamente todo el marco tecnológico de los periodistas de medios impresos. La radio y la televisión, con unas herramientas y una lógica de trabajo distintas, eran más bien los medios dedicados a satisfacer la expectativa cada vez más posicionada de la inmediatez.

Lejos todavía de la explosión tecnológica que vendría después con internet –y la convergencia de lenguajes que eso significaría en el fin de siglo–, el periodismo literario, de tinta y papel, se impuso la tarea de nombrar las cosas de un modo en que no habían sido nombradas antes. Y esa era una manera de contrarrestar, desde el campo de las letras y la cultura, la visión del mundo que se imponía desde el poder político principalmente.

La segunda mitad del siglo XX fue para América Latina una época de tensión política en la que la vida democrática era un ideal escurridizo que casi siempre se ahogaba entre dos corrientes que la historia se ha encargado de revelar como fraudulentas: el avance del comunismo, que había ganado su primera gran batalla con el triunfo de la Revolución cubana en 1959, y el ascenso de las dictaduras militares en casi todo el continente destinadas a detener la amenaza del primero contra el orden capitalista en un contexto mundial todavía bipolar.

En medio de ese manejo turbio de los ideales de parte y parte, el periodismo tenía que encontrar una voz que se desmarcara de los grandes discursos abarcadores de las ideologías enfrentadas. Tenía que narrar la historia desde abajo, desde lo individual, lo cotidiano y lo marginal para ofrecer a sus lectores una comprensión de la realidad más cercana. El periodismo literario entendió que la opresión política, la exclusión económica y el odio racial no se manifiestan en los grandes discursos sino en personas reales de carne y hueso, y que esas historias tenían que ser conocidas. De modo que su compromiso con el lenguaje y su cercanía con la realidad concreta no obedece solo a una voluntad de forma sino también a una posición frente al poder.

Y el poder reaccionó. La clausura de diarios, la censura, la asfixia económica, el encarcelamiento, la persecución, el exilio y asesinato de periodistas y escritores latinoamericanos es el contexto en que surgió lo más representativo del periodismo literario.

Rodolfo Walsh publica en 1957 *Operación masacre* –una crónica que para algunos puede ser leída como novela testimonial–, en la que ya anticipa algunas de las características del periodismo literario de las décadas siguientes: el uso de la primera persona, la estructura dramática, la descripción física y psicológica de los personajes, el uso de las metáforas temporales como la retrospectión y la anticipación, el desarrollo de diálogos, la construcción de escenas...

La obra emblemática de Walsh surge cuando un movimiento peronista fracasa en su intento de dar un golpe contra la dictadura militar, autodenominada Revolución Libertadora, que dos años atrás había derrocado a Juan Domingo Perón en Argentina. Un grupo de sospechosos son apresados y fusilados extrajudicialmente en un descampado de la localidad José León Suárez. Varios meses después, cuando el miedo

había paralizado cualquier intento de saber el fin de esas personas, Walsh conoce por un informante que hay un sobreviviente de la masacre. Y ahí comienza un trabajo de investigación para reconstruir pieza por pieza, testimonio por testimonio, una historia que iba a contradecir la verdad oficial de los partes policiales.

El periodismo literario traslada a la crónica los elementos de la novela en pos de un relato al servicio de lo que se podría definir –con toda la cautela con que se deben usar estos términos– como la verdad histórica y política de su tiempo, en oposición a la verdad oficial emanada desde el poder.

En 1971 Elena Poniatowska publica *La noche de Tlatelolco*, un relato testimonial de la matanza de cientos de jóvenes la tarde y noche del 2 de octubre de 1968, en el contexto de las protestas estudiantiles en contra del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz en México.

Perpetrada la matanza, el gobierno del PRI (Partido Revolucionario Institucional, que gobernó ese país por 71 años seguidos) quiso imponer la versión oficial de que el Estado apenas había sofocado un brote subversivo y que los estudiantes, en su confusión, se habían matado entre sí. Sin embargo, Poniatowska, junto con otros escritores y periodistas, como Carlos Monsiváis y Carlos Fuentes, se encargaron de mantener vivo el relato de que aquello había sido un crimen de Estado. Poniatowska dedicó tres años a recabar testimonios, a confrontar documentos y rearmar las piezas de una historia de horror. Ahora, no cabe duda de que fue Díaz Ordaz el que ordenó apretar el gatillo. Frente a un partido que controlaba la justicia, el parlamento y los medios, los escritores optaron por dar la batalla en el campo del lenguaje y la cultura, el único espacio donde el pensador se enfrenta con el dominador y lo vence.

García Márquez, Walsh y Poniatowska son apenas los autores más visibles de un catálogo de periodismo literario que, con miles de títulos y autores, resulta inabarcable para los objetivos de esta tesis. Sin embargo, su mención aquí es ineludible puesto que es de la crónica modernista y del periodismo literario de donde la crónica latinoamericana actual hereda sus principales características. Del modernismo hereda su proyección cosmopolita y su autonomía discursiva, mientras que del periodismo literario hereda un uso –a estas alturas ya naturalizado– de la estructura y técnica de la ficción, ya no al

servicio de una verdad, como era la pretensión de esos respetables padres, sino de alguna de las posibles formas de la verdad de nuestro tiempo.

Como ya he planteado antes, la crónica aspira a ser la síntesis del pensamiento de una época y, en esa medida, se proyecta en la historia más como su componente que como su relato. El periodismo literario no escapa a este juego dialéctico entre la realidad y su representación. Ya es parte de la historia latinoamericana. Una señal importante de lo dicho es que, para la generación actual de cronistas, el periodismo literario sigue siendo una escuela ética y estética, aunque a estas alturas, creo yo, es preferible tomarlo más bien como un legado generoso y tranquilo que corre, como los genes de un ancestro, por su vena creativa.

Aclaremos lo anterior: la actitud de los actuales cronistas latinoamericanos con respecto de los anteriores periodistas literarios no es la del discípulo que se afana en emular y, como manda el lugar común, superar al maestro; más bien, es la actitud del heredero consciente de la grandeza de un legado, pero que trata de encontrar su propio modo de usarlo en su propio tiempo y en sus propias circunstancias. En gran medida, a ello obedece la autodenominación de “nuevos cronistas de Indias” con la que se han realizado varios encuentros y debates acerca de la crónica<sup>4</sup>. Tal denominación encierra dos ideas claras: ser conscientes de no estar inventando nada y, pese a ello, proponer una puesta al día de una tradición insoslayable.

Volviendo al periodismo literario, esa generación de cronistas forjada en el ambiente brumoso de las salas de redacción, que por las noches extendía el territorio de su oficio a los cafés, donde debatían hasta el amanecer sobre literatura y política, hace rato no va más. Sus propios protagonistas, ya retirados de la práctica activa del periodismo, dejaron testimonio de ese tiempo casi mítico en sus relatos postreros, como lo hace García Márquez en “El mejor oficio del mundo” (1995), donde asegura que las facultades de comunicación distorsionaron el oficio al llenarlo de tecnicismos y aboga por el retorno a una formación más social y humanista de los periodistas.

---

<sup>4</sup> “Nuevos Cronistas de Indias II”, se realizó en octubre de 2012 en el Museo Nacional de Antropología de México, organizado por la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de México.

La crónica latinoamericana actual se desarrolla en otro ecosistema, un mundo híbrido en el que conviven las que parecen ser las últimas luces del periodismo impreso y los rayos cegadores del nuevo espacio virtual todavía en expansión. Es cuento viejo decir que después de la difusión global de internet en el último fin de siglo el mundo ya no es el mismo. La noción espacio-temporal dominante hasta entonces se alteró por completo y ahora conviven en un mismo plano pasado, presente y futuro, así como lo hacen texto, imagen y sonido. Por cierto, el tema del poder sigue ahí, como propongo en los párrafos que siguen.

### **3.2. Estados comunicadores y crisis mediáticas: el ecosistema de los cronistas latinoamericanos**

La nueva generación de cronistas latinoamericanos escribe en ese contexto de cultura global en la que se han relativizado muchos conceptos fuertes como el de Estado nación, categorías políticas como Norte y Sur, construcciones culturales como la identidad y otras. Los mapas de orientación de la vida moderna cambian de manera cada vez más coyuntural. Tampoco es nuevo decir que después del ataque terrorista a las torres gemelas de Nueva York el mundo ya no es lo que era. El miedo y su pretendido antídoto, las políticas de seguridad, alteraron los procesos migratorios, alentaron nuevos radicalismos políticos y religiosos, reactualizaron la tortura y tecnificaron la vigilancia. En otras palabras, volvieron al mundo un lugar más hostil.

América Latina inicia el siglo XXI con la llegada al poder de los llamados gobiernos progresistas en varios países –Kirchner en Argentina; Chávez y ahora Maduro en Venezuela; Morales en Bolivia; Correa en Ecuador; Ortega en Nicaragua...–, con un discurso radical de izquierda que pone en el centro de sus prioridades la recuperación del Estado no solo como ente regulador de la vida social, sino como su principal protagonista. En la práctica, son proyectos de modernización capitalista en los que el Estado se convierte en el mayor garante de supervivencia del sistema a partir de una mayor racionalidad administrativa y jurídica al servicio del poder político. En

contraparte, promueven la desarticulación de las organizaciones sociales, el debilitamiento de los medios de comunicación y otros espacios del pensamiento crítico.

El caso ecuatoriano es muy ilustrativo al respecto. El gobierno de Correa ejecuta un proyecto de modernización capitalista que, según el discurso oficial, hará que este país alcance estándares de desarrollo similares a los del llamado Primer Mundo. No obstante, el costo que esto supone para la vida democrática y para la diversidad cultural ecuatoriana ya es grande y puede ser mucho mayor, puesto que en los diez años de este régimen se han deteriorado notablemente las condiciones para el ejercicio del pensamiento crítico, la democracia y los derechos humanos.<sup>5</sup>

Bajo el lema de la “revolución ciudadana”, este proyecto se basa, entre otros aspectos, en el crecimiento y tecnificación del aparato estatal; en el desarrollo de una importante obra pública, especialmente en vialidad; en la profundización del modelo extractivista petrolero y minero a cargo de empresas chinas; en el debilitamiento de las organizaciones sociales y la criminalización de la protesta; en la concentración del poder en el Ejecutivo por sobre las otras funciones del Estado; y en el control estatal de la información y del relato social.

En este último aspecto, el poder político en el Ecuador desarrolla varias estrategias comunicacionales para erigirse como el único narrador de su proyecto. La conformación de un conglomerado de medios estatales dedicados a difundir el discurso oficial; el uso político de la Ley de Comunicación para censurar pensamientos disidentes; y el procesamiento judicial contra medios de comunicación, periodistas y líderes sociales hacen parte de esta estrategia de consolidación de un pensamiento único controlado desde un Estado autoritario.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Una muestra de ello ocurrió el 3 de diciembre de 2015, cuando la Asamblea Nacional aprobó un paquete de Enmiendas Constitucionales, entre las que destaca una que declara a la comunicación como un “servicio público” en contra de toda una trayectoria de pensamiento social y humanista que la define y la practica como un derecho humano. Miles de personas salieron a las calles a protestar contra esa maniobra política. La paradoja afloró esa misma tarde cuando la presidenta de la Asamblea, Gabriela Rivadeneira, dijo que las enmiendas servirían para “ampliar los derechos de las personas”, al mismo tiempo que la policía detenía a decenas de manifestantes por ejercer justamente su derecho a la protesta y dejaba un centenar de apaleados en las calles. Al siguiente, día un juez condenó a 21 detenidos a 15 días de prisión.

<sup>6</sup> Un informe de la organización Fundamedios, que trabaja por el respeto a la libertad de expresión en el Ecuador, señala que durante 2016 la Superintendencia de Comunicación (Supercom) emitió 168 sanciones

Lo que intenta el gobierno, durante el dominio del correísmo, es cerrar el círculo del control administrativo de la palabra que ya ejerce mediante la Ley de Comunicación. La idea es que cada acto del habla que le resulte incómodo al poder –especialmente las denuncias de corrupción– pueda ser sancionado con un acto administrativo. El mensaje no puede ser más claro: *en este país, el único narrador de mí mismo soy yo...*

De este modo, el espacio público –físico y simbólico– en el Ecuador parece cada vez menos un lugar de expansión del debate político para convertirse más en un espacio de exposición y riesgo frente al poder. Cuando la represión impide la protesta en la calle y, ante el debilitamiento de los medios tradicionales, esta se canaliza por las redes sociales, los blogs personales, así como por diversas iniciativas de periodismo en red a cargo ya no de grandes empresas mediáticas sino de periodistas y colectivos políticos, sociales y culturales. Sin embargo, y como he sostenido anteriormente, no son las tecnologías las que movilizan a la población, sino las personas con motivos para rebelarse las que usan políticamente estas herramientas.

De todos modos, este estado de cosas tiene un origen anterior a la era de los gobiernos progresistas. La última década del siglo XX y la primera del XXI representan, no solo en América Latina, sino en el mundo, un parteaguas en la comunicación de masas. Los medios tradicionales –radio, prensa y televisión– reciben el impacto de la cultura de internet y, para sobrevivir, tienen que adaptar sus formatos y sus narrativas a las demandas de un público cada vez más activo en la producción, circulación y consumo de información. La inmediatez se impone por sobre la profundidad. La relación entre emisor y receptor se torna de ida y vuelta. Horizontal, según las teorías más optimistas de la comunicación. Yo diría multilateral, porque el intercambio de información prescinde de una centralidad institucionalizada, con lo cual nadie controla nada, pero nadie se hace cargo de nada.

Si los escritores modernistas de hace más de un siglo temían que la crónica fuera relegada por esos “trenes relámpagos” –como denominaba Gutiérrez Nájera a las

---

económicas y administrativas contra diversos medios y periodistas. La Supercom puede actuar por denuncias particulares, pero es una práctica recurrente que esa misma entidad estatal sea la que denuncie y juzgue, es decir, actúe como juez y parte del mismo caso.

noticias transmitidas por telégrafo–, los cronistas latinoamericanos actuales podrían hacer otro tanto respecto de la “infoverborrea” –como llama Tom Wolfe en *El periodismo canalla y otros artículos* (2001) a la cultura de internet–, bajo el supuesto de que el cronista terminará muriendo a manos del usuario atolondrado de *Facebook* y de *Twitter* o, peor aún, a manos del tecnócrata a cargo de las estrategias informativas del Estado. Por todo lo que he expuesto hasta aquí, no creo que esto ocurra.

La crónica es una de las narrativas que mejor ha sabido persistir en este clima. La cultura de la inmediatez y la fragmentación de la información propiciada por internet; el debilitamiento de las instituciones mediáticas ya sea por presiones políticas o por obsolescencia del modelo de negocio; la censura y la judicialización del periodismo por parte del poder político, entre otros aspectos del paisaje cultural contemporáneo, al mismo tiempo que han provocado una precarización del trabajo del cronista, también han reactualizado el valor de la crónica como narrativa documental, como relato creíble de la realidad.

Las razones de esta vigencia quizá se encuentran en algunas características específicas del relato, que consigno aquí:

a) Inmersión: el cronista se adentra físicamente en el ambiente donde se produce el hecho noticioso que da origen a su relato, algo que no se puede hacer desde la comodidad de un escritorio.

b) Referencialidad: el rigor informativo, que se expresa en el detalle minucioso no solo de los hechos, sino también de las fechas, cifras y otros datos concretos y verificables, le otorga a la crónica unas sólidas marcas de veracidad.

c) Personajes: protagonistas directos de los acontecimientos, seres con historia, capaces de contribuir con sus acciones o sus palabras a la narración de un mismo hecho y, sobre todo, facilitan la identificación con los lectores.

d) Diálogos: un recurso literario para guardar la mayor fidelidad posible a la propia voz de los personajes y lograr no solo una diversidad de miradas, sino también una diversidad lingüística.

e) Escenificación: uso de la unidad mínima de la dramaturgia, compuesta de espacio, tiempo y acción para producir imágenes mentales de los hechos.

f) Significados: poner los hechos en relación con un amplio sistema de referencias históricas, políticas y culturales, que permiten mirar lo que a simple vista no resulta evidente.

La crónica latinoamericana actual pervive, entre otras cosas, gracias a su capacidad de actualizar unos procedimientos narrativos heredados del modernismo y el periodismo literario, que en su momento pudieron elevarse por sobre las coyunturas políticas, las transformaciones tecnológicas y alcanzar su autonomía discursiva. En ese sentido, la crónica es un producto de la cultura, y la cultura es la memoria colectiva de los pueblos, capaz de anticiparse a los cambios que se producen en otras esferas de la vida pública y sobrevivir justamente porque ha sabido conservar la herencia dejada por sus padres y abuelos.

La mayoría de cronistas latinoamericanos ya no pertenece, como en el pasado, a la nómina de un medio tradicional; más bien, trabaja en la modalidad *freelance*, generalmente para proyectos editoriales orientados más a la narrativa de lo social que a la actualidad informativa. Si los modernistas tuvieron que aceptar su inclusión en los periódicos como trabajadores asalariados, los cronistas actuales han hecho de la independencia laboral y la trashumancia el modo de vida que les permite desarrollar y negociar sus proyectos con los editores. Martín Caparrós, Alberto Salcedo Ramos, Leila Guerriero, Juan Villoro, por citar a los más reconocidos, son viajeros constantes, que viven de la escritura, los talleres, las conferencias y cursos esporádicos en universidades. Se ha producido una nueva división del trabajo en la que, según el enfoque optimista, los cronistas son libres, independientes y cosmopolitas y, según el pesimista, nuevos proletarios intelectuales sujetos a una precarización laboral consentida.

De cualquier modo, el lugar social de los cronistas latinoamericanos tiende a la ubicuidad. Están en todas partes y escriben de todo. Son cronistas y también novelistas. Escriben para revistas y publican libros de investigación periodística. No están vinculados orgánicamente a partidos o movimientos políticos, como lo estuvieron muchos de sus antecesores, pero sí muy cercanos a causas sociales: migrantes, jóvenes, ecologistas, mujeres, desaparecidos... Son ubicuos, quizá porque el poder también es ubicuo en estos tiempos. Sin las dictaduras militares del pasado, sin la bipolaridad este-oeste, con democracias débiles y sociedades inequitativas, con experimentos

revolucionarios más cercanos al fascismo que al socialismo, con gobiernos infiltrados por el narcotráfico, los cronistas latinoamericanos tienen que diversificar su mirada, encontrar nuevos actores sociales, flexibilizar sus métodos de trabajo y reinventar sus estrategias narrativas.

Del conjunto de su producción se pueden identificar diversas temáticas, entre ellas, la que da origen a esta investigación: la crónica de multitudes. El siguiente es un ordenamiento –que no pretende ser una división rígida, pues existen muchos cruzamientos entre sus diversas formas– de las multitudes que aparecen en el panorama actual de la crónica latinoamericana:

a) Multitudes políticas: movimientos masivos generalmente a favor o en contra de los denominados gobiernos progresistas o, por el contrario, de los neoliberales.

b) Multitudes lúdicas: fiestas, carnavales, espectáculos deportivos y artísticos.

c) Multitudes dolientes: grandes movilizaciones impulsadas por el dolor o la lucha por la sobrevivencia, desastres naturales, migraciones.

d) Multitudes ausentes: la búsqueda interminable de los desaparecidos, feminicidios, fosas comunes.

e) Multitudes violentas: conflictos armados, pandillas urbanas, narcotráfico.

No todas entran en el corpus de análisis de este trabajo, pero permiten mirar su contexto.

Así, la crónica de multitudes se posiciona en un lugar heterodoxo para, desde ahí, narrar la acción del poder y sus efectos visibles en la unidad mínima con que se manifiesta la especie en el mundo: el cuerpo en su dimensión individual y colectiva. Desde Gramsci, sabemos que el poder se ejerce por consenso y coerción. Los proyectos de dominación se aseguran primero un trabajo ideológico para lograr el consentimiento y por eso la ideología se ha considerado por mucho tiempo como el principal campo de batalla política. No obstante, esta centralidad de lo ideológico basada en la pedagogía y el saber ha desviado la atención de lo que ocurre en el plano corporal, en esa materialidad biológica donde las personas resisten o se quiebran ante la coerción del poder independientemente de lo que saben.

La gente no se rebela solo cuando sabe más sino también cuando no aguanta más. En ese sentido, cada cuerpo es una energía política en potencia, y las multitudes son la

manifestación de esas energías capaces de convocarse unas con otras. Los cuerpos se juntan y se afectan positiva o negativamente entre sí. Y la crónica latinoamericana ha desarrollado unos modos de narrar esa intensidad corporal que son las multitudes de nuestro tiempo.

#### **4. Crónica de multitudes II: *Los rituales del caos*. Carlos Monsiváis**

La foto ocupa dos páginas de la revista, despliegue reservado en los medios impresos a las imágenes de especial significación. Todo el campo visual está copado por un gran portón grisáceo, de apariencia gastada, lo que hace sospechar que alguna vez fue blanco o quizá todo lo contrario. A primera vista, hay demasiada materia inerte en el cuadro, excepto porque en el centro mismo, como dudando entre abrir o no el portón desde adentro, aparece el rostro desconfiado de un hombre. Un rostro adusto y con lentes, asomado al resquicio con una mezcla de curiosidad y mala gana. Es el rostro de Carlos Monsiváis y así lo captó la cámara de Rodrigo Vásquez para ilustrar el perfil del escritor mexicano que escribió Fabrizio Mejía Madrid para la revista *Gatopardo* (2004, 84-92).

El mercado, la cancha de fútbol y la puerta de la casa de Monsiváis eran, en cualquier orden, los sitios más conocidos en la colonia Portales de la Ciudad de México, cuenta Mejía Madrid. Y es que Monsiváis fue, durante décadas, una figura inusual de la cultura, el único intelectual al que la gente reconocía en las calles como si se tratara de un futbolista o una estrella de rock. Quizá esa visibilidad pública provenía de ser uno de los escritores que más había reflexionado y escrito acerca de la cultura popular mexicana, desde Agustín Lara hasta Gloria Trevi, desde Diego Rivera hasta Julio César Chávez, desde la Semana Santa hasta la Santa Muerte. Y hablaba de todo eso en la televisión. El propio Monsiváis llegó a ser considerado alguna vez como la personificación de lo mexicano. Yo diría que, si tal cosa fuera posible, se extendería a lo latinoamericano.

Monsiváis era el cronista por excelencia, en tanto basaba su trabajo en una premisa tan minimalista como abarcadora: registrar todo para contar todo. En una charla

en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, en 1999, dijo: “Para escribir a mí me sirve todo, porque no hay nada en el mundo que no le sirva a un cronista”. Se entiende entonces que haya desarrollado, junto con un pensamiento abarcador, una capacidad para decir lo que otros recién iban a pensar. Como explica Mejía Madrid, la estrategia de Monsiváis era registrarlo todo para cernirlo después sobre el público lector. Monsiváis encuentra relaciones insospechadas donde otros no pueden verlas. Incluso en temas que no son de su principal interés, como el deporte o la moda, halla los vínculos con la cultura, la política y el poder.

Aquí cobra mayor sentido la foto que describí líneas atrás, porque refleja de modo gráfico un rasgo central de la personalidad del escritor: la habilidad para estar y no estar al mismo tiempo. Monsiváis estaba en todo lado, pero de todo lado se evadía rápidamente. Era una figura pública que desdeñaba a las figuras públicas. Suena paradójico, pero la voz de Monsiváis era una voz autorizada por solitaria y disidente. Dicho de otra manera, nunca habló desde el poder, pero tampoco desde la militancia revolucionaria. Libró su propia batalla desde el lenguaje, desde el modo de nombrar las cosas, y en eso radica la fuerza de su escritura. Monsiváis ejercía sobre su época una mirada profunda y mordaz al mismo tiempo. Quizá por eso sus crónicas reflejan una cercanía con las causas sociales, pero también una distancia crítica. Los que lo trataron personalmente dicen que siempre ponía una cara de pocos amigos antes de soltar un chiste memorable.

Textos como *Entrada libre* (1987), *Los rituales del caos* (1995), *Aires de familia* (2000), *No sin nosotros* (2005) y otros de la extensa producción de Monsiváis tienen la cultura popular y la conducta de masas como tema central. En ellos predomina ese juego entre profundidad e ironía con que narraba los avatares demográficos en la ciudad más poblada del mundo, con sus tragedias y sus fiestas, con sus terremotos y sus goles. Son famosas sus frases que alcanzaban el nivel iluminador de un aforismo. En una breve recopilación hecha por Mejía Madrid, encuentro la siguiente: “somos tantos en la ciudad de México que el pensamiento más excéntrico es compartido por millones” (2004, 87). Y en ese tono fue capaz de decirle a un país y a un continente lo que somos y lo que hemos sido.

Por ello, de la extensa galería que nos ofrece *Los rituales del caos* (1995), escojo tres textos que considero los más apegados a la temática que me interesa: la crónica de multitudes. Estos son: *La hora del consumo de orgullos* (1992), *La hora del consumo de emociones* (1994), y *La hora de la sociedad del espectáculo* (1995). Tres crónicas que hablan del mayor ecosistema de la cultura de masas: los espectáculos deportivos y artísticos en los que el paisaje dominante es la multitud que rodea a la multitud.

#### **4.1. *La hora del consumo de orgullos: el nacionalismo en su dimensión pop***

Las multitudes, ya lo hemos visto, son las protagonistas del mundo contemporáneo y en sus conductas se pueden leer los síntomas de cambio o continuidad de un determinado orden social. Una muestra de ello nos ofrece Monsiváis en *La hora del consumo de orgullos*, la crónica del combate por el título mundial de boxeo entre el mexicano Julio César Chávez y el estadounidense Greg Haugen, en el estadio Azteca de México, en 1992.

Aunque el protagonista del espectáculo deportivo es un cuerpo individual –el de Chávez, porque Haugen apenas resulta un accidente en la carrera del campeón–, Monsiváis vuelve la mirada hacia un cuerpo colectivo, la multitud reunida en el estadio. Se trata, a primera vista, de una multitud gobernada por los propios resortes emocionales de la multitud que se mira y se reconoce a sí misma en una experiencia excepcional. Monsiváis descubre en ella a un monstruo de cien mil cabezas totalmente entregado a un ataque de nacionalismo coreográfico diseñado por la industria del espectáculo.

El cronista arranca su relato con una afirmación reveladora:

Si algo le queda al nacionalismo es su dimensión *pop*. No popular, algo más bien anacrónico a fuerza de lo sentimental, sino *pop*, con el acento en el perfil publicitario, en los mensajes subliminales, en ese ‘barullo de las estaciones’ que es la moda. Así por lo menos lo percibo hoy, en el estadio Azteca, recinto de la pelea entre el campeón Julio César Chávez y el retador Greg Haugen. (1995, 24)

Uno de los procedimientos fundamentales del cronista es la inmersión en el acontecimiento que será objeto de su relato. La búsqueda de información, el registro de

voces, la retención de imágenes, los personajes, los diálogos y otros elementos indispensables para la narración dependen de la capacidad del cronista de inmiscuirse en esa realidad y encontrar el sentido de todo aquello. Así, la crónica será el resultado de un ensamblaje correcto entre información, narración y significado. Monsiváis, observador directo del espectáculo, intercala la descripción del suceso deportivo con sus propias reflexiones y construye un significado con dimensiones sociológicas: el nacionalismo *pop*.

La narración de Monsiváis reconstruye las imágenes de ese baño de mexicanidad:

En el video-clip difundido por las pantallas inmensas, se moviliza el México que debió existir si los aztecas hubiesen conseguido patrocinadores. Las bailarinas con máscaras de jade quieren ser estatuillas o estela mayas. Entrado en gastos, el promocional vierte ídolos, música de caracolas, acercamientos a las pirámides. Los treinta siglos de esplendor se adhieren a la causa de Julio César Chávez. El estadio desborda iluminaciones tricolores. El grito es unánime: CHÁVEZ. En el video-clip cruzan figuras prehispánicas de computadora. Resuena el teponaxtle y uno siente aunque no los oiga (¿para qué? Ya están inscritos en nuestro código genético) los acordes de himnos, marchas, canciones desafiantes. *Que me maten y al cabo y qué*. (1995, 26)

La crónica cumple así una de sus funciones primordiales como relato de lo social: descifrar los códigos de nuestro tiempo. Y lo hace desde una mirada disidente que se expresa en la decisión de Monsiváis de no mirar el combate –al menos desde la expectativa general del relato–, sino su entorno; de prescindir del enfrentamiento sobre el ring para sumergirse en la atmósfera que lo rodea. No es la pelea el motivo de la narración –nunca dice quién ganó ni describe los intercambios pugilísticos–, sino su significado en la cultura, en el consumo, en la conducta de masas. En eso radica la mirada disidente del autor. Monsiváis seguramente es la única persona, entre más de cien mil en el estadio y entre millones frente a los televisores, que no mira la pelea. Es una voz disidente y solitaria.

Desde esa posición, consciente de que lo que mira es mitad realidad palpable y mitad ilusionismo tecnológico, el cronista construye el significado o al menos uno de tantos significados posibles del acontecimiento masivo:

Creo hallarme, felizmente, en la Convención Cósmica de Concheros. Algo de pronto, tal vez el ring, me recuerda la existencia del box. En la pantalla unas cartas de la baraja forman el Estadio Azteca con los campeones. El láser dibuja el ring: PÓKER DE ASES a distancia. Al cabo de dos horas ya nada significó lo que significa, ni las rechiflas, ni los aplausos (inaudibles), ni la Ola (calistenia de masas), ni el boxeo. Aquí no se viene a encumbrar al Famoso, ya lo está y en exceso, se viene a reconocerse en algún nivel del éxito. Muy probablemente por eso han pagado lo que han pagado los de Tepito y La Lagunilla y La Merced. En este momento el peinado de Don King parece la insurrección del Himalaya, y los palcos son los cuartos de vecindad más caros del mundo. (1995, 27)

Una crónica alcanza su nivel superior cuando logra combinar la evidencia en el plano tangible con la inteligencia en el simbólico. Sumergido en el acontecimiento, objeto mismo de su relato, en algún momento el cronista tiene que despegar la mirada de la realidad inmediata y dirigirla hacia un sistema de referencias mayor. En este caso, Monsiváis pasa revista a los modos en que se han construido los mitos en el mundo del boxeo y constata que del modelo inicial –basado en la fórmula: el de aquí contra el de allá, el nuestro contra el intruso– ya queda poco o nada. Todo ha sido subsumido por la lógica del mercado y el consumo:

En otra época, la dimensión racial y la nacional eran definitivas, y la psique de colectividades enteras se la jugaba con un boxeador, por ejemplo en Estados Unidos con el negro enfrentado a The Great White Hope, o con el blanco que desafiaba a la raza bárbara, o con el primitivo que peleaba con el pretencioso (Jack Dempsey versus Gene Tunney), o con el negro adversario del teutón (Joe Luis versus Max Schmeling), o con el latino que se enfrentaba al hijo del Ghetto (Roberto Durán versus Sugar Ray Leonard). Pero eso fue antes del crecimiento del gigante corporativo, y las denuncias del papel de la Mafia. Y luego Mike Tyson fue a la cárcel. En el box de los noventas el centro es el negocio, y ya hasta el final vienen los peleadores y las peleas. (1995, 27)

Por ello, la crónica de Monsiváis nos abre la posibilidad de pensar, más que en un combate de boxeo, en el nacionalismo desde una perspectiva más amplia. La historia política de América Latina está plagada de proyectos nacionalistas tutelados por los poderes estatales. Curiosamente, son proyectos con una cierta vocación necrófila, en tanto asignan un protagonismo especial a personajes de la historia oficial enterrados hace décadas o siglos. Utilizan cuerpos muertos como mitos restauradores de la nación: Bolívar en la Venezuela chavista; Alfaro en el Ecuador correísta; Perón y Evita en la Argentina kirchnerista, por citar solo algunos ejemplos contemporáneos. En cambio, los nacionalismos *pop*, tutelados por la industria del espectáculo, aprovechan los cuerpos

vivos de los deportistas, de los artistas, de los héroes populares y de todo aquello capaz de generar un magnetismo físico y movilizar grandes multitudes bajo una promesa llamada nación.

La experiencia ecuatoriana reciente es generosa en cuanto a nacionalismos evanescentes. Si hay algo que hace refloatar el patriotismo, el sentido de pertenencia, el orgullo de país es un triunfo de la Selección de Fútbol. Un gol de la “Tri” a nadie le cambia la vida pero, como diría Monsiváis, “El país goza uno de esos ratos de esparcimiento en los cuales vuelve a ser, por un instante, la Nación” (2003, 30). La multitud reunida por un espectáculo deportivo, diría yo, es el lugar donde por fin sale del clóset el nacionalista que todos llevamos dentro.

#### **4.2. *La hora del consumo de emociones: creer en uno para creer en todos***

Uno de los rituales más bulliciosos de esa religión laica llamada fútbol es la celebración de un triunfo de la selección nacional de cualquier país. En México, los triunfos del “Tri” (en masculino, a diferencia del Ecuador, donde la alusión al equipo es femenina) se festejan con una peregrinación festiva hacia el Ángel, nombre coloquial con que los hinchas se refieren al Ángel de la Independencia, el monumento inaugurado en el gobierno de Porfirio Díaz, en 1910, para conmemorar los cien años de la independencia de ese país.<sup>7</sup>

Nacionalismo oficial y nacionalismo *pop* se juntan en una misma glorieta conmemorativa por obra de la industria del espectáculo. Todo indica que el viaje del nacionalismo como ideología unificadora emanada desde el poder hacia el nacionalismo como conducta interiorizada en la vida cotidiana tiene como vía más expedita el consumo, y el principal complemento del consumo es el caos. En ese camino entre el

---

<sup>7</sup> La historia deportiva latinoamericana registra muchos ejemplos de este nacionalismo patético, uno de ellos fue el triunfo de Argentina sobre Inglaterra en el Mundial de México 86, cuando los goles de Maradona fueron celebrados como una revancha por la derrota militar del país sudamericano frente a los ingleses en la absurda Guerra de las Malvinas de 1982.

gran relato de la nación y sus mitos y el microrrelato del hincha y sus bravatas hay un gran caos que describir y analizar.

Monsiváis se vale del pensamiento de un asiduo a los estadios llamado Juan Gustavo –que parece ser una tipificación del adicto al fútbol y, a la vez, un alter ego del propio escritor– para explorar el conflicto entre el individuo y la multitud, entre el particular consumidor de emociones y el irreflexivo hombre masa:

En esta semana los éxitos inesperados en el Mundial de la Selección Nacional, del Glorioso Tri, le infundieron a Juan Gustavo nuevos bríos, y la expresión es suya. ‘Son horas en que la Patria nos entra por los ojos y los oídos y se nos sale por la garganta’. Y más si el escenario de las celebraciones vuelve a ser la columna del Ángel de la Independencia, adonde ya ha ido Juan Gustavo en otras ocasiones. Allí se ha desfogado, ha bailado, se ha enamorado de su fibra local, y le ha dado la razón a la frase del Papa Juan Pablo II: ‘¡México sabe rezar, México sabe cantar, pero sobre todo, México sabe gritar!’ (1995, 31)

Uno de los rasgos sobresalientes de la escritura de Monsiváis es saber confundirse primero con el mundo narrado para tomar distancia después. En esta crónica hace lo mismo, pero no solo desde su conciencia de narrador, sino también desde la conciencia – más o menos estandarizada y más o menos exaltada– de un hincha. Lo que intenta responder con ello es: ¿dónde queda la individualidad en todos estos rituales de nacionalismo instantáneo? ¿pueden convivir una conciencia individual y una conducta de masas en un mismo acontecimiento de multitudes llamado fútbol? Aquí parece salir a flote la gran paradoja que todo cronista debe saber encontrar:

Ya cerca del Ángel Juan Gustavo recapitula mentalmente y fija su posición. El juego fue apasionante y le hizo evocar aquel otro cuando el mismo Presidente saltó y gritó y participó en la Ola. Hasta aquí todo bien porque incluso en ese debate que lo perturba nadie objetó el placer que se deriva de un buen partido de fútbol. Y ni quien lo dude, el juego de hoy fue sensacional y nada mejor que ir al sitio donde se le rinde homenaje ritual a la Nación que a la mejor ya la hizo o ya la va a hacer en el fútbol. Qué padre desgañitarse con el ‘¡Viva México!!!’, o con el más agresivo y popular ‘¡Viva México, cabrones hijos de la chingada!!!’ En el resumen él va muy bien, porque es legítimo y universal festejar la victoria de nuestros enviados plenipotenciarios sobre el césped. (1995, 32)

La paradoja consiste en que para creer en la nación hay que preservar por lo menos un poco de la creencia en uno mismo. En otras palabras, si me creo el relato con que el poder político y los medios masivos envuelven mi vida es porque soy capaz de suspender, aunque sea por un momento, mi atención a los estímulos externos y escuchar las voces internas que me dicen que todo esto tiene un sentido por mínimo que sea. Me acosan y yo lo acepto. No todo es imposición, también hay autonomía personal:

Pero en este instante Juan Gustavo se siente acosado. ¿Qué pasa? ¿Efectivamente, como se dijo en el programa, esta multitud y por ende el país entero, ha mecanizado su proceso de carnavalización? ¿Es el fútbol la alucinación catártica que facilita el desahogo de las frustraciones y los resentimientos de tanta vida aplastada?... Juan Gustavo se detiene y se autocritica. ¡Qué cosas le hace decir su mente tan débil a las incitaciones del rollo! Él quiere hacer a un lado las hipótesis mamonas y entrarle a las porras y a las filas de la conga patriótica y a la Ola. ¿Para qué perder el tiempo con elucubraciones si la ciudad entera se ha vuelto un desmadre óptimo? [...] Por estas horas las turbas (¡pinche palabrita de los rolleros!) han tomado el control de la ciudad. (1995, 33)

Planteada de otra manera, la misma paradoja revela que la capacidad atribuida a las multitudes de fusionar todas las fuerzas individuales en una gran energía colectiva es apenas la mitad de una proposición cuya otra mitad dice que es justamente en medio de la multitud cuando uno está más aferrado a uno mismo. Cada gesto y cada movimiento que ejecuta el individuo en medio del tumulto en realidad ya se venía preparando en su propio inconsciente antes de que los gestos y los movimientos de los otros los activaran completamente.

Juan Gustavo, el enamorado del fútbol, se detiene segundos antes de diluirse en el anonimato de los anónimos, y observa a sus semejantes. ‘¡Qué extraño!’, murmura. ‘¿De dónde viene ese canto gutural...?’ ¡Qué joda! Más bien, ¿en dónde acuñó su cerebro eso del ‘canto gutural’? Él se reconviene a sí mismo, a lo que oyes dile *porra*, dile *fervor patrio*. ¡Y qué mala onda! El día que gana México, él con la conciencia dividida. ¿Qué es esto? Ahora localiza en su evocación una de las teorías que más lo perturban: si actúan así las legiones de fans en el Ángel es porque el civismo se ha ido atrofiando, y el patriotismo ya tiene muy pocas oportunidades de existir... ¿Y de qué patriotismo me hablan? Estas colectividades llevan muchos años haciéndose a la idea de su cruel destino, y de que su mayor hazaña comprobable es trasladarse como pueden de un día a otro de un año al siguiente. (1995, 33)

El hombre masa solo copia de los demás los movimientos que él mismo tenía guardados en algún lugar de su repertorio de impulsos. El efecto unificador de una multitud que se alimenta con su propio magnetismo y parece que va a engullir todo a su paso –así ocurre con las multitudes del fútbol– convive con las reservas de individualidad que hacen que, pasada la celebración, cada quien retorne a su regular vida privada.

Sin embargo, haber asistido a la celebración de hoy constituye para el hincha la apuesta personal de que habrá nuevas celebraciones como esa en el futuro. Saltar, gritar, pintarse la cara con los colores de la bandera es mantener la esperanza de que siempre habrá un motivo para romper las prohibiciones, lograr acercamientos inusuales, juntar el propio cuerpo con el de otros sin que medien los recelos ancestrales. ¿Y la patria? A nadie le importa la patria en la blanda mediocridad de la vida cotidiana. Al menos hasta que vuelva a ganar el equipo de todos.

#### **4.3. *La hora de la sociedad del espectáculo: la multitud disciplinada***

Si la masa, como lo plantea Elías Canetti, desactiva en los cuerpos el miedo a entrar en contacto con otros cuerpos, también la masa alienta a los individuos a hacer cosas a las que no se atreverían en soledad, como sugiere Monsiváis. La multitud cumple así otra función paradójica: recubrir a sus miembros del suficiente anonimato para sumarse a rituales colectivos que, en otras circunstancias, podrían resultar vergonzantes, como bailar sobre las mesas o liarse a puñetazos en medio de un concierto.

De muchas maneras, las multitudes del espectáculo ofrecen una experiencia que parece liberadora en lo personal, pero resulta disciplinaria en lo colectivo, según constata Monsiváis en *La hora de la sociedad del espectáculo*, una crónica armada sobre la experiencia en varios conciertos –Frank Sinatra, Sting, Luis Miguel, Madonna y otros– a los que acude para mirar la conducta de los espectadores.

El disciplinamiento viene edulcorado en el juego coreográfico:

¡Oh Margaret Mead, oh James Frazer, oh Lévi-Strauss, oh antropólogos al uso, cómo los extrañamos en los conciertos de hoy! Ustedes nos explicarían en un abrir y precipitarse de cuartillas lo que sucede. A la tercera interpretación del visitante o de los visitantes, y sin incitaciones de por medio, guiados por esa compulsión que afirma los hábitos apenas nacidos, las manos intrépidas sostienen cerillos y, más cautamente, encendedores. Los plantíos luminosos devastan la oscuridad, puntúan las canciones, y elevan su vasallaje ígneo en respuesta a sus proezas de instrumentos y voces. Tantas luces no surgen en vano, y lo refieren todo al encandilamiento del público, enamorado de los cielos artificiales. (1995, 186)

Monsiváis llama “ritos instantáneos” a esos modos uniformes de actuar, que parecen movimientos espontáneos, pero que en realidad son coreografías internalizadas a fuerza de la repetición programada con que la televisión le devuelve a la multitud la imagen de sí misma:

Aquí están por ejemplo los tubitos de neón que puso de moda un Mundial de Fútbol, y que institucionalizó la magna filosofía: un público sólo lo es y en grande, si hace lo mismo y al mismo tiempo, si es disciplinado, si transforma su espontaneidad en protagonismo armónico. Al llamado de la tribu los asistentes compran su tubito, y lo adoptan a usos decorativos y declarativos, lo usan como esclava, lo ondean como lanzando a las tinieblas, se lo anudan al cuello, lo preparan, lo dejan adormecer, lo resucitan... (1995, 188)

Las cámaras filman y filman y la gente actúa y actúa. Hacer la ola en los estadios, encender velitas en los conciertos, bailar sobre las sillas y otros comportamientos casi automatizados son la prueba de que todo, incluso los géneros aparentemente más contestatarios, entra en el mismo juego:

De las masas, la más disciplinada, la más negada a lo voluntarioso, es la del rock. En un concierto no caben el azar o la improvisación, y lo más novedoso es lo más previsible... Un momento, no se me confunda. No hablo de conformismo ni nada semejante. Supongo a cada asistente singular e irremplazable pero en un concierto su ambición –su acción obligatoria– es ser como los demás. (1995, 186)

Resulta entonces que el público, como público de sí mismo, disputa con los artistas o los deportistas la centralidad del espectáculo. Si uno se fija en las canciones o en el fútbol o en el combate se pierde lo fundamental. La televisión construye el acontecimiento para beneficio de la industria. Cuando la cámara la enfoca, la masa se mueve, chillar, saca las velitas, hace la ola. La televisión le muestra la masa a la masa.

Quizá el rito instantáneo que mejor refleja esta ambivalencia entre libertad y disciplinamiento es la ola, un movimiento sincronizado entre los espectadores –se ponen de pie y levantan las manos una fracción de segundo después del anterior y antes del siguiente– para lograr un efecto cinético. La ola es un paliativo contra el aburrimiento, que alcanzó su mayor fama en el Mundial de Fútbol México 86:

Empezó como idea sobresaliente en los juegos de fútbol americano y pronto fue obligación de todos los públicos, en especial del adorador del fútbol soccer, y luego el único método gracias al cual una multitud se sentía libre y disciplinada a la vez, con la coreografía mínima y trascendente de miles y miles, esa ondulación que alucina, el sentarse y el levantarse que le confieren cualidades plásticas al dinamismo y las filiaciones deportivas. De movimiento de adhesión la Ola ha pasado a ser el gran espectáculo que toda multitud dedica a sí misma, la escultura ubicua y efímera, la talla de los estadios. Gracias a la ola la masa relativamente inmóvil se vuelve moldeable, dúctil, sinuosa, conmovedora en su despliegue visual. (1995, 203)

En su libro *Pensar en los otros. Sobre el talento para la metáfora* (2008) Ted Cohen sostiene que las metáforas: “Son los accesos a la comprensión humana, a la apreciación del otro. Exigen ser captadas. Captarlas es parte del propio compromiso con el ser humano, porque ser humano requiere saber qué es ser humano, y eso requiere el reconocimiento íntimo de otros seres humanos” (135). Me parece que este pensamiento aplica a la escritura de Monsiváis en general y a esta crónica en específico. La metáfora, como una condensación del pensamiento, permite al cronista crear imágenes que, sin tener una correspondencia absoluta con la realidad, la describen mejor que cualquier empeño literal.

¡Mírenlos nomás allí sentadotes! ¿Qué pasó con esa fibra? En los conciertos uno ya no se apoltrona para resistir y apreciar perdido en el conjunto de *híbridos dóciles, mitad espectador mitad butaca*. Ahora, lo común es oírlo todo de pie y de preferencia sobre las sillas. Trépanse de inmediato y vean y oigan, como atisbando un pleito a puñetazos en una cantina del Far West, *los golpes son centellas, la civilización es la elocuencia boxística*, nunca se bajen de las sillas, observen el duelo y eviten el *desplome del universo*. A las sillas se asciende para ya jamás descender, *la silla es la base de tu estatua, en los conciertos un mar de estatuas móviles se desplaza en el absoluto de un centímetro*. (1995, 183)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Las cursivas son mías.

Lo literal y lo metafórico se entretajan y se afirman mutuamente para cubrir las expectativas del lector. Esa síntesis de las ideas, que Monsiváis ejecuta a cada paso, le permite llamar, por ejemplo: “mexicanos de closet” a los que descubren súbitamente su fervor nacionalista al calor de los alcoholes y las rancheras; o “Luis Mi es el Flautista de Hamelin de los convencidos del envejecimiento de la modernidad”, para referirse a los seguidores del cantante Luis Miguel; o “su precisión evoca la de los esclavos en las galeras, y la hora del punto de cruz del matriarcado”, respecto de las coreografías juveniles en los conciertos. El recuento de la capacidad metafórica de Monsiváis es inagotable y podríamos terminar citándolo íntegramente porque todo en este cronista de multitudes parece ser citable.

Uno de los temas en que la fusión de lo literal y lo metafórico alcanza máximos niveles de significado es justamente el del cuerpo. David Le Breton plantea en *Antropología del cuerpo y modernidad* (1995), que la supremacía del mercado en la vida contemporánea otorga un lugar privilegiado al cuerpo sano, joven y bello, en detrimento del cuerpo enfermo, viejo y atrofiado. Si buscamos una correspondencia entre esta premisa y el mundo del espectáculo, Monsiváis la encuentra en el magnetismo corporal de uno de los cantantes más exitosos de su época: Luis Miguel.

Ser joven hoy, y en el Auditorio Nacional, es el requisito astral, la buena vibra que te deposita entre sonidos positivos e informes de telépatas apenados por la invasión de la privacidad. ¿Quién lo duda? Sólo los jóvenes gozarán las ventajas del inminente aterrizaje en el Primer Mundo. Y 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 efervescencia corporal (si no hay cuerpo no hay espíritu, y si no hay espíritu más valiera cerrar los gimnasios). (1995, 188)

Luis Miguel personifica al narcisista funcional. La industria del espectáculo requiere cantantes con el suficiente amor por sí mismos como para esparcir ráfagas de sensualidad sobre las multitudes extasiadas. El cuerpo deseado y deseante es un dispositivo magnético a condición de que su dueño esté consciente de ello y de que las multitudes acudan a su llamado gracias al dominio y aceptación de un lenguaje convenientemente interiorizado a fuerza de repetición televisiva. Nuevamente, descripción literal y metafórica se juntan:

Él se toca la cabellera una vez más, certifica que aún no acude la *bíblica Dalila*, y, asomado al *espejo del frenesí aturdidor*, comprueba lo que ya sabía, porque *el narcisismo es comunicativo*, y lo que se le había olvidado, porque *el narcisismo es amnésico*: él es guapérrimo, su voz *secuestra a sus admiradoras* y sus *movimientos son penetrantes*, en varios de los sentidos de la expresión, y aquí lo metafórico es la disculpa enviada a la muchedumbre femenina. Él se *frota copularmente con el aire*, y cada uno de sus gestos –si así dicen, así debe ser– desata el *canibalismo visual*. Ya lo andan buscando los haces de luz y él envía hacia atrás los brazos para desde allí *ligarse al universo*. (Cualquier otra comparación no le hace justicia al intento.) (1995, 189)<sup>9</sup>

Las crónicas de Monsiváis actualizan de ese modo una mirada sobre las masas en la era de la realidad mediatizada. La dinámica conflictiva entre fuerzas liberadoras y opresoras que actúan sobre los cuerpos se reproduce incluso en acontecimientos aparentemente sin contacto con la política, como son los espectáculos deportivos y artísticos. Digo aparentemente, porque la política se manifiesta implícitamente en todas las circunstancias en que se pone en juego el modo de nombrar las cosas. Narrar la realidad de una manera y no de otra implica una –aunque sea mínima– intención política.

El modo de nombrar las cosas es la batalla que da el cronista en el campo del lenguaje y, por lo general, vence: “Baladas hechas en serie para conciertos en serie que convocan reacciones en serie” (1995, 191). En una sola oración es posible dejar en evidencia la fuerza colaborativa entre el componente referencial (baladas, conciertos...) y simbólico (reacciones en serie...) del género que nos ocupa.

Otra muestra de lo dicho:

En el triunfo estrepitoso del disco de boleros de Luis Mi algo tienen que ver el regreso internacional del género (en los años de la cacería de la Identidad), los magníficos arreglos de Armando Manzanero, y la combinación sorpresiva de alguien tan joven y materiales tan viejos. Sin embargo, según creo, la apoteosis de *Romántico* se debe en lo básico a la operación que recubre con elementos del Ayer las sensaciones del Ahora. El bolero ha sido lo íntimo que se insinuaba en público. Gracias a Luis Mi, el bolero es lo público con utilería intimista [...] ¡Cuántas molestias logísticas se toma la balada para no aplastar del todo a la fragilidad del bolero! El sentimiento se traslada de las penumbras amorosas a las zonas de alta visibilidad. Luis Miguel enamora a la cámara de video, lanza el dedo flamígero que invita a la rendición. (1995, 196)

---

<sup>9</sup> Las cursivas son mías.

Si miramos bien la crónica como un relato de lo social, podemos decir que, además de un hecho narrativo, es también un ejercicio de pensamiento. Y todo pensamiento –sobre todo si se lo formula a contrapelo de la cultura dominante– implica una toma de posición política. Cuando Monsiváis verbaliza una experiencia, cuando posiciona una voz ante los demás, sin duda rebasa lo lingüístico y se inserta ampliamente en lo político.

## Capítulo tres

### El lugar del cuerpo y el lugar de la palabra

Nada mejor pues como técnica de observación y análisis que la inmersión iniciática en un cosmos, e incluso la conversión moral y sensual, a condición de que tenga una armadura teórica que permita al sociólogo apropiarse en y por la práctica de los esquemas cognitivos, éticos y estéticos que aprenden diariamente aquellos que lo habitan.

Loïc Wacquant

Todos quieren llegar. Han caminado casi mil kilómetros durante tres semanas y todos quieren llegar. Pero no pueden. Los que van adelante se detienen y dudan entre avanzar o retroceder. Los que vienen atrás no entienden todavía lo que pasa y gritan: sigan, vamos, no se paren...

Los de adelante piden calma, toman fuerzas y tratan de avanzar. Pero no pueden. Y los de atrás no saben por qué no pueden. Hasta que alguien avisa: hay un escuadrón policial que corta la avenida y a los que quieran pasar les van a tirar bombas lacrimógenas.

Es la mañana del 22 de marzo de 2012 y cerca de diez mil personas desbordan las avenidas Gran Colombia y 12 de Octubre, a tres cuadras del parque El Arbolito, en el centro-norte de Quito. La mayoría pertenece a organizaciones indígenas, ecologistas y campesinas que quieren llegar a ese reducto urbano, el principal símbolo de la movilización y la protesta social en los últimos treinta años.

En la memoria de esta ciudad resulta casi imposible separar El Arbolito del protagonismo político del movimiento indígena, que alcanzó su cúspide en la década de 1990.

Esta vez, El Arbolito será el punto de llegada de la “Marcha por el agua y la vida”, como se ha denominado a la travesía emprendida desde la amazónica provincia de Zamora Chinchipe hasta Quito, en protesta contra los planes del gobierno de iniciar la explotación minera a gran escala y a cielo abierto en esa región. El riesgo para la diversidad biológica y las fuentes de agua es altísimo.

Ríos de lodo mezclado con mercurio, que arrasan la vida de cientos de comunidades y ecosistemas, como ya se ha visto en Chile, Perú, Brasil y otros países latinoamericanos, son el residuo de esta industria. Y la gente viene a decírselo al gobierno:

“¡Sí a la vida, no a la minería contaminante!”.

Cuando los manifestantes están apenas a tres cuadras de su destino, un cerco policial, una barrera gris armada con escudos, toletes, máscaras y todo el equipo antimotines, impide su paso. No pueden llegar hasta El Arbolito porque el histórico parque quiteño ya ha sido tomado desde la madrugada por una masa de partidarios del gobierno –las bases, como prefieren llamarse a sí mismas– que llegó por la madrugada a la capital en buses y camiones para respaldar al régimen autodenominado de la revolución ciudadana.

En medio de ese estado de crispación entre quienes lo impugnan y quienes lo defienden, el poder político interviene de acuerdo con su estilo: radical e inapelable. El presidente de la República, Rafael Correa, llega hasta El Arbolito en medio de un intimidante equipo de seguridad con seis carros blindados, ocho motocicletas, y al menos veinte guardaespaldas. Sube a la tarima montada la noche anterior y pronuncia un discurso condenatorio respecto de los defensores del agua. “Ecologistas infantiles”, los llama, “extremistas”, “desestabilizadores”, “enemigos del progreso”... Sus seguidores lo aplauden y corean una consigna dirigida a los manifestantes y a todos los que cuestionen la política extractivista del régimen:

“¡No pasarán, nosotros somos más!”.

El presidente termina su discurso, llama por señas a su equipo de seguridad y anuncia su retirada como si anunciara un anochecer en pleno día. Si alguna expresión emocional tuviera su rostro, las gafas oscuras se encargan de ocultarlo. Antes de abandonar el lugar se detiene para oficializar la consigna:

“¡No pasarán, nosotros somos más!”.

Una aclamación se escucha en el parque como el rumor de una ola caliente sobre un mar de banderas verdes y de puños en alto. Si el populismo tuviera un monumento, este podría estar basado en una foto de la militancia correísta.<sup>10</sup>

Solo cuando el último carro blindado ha partido, la multitud oficialista comienza a desocupar de mala gana el parque. Los dirigentes pasan lista, reparten panes y gaseosas, y anuncian que castigarán con una multa a los que han faltado. Y es imposible no advertir en este pequeño detalle cómo la palabra revolución se confunde con extorsión. Después, todos suben a los buses que los llevarán de vuelta, cansados y somnolientos, a sus lugares de origen.

Mientras tanto, los indígenas, campesinos, ecologistas y otros defensores del agua, cuyo paso sigue bloqueado, tienen que esperar dos horas más antes de que la Policía les permita recuperar su tradicional espacio de protesta. Justo entonces, comienza a caer un durísimo aguacero sobre Quito. Pero a nadie le importa quedar empapado. Todos quieren estar allí. Han caminado casi mil kilómetros durante tres semanas y todos quieren estar allí.

Algo queda muy claro: el espacio público, ahora más que en otro momento, es un territorio en disputa. Y lo que se disputa no es tanto la parcela del parque por su materialidad urbana, sino por su valor simbólico. El Arbolito, un símbolo de la resistencia social, especialmente de las movilizaciones indígenas, ha sido arrebatado –al menos parcialmente– por el gobierno para convertirlo en el escenario del discurso oficial.

El mensaje es más claro aún: toda persona u organización social que se atreva a usar el espacio público para impugnar al gobierno tendrá que vérselas con la respuesta oficial en el mismo escenario. Una multitud estará lista para salir a callar a otra multitud.

---

<sup>10</sup> Uso la palabra correísmo –o su variante, correísta– para referirme a la corriente política que ha dominado el Ecuador durante la última década y no se sabe por cuánto tiempo más. Prefiero esa denominación porque revela mejor que otras los rasgos fundamentales del populismo como el culto a la personalidad, la conducta afiebrada de sus seguidores y el autoritarismo mesiánico. La palabra correísmo también expresa una familiaridad con otras corrientes latinoamericanas del mismo signo populista como el kirchnerismo, el chavismo, así como con sus antepasados: el peronismo, el velasquismo, el roldosismo y otros con sus respectivos matices.

Así, el espacio público deja de ser el lugar de expresión de las diversidades, el lugar natural para la toma de la palabra, y se convierte, cada vez más, en un espacio de riesgo y de exposición ante el poder.

En el Ecuador, bajo dominio del correísmo, se ha consolidado una fórmula de enfrentamiento: a cada manifestación de los sectores sociales el gobierno responde con una contramanifestación oficialista, conformada en su mayoría por una burocracia media, dirigida por altos funcionarios de los ministerios. Obsesionado primero con su proyecto de modernización capitalista, el poder político desarrolla una segunda obsesión: controlar no solo el cuerpo sino también la palabra de quienes lo impugnan.

Este es uno de los períodos de mayor politización de la vida en este país, cuyo principal síntoma consiste en que la mayoría de las expectativas cotidianas, como la estabilidad laboral, el acceso a la justicia, el uso público de la palabra, el ejercicio de los derechos, entre otras, están inevitablemente mediadas por un cálculo acerca de las consecuencias de un alineamiento o un alejamiento con respecto del discurso oficial. El poder desciende hacia la vida de la gente como un oleaje corrosivo.

Y así, cada tanto se escenifica en las calles ecuatorianas una medición de fuerzas entre un poder político controlador y disciplinario y una sociedad civil volcada sobre su propio cuerpo como unidad –mínima y máxima a la vez– de resistencia. Es en el cuerpo individual de las personas y en el cuerpo colectivo de las multitudes donde se concentran las grandes tensiones de la biopolítica. Es ahí donde, como diría Foucault, la noción clásica del ser humano como animal viviente capaz de acción política cambia a la noción moderna del ser humano como animal en cuya acción política se juega el destino de su ser viviente.

El campo de acción de la biopolítica es el cuerpo, toda vez que este marca el punto de encuentro entre el ser biológico y el ser social. Los límites entre uno y otro resultan, la mayoría de las veces, indiscernibles. El objetivo del biopoder es el control y la normalización del cuerpo en tanto organismo vivo capaz de oponer resistencia y plantear una lucha contra los mecanismos de sujeción y dominio. El cuerpo, como zona fronteriza y campo de batalla entre la fuerza inmanente de la vida y la tecnología dominadora del poder, se expresa, más que en otras formas, en la forma de las multitudes.

Antonio Negri es uno de los pensadores contemporáneos que mejor ha rastreado los fundamentos del biopoder. En *El monstruo político. Vida desnuda y potencia* (2007) identifica principalmente dos: 1. El fundamento eugenésico clásico; y 2. El fundamento racionalista moderno. Si bien el poder actúa generalmente de acuerdo con una matriz de pensamiento dominante para cada época, puede hacer uso de manera indistinta del fundamento eugenésico y del racionalista cuando así lo requiere.

La eugenesia es un principio de la metafísica clásica que se refiere al buen nacimiento. Quiere decir que si alguien es “bien nacido” también será “bueno y bello”, aclara Negri. De ahí se deriva una infinidad de presupuestos que por siglos se han impuesto como inapelables. En consecuencia, “sólo aquel que es bueno y bello, eugenésicamente puro, está legitimado para el mando” (2007, 93). El orden jerárquico se basa entonces en la superioridad de origen y así legitima toda forma de dominio incluida la esclavitud.

Sobre esa base, todo lo que se encuentra por fuera del orden eugenésico es monstruoso. La metafísica clásica se niega a reconocer en el monstruo el menor vestigio de otredad y solo está dispuesta a admitir su existencia si este puede ser exorcizado, transformado a su favor: “El monstruo vaga en los sueños y en el imaginario de la locura; es una pesadilla de lo bueno y lo bello; solo puede darse como destino catastrófico, motivado catárticamente, o bien como evento divino” (2007, 95). El monstruo, como evento de una exterioridad absoluta, más allá de los límites de lo humano, tiene que ser dominado y excluido.

El poder político ecuatoriano, en el período correísta, recupera ampliamente el fundamento eugenésico del biopoder cuando coloca en el centro de su discurso el concepto de “Buen vivir” y conmina a todos a seguirlo sin cuestionamientos. Significa, por simple ejercicio de oposición, que también existe un “Mal vivir”, un monstruo del que hay que apartarse fatalmente. No obstante, el aparato de propaganda gubernamental no ha podido hasta ahora respaldar el significado de “Buen vivir” con prácticas sociales concretas ni mostrar su realización en la vida cotidiana. Es decir, no ha podido bajarlo de su elevación metafísica.

El “Buen vivir” resulta entonces una creencia cuyo principal profeta es el poder político y nadie más. Si aplicamos el fundamento eugenésico planteado por Negri, todo

lo que está fuera del “Buen vivir” es monstruoso y tiene que ser dominado y excluido. Desde esa perspectiva, la “Marcha por el agua y la vida”, a la que me referí en párrafos anteriores, es monstruosa en tanto proviene de una exterioridad absoluta al proyecto de modernización capitalista que promueve el poder. Más allá del “Buen vivir”, podemos decir ahora, solo está el monstruo y hay que detenerlo:

“¡No pasarán, nosotros somos más!”.

De esta manera, eugenesia y capitalismo encuentran su vínculo y su línea de continuidad en una de las más altas cimas de la razón moderna: el Estado, máxima realización institucional y jurídica del poder político. En la Modernidad, dice Negri, la exclusión del monstruo del mundo de la razón y el orden es distinta a su exclusión de la metafísica clásica. El Estado aparece aquí como representante de un orden que ya no puede someter al monstruo en nombre de una potestad proveniente del buen origen, sino en nombre de una jerarquía proveniente del uso de la razón.

En la filosofía del Estado moderno se atribuye a este el uso de una racionalidad, el dominio de un orden intrínseco al mundo, y se asigna al resto el mundo del caos y la oscuridad, es decir, el lugar de los monstruos. La multitud se convierte de esta manera en el monstruo biopolítico, en la pesadilla del orden y la razón, de la misma manera que antes era la pesadilla de lo bueno y lo bello. Con una diferencia: “La multitud sobre la cual se ejerce el poder es gótica, un producto híbrido de las invasiones bárbaras y de la mezcla de razas, de lenguas y de órdenes diversos” (2007, 96).

La multitud aparece ahora como una colectividad caótica y sin jerarquías, una forma viviente y esquiva, compuesta por miles de cuerpos dispuestos a oponer resistencia a la acción totalitaria del poder. Este monstruo biopolítico se alimenta de la potencia viviente de los cuerpos en contra de la voluntad de dominio del poder constituido en el Estado. Para el fundamento racional y moderno del biopoder, toda resistencia al orden es un error, representa la más violenta manifestación de lo distinto. Significa, al fin de cuentas, la presencia perturbadora del monstruo.

No obstante, aclara Negri, ni el pensamiento liberal en que se basa el Estado moderno, ni el pensamiento humanista que impugna sus contenidos, han logrado desmontar el principio eugenésico del poder. Esto se debe a que la fuerza de la eugenesia radica, más que en otra cosa, en su racionalidad. Y la racionalidad es una línea

continúa en el pensamiento occidental desde los griegos hasta ahora. De modo que la eugenesia ya no es tanto un principio ontológico, como en la metafísica clásica, sino un argumento tecnológico del poder para la dominación política.

Si algo logró poner en crisis, muchos años después, el principio eugenésico del poder, fue la teoría marxista de la lucha de clases, porque saca al monstruo de la oscuridad y lo hace visible como sujeto histórico. “Marx es el primero que la asume radicalmente como paradigma del desarrollo histórico, de manera tal que no queda más del viejo esquema de la eugenesia. Por el contrario, el monstruo deviene sujeto, o más bien, sujetos; no está por principio excluido, ni es reducido a metáfora: está ahí y existe” (2007, 99). El monstruo entonces, desde esta visión, entra a ocupar un lugar protagónico en la escena capitalista, ya no desde el exterior sino desde el interior mismo del sistema.

Siguiendo la misma línea reflexiva, la historia de la explotación, las leyes de la plusvalía y la maximización de la ganancia, en tanto productos de una racionalidad instrumental, revelan también la condición monstruosa del capitalismo: “Shylock, mercader de Venecia, reclama carne en compensación de su préstamo: el capitalista arranca carne humana a quien ni siquiera ha contraído deuda con él” (2007, 101). Ese es el gran quiebre que el pensamiento marxista opera en el esquema eugenésico. Es aquí, diría yo, donde la racionalidad se viste con los colores de la monstruosidad.

También es aquí donde, según Negri, entramos en un terreno ambiguo, en una zona de incertidumbre, debido a que la historia de las relaciones de producción capitalista ha creado mayor conciencia y mayor identificación con la monstruosidad del sufrimiento que con la racionalidad del poder. Las experiencias del nazismo, los gulags, el apartheid, los colonialismos, el terrorismo nuclear, entre otros, son episodios de violencia, pero también de resistencias monstruosas, porque: “solo un monstruo es el que crea resistencia ante el desarrollo de las relaciones capitalistas de producción; y solo un monstruo es el que obstruye la lógica del poder monárquico, aristocrático, populista, siempre eugenésico” (2007, 103).

El esquema entonces se ha invertido: si el principio eugenésico clásico excluía al monstruo de un orden intrínseco al mundo, las experiencias violentas del capitalismo demuestran su inclusión: “Comenzamos a leer la historia desde el punto de vista del monstruo, como producto y umbral de aquellas luchas que nos han liberado de la

esclavitud a través de la fuga, del dominio capitalista a través del sabotaje y, siempre, a través de la revuelta y la lucha” (2007, 103).

De acuerdo con Negri, estamos ante dos manifestaciones del monstruo: el que aparece como “metáfora del capital” y el que toma cuerpo en la “multitud de explotados”. En medio de los dos, más bien dicho, en la lucha entre los dos hay un gran espacio de incertidumbre donde se redefine ontológicamente el monstruo. En este espacio ambiguo, la lucha entre un sujeto capitalista y un sujeto proletario, que tan intensamente ha proclamado la teoría marxista, se transforma en una lucha entre sujeto y sujeto. Es decir, el monstruo se ha convertido en un sujeto de acción, en una potencia transformadora, que busca un cuerpo mediante el cual manifestarse. Yo veo en esa transformación el cuerpo de las multitudes, toda vez que en estas se concreta el viaje del individuo al colectivo, de la lucha personal a la resistencia masiva.

Desde esta perspectiva, tanto las multitudes obreras y campesinas que ocupan gran parte de la historia de la insurrección –como resistencias monstruosas generadas en el interior del capitalismo–, hasta las multitudes ecologistas, feministas, indígenas, migrantes –que ocupan la escena política contemporánea– son igualmente capaces de tocar y desestabilizar el núcleo mismo del poder. Esta interioridad y esta cercanía son las que asustan al poder, las que provocan su reconocimiento atemorizado y desatan la represión. Se trata de un miedo racional que proviene de la constatación de que, a medida en que las resistencias ocurren en los espacios más íntimos del sistema, el poder se siente a sí mismo menos fuerte.

La respuesta del poder ante la amenaza monstruosa tiene dos formas principales: la represión o la normalización. La capacidad del sistema para absorber dentro de su juego lo que podría hacerle daño, dice Negri, se desarrolló suficientemente en el concepto de contrato social, que le concede al poder la capacidad de imponer la voluntad general por sobre las individuales, es decir, la capacidad de luchar contra el caos y transformar a la multitud en pueblo. Esa transferencia de derechos que autorizaba a la razón a luchar contra el monstruo se ha debilitado: “el monstruo ha puesto definitivamente en crisis la eugenesia, ¡hoy existe la democracia...! Y democracia significa control débil y transitorio, móvil y flexible... ¿Qué otra cosa puede querer decir vivir y sobrevivir con el monstruo, en su presencia?” (2007, 114).

Así, el monstruo se ha insertado en el mismo sistema que lo excluía. Ahora lo asedia desde adentro y ocupa todo el campo político, todos los niveles de la producción, todos los espacios de la vida, dice Negri. En otras palabras, el monstruo ha devenido en sujeto político y el poder lo incluye y lo excluye según lo considere bueno –producto de su tecnología de control– o malo –producto anómalo de la naturaleza–. El monstruo, refuncionalizado, se presenta en lugares inesperados y de formas inesperadas porque es capaz de concentrar una potencia que ya no corresponde a un cuerpo definido y concreto –masas obreras, campesinas–, sino a una voluntad de resistencia –procesos económicos, identitarios, culturales– que busca hacerse cuerpo.

El monstruo, podemos decir ahora, es una fuerza transformadora, una trama de la existencia que logra su desenlace en el proceso impredecible de la metamorfosis. En otras palabras, en el devenir del individuo en multitud. Por eso, la multitud concentra en sí misma la ambigüedad entre la potencia transformadora de la vida o la voluntad conservadora del poder. Es un monstruo que proviene lo mismo de la tecnología del poder como de la esperanza viviente en el futuro.

Vuelvo nuevamente sobre la “Marcha por el agua y la vida” porque me parece un acontecimiento que ilustra claramente la zona de incertidumbre donde se mueve el monstruo biopolítico. La multitud que se opone al proyecto minero –capitalista y tecnológico– es portadora de una resistencia monstruosa, tanto como la multitud que apoya el extractivismo –desarrollista y depredador– es instrumento de una represión igualmente monstruosa.

Varias preguntas se derivan de todo esto: ¿cómo operan las fuerzas impugnadoras y las fuerzas normalizadoras desde la multitud o sobre ella?, ¿de qué manera el cuerpo se constituye en el primer y último punto de resistencia frente al poder?, ¿cómo reconocer los mecanismos de sujeción que el poder despliega sobre los cuerpos?, ¿cuál es el lugar del cuerpo y cuál es el lugar de la palabra en la comprensión del acontecimiento monstruoso de las multitudes?

La clave de todo esto parece estar en la relación entre pensamiento y lenguaje. Quizá podemos decir que todo es lenguaje, puesto que todo pensamiento, todo proceso de subjetivación y de interiorización del mundo, parte de un lenguaje preexistente o está en camino de ser lenguaje. En ese sentido, el lenguaje no es una entidad externa al

pensamiento, sino que es en el lenguaje donde toma forma el pensamiento. Son dos elementos inseparables e indiscernibles de la actividad mental y espiritual del ser humano.

En la medida en que el pensamiento toma cuerpo mediante las palabras, los cuerpos se hacen legibles mediante el pensamiento. Lo que ocurre aquí tiene que ver con la necesidad de inventar categorías, conceptos y narrativas que permitan articular en el campo del lenguaje lo que ya se viene articulando en el campo de la vida. Así, los cuerpos y las palabras se conectan entre sí y devienen en acontecimiento. Es decir, lo que pasa con los cuerpos –en tanto potencia viva– se enlaza con el lenguaje –en tanto proceso del sentido– y producen algo a lo que se puede llamar acontecimiento.

El lenguaje registra y ordena la acción de lo viviente, es decir, lo inscribe dentro de un sistema y lo vuelve inteligible. El lenguaje registra el devenir de las cosas y los cuerpos, pero no como una operación exterior, sino como parte de su propio devenir. En esta zona incierta del devenir es donde se conectan las palabras y las cosas, los cuerpos y los lenguajes. El devenir del individuo en multitud alcanza el nivel de acontecimiento en la medida en que ha sido inscrito por el lenguaje, es decir, ha sido registrado en su sentido. A eso me refiero en este trabajo cuando hablo de crónica de multitudes.

No obstante, así como la potencia viva de los cuerpos tiene límites, la capacidad de significación del lenguaje también los tiene. Es en ese límite del lenguaje donde tiene lugar la literatura. La filosofía y la literatura se encuentran allí donde el lenguaje tiene que inventar modos de nombrar lo hasta entonces innombrable. Y es allí también donde ser viviente y ser hablante –cuerpo y palabra– se cruzan, con toda su complejidad, para ofrecer resistencia ante la voluntad normalizadora del biopoder moderno.

En las páginas que componen este capítulo me propongo poner en escena cuatro aspectos clave de la relación cuerpo y palabra. Primero, la resistencia desde el cuerpo individual y colectivo al proceso de modernización capitalista que vive el Ecuador, uno de cuyos mecanismos es un fuerte control del relato. Segundo, la convivencia conflictiva entre ser viviente y ser pensante, heredada de la noción racionalista y moderna del cuerpo. En tercer lugar, el relato como lugar de encuentro entre la experiencia corporal y su elaboración conceptual, una idea nacida de la práctica y verbalización del boxeo. Finalmente, y para poner en diálogo todos estos pensamientos con una narrativa

concreta, analizo un capítulo del libro de crónicas *El hambre*, de Martín Caparrós, que pone en evidencia una vez más la relación cuerpo y palabra en la crónica de multitudes.

### **1. Modernización capitalista y control del relato en el Ecuador**

La historia colonial y republicana de los países latinoamericanos contiene, principalmente en el siglo XIX, una amplia base narrativa –novela, ensayo, periodismo– que sostenía desde el campo simbólico de la cultura y las letras el proyecto de nación moderna que se ansiaba construir desde el campo pragmático de la política y las leyes. Los escritores proyectaban en sus obras los presupuestos fundamentales de las naciones modernas: civilizar, educar e incorporar no solo territorios, sino también poblaciones y culturas.

En *La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura (hipótesis a partir del caso andino)* (1995), Antonio Cornejo Polar dice que a los escritores de las nacientes repúblicas les preocupaba formar “un cierto tipo de sociedad que pudiera reconocerse y ser reconocida como nacional”, pero a la vez también buscaban el modo de “encontrar el camino para su rápido y sostenido progreso y modernización” (15). Se trataba de un ideal de nación moderna todavía en tránsito entre la creencia religiosa –por la voluntad de Dios– y la conciencia laica –por la decisión de los pueblos–. Al mismo tiempo que se construían las naciones independientes bajo el discurso de la libertad y el progreso, también se construían las bases de una racionalidad instrumental y jurídica que garantizara su funcionamiento.

De todos modos, había en ello un impulso lineal y teleológico, que consistía en dejar atrás un modo de organización social arcaico y alcanzar otro, que estuviera basado en la razón moderna, organizadora de un orden real y tangible mediante la educación y la política. Los escritores imprimieron ese impulso civilizatorio en obras que pretendían educar a la sociedad en la pedagogía del progreso: “De alguna manera, entonces, nuestras novelas inaugurales aparecen enmarcadas dentro de un doble proceso pedagógico: se ‘aprende’ a escribir novelas para que sus lectores, a su vez, ‘aprendan’ a construir sus naciones como sociedades modernas” (1995, 18).

En el Perú, dice Cornejo Polar, *Aves sin nido*, de Clorinda Matto, representa: “una apasionada afirmación bastante ingenua pero claramente significativa de la armonía nacional y de la modernidad social como anverso y reverso de un solo gran proyecto” (1995, 19). Podemos agregar que *Cumandá*, de Juan León Mera, en el Ecuador; *María*, de Jorge Isaacs, en Colombia; y muchas otras, en el ámbito latinoamericano, proyectan el mismo ideal civilizatorio.

En síntesis, el relato dominante de nación estaba a cargo del sector letrado, que construyó su obra narrativa a partir de unas urgencias modernizadoras en las que prevalecen tres aspectos principales: 1. Un modo de producción: capitalismo; 2. Un estado civilizatorio: ilustración; y 3. Una ideología: liberalismo –aunque en el caso ecuatoriano el conservadurismo también promovió proyectos modernizadores, como lo hizo el gobierno de Gabriel García Moreno–. Tres elementos que, si bien caracterizan la narrativa del siglo XIX, subsisten en períodos posteriores como en la novela indigenista de principios del siglo XX.

Desde esta perspectiva, una de las novelas emblemáticas del indigenismo ecuatoriano, *Huasipungo*, de Jorge Icaza, también puede ser leída desde una mirada contemporánea como un discurso recriminatorio a la clase dominante por su incapacidad de incorporar al indio a su proyecto de nación moderna. Icaza construye un indio atrapado en la oscuridad de su cultura, subyugado por un hacendado blanco que, a su vez, es incapaz de entender que el proyecto de producción capitalista requiere abandonar el sistema feudal de explotación a los huasipungueros e incorporarlos a la producción técnica. Sospecho que, además de denunciar la persistencia un feudalismo brutal, Icaza también tiene la intención de reclamar a las élites por no haber creado un sistema pedagógico capaz de educar y asimilar a los indios a un proyecto modernizante de país.

Si aplicamos esta mirada al Ecuador durante el gobierno correísta, es evidente la persistencia de este modelo civilizatorio y modernizante, aunque con algunas variaciones, como cabe esperarse. La primera es que el gran relato de país no está a cargo de un sector letrado, como en el proyecto nacional decimonónico, sino que es el mismo poder político el principal narrador de su proyecto. Se trata de un narrador con discurso fuerte, asertivo, positivista, con una enorme capacidad de enunciación y

difusión de su palabra, que recupera en el contexto contemporáneo las premisas fundacionales de la nación moderna.

No obstante –y esta es una segunda variación–, la aplicación actual del modelo renuncia a la incorporación y más bien elige la exclusión de aquellos a quienes considera representantes de una cultura premoderna, contraria al progreso. La población indígena, con sus diversas formas de organización, no cuenta en el proyecto de modernización capitalista que propone el poder político. La ha borrado no solo como portadora de una cultura ancestral, sino también como sujeto político con capacidad organizativa y enunciativa que hubiera podido, en determinado momento, aportar a su proyecto.

Y esta elección aplica también para otros sectores sociales. Precisamente un eje de la política del gobierno de Correa ha sido la desestructuración, mediante una normativa jurídica especialmente diseñada, de todo tipo de organización social: sindicatos de trabajadores, gremios profesionales, movimientos ecologistas, estudiantiles, actualmente excluidos del proyecto modernizador y estigmatizados como enemigos del progreso.<sup>11</sup>

De ese modo, el discurso civilizatorio y piadoso, a cargo de un narrador letrado, sobre el que se asentaba la novela romántica del siglo XIX y la indigenista de principios del XX, encuentra su correlato en el discurso modernizador y tecnocrático, a cargo del poder político en el Ecuador de principios del siglo XXI.

---

<sup>11</sup> El Decreto 16, que entró en vigencia el 20 de junio de 2013, regula el funcionamiento de las organizaciones sociales y restringe sus posibilidades de realizar activismo político. Cualquier incumplimiento de esta norma puede ser motivo de disolución. Según la organización Fundamedios, durante la vigencia de este decreto se disolvieron 445 organizaciones en el Ecuador. El presidente Lenín Moreno, sucesor de Correa, como señal de apertura del nuevo gobierno, derogó el Decreto 16 el 23 de octubre de 2017. Por otra parte, el Código Orgánico Integral Penal (COIP), en vigencia desde el 10 de agosto de 2014, tipifica el delito de terrorismo y sabotaje y abre la posibilidad de que cualquier manifestación social en el espacio público pueda ser calificada como tal. La Ley Orgánica de Comunicación (LOC), vigente desde el 25 de junio de 2013, establece sanciones para los medios y periodistas que incurran en malas prácticas, con el agravante de que el juzgamiento y determinación de lo que son buenas o malas prácticas periodísticas está a cargo de tres organismos estatales: Secom, Supercom y Cordicom, con funcionarios nombrados por el gobierno.

## 1.1. La creencia al servicio de la técnica

Desde la llegada de Rafael Correa al poder, en enero de 2007, con un discurso radical y, aparentemente, de izquierda, el poder político ecuatoriano construye su relato de país a partir de una creencia: la superación de un estado de caos y de oscuridad como condición para acceder a un estado de orden y de luz.

De nuevo, es evidente el sentido lineal y teleológico de esta propuesta que recupera la premisa central de los proyectos nacionales del siglo XIX. Entonces como ahora, el discurso civilizatorio y modernizante organiza el tiempo en tres momentos principales: 1. Momento de caos; 2. Momento de orden; y 3. Momento de utopía.

Una de las consignas más fuertes y de mayor carga simbólica en el discurso oficial ha sido la de superar la “larga noche neoliberal” (equivalente al momento de caos), mediante el “retorno del Estado” (momento de orden) y así reencauzar al país hacia el progreso bajo el “socialismo del siglo XXI” (momento de utopía.). Se configura así un esquema eminentemente positivista, que no está libre de contradicciones en su ejecución.

Casi todo el discurso de este proyecto de país tiene como base el “Sumak Kawsay”, una expresión kichwa traducida al castellano como “Buen Vivir”. Se trata de un núcleo conceptual que aglutina un conjunto de ideas afines: armonía con la naturaleza, dignidad del ser humano, valoración del trabajo, retorno a la comunidad, defensa de la soberanía... En suma, un nuevo modo de organización social basado en la vigencia de los valores ancestrales.

Desde una mirada histórica y política, el Buen Vivir es la versión ecuatoriana de lo que Aníbal Quijano, en *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina* (2001), califica como un intento de “reoriginalización de la cultura”. Es decir, un proceso que intenta recuperar los valores de la comunidad original en un contexto contemporáneo, pero que abre la puerta para la reabsorción y refuncionalización de esos mismos valores por parte de los proyectos dominantes.

Quijano basa sus aseveraciones en la experiencia que dejó el fracaso de construcción de lo “cholo” en el Perú, sobre el cual se pretendió desarrollar un nuevo “patrón de existencia social” que, sin embargo, “terminó reencauzado dentro del poder

establecido” (2001, 126). En otras palabras, la estrategia de recuperar un pasado útil y ponerlo al servicio del presente para proyectar un futuro ideal fracasa porque el sistema capitalista reabsorbe rápidamente todo brote de resistencia antisistémica, especialmente cuando el poder político, pese a su retórica, no es antisistémico. En ese caso: “si algunos de los elementos producidos por los dominados y la subversión aparecen como útiles al reajuste del poder, ellos serán totalmente expropiados de sus productores y serán devueltos a ellos como originales de sus dominadores. Esto es, mutados en instrumentos de dominación” (2001, 127).

Con el Sumak Kawsay ocurre algo parecido, en tanto se trata de un sistema de creencias de origen ancestral puesto al servicio de un proyecto político modernizador y autoritario, que propone una recuperación funcional del pasado a cambio de una promesa de futuro, que termina negando esos mismos valores originales. Así, el poder político ecuatoriano recupera la dimensión de la creencia pero, contradictoriamente, la pone al servicio de la técnica.

El sociólogo ecuatoriano Jorge Oviedo, en su artículo “El Sumak Kawsay revolucionario (SKR) y la educación” (2013), afirma que el gobierno “sabe que en el pensamiento ancestral hay una cantera real de alternativas y ha decidido entrar en ellas para explotarlas, no para transformar la realidad, sino para prolongar la explotación”. Se trata entonces de una estrategia retórica que le permite al poder político vender su proyecto de modernización capitalista bajo el maquillaje de un retorno a los valores atávicos.

Concuerdo con Oviedo en esa apreciación, principalmente en lo que se refiere al uso contradictorio que el poder político, en manos del correísmo, hace de esos conceptos. En su sentido general, dice Oviedo, el Sumak Kawsay implica una negación de la lógica positivista y cartesiana que ha guiado la Modernidad. Como filosofía de vida, se opone al modelo de dominio y explotación de la naturaleza por parte del ser humano, es decir, a la fórmula sujeto-objeto y busca, más bien, construir relaciones de igualdad y de armonía bajo la fórmula sujeto-sujeto.

La contradicción radica en que el mismo gobierno que ha proclamado el Sumak Kawsay como base de su creencia impone radicalmente un modelo extractivista,

petrolero y minero, que corresponde más al pragmatismo capitalista de dominación que a la filosofía precolombina de comunión con la naturaleza.

Desde que se radicalizó la política extractivista del gobierno, los sectores sociales han manifestado su desacuerdo. En respuesta, el poder político ha iniciado procesos penales contra decenas de dirigentes a quienes acusa de terrorismo y sabotaje.<sup>12</sup>

En su relato de país, el poder político ecuatoriano pretende educar a las nuevas generaciones en lo que Oviedo denomina una “excelencia cartesiana”, es decir, lo mismo que ha hecho durante siglos la educación occidental y, por supuesto, los mismos ideales civilizatorios con que se fundaron los estados nacionales modernos. En su aprovechamiento del pensamiento ancestral, el gobierno ha terminado negando ese pensamiento en nombre del desarrollo y el progreso.

Podemos decir entonces que el poder político ecuatoriano opera desde lo que Aníbal Quijano llama la “colonialidad del poder”. Esto es, desde una concepción jerarquizada y estratificada de la sociedad coronada en su vértice superior por el eurocentrismo, el positivismo y el racismo. También podemos decir que aquí se reproduce el “principio eugenésico” del poder tal como ha sido planteado por Antonio Negri.

Según Quijano, la colonialidad del poder con que se organizó el proyecto de dominación de los pueblos americanos estaba basada en la idea de raza, una noción de tipo ontológico, en la que unos –entiéndase blancos y europeos– estaban naturalmente capacitados para gobernar, mientras que otros –indios, negros y mestizos– estaban naturalmente destinados a ser gobernados. Negri diría que un sector “bien nacido”, eugenésicamente puro, estaba destinado a dominar a los “monstruos”, seres caóticos y peligrosos.

El poder político ecuatoriano sostiene un proyecto de dominación basado en la idea de progreso, en la que unos –técnicos y funcionarios positivistas con altísimo

---

<sup>12</sup> Debido a la evolución de los procesos y a la información oficial restringida en este tema, las cifras de cuántos procesos legales se han abierto contra líderes sociales durante el correísmo son variables. No obstante, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) y la Fundación Regional de Asesoría en Derechos Humanos (INREDH) difundieron el dato de que, hasta septiembre de 2017, estas y otras organizaciones han presentado ante la Asamblea Nacional 207 solicitudes de amnistía para personas criminalizadas en el contexto de las protestas sociales.

acento en los conocimientos físico matemáticos– están capacitados para asumir la tarea histórica de creación de riqueza mediante el dominio y explotación de la naturaleza, mientras que otros –organizaciones sociales, pueblos indígenas, colectivos de jóvenes, mujeres, ecologistas, pensadores humanistas en general– simplemente tienen que aceptar el dominio de los primeros, toda vez que no pueden cubrir las demandas de productividad material que su proyecto reclama. De nuevo la eugenesia –principio ontológico de la metafísica clásica– persiste en la actualidad –como argumento técnico de la razón moderna– para la dominación política.

Si contrastamos esta realidad con el concepto de “sociedad de rendimiento”, de Byung-Chul Han (2012, 27), podemos decir que el gobierno correísta ha procurado por todos los medios implantar en la población una ética de maximización de la producción, es decir, un “esquema positivo del poder hacer”. Ya no se trata entonces de que la sociedad se limite a obedecer las políticas oficiales, sino de que, por sí misma, se imponga el deber de funcionar al máximo de sus posibilidades productivas. “El poder eleva el nivel de productividad obtenido por la técnica disciplinaria, esto es, por el imperativo del deber”, añade Han, y parece que mirara al Ecuador de la última década.

En la continuidad o ruptura de un determinado orden social siempre entran en conflicto la reproducción material y tangible –modo de hacer y producir– y la reproducción simbólica y cultural –modo de pensar y decir–. En el Ecuador, bajo el dominio del correísmo, la reproducción material se basa en una profundización del extractivismo, petrolero y minero; mientras que la reproducción simbólica se basa en la exclusión y descalificación del otro, ya no en términos raciales ni ontológicos, sino instrumentales y productivos. En otras palabras, el otro es enemigo del proyecto nacional modernizador no tanto por ser indio o negro, sino por ser contrario al modelo extractivista como camino de generación de riqueza material.

Tenemos entonces un cuadro innegable, no solo de colonialismo interno, sino también de eugenesia clásica y moderna. Es decir, un estado de cosas en el cual el poder –nacional, regional o local– funciona como exponente y ejecutor de un proyecto de dominación sistémica. Pero también el poder político ecuatoriano se relaciona con el otro –en este caso, todas las formas de la sociedad civil organizada por fuera de la tutela estatal– para asimilarlo a su proyecto capitalista, pero no desde el reconocimiento de su

diferencia, sino desde la necesidad de adaptar su conciencia a las lógicas de la razón modernizadora.

Si la novela indigenista –en tanto construcción simbólica de sujetos letrados– prescribía la necesidad de sacar al indio de las tinieblas de su cultura para iluminarlo con los resplandores de la ilustración, el discurso del poder político ecuatoriano –en tanto narrador hegemónico de su proyecto de país– pretende incorporar al indio solamente si este acepta la doctrina del desarrollo y se suma como fuerza productiva, desligado de cualquier bosquejo de organización social así como de cualquier proceso de construcción de un discurso cultural. Salta a la vista que para cualquier proyecto dominante es indispensable ejercer un control total sobre el cuerpo y sobre la palabra.

## **1.2. La verdad oficial por sobre la herejía social**

En este escenario, el poder político se constituye en el principal narrador de su proyecto a través de su máximo representante, el presidente de la República. De manera que, además de una disputa por el control del modo de producción –más que nunca capitalista, extractivista y globalizador–, en el Ecuador existe una disputa por el control del relato. Y la batalla se libra principalmente en el campo de la comunicación.

Tradicionalmente, los líderes del relato social en este país han sido los medios de comunicación y los partidos políticos, no tanto por su claridad programática o expositiva, sino por contraste con gobiernos débiles en el relato, con bajísima capacidad de enunciación. En un plano menos protagónico del relato han estado la academia y las organizaciones sociales. El poder político ecuatoriano entiende esa situación y decide entrar a disputar abiertamente con los medios y los partidos políticos, primero, y con la academia y la sociedad civil, después, ese control del relato.

El arma jurídico-política con que encara esa disputa es la Ley Orgánica de Comunicación, en vigencia desde junio de 2013, que ocupa el centro del debate durante los últimos años. Es ahí donde se produce la mayor confrontación de ideas y donde se advierten con mayor claridad los síntomas y las consecuencias sociales de la compleja relación entre comunicación, cultura y política en el Ecuador.

Desde esa posición, el gobierno ha desarrollado tres líneas de acción pragmáticas: 1. Conformación de un conglomerado de medios estatales, entre públicos, incautados y órganos de propaganda, destinados a difundir el discurso oficial ; 2. Una disputa permanente por el control del relato social mediante un aparato de propaganda y publicidad, cuyas manifestaciones más visibles son los enlaces ciudadanos de los sábados; y 3. El procesamiento judicial a medios, periodistas, políticos de oposición y líderes sociales, especialmente cuando estos denuncian actos de corrupción que el gobierno niega.

La Ley de Comunicación significa un salto cualitativo en la lucha por el control del relato. Significa que una disputa que anteriormente se desarrollaba en el plano discursivo, en los espacios institucionales de la deliberación pública, ahora se traslada al plano jurídico-administrativo. Dicho de otra manera, la premisa del retorno del Estado – con acciones concretas en la obra pública más que en otras áreas– cierra el círculo mediante esta herramienta que garantiza el control del relato por parte del Estado.

En su intento de materializar el momento de utopía –socialismo del siglo XXI– a partir del retorno del Estado –momento de orden–, el poder político ecuatoriano echa mano de un concepto inasible: la verdad. Y reclama su dominio especialmente en el ámbito informativo. Crea con ello una cadena infinita de oposiciones: verdadero-falso; buenos-malos; revolucionarios-conservadores; modernos-arcaicos, etc. En este esquema binario, el discurso oficial es el portador de la verdad revelada, mientras que sus contradictores resultan los herejes de nuestro tiempo.

Entre los más importantes valores en materia informativa y política están los de la responsabilidad social, el derecho a la información, la participación ciudadana, la formación de audiencias críticas, entre otros, que tienen que ser garantizados no solo por los medios y los partidos sino también por el Estado. Sin embargo, en su lucha por el control del relato, el representante del poder político plantea el debate en torno a la noción medieval de la verdad, porque supone que esta se encuentra en algún lugar y que alguien todavía puede ostentar dominio sobre la verdad.

En el melodrama clásico, la fuerza que mueve a los personajes es moral y todo se justifica en nombre de un gran ideal. En el discurso del poder político ecuatoriano,

durante el gobierno correísta, ese gran ideal es, como lo dije anteriormente, la superación de un estado de caos y tinieblas y la búsqueda de un estado de orden y de luz.

La ola de indignación moral –ese sentimiento legítimo que proviene de la constatación de las injusticias y la necesidad de superarlas– que llevó a Correa al poder, y esa multitud monstruosa –que se formó por la conciencia de que este país necesitaba un cambio radical– dieron lugar a un ejercicio político en el que el gobierno se presenta como el único ejecutor de una misión indelegable e impostergable. El resto, según este nuevo relato de país, pertenece al mundo de las tinieblas.

## **2. Ser viviente y ser pensante: la paradoja del cuerpo escindido**

La trayectoria del cuerpo en la Modernidad pone a la vista una gran paradoja: el cuerpo es la mayor certeza de la vida humana y, al mismo tiempo, su mayor interrogante. La dualidad entre ser viviente y ser pensante –como esquema dominante, pues tal separación, como ya se ha visto, es más aparente que real– es la principal fuente de tensiones en la vida moderna y contemporánea. Y quizá, por eso mismo, la principal fuente de hallazgos.

David Le Breton (1995), rastrea esa trayectoria apoyado en una premisa tan escueta como inquietante: “[el cuerpo...] es el enigma primario en que el hombre se arraiga” (7). Y ese enigma se resuelve –o intenta ser resuelto– más que en su materialidad orgánica, en su representación cultural, es decir, en las imágenes mentales construidas en cada época mediante el lenguaje y el discurso.

Según Le Breton, el primer conocimiento sobre el cuerpo es cultural. Las personas –de modo básico o avanzado– conocen su cuerpo y le asignan una función. Lo relacionan con el placer, el dolor, el trabajo, la fiesta, las enfermedades, el sexo, entre otros aspectos de la vida. Hay en ello un sentido de orientación práctico sin mayor mediación intelectual.

Si aplicamos este pensamiento a un pueblo originario, podemos decir, por ejemplo, que los alfareros valdivianos que habitaron las costas ecuatorianas, hace cinco mil años, conocían y representaban con el barro –a juzgar por los vestigios encontrados–

las manifestaciones corporales más diversas, desde la pesca hasta la religión, desde el amor hasta la guerra. Y muchas de esas representaciones se usaban en rituales y ceremonias, es decir, alcanzaban un lugar en la cultura.

Este conocimiento cultural, que es el resultado de interiorizar y exteriorizar constantemente la relación del individuo consigo mismo y con los demás, le asigna al cuerpo un lugar en la naturaleza y en la sociedad. En la naturaleza, a partir de un conjunto de referencias físicas y espaciales más o menos reconocibles; y en la sociedad, a partir de un sistema de valores y creencias más o menos aceptados.

Es aquí, justamente, en el ámbito de los valores y creencias, donde aparece un tema clave en la relación entre cuerpo y palabra que intento dilucidar: la dualidad conflictiva entre conocimiento científico y conocimiento cultural del cuerpo. Dicho de otro modo, las tensiones entre conocimiento racional y conocimiento sensitivo. ¿Qué lugar ocupa el cuerpo y qué lugar ocupa el pensamiento –por tanto, la palabra– en la comprensión del mundo?

### **2.1. *Mi cuerpo*: modelo mecanicista y relación de pertenencia**

En la Modernidad, dice Le Breton, el desarrollo del pensamiento racional, positivista y laico impulsa el ascenso del individuo por sobre el colectivo. A diferencia de las sociedades arcaicas o premodernas –en las que el individuo se encuentra más inmerso en una misma trama con la comunidad y con el cosmos–, en la Modernidad, el individuo rompe con la comunidad, el cosmos y, en última instancia, consigo mismo. De ese modo, comienza a crecer la noción de “poseer un cuerpo más que ser un cuerpo” (1995, 8).

El efecto mayor de este cambio de mentalidad consiste en que la relación de posesión se vuelve mayor que la identificación con el ser. La relación de posesión es concomitante con la de exterioridad. Y la exterioridad significa la capacidad de mirar al cuerpo desvinculado del ser, escindido entre organismo que vive y sujeto que piensa. Hay allí una mirada distante sobre el cuerpo. Por un lado, se lo ve como un soporte orgánico del individuo sin el cual sería imposible la existencia y, por otro, como una

posesión material cuya continuidad en el mundo depende tanto de las circunstancias como de la voluntad de su dueño.

Esta doble relación de exterioridad y posesión se afianza más en la cultura en tanto más avanza el conocimiento anatómico y fisiológico proveniente de la biología y la medicina a partir del Renacimiento. Es en el campo de la anatomofisiología donde se formula el enunciado más extendido y aceptado de la relación entre el individuo y su organismo: “mi cuerpo”. Noción de propiedad que lo convierte en el “recinto del sujeto”. Otra paradoja: si la vida se reduce a “poseer un cuerpo”, entonces la muerte no es más que la “desaparición de una posesión”, poca cosa para preocuparse tanto, ironiza Le Breton (1995, 21).

Pese al avance de este modelo dualista, que separa cuerpo y mente, individuo y colectividad, naturaleza y cultura, la sociedad conserva muchas y variadas prácticas rituales para recuperar, aunque sea de manera transitoria, la unicidad entre el cuerpo individual y el colectivo. El carnaval es uno de tantos. La risa, el baile y los demás excesos de la fiesta actúan como elementos restauradores de la unicidad perdida.

Mientras el individualismo moderno promueve la separación y la distancia, el carnaval promueve la cercanía y la confusión. La autoridad y la norma no pueden, durante los rituales de inversión del orden, impedir que afloren las pulsiones mucho tiempo reprimidas de los cuerpos. Un juego recurrente de liberación y control que atraviesa la Modernidad y la vida contemporánea.<sup>13</sup>

Si revisamos desde otro ángulo los orígenes del modelo dualista, vemos que el capitalismo temprano crea una de sus figuras más ilustrativas: el comerciante. Este representa al viajero, cosmopolita y emprendedor, que privilegia su proyecto individual por sobre las aspiraciones colectivas. El comerciante personifica la posesión, la

---

<sup>13</sup> Aunque no consta en el análisis de esta tesis, entre las crónicas latinoamericanas sobre multitudes destaca “El imperio de los sentidos”, de Martín Caparrós, publicado en el semanario *Veintiuno* en 1999, que vale citar aquí. Trata sobre el Carnaval de Río: “Es probable que no haya otro lugar donde se revolee tanta carne como en el carnaval carioca. Si el carnaval consiste en revolear carne –despojarse de cualquier idea, volverse impulso, quedar en puro cuerpo– el Scala sería un templo berretón. Así debían ser las bacanales de los romanos: mujeres desnudas, ingleses desaforados, levantadores de pesas vestidos de odaliscas, japoneses con casi una sonrisa, brasileños pululando, y dos docenas de Tiazinhas”. Ese ejercicio de extrapolación confiere a la crónica de Caparrós una mayor capacidad de dialogar con la historia, una mayor autoridad como relato de lo social.

acumulación, el dominio de la naturaleza en pos de la renta personal. Y el cuerpo se acerca cada vez más a ese modelo, atravesado por los valores capitalistas, ya no como esencia del individuo sino como su pertenencia.

En este punto conviene recordar que, de todos modos, la mayor fuente del imaginario moderno respecto del cuerpo está en la anatomofisiología. Los avances del conocimiento biológico y médico se inscriben dentro del gran proceso de desacralización de la naturaleza por obra de la razón. El desencantamiento del mundo. La ciencia médica, la primera autorizada para intervenir sobre la carne, contribuye a la separación del individuo del todo y aumenta la noción del cuerpo como una contingencia material, cuya presencia en el mundo ya no depende solo de la voluntad de un dios, sino que también se puede acortar o prolongar por métodos científicos.

Según Le Breton, las primeras disecciones oficiales, practicadas en universidades italianas en el siglo XV –impensables durante la Edad Media por miedo a violentar una creación divina– y su difusión posterior en toda Europa en los siglos XVI y XVII, provocan una “mutación ontológica decisiva”, que consiste en la separación entre cuerpo orgánico y sujeto razonante (1995, 46). A partir de entonces, las tradiciones populares y las creencias religiosas se doblegan –sin dejar por completo de resistir– y ceden mucho terreno al avance de la racionalidad.

La incisión del bisturí sobre el cuerpo –podríamos decir para potenciar esta imagen– también es una incisión sobre el cosmos. Este movimiento especializado de la mano, que implica el control absoluto del pulso y la respiración, significa en realidad la materialización de una ruptura epistemológica, una reorientación del pensamiento. Liberada en gran parte del dogma religioso, la relación entre el individuo y su cuerpo se transforma en la relación entre sujeto y objeto, que se impone en la Modernidad y persiste también en la vida y la ciencia contemporáneas.

Esta representación del cuerpo como equipaje ineludible –ensamble perfecto de tejidos y órganos que acompaña el viaje del sujeto por la vida– tiene entre sus expositores a las mentes más destacadas de la Modernidad: Da Vinci, Vesalio, Descartes. De ellos, es el médico belga Andreas Vesalio el que magnifica en el discurso científico la noción del cuerpo como máquina.

El denominado modelo mecanicista se expone en la célebre *De humanis corpori fabrica*, más conocida como la *Fábrica*, de Vesalio, publicada en 1543. Este tratado contiene 700 páginas y 300 grabados que ilustran la disección de cadáveres y elevan al imaginario de la época la noción del cuerpo orgánico como materia distinta del ser humano. La analogía entre el funcionamiento del organismo y el engranaje de la máquina cumple, de ahí en adelante, una función pedagógica en la representación moderna del cuerpo.

No obstante, aclara Le Breton, se trata de una representación que todavía se debate entre la búsqueda de la objetividad científica y el conflicto interno del anatomista que no puede abstraerse totalmente de la trama sociocultural preexistente, vale decir, las prohibiciones, las angustias y los miedos que afloran en el momento de una disección anatómica. Un conflicto –podemos decir ahora– que persiste en la ciencia contemporánea frente a operaciones más complejas como la clonación, por ejemplo, o la eutanasia, o los implantes, solo para citar los polos más conflictivos, que tienden a resolverse mayoritariamente a favor de la ciencia.

De modo que la medicina moderna se consolida más en tanto más se acentúa la ruptura ontológica entre el ser y su cuerpo; dicho de otro modo: mientras más drástico es el viraje epistemológico de la cultura a la ciencia.

El modelo mecanicista coloca al conocimiento médico como la máxima autoridad sobre el cuerpo debido a su capacidad de volverlo inteligible, despojarlo de su misterio natural, gracias al dominio de los sistemas de medición y cálculo provenientes de la razón matemática.

En su *Tratado del hombre* (2011), Descartes expone con un marcado acento pedagógico el funcionamiento de una máquina diseñada a semejanza de un organismo humano. “Estos hombres estarán compuestos, igual que nosotros, por un alma y un cuerpo. Y es necesario que os describa, en primer lugar, el cuerpo por una parte y, después, el alma por otra y separadamente; y que os muestre, finalmente, cómo esas dos naturalezas deben ser juntadas y unidas para componer hombres que se asemejen a nosotros” (2011, 675).

Descartes imagina un complejo engranaje mecánico que reproduce fielmente las funciones vitales de un ser humano o las que él y los anatomistas de su tiempo conocen.

Todo en ellas tiene una causa y un efecto explicables y, por tanto, todo puede ser potencialmente reproducido de manera artificial.

No obstante, a ese modelo predecible y despojado de misterio, producto máximo de la razón matemática, Descartes añade unos elementos inexplicables y misteriosos a los que atribuye el funcionamiento final de la máquina: “los espíritus animales”. Estos son, según los describe, “un hálito muy sutil o, más bien, una llama muy viva y muy pura” que se aloja en el fondo del cerebro y, desde ahí transmiten la fuerza hacia los músculos, los nervios y demás componentes de la máquina (2011, 681).

Plantea con ello la convivencia entre una sustancia material y un elemento inmaterial en el mismo individuo: “cuando Dios una un alma racional a esta máquina, tal como pretendo decir más adelante, le dará su sede principal en el cerebro” (2011, 693). Y eso hará, según dice, que la máquina experimente, por mediación de los nervios, sensaciones como el dolor, el calor, el frío, y pueda diferenciar entre sonidos, sabores y olores diversos, así como la gama de colores. En suma, plantea que el universo sensitivo de la máquina, es decir, su capacidad de entrar en contacto con el mundo exterior dependerá de la introducción en ella de un alma, y esa tarea se la deja a un dios.

Sin embargo, Descartes advierte que el alma puede ser engañada. Cualquier movimiento no previsto de las piezas de la máquina, cualquier inclinación forzada del artefacto o cualquier variación de la luz en su entorno inmediato producirán en el alma una percepción equivocada de la realidad. Por tanto, admite el filósofo, ni siquiera en una máquina, cuyo funcionamiento puede ser controlado por la razón matemática, los elementos correspondientes a los sentidos pueden ser totalmente confiables. Si eso ocurre con la máquina, no se diga con el cuerpo humano. Así, una premisa del modelo mecanicista es que hay que desconfiar de los cauces naturales de la percepción o, lo que es lo mismo, desconfiar de los sentidos.

Toda percepción de la realidad y toda interiorización del mundo que se producen a través de la materia opaca y corruptible de la carne tienden al error y al engaño. Le Breton comenta al respecto: “Las verdades de la naturaleza dejan de ser accesibles a la evidencia sensorial, hay que distanciarlas, purificarlas, someterlas a un cálculo racional” (1995, 72). La razón matemática es la única vía de comprensión del mundo.

Para la filosofía mecanicista la percepción sensorial es ilusoria y poco aporta al conocimiento. El telescopio permite mirar cuerpos sólidos a unas distancias que los vuelven imperceptibles a la simple vista. Que el ojo no lo vea no significa que el objeto no exista, reza un principio cartesiano. Por tanto, el invento científico confirma la insuficiencia de los sentidos. El reloj, la imprenta, el telescopio y otros inventos de ruptura para su época ratifican la subordinación de lo orgánico a lo técnico.

Asoma aquí otra paradoja. La filosofía mecanicista traslada desde el discurso erudito al lenguaje mundano la noción del cuerpo como ensamblaje mecánico: *¡Qué maravillosa maquinaria es el ser humano!* Una reivindicación al revés. La comparación con la máquina parece conferir al cuerpo una dignidad que no tendría si se lo viera como un organismo viviente.

De diversas maneras, este dominio del conocimiento científico por sobre el conocimiento cultural del cuerpo, heredado de los ideólogos de la Modernidad, persiste en la vida contemporánea. El conocimiento biomédico está legitimado por unas credenciales académicas obtenidas en universidades y laboratorios. No obstante, en el mismo campo de la biomedicina renacen corrientes que conciben al cuerpo como parte inseparable del flujo general del universo. La homeopatía, por ejemplo, trata al cuerpo como un campo de energías que tiene que encontrar su balance, su equilibrio. Esta rama de la práctica médica, sin renunciar al conocimiento científico, recupera el conocimiento cultural. La medicina científica cura enfermedades: ataca el síntoma visible, reconocible y externo; la medicina natural cura enfermos: indaga en la trama personal y social de cada individuo para atacar el origen de la dolencia.

Si lo planteamos de otra manera, así como hay divergencias entre el conocimiento científico y el conocimiento cultural del cuerpo, también hay convergencias. Estas son notorias en la vida cotidiana, para muchos, la única que existe, porque es en la cotidianidad donde se manifiestan directa o indirectamente todas las experiencias adquiridas en los demás campos de la vida y donde las conductas individuales y las convenciones sociales se integran en una sola y compleja trama.

En la vida cotidiana el cuerpo tiene un protagonismo destacado, crea rutinas, establece prioridades, reconoce sus límites, se adapta, se contiene, se moldea. En otras palabras, el cuerpo es objeto y sujeto de la vida cotidiana, pues la mayoría de sus

actividades se orienta a la construcción y mantenimiento de un orden previsible, confortable, que haga la vida más llevadera en relación con uno mismo y con los otros.

En ese espacio tranquilizador de lo previsible parece que se restaura la unicidad entre el individuo y su cuerpo. Acostumbrado a la repetición diaria de gestos y movimientos, el ser humano moldea una suerte de orden en el que las fricciones entre el individuo y su cuerpo parecen reducirse al mínimo. Por el contrario, cuando la vida cotidiana se altera por algo imprevisible, el cuerpo parece recuperar la dualidad. Sale a flote la tensión entre organismo viviente y sujeto pensante, puesto que los reflejos y los hábitos adquiridos en el mundo conocido se ponen a prueba frente a lo inesperado, a lo extraño.

Las experiencias de dolor, enfermedad, cansancio, dice Le Breton, sacan de alguna zona postergada la conciencia de dualidad. Ante una situación extrema, que rebasa sus fuerzas –fractura de un miembro, pérdida de la conciencia, heridas graves–, el individuo siente que su cuerpo lo abandona y aumenta la sensación de extrañeza, de dualidad: *¡Esto le pasa a mi cuerpo...!* En cambio, las experiencias placenteras, que propician el reencuentro y la opción por uno mismo –alimento, sexualidad, descanso– se viven con mayor naturalidad, con mayor sentido de unicidad: *¡Esto me pasa a mí...!*

Por ello, en situaciones extremas –de vida o muerte– la conciencia puede alcanzar un grado máximo de dualidad, de separación entre el individuo y su cuerpo. Le Breton evoca una de esas situaciones horribles: los campos de concentración nazis. Frente a la mirada del SS, el prisionero tenía que renunciar a cualquier rasgo que lo distinguiera de los demás, es decir, tenía que renunciar a su rostro y a su cuerpo. El SS buscaba el sometimiento igualitario en la masa de prisioneros. Por tanto, revelar un gesto, una mirada, una señal de que tras un rostro y un cuerpo existía un pensamiento podía acelerar la separación del resto con la muerte, reflexiona Le Breton.

De modo que la estrategia de sobrevivencia en un campo de concentración consistía en la negación de sí mismo. En un campo de concentración las pulsaciones vitales, tan comunes en la vida cotidiana, se convertían en acontecimientos de impredecibles consecuencias. Hacer las necesidades biológicas en el momento oportuno o saber contenerse podía resultar decisivo en la vida de un prisionero. En situaciones extremas, la experiencia del individuo tiende a reducirse a la experiencia de su cuerpo.

De retorno a la vida cotidiana, los individuos reciben una corriente de estímulos sensoriales que resultan indispensables para orientarse, aunque la mayoría sean percibidos de manera inconsciente. Cuando se interrumpe ese flujo sensorial, recién las personas toman conciencia de su importancia. Por ello, dice Le Breton, uno de los métodos de tortura ha sido el aislamiento del cuerpo en un espacio carente de estímulos sensoriales. El confinamiento al silencio, sin lectura, sin papel para escribir, sin voces del exterior, sin radio ni televisión, es una manera de negarle al cuerpo el alimento del estímulo, lo que produce un quebranto psicológico de impredecibles consecuencias.

Esto significa que el cuerpo es, en efecto, el lugar fronterizo y común entre el ser y el mundo o, como plantea Roberto Esposito, entre las personas y las cosas. Y el vínculo entre los dos son los sentidos. Mediante los sentidos se restaura la unidad entre el individuo y el todo porque estos funcionan como los conductos principales de un circuito universal. Los sentidos –tan despreciados por los precursores del pensamiento científico moderno– acompañan la presencia humana en el mundo de tal modo que su interrupción separa mientras que su estímulo fusiona orgánicamente al individuo con el todo.

En la vida contemporánea, afirma Le Breton siguiendo a George Simmel, el sentido privilegiado es la vista. En efecto, la mirada es el primer filtro a través del cual percibimos el mundo y al otro. Las personas se conocen y establecen sentimientos de confianza o recelo a partir de la mirada. Se mira el rostro y los ojos del otro y ese primer intercambio es una manera de rozar la humanidad de alguien, que todavía es un desconocido, y acercarse un poco a su intimidad.

El contexto también influye. La vida urbana propicia un mayor desarrollo de la vista. Las avenidas, los edificios, los escaparates estimulan la mirada, en contraste con otros sentidos, como el oído y el olfato, que más bien se reservan para el ámbito restringido del hogar.

Y aquí tenemos una nueva paradoja. Al mismo tiempo que las condiciones materiales de vida contemporáneas propician un mayor protagonismo del cuerpo y los sentidos, también plantean la negación de sus posibilidades. El cuerpo oscila entre la liberación y la represión.

## **2.2. *Mi cuerpo otra vez: ritos de negación y recuperación***

En el mundo urbano, los espacios se reducen cada vez más y, por tanto, las posibilidades humanas. En un condominio, debido a la proximidad de los vecinos, no se puede correr, gritar, saltar. La intimidad de las familias se ve afectada por la delgadez de las paredes y eso crea tensiones e incomodidades. El cuerpo tiene que ser reprimido, silenciado, si no se quiere invadir la esfera de vida de los otros. A su vez, los ruidos provenientes de las proximidades –música a todo volumen, una cortadora de césped, el motor de un carro– resultan insoportables porque significan una intromisión de los otros en la esfera personal.

La casa, el espacio paradigmático de la existencia, ha mutado en una suerte de artefacto donde se vive. En la ciudad contemporánea, los edificios son estructuras desechables, con materiales perecibles en tiempos cada vez más cortos, que se usan hasta cuando resisten, y luego se derrocan para construir otros donde pueda caber más gente. Lo contrario era la casa tradicional, planificada para una hipotética larga vida, llena de estímulos sensoriales, de olores, colores, objetos reconocibles. En el sentido tradicional, la casa funcionaba como una extensión casi orgánica del propio cuerpo. En la vida contemporánea, el cuerpo resulta un accidente en medio de una cantidad de prohibiciones.

Con los sentidos ocurre algo parecido, advierte Le Breton. Si bien la vida moderna estimula la vista y diversifica las posibilidades de la mirada, no ocurre lo mismo con el oído y el olfato. Aunque la vida urbana se desarrolla en medio de una trama de sonidos y olores, las personas establecen con ellos una relación más conflictiva que armoniosa.

El ruido es una agresión sonora. Una persona sometida constantemente al ruido sufre de estrés inconsciente porque su cuerpo tiene que desarrollar una barrera y mantenerla siempre activada para evitar enfermarse. La exposición constante a altos niveles de ruido es tan demoledora como la exposición al silencio absoluto. En los dos casos –por exceso o por carencia de estímulos sonoros– se quiebra la resistencia psíquica del individuo.

El ruido es la presencia indeseable del otro en el centro del universo personal. Una persona puede soportar el ruido de un tren cercano a su casa, pero no el del televisor de su vecino.

Por otro lado, están los olores, quizá la manifestación más secreta de la intimidad personal y la más reprimida en la convivencia social. El olfato es uno de los sentidos que menos significados ha construido, recuerda Le Breton. Su campo semántico es pequeño y no existen suficientes nombres para designar toda la gama olfativa que nos envuelve. En las conversaciones pocos están dispuestos a hablar de olores mientras que muchos sí quieren hablar de colores y sabores.

En muchos casos, el olor también ha sido fundamento para el rechazo y el odio: el olor atribuido a los judíos, a los negros, a los indios, entre otros, hace parte de las conductas antisemitas y racistas que en el mundo han sido. El olor corporal es uno de los más perseguidos. Por todos los medios se procura eliminar esa huella olfativa que dejan los efluvios personales: sudor, aliento, excrecencias.

Conforme se desarrolla la civilización, se atrofia el olfato, dice Le Breton siguiendo a Freud. Cuando el hombre abandona la posición cuadrúpeda del primate se libera de su dependencia del olfato y acepta la dependencia de la vista. En la jerarquía sensorial, el olfato y la vista ocupan los extremos opuestos.

De ese modo, la vida contemporánea se organiza a partir del cuerpo. Desde la propia conciencia corporal cada persona establece las distancias, las cercanías, las posturas en relación con los demás. El cuerpo concentra la suma de expectativas entre el individuo y los otros. Su capacidad para emitir y recibir mensajes –construir sentidos, en suma– es infinita. Por ello, hay que saber cuándo mostrarlo, cuándo ocultarlo, cuándo vestirlo, cuándo desnudarlo...

Y aquí tenemos otra paradoja. La integración individual con el todo social depende tanto de la capacidad para exponer como para ocultar el cuerpo.

La puesta en juego física, que se produce especialmente en los deportes, en la danza, en las artes marciales, parece restaurar la existencia plena, es decir, la unicidad entre cuerpo y mente, motivo de orgullo ante los demás. Por el contrario, la vida cotidiana impone una serie de conductas dirigidas a borrar el cuerpo, a volverlo imperceptible. Las emanaciones indeseables –sudoración excesiva, ruidos intestinales,

mal aliento...– son manifestaciones del cuerpo que se reprimen por miedo a molestar a los demás.

Le Breton denomina “ritos de borramiento” a las conductas desarrolladas para poner al cuerpo y sus accidentes biológicos fuera de la zona visible (1995, 126). El cuerpo del mesero es una muestra de ello. Mediante una economía de movimientos, el mesero procura borrar su presencia hasta lo mínimo que le exige su función de servidor. Se trata de un borramiento ritualizado del cuerpo que se practica más en los espacios de exposición pública y menos en la intimidad. No ofender, no interrumpir, no agredir, no perturbar ni ser perturbado parecen ser los principios dominantes para la convivencia civilizada de los cuerpos. El cuerpo para ser aceptado tiene que ser negado.

Frente a ello –y aquí se profundiza la paradoja– muchas personas buscan formas de recuperación del cuerpo en su vida. Entonces sienten la necesidad de ir al gimnasio, de bailar, de escalar montañas, de aprender técnicas de sanación holística, de recuperar, de una u otra manera, una conciencia de su relación con el universo. Sin embargo, advierte el mismo autor, se trata de una conciencia más relacionada con el cuerpo imaginado que con el cuerpo cotidiano. Muchas veces, la ansiada recuperación del cuerpo parece ocurrir mediante la suspensión de la cotidianidad.

Las terapias de sanación, el baño bajo una cascada, la práctica de aeróbicos y otras actividades restauradoras se realizan casi siempre cuando el cuerpo ha logrado apartarse del flujo habitual de las energías cotidianas. En esas circunstancias, solo puede haber una restauración provisoria de la unicidad.

La pregunta sería entonces: ¿existe tal unicidad, se puede aspirar a ella? Y de esta se deriva otra: ¿el ideal de unicidad favorece la liberación del cuerpo? Le Breton es pesimista en ambos sentidos. Al menos considera que el ideal liberador puede conducir a equívocos. En realidad, argumenta, lo que la vida contemporánea libera es el cuerpo joven, bello y sano. El resto es objeto de represión. El cuerpo discapacitado, enfermo, envejecido, se quiera o no, es objeto de ocultamiento y exclusión. Bajo ese esquema, más que lograr la unicidad, se ratifica la dualidad, puesto que el sujeto sigue teniendo en sus manos el destino de su cuerpo. Dicho de otro modo, el modelo de posesión y de exterioridad propuesto por los ideólogos de la Modernidad sigue vigente.

Y la explicación está, más que en otras fuentes, en el gran correlato de la Modernidad: el capitalismo. En las sociedades premodernas y precapitalistas, las personas envejecían conscientes de que sus años podrían otorgarles un sitio de respeto en la escala social. La sabiduría estaba supervalorada. En la Modernidad capitalista, el envejecimiento se asocia con el descenso en la valoración social. La pérdida del empleo es la señal más evidente de ello. Entonces, hay que retardar lo más posible el deterioro de esa “máquina maravillosa” que es el cuerpo.

Byung-Chul Han (2012, 9) denomina “sujetos de rendimiento” a los individuos sometidos más allá de su resistencia psíquica y corporal a las exigencias productivas del capitalismo. Plantea una analogía entre el mito clásico de Prometeo –que sufre todos los días los picotazos de un águila que le desgarran las entrañas como castigo por haber robado el fuego a los dioses– y la conducta de autoexplotación del sujeto contemporáneo –que se impone a sí mismo el castigo y se violenta física y mentalmente por causa del rendimiento–. Mientras el primero lucha contra un enemigo exterior –el águila y la furia de los dioses–, el segundo se enfrenta consigo mismo y contribuye con su dosis de fatiga a sostener la sociedad del cansancio.

La paradoja esta vez se manifiesta en la doble naturaleza de la preocupación contemporánea por el cuerpo. Por un lado, los mimos autograciantes, el retorno a la sensualidad, la revaloración de los estímulos sensoriales, entre otras prácticas similares, hacen parte de una conducta cada vez más extendida de autosedución. El individuo posmoderno parece marcar, con ello, una respetable distancia del modelo dualista que la Modernidad impuso sobre el cuerpo. Por otro lado, vistas con la necesaria sospecha, tales conductas parecen más bien una ratificación del modelo dualista. La preocupación por la salud corporal, por la armonía entre mundo interno y externo obedece a la necesidad de prolongar la vida útil del cuerpo para resistir las exigencias productivas del capitalismo.

El narcisista de nuestro tiempo –y en este punto pienso en el futbolista portugués Cristiano Ronaldo, uno de los deportistas de élite que más ha sabido potenciar sus aptitudes corporales mediante un entrenamiento sistemático, que le permite ejecutar movimientos inalcanzables para otros–, al mismo tiempo que se repliega hacia la esfera íntima de su cuerpo, cumple con la exigencia del mercado de mantener aceitada la

máquina para garantizar su funcionamiento. Al tiempo de reapropiarse de una sustancia, cumple su papel en un guion diseñado más allá de su voluntad. La soberanía corporal que parece haber alcanzado es apenas una cara de la medalla cuyo reverso es la voluntad de sometimiento al sistema.

En muchos aspectos, el modelo sigue vigente. Y es en esa buena salud del modelo donde se pueden apreciar con más claridad las marcas de su contrario. Control y liberación, más que antagónicos, parecen complementarios. Dualidad y unicidad, más que repelerse, parecen necesitarse.

Como la serpiente que engulle su propia cola –el mítico uróboros, heredado de la cultura griega para representar una tensión infinita–, la representación del cuerpo en la Modernidad y en la vida contemporánea parece que se alimenta de su propia, recurrente y fructífera paradoja.

### **3. Aprender con el cuerpo: sujeto y objeto de conocimiento**

Cuando Loïc Wacquant pisó por primera vez el parquet del Woodlawn Boys Club, un gimnasio de boxeo en el sur de Chicago, apenas sospechaba la profunda transformación personal e intelectual que estaba por comenzar. No era el boxeo precisamente lo que más le interesaba al sociólogo francés, sino el modo de vida de la comunidad negra de Woodlawn, una de las zonas más empobrecidas de la llamada ciudad de los vientos. El gimnasio era entonces el lugar estratégico de observación, la escafandra perfecta que lo ayudaría a sumergirse en aguas desconocidas. Pero resultó más que eso.

Wacquant se quedó tres años aprendiendo los rudimentos del pugilismo –sin olvidar su interés sociológico por la comunidad, necesitaba hacerse un lugar en ella– y en algún momento de extrema seducción por su objeto de estudio llegó incluso a plantearse la posibilidad de abandonar su carrera académica en Harvard para hacerse boxeador profesional. No lo hizo y hay que agradecerle por su decisión.

El resultado de esta inmersión en el mundo del boxeo es *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador* (2006), el libro en que vierte muchísimo más

que un informe sociológico. En realidad, es un lúcido ensamblaje teórico, metodológico y narrativo acerca del modo de aprender, pero también de producir conocimiento en un mundo excesivamente empírico y corporal como es el boxeo. Yo diría que entre sus mayores aportes está una detallada pedagogía acerca de la relación entre cuerpo y palabra en los procesos de escritura. Seguiré la huella de esa pedagogía que es, en este punto, lo que más me importa.

Wacquant tiene como prioridad recuperar la “dimensión carnal de la existencia”, mediante un proceso que involucra la vivencia, el registro, la interpretación y la escritura, que permitan al investigador capturar y transmitir “el dolor de la acción”, algo especialmente intenso en el caso del boxeo. Y nada mejor, dice el autor, como técnica de observación y análisis que “la inmersión iniciática en un cosmos, e incluso la conversión moral y sensual, a condición de que tenga una armadura teórica que permita al sociólogo apropiarse, en y por la práctica, de los esquemas cognitivos, éticos y estéticos que aprenden diariamente aquellos que lo habitan” (2006, 16).

En ese sentido, Wacquant sigue el camino señalado por Benjamin, que consiste en poner el cuerpo al servicio de la experiencia. Varios autores latinoamericanos incluidos en esta tesis, como Rodríguez Juliá y Monsiváis, hacen lo mismo y pronto veremos cómo Martín Caparrós y Leila Guerriero también basan su escritura en una profunda inmersión corporal y mental en el mundo narrado. En todos los casos, el narrador construye su relato desde una vivencia plena en el interior de la multitud.

### **3.1. La experiencia transformadora de la inmersión**

Se trata entonces de aprender con el cuerpo. Y esto implica colocar la propia estructura anatómica, fisiológica y psíquica en el centro mismo de una experiencia transformadora. Esto es, en síntesis, lo que en los procesos periodísticos se llama inmersión o reportería en profundidad. En términos sociológicos, es la apuesta por una metodología de investigación y conocimiento no solo del cuerpo como objeto, sino también del cuerpo como herramienta.

El triple desafío que se impone Wacquant es muy claro: primero, aprender las bases de un deporte durísimo y poco estudiado por fuera del ring; segundo, ganarse el respeto en el mundo de los boxeadores constituido por el gimnasio y su entorno; y tercero, hacer un trabajo de investigación, sistematización y escritura acerca de la comunidad negra de Woodlawn.

Se trata de una estrategia intelectual que le permite liberarse, antes que todo, de las miradas exotizantes y preconstruidas por los medios masivos; después, aprovechar el gimnasio como observatorio de las relaciones de poder, las estrategias de sobrevivencia –que son principalmente estrategias del cuerpo– de quienes lo habitan; y dar cuenta, finalmente, de esa experiencia mediante una narrativa que va de la sociología a la vida, pero también remonta el camino en dirección contraria, de la vida a la sociología.

Aquí cobra especial importancia el concepto de inmersión. En el imaginario del cuerpo, la figura del hombre que se zambulle en un estanque es quizá la que mejor evoca la inmersión física. De eso se trata, en efecto. El cuerpo ingresa, con su aparato sensitivo en pleno, a interactuar con otros dentro de un entorno determinado. Es un método efectivo cuando se quiere dar cuenta de la vida de una comunidad sin el artificio de la mediación instrumental. En otras palabras, todo lo que se verbalice y se escriba después provendrá de observaciones, contactos y diálogos directos y espontáneos.

Encuentro una clara correspondencia entre la estrategia de inmersión de Wacquant y la noción, ya expuesta páginas atrás, de Esposito (2016) del cuerpo como vínculo entre el mundo interior y exterior del individuo. En ambos casos hay una tendencia integradora de los procesos corporales y mentales, al contrario de la noción positivista moderna, que tiende a separar ambos componentes del ser humano.

En un proceso de inmersión se evitan en lo posible las entrevistas planificadas, porque estas inducen a las personas a construir relatos idealizados de sí mismas o a responder calculadamente para satisfacer las expectativas del entrevistador. Es mejor que sean sus acciones, sus modos de usar las herramientas, sus prácticas alimenticias, sus cumbres y sus abismos emocionales los que hablen por ellas. El investigador, devenido en narrador, procura ser un actor indiscernible del resto en la trama cotidiana de la comunidad.

Situado dentro de ese universo de estímulos sensoriales, consciente de que lo que les pasa a los otros le pasa a sí mismo, el narrador despliega después la escena ante los ojos del lector. Así, Wacquant construye la escena social del boxeo. Y la escena tiene una doble y persistente locación: la calle y el ring.

Así como no se puede entender la religión sin entender la estructura del campo llamado iglesia, no se puede, asegura el investigador, entender el boxeo sin entender la estructura y las relaciones de poder de la sociedad en que tiene lugar.

Por eso, las escenas que despliega a lo largo de *Entre las cuerdas...* reconstruyen de manera detallada las relaciones materiales y simbólicas dentro del gimnasio y la manera cómo estas cobran sentido en el contexto más amplio de la comunidad de Woodlawn. Si nos ponemos más ambiciosos y afinamos un poco la percepción, podemos ver de fondo la ciudad de Chicago, incluso la sociedad estadounidense de finales de la década de 1980.

El gimnasio, según el relato de este “aprendiz de boxeador” es, para quienes lo frecuentan y lo habitan, un refugio contra la mediocridad de la vida en la calle, un espacio que aísla y protege a los suyos de un exterior peligroso, de un asedio social en el que podrían ser víctimas o victimarios al mismo tiempo.

Ese ambiente masculino, con olor a linimento y sudor, representa para muchos jóvenes la posibilidad de ser parte de una comunidad unida por un deseo y una espiritualidad. Los boxeadores, novatos o profesionales, encuentran en el gimnasio la oportunidad de transgredir sus propios límites corporales y mentales, de ser alguien con un horizonte en la vida.

El gimnasio, más allá de su materialidad física de cuerdas y de lonas, de guantes y bolsas de arena, tiene un valor simbólico que rebasa la enseñanza de la técnica deportiva. Es, como lo describe Wacquant, una especie de vientre donde el que entra procura renacer transformado en otra persona, con otros sueños, con otra energía ante la vida. La oportunidad de tomar distancia de las miserias de una existencia vulgar.

Esa percepción del narrador ante el objeto de su relato nunca podrá ser genuina si proviene de una exterioridad timorata. Desde el balcón de su habitación en la Universidad de Chicago, Wacquant miraba todos los días, con cierto nerviosismo contenido, todo el paisaje urbano de Woodlawn, cuyo límite –reconocible por los

teléfonos públicos para llamar a la policía— estaba a pocos metros del predio universitario aunque, por la distancia social, en otro mundo. Y no se puede hablar de un mundo que no se conoce.

La única manera de entrar allí y conocerlo era colocarse él mismo bajo los rigores del entrenamiento, una actividad en la que sus practicantes tienen mucho en común y, más que todo, el deseo de descubrirse a sí mismos mediante una práctica dolorosa. El gimnasio, con su régimen de vida viril y monástico, ofrecía la posibilidad de construir esos nexos fructíferos que ocurren entre quienes comparten la misma búsqueda y, principalmente, un mismo camino plagado de dificultades.

La inmersión permite —en este caso específico, que puede o no coincidir con el de otros investigadores, narradores, periodistas...— juntar tres elementos clave: la descripción etnográfica, el análisis sociológico, y la exposición literaria. Es decir, logra juntar la descripción minuciosa del fenómeno social, la interpretación de sus significados, y una narrativa capaz de transmitir no solo una lógica social sino también sensual del mundo estudiado.

Mientras el narrador imagina estrategias intelectuales para dar forma a su relato, el boxeador desarrolla estrategias corporales para alcanzar un sitio de respeto en su campo. Visto desde afuera, el gimnasio, como sitio de entrenamiento físico, ocupa un sitio mediano en la lista de lugares trillados de la vida urbana. Visto desde adentro y desde las expectativas de quienes lo habitan, el gimnasio adquiere una sacralidad poco imaginada. Es el lugar donde el boxeador se entrega a un proceso de transformación física y moral que consiste en la conversión de su cuerpo en arma, bala y blanco al mismo tiempo.

El boxeo es un deporte situado, de manera mucho más evidente que otros, en el límite entre naturaleza y cultura. Y esta es otra gran paradoja del cuerpo en la actualidad: mientras el acto de abrirse camino en la vida a base de golpes implica la actualización de un impulso primario, hacerlo con éxito requiere una preparación corporal y mental intensamente racional.

Un boxeador alcanza su plenitud deportiva y personal cuando logra reducir al mínimo la dualidad entre ser viviente y ser pensante y, como consecuencia, alcanza un máximo nivel de unicidad corporal y mental. El que logra el triunfo entre las cuerdas no

necesariamente es el más fuerte ni el más astuto por separado. Es el que ha logrado el mayor nivel de acoplamiento entre la preparación física y el control racional de la voluntad y las emociones.

Se trata de un aprendizaje práctico, sin mayor intervención de una pedagogía sistematizada. En esto, el boxeo ofrece una nueva paradoja: es un deporte extremadamente individual, porque se basa en el enfrentamiento de uno contra otro – cuando te subís al ring te quitan hasta el banquito, dijo alguna vez Oscar Bonavena, el gran campeón argentino–, pero de un aprendizaje profundamente colectivo –todo lo que somos lo aprendemos del ambiente que nos rodea, diría Lacan–. Nadie puede entrenarse solo. Necesita una comunidad protectora, el estímulo visual de otros cuerpos entregados a la misma tarea, el contagio de las energías y la transferencia de habilidades de unos a otros. El gimnasio ofrece en el otro el espejo donde mirarse uno mismo.

Quizá esa convivencia entre lo individual y lo colectivo representa solo la base de una cadena de elementos complementarios que acrecientan el valor simbólico del gimnasio. Para muchos es el espacio de salvación, donde el cuerpo indisciplinado, vicioso y amenazado de la calle encuentra una protección, una razón de ser, un desarrollo útil y honesto. Para usar un concepto arcaico: es la fragua del cuerpo: “¡Todo el tiempo que pasas en el *gym* es menos tiempo que pasas en la calle!”, confiesa un boxeador de Woodlawn (2006, 41).

En el gimnasio se juntan lo sensorial con lo racional. El cuerpo, como recinto de las emociones, es educado para administrarlas de manera cerebral. La vida desordenada de la calle, que puede agobiar al boxeador con una carga inmanejable de distracciones, se frena en seco a las puertas del gimnasio, donde predomina una disciplina espartana, un régimen moral de entrenamiento –la descripción de Wacquant es exuberante respecto de los ejercicios cotidianos: sombra, bolsa, abdominales...– que todos están dispuestos a obedecer a menos que quieran ser expulsados.

El boxeo se ejerce directamente en la práctica corporal sin necesariamente pasar por una elaboración teórica. En su sentido más esquemático, consiste en una serie de intercambios estratégicos aprendidos mediante un intenso y sostenido entrenamiento. El capital intrínseco del boxeador –es decir, el cúmulo de conocimientos con los que

enfrenta la vida– está profundamente incorporado al cuerpo y resulta muy difícil que pueda ser usado en otro campo.

Se trata de un saber del cuerpo, situado más cerca de la experiencia que de la ciencia. En otras palabras, más cerca de lo indecible que de lo explicable conceptualmente, porque en el intercambio pugilístico no queda tiempo entre la acción y su evaluación. Los errores o aciertos se ponen en evidencia en el acto. El balance entre los golpes dados y los encajados ocurre en el preciso instante en que uno de los contrincantes cae y el otro se mantiene en pie.

Las enseñanzas no se transmiten de manera programática ni a partir de un proyecto pedagógico, sino de manera oral, gestual y visual en el día a día. Como el cazador en la estructura tribal, que aprende de los mayores a seguir una huella en el desierto por simple observación y perseverancia, los jóvenes boxeadores alcanzan destreza corporal y control mental por imitación de los veteranos.

La forma de lanzar un golpe no se explica; se sabe simplemente. Cada movimiento implica la coordinación con otros movimientos. Y se aprende por repetición infinita: sombra, espejo, bolsa/ sombra, espejo, bolsa... O bien: *jab*, quite, derecha/ *jab*, quite, derecha...

La secuencia se repite una y otra vez, por semanas y meses, hasta quedar completamente grabada en la memoria corporal del individuo, como un reflejo inconsciente pero eficaz.

### **3.2. El dolor del combate y el dolor de la escritura**

Ese modo de aprender con el cuerpo –empíricamente verificable en el boxeador, en tanto objeto de estudio– se transfiere al narrador –ineludible, en tanto sujeto del relato–. Wacquant lo dice más claro: “Comprender el universo pugilístico exige la implicación personal, el aprendizaje y la experiencia. La aprehensión natural es condición indispensable del conocimiento adecuado del objeto” (2006, 66).

De modo que la iniciación del investigador como boxeador viene a ser el clímax de la experiencia de inmersión. Ahí está concentrada toda la filosofía de la investigación

cualitativa. El principio de aprender con el cuerpo se concreta en este caso de manera exhaustiva, entre fascinante y brutal. La satisfacción del aprendizaje tiene su otra cara, el sufrimiento. El dolor de la acción sobre el ring tiene su correlato en el dolor de la escritura.

Un golpe implica el movimiento coordinado de varias partes del cuerpo. Posición básica para el *jab*: una pierna hacia adelante con la rodilla ligeramente flexionada; el pie de atrás girado treinta grados hacia afuera; la cabeza inclinada solo un poco hacia el brazo adelantado para el ataque; el otro brazo recogido, con el puño a la altura del mentón, listo para el bloqueo y...: ¡*Jab!*

Y el encadenamiento de varios golpes hace una combinación.

El conocimiento teórico de nada sirve mientras el gesto técnico no haya sido interiorizado en el cuerpo. Una combinación –digamos: *jab*, derecha y cruzado de izquierda– tarda meses en ser perfeccionada.

Los combates no se ganan en el ring sino en el gimnasio.

La figura paradigmática del gimnasio es el *sparring*. En realidad, no se trata de alguna persona en particular, sino de una práctica consentida entre dos boxeadores para entrenarse juntos. Una actividad itinerante y respetuosa:

“ “ ¿*Quieres ser mi sparring esta semana?*

“ “ *No, gracias, estoy cerca de un combate y no quiero lesionarme.*

“ “ *Todo bien, amigo...suerte.*

El *sparring* resume las relaciones de solidaridad, ética, fuerza, poder, control, autocontrol, consejo, reproche, técnica, sacrificio, entre otras formas de relación en el gimnasio. Desde una mirada externa, el *sparring* parece un elemento gris dentro de la parafernalia pugilística. Una suerte de complicidad entre masoquistas. Sin embargo, el trabajo etnográfico de Wacquant revela la riqueza y la complejidad de esta figura.

Se trata de una práctica híbrida entre el entrenamiento y el combate. Es prolongación del primero y prelude del segundo. El *sparring* es un trabajo colaborativo entre dos boxeadores que han acordado previamente las condiciones y que se comprometen a respetarlas so pena de incurrir en un quebrantamiento ético. Un juego de equilibrios: ni tan fuerte que haga daño, ni tan suave que no sirva; ni tan distanciado que

impida el aprendizaje, ni tan frecuente que desgaste el cuerpo; ni tan agresivo, ni tan contenido...

Es una reeducación del cuerpo y los sentidos.

Justamente, una reeducación corporal y mental, como la que vive el boxeador, también experimenta en su propio campo el narrador. La capacidad de verbalizar la experiencia, de reconstruir simbólicamente un mundo, implica –como en el caso de Wacquant– un proceso de reconversión corporal y mental.

Cuando el boxeador no está listo físicamente para reaccionar ante el ataque del adversario, tampoco puede controlar su reacción emocional. Pierde la perspectiva y, por tanto, la habilidad para defenderse. De igual manera, cuando el narrador no vive en carne propia al menos una mínima parte de la existencia del otro, no puede articular con éxito un relato verosímil. No encuentra su lugar en ese angustioso espacio entre lo indecible y lo narrable y pierde –por ausencia– la pelea en el campo del lenguaje.

En el boxeo resultan indiscernibles la teoría y la práctica. Sobre el ring no hay mediación reflexiva. Es el cuerpo el que reacciona mediante un saber incorporado, un conjunto de movimientos estratégicos y eficaces. El cuerpo alcanza su máxima intensidad porque busca la sobrevivencia más allá de cualquier elaboración mental. El boxeador logra conformar una unidad indivisa entre cuerpo y mente, en el que uno y otra se mueven por estimulación mutua. Al contrario de la tradición racionalista que separa ser viviente y ser pensante, en el boxeo se juntan por efecto de la práctica continua.

En la escritura, por su parte, la unicidad entre cuerpo y mente puede alcanzar altos niveles de intensidad. La escritura es un oficio solitario, porque nadie está más solo que el que escribe. Lo único que lo acompaña es la memoria de lo vivido y la impresión corporal de la experiencia. En ese diálogo con la propia conciencia nadie puede ayudarlo. A escribir se aprende escribiendo. El tiempo y la repetición obsesiva –y por lo general, dolorosa– del ejercicio ayudan al narrador a construir su capital simbólico, es decir, su dominio del lenguaje, su capacidad para contar historias.

La escritura, tal como la conocemos ahora, es un trabajo generalmente destinado a los otros, pero implica, necesariamente, un trabajo del escritor para sí mismo. En palabras de Giorgio Agamben: “Escribir forma parte de una práctica ascética en que la *producción de la obra* pasa a segundo plano con respecto a la *transformación del sujeto*

que escribe” (2016, 87). Como he sostenido a lo largo de esta tesis, los relatos tienen un efecto transformador no solo en los modos de percibir la realidad sino en la realidad misma. Por tanto, todo proceso de escritura tiene sentido si, además de producir una nueva y transformadora visión de la realidad, produce también una transformación del propio narrador.

El ejercicio de la mirada, de la voz y de la escucha se afina en la medida en que el propio cuerpo se sitúa en el centro de una experiencia significativa. El narrador es el resultado de la mezcla de todas las posibilidades sensoriales, corporales y mentales. En esa medida, la escritura –tanto como el combate– es una experiencia límite. Y toda experiencia límite es, en última instancia, una experiencia del cuerpo, de la que nace otro sujeto con los restos transformados del anterior.

#### **4. Crónica de multitudes III: *El hambre*. Martín Caparrós**

En diciembre de 1937, Roberto Arlt escribió para diario *El Mundo* una serie de crónicas acerca de la sequía y su consecuente hambruna en la provincia argentina de Santiago del Estero. Las ocho piezas de su relato están concentradas en un bloque titulado *En el infierno santiaguense*, dentro del libro *El paisaje en las nubes* (2009), que recoge lo mejor de la escritura periodística de los últimos años de Arlt, hasta la crónica que envió al periódico la noche misma de su temprana muerte.

En medio de esas llanuras quemadas, de caballos moribundos y vacas postradas, el escritor reproduce las imágenes de un mundo que se deshace de calor y donde la gente muere de hambre. Y se narra a sí mismo, escribiendo bajo un techadillo de paja, rodeado de un enjambre de moscas, atezado por una fiebre apenas dulcificada por los últimos jugos de una naranja.

Veinte años después, una noche de otro asfixiante verano, un hombre se acerca a la mesa donde Rodolfo Walsh trata de apagar la sed con una cerveza y le dice: “Hay un fusilado que vive”. Y de esa revelación –que se queda latiendo en la cabeza del periodista– nace lo que después sería *Operación Masacre*, la crónica en que Walsh

cuenta, paso a paso, el modo en que unos militares enloquecidos fusilaron a un grupo de civiles sospechosos de participar en un levantamiento peronista en 1956.

La masacre –que Walsh reconstruye a base de testimonios obtenidos bajo riesgo de muerte– tuvo lugar en los basurales de una pequeña localidad en las afueras de Buenos Aires llamada José León Suárez, a un kilómetro de Campo de Mayo, el cuartel donde, otros veinte años después, la dictadura militar (1976-1983) torturaba, quemaba y desaparecía los cuerpos de cientos o quizá miles de opositores al régimen que gobernaba Argentina por la autoridad brutal de las armas.

A esos mismos basurales llega Martín Caparrós, ya en tiempos actuales, atraído por el peregrinaje diario de miles de personas que buscan alimento entre toneladas de inmundicias y bolsas chorreantes. Caparrós hace allí parte de su trabajo de campo para el libro que publicará después con el título *El hambre* (2014), un conjunto de crónicas acerca de cómo millones de personas mueren de hambre en todo el mundo mientras casi la mitad de alimentos que produce el planeta se desperdicia o se pierde antes de llegar a un estómago humano.

Entre los que buscan comida bajo un sol que amenaza reventar sus cabezas – parece que el sol juega un papel infame en todo esto–, algunos le cuentan al cronista que sus familias tuvieron que abandonar hace muchos años, tantos que ya no se acuerdan, la provincia de Santiago del Estero debido a la sequía. Quizá sean los nietos de aquella sedienta humanidad narrada por Roberto Arlt, que menciono en líneas anteriores.

El dato parece causal, pero puede que no lo sea. Es más, estoy seguro de que no es una simple coincidencia. Encuentro una sorprendente pero inocultable conexión entre los cuerpos consumidos por la sequía, del relato de Arlt; los cuerpos eliminados por las armas, de los que habla Walsh; y los cuerpos negados de alimento por la perversión del mercado, de la crónica de Caparrós.

En todos los casos, se trata de experiencias extremas del cuerpo –sed por sequía y abandono, muerte por represión política, hambre por pobreza sistémica–. Y en todos los casos, esas experiencias tienen un narrador involucrado no solo intelectual sino corporalmente con la situación: un Arlt afiebrado, un Walsh perseguido, y un Caparrós asfixiado.

Ahí está la clave de todo esto. La conexión está en el relato y su modo de construcción. Y dentro del relato, en la relación cuerpo y palabra.

Tomás Eloy Martínez afirmó alguna vez que la crónica es la columna vertebral de la historia literaria latinoamericana. Incluso la metáfora alude a una pieza corporal. Se refería a que esta forma narrativa aparece en las obras fundamentales, desde *Martín Fierro*, de Hernández; *Facundo*, de Sarmiento; *Historia universal de la infamia*, de Borges... Hasta los contemporáneos, entre los que se encuentra el mismo Martínez. La línea de continuidad en la tríada Arlt-Walsh-Caparrós, que acabo de exponer, confirma la lucidez de su afirmación.

El periodismo narrativo es el lugar donde confluyen, con más intensidad que en otros ámbitos de las letras, la política y la literatura. Recupero entonces una de las preguntas que guían mi propio ejercicio de escritura: ¿Cuál es el lugar del cuerpo y cuál es el lugar de la palabra en la crónica de multitudes? Martín Caparrós ofrece la oportunidad de contestarla. De su libro de crónicas *El hambre*, tomo una, que se refiere a la realidad latinoamericana: *Argentina. La Basura*.

#### **4.1. El relato de los que sobran**

Caparrós comienza su historia con una escena escatológica. Aunque apenas se refiere al olor, no hay modo de dejar de oler lo podrido. La ventaja de la escritura sobre otros registros de la realidad es que, para recrear un hecho, necesariamente tiene que recrear un lenguaje. Quiero decir que la tarea ineludible del escritor es plantearse, cada vez que emprende un ejercicio narrativo, una nueva relación creativa con el mundo. Un acontecimiento puede ser reconocido como tal en la medida en que ha sido consignado en un relato:

El sol ataca. Hay un camino de tierra, un descampado, olor a rayos; hay un puente. Bajo el puente, el río Reconquista es un amasijo de agua marrón y espuma, podredumbre. El sol deshace. Sobre el puente, cientos de personas esperan que, unos metros más allá, una barrera se abra. Transpiran, esperan, se miran, hablan poco; muchos tienen bicicletas. Bajo el puente se oyen unos gritos: dos muchachos de 15, 16 corren a otro muchacho de 15, 16. Sobre el puente, cuando se abra la barrera, los cientos de personas van a correr

hacia la montaña de basura. Son hombres, casi todos; casi todos son jóvenes –pero hay mujeres, viejos. (2014, 361)

Gente que escarba en la basura en busca de un yogur descompuesto, un paquete de salchichas verdosas. Caparrós se pone en el centro de toda esa sobrevivencia humillante. Al parecer, lo que sobra en el mundo, además de la basura desalojada desde las ciudades hacia los depósitos suburbanos, es la gente que vive de ella. Son excedentes del sistema.

El cuerpo de los excluidos es materia orgánica que sobra en una sociedad donde las grandes cadenas de supermercados tiran la comida, incluso antes de su fecha de caducidad, para cobrar el seguro. Mientras las perchas se vuelven a llenar de alimentos industrializados, la lucha por la proteína desechada tiene lugar en las cloacas:

Bajo el puente, el perseguido grita; los perseguidores lo alcanzan, lo acosan, el perseguido grita más. Sobre el puente algunos miran: hacen como que no miran y los miran. Abajo, los perseguidores voltean al perseguido, lo agarran por los brazos y los pies, lo hamacan en el aire, lo revolean al río. El perseguido cae al río podrido, ya no grita. Los que esperan esperan. El sol estalla. (2014, 361)

La imagen del chico que cae a las aguas inmundas, sin que alguien mueva un dedo para evitarlo, resume la condición de los que sobran. Uno de los ejes del relato de Caparrós es precisamente la degradación del cuerpo. De soporte de un proyecto de vida, pasa a simple materia desechable, casi indiscernible del resto del basural.

Desde una inmersión profunda en el mundo narrado, el cronista levanta la mirada más allá de la montaña de basura y conecta esa realidad empírica con un sistema de referencias histórico: la migración campesina hacia las grandes ciudades por causa de la sequía, las inundaciones y el olvido del Estado; la tecnificación industrial del “granero del mundo”, como se conocía a la Argentina por el volumen de su producción agrícola; las dictaduras militares con las que el capitalismo pretendía contener la amenaza comunista; la crisis de las organizaciones obreras, debilitadas por la caída de los referentes ideológicos y la corrupción interna; el neoliberalismo de fines del XX con su relato de libre flujo de capitales y mercancías, pero no de personas; el neopopulismo de inicios del XXI y su sistema clientelar de favores con fondos públicos...

Parafraseando a Benjamin, el que registra la historia es el historiador, el que narra la historia es el cronista:

Los basurales cambiaron mucho desde entonces. Ahora son un emprendimiento de 300 hectáreas que se llama Ceamse –Coordinación Ecológica Área Metropolitana Sociedad del Estado. Su origen es turbio de tan claro: en 1977, los militares que asesinaban con denuedo, que llenaban el río de cadáveres, decidieron que tenían que terminar con el smog que afeaba el aire de la ciudad de Buenos Aires. Era una causa noble, bien ecololó: prohibieron los quemadores de basura domiciliarios y los reemplazaron por grandes depósitos ubicados en los suburbios; en su sistema de metáforas, la claridad del centro bien valía la mugre de las tierras de la periferia. En esos mismos días, a menos de un kilómetro de allí, en Campo de Mayo, uno de los cuarteles más grandes del ejército argentino, cientos o miles de cuerpos fueron desaparecidos, quemados, enterrados. (2014, 362)

Ese ejercicio de extrapolación, de diálogo con la historia, le da mayor espesor al relato y mayor consistencia simbólica. La crónica eleva así su autoridad como texto mediador –como espacio de condensación, diría Susana Rotker– de la historia social, política y cultural de América Latina.

La Argentina quebrada, desigual, vergonzante no es un invento de ahora. Sus causas y efectos salen a flote en los diálogos que establece el narrador con los habitantes del basural, en la manera de verbalizar sus propias observaciones, en el modo de nombrar las cosas. Ahí aparece un nuevo lenguaje. Verbos inventados sobre la marcha y bajo la urgencia de sobrevivir: “cirujear”, “cartonear”...

Siempre hubo personas que cirujeaban: que rebuscaban en la basura cosas que vender. Con la instalación del Ceamse –con el aumento exponencial de la cantidad de basura que llegaba a la zona– los cirujas locales también fueron cada vez más. A finales de los noventas, cuando la Argentina se consolidó como un país partido, el Estado armó un cerco alrededor del basural: lo custodiaban docenas de policías. Y no tenían pruritos: cuando cruzaba un ciruja lo cagaban a golpes –y le sacaban, para su beneficio, lo que había recogido [...] El Estado que no les garantizaba la comida garantizaba que no pudieran comerse un yogur agrio. Los cirujas empezaron a mejorar sus técnicas: entraban de noche, subrepticios, de a uno o dos o tres; cuando veían algún policía se escondían, a menudo bajo la basura. Aún así, el cirujeo era un trabajo posible en un país donde escaseaban los trabajos. (2014, 263)

El verbo cirujear no está en el diccionario, pero quiere decir abrir las bolsas de basura. Se usa un cuchillo, un pedazo de lata, un vidrio. Si los primeros médicos del

Renacimiento hundían nerviosos la navaja en la carne humana para descubrir sus misterios, los cirujas de los basurales argentinos hunden ansiosos cualquier objeto cortante en los bultos para conseguir su alimento. Yo diría que es la actualización empodrecida de un movimiento especializado de la mano, que separó la creencia de la ciencia hace cinco siglos. Ahora separa la vida y la muerte sin mayor ceremonia ni miedos ancestrales.

Antes de cirujear, le cuentan algunos al cronista, la gente tuvo que ganarse un lugar junto al basural. Como la inmensa mayoría no podía obtener un terreno por métodos legales, tuvo que ocuparlos por la fuerza. La ocupación de un terreno baldío es la conquista en su estado primitivo. Poner el propio cuerpo entre el terreno deseado y el competidor que lo quiere para sí es una experiencia límite de la sobrevivencia. El primer toldillo de lona sobre cuatro palos torcidos equivale a la bandera de la victoria.

Conquistar es optar por uno mismo a condición de vencer al otro:

— Yo ese día me enteré a la tres o cuatro de la tarde de que estaban ocupando, y a las seis estaba ahí, con mi pedazo de toldo. Fue difícil, muy difícil. Es como en todos los barrios: se mete uno, se meten dos y cuando te querés acordar ya estaban todos.

Dice Lorena.

— Yo ahí me terminé de dar cuenta de lo que es ser pobre.

Corría 1998 y la Argentina estaba, como suele, en plena crisis económica, social. Las tierras alrededor del basural se llenaban de personas que se habían quedado sin empleo, que ya no podían pagar los mínimos alquileres que les cobraban por una casilla donde sobrevivir. Y además habían llegado miles de refugiados de las inundaciones de las provincias del nordeste: la zona rebosaba de pobreza. (2014, 363)

Ocupado el terreno, comienza la otra lucha, la de llenar el estómago. Entonces la única manera es cartonear. Este nuevo verbo no tiene más de veinte años en Argentina, rememora Caparrós. Es un eufemismo para denominar a los que viven de la basura. En realidad, es otra manera de llamar a los que antes se llamaban a sí mismos cirujas.

De nuevo, entre la indecible experiencia del hambre, la prueba extrema del cuerpo sometido a la carencia de proteínas, aparece la palabra como reserva espiritual para darle nombre a lo que parece no tenerlo. Cada vez que le ponemos nombre a algo, el mundo se vuelve menos incierto, diría yo. Cirujear, cartonear, verbos salvadores, no

solo sirven para nombrar las cosas, también ayudan a vivir porque permiten orientar las energías hacia una acción de sobrevivencia.

Una corta digresión: recién comenzado el siglo XXI, se unieron la necesidad extrema de la población marginada con la sensibilidad de algunos escritores latinoamericanos más la creatividad de varios artistas socialmente comprometidos para materializar en la vida práctica el verbo cartonear. Los escritores cedieron sus derechos a las organizaciones de recolectores y recicladores de desechos urbanos; estos a su vez se dedicaron a elaborar libros de manera artesanal, con hilo, goma, papel y otros materiales rescatados o en camino de la basura. Los lectores, atraídos por esta empresa colaborativa, compraron los libros a bajo costo, a menudo con ilustraciones a mano, que se conocen hasta ahora como libros cartoneros.<sup>14</sup>

Bueno, ¿por qué no cambia entonces la vida de los que buscan su alimento todos los días en una montaña de basura? Porque hay quienes tienen el poder de evitarlo.

## 4.2. La multitud monstruosa

Una intención central de la crónica como relato de lo social es dar cuenta del lugar y la acción del poder en cualquier circunstancia. Caparrós lo sabe y lo resuelve de modo aforístico:

Tirar [la comida] a la basura es un gesto de poder. El poder de prescindir de bienes que otros necesitarían; el poder de saber que otros se ocuparán de desaparecerlo. El poder de poseer es placentero; nunca más que el poder de deshacerse: el poder de no necesitar la posesión. El poder verdadero es desdeñarlo. (2014, 367)

---

<sup>14</sup> La periodista Fernanda Sández escribió una crónica titulada “Letras de la calle”, para la revista *Gatopardo* (2005, 130-142) basada en la historia de Eloísa Cartonera, una editorial surgida bajo esa modalidad en Argentina: “Gastón, decíamos entonces, decora y encuaderna libros. Sentado frente a los frascos de témpera se detiene, pincel en alto, mientras decide si combinar rojo con esmeralda o amarillo con violeta. Con orgullo, me detalla todo el proceso: primero elige y corta el cartón que será la tapa de su ejemplar, después lo decora con sus colores favoritos...” (134). La iniciativa pronto fue copiada en varios países latinoamericanos. Guardo en mi estudio un ejemplar de *Poso Wells*, de la ecuatoriana Gabriela Alemán, en formato cartonero. Creo que esos libros son una pequeña pero irrefutable evidencia de que la realidad tuvo que pasar primero por el lenguaje para transformarse o, como diría John L. Austin, una muestra de cómo hacer cosas con palabras.

La violencia del poder se expresa también en su capacidad para imponer principios diferenciadores, generalmente binarios: buenos-malos; normales-anormales; seres virtuosos-seres monstruosos...

Antonio Negri, como ya lo mencioné en páginas anteriores, sostiene que el principio de diferenciación clásico fue el eugenésico, que dividía al mundo entre seres bien nacidos, legitimados para el mando por autoridad de origen, y seres monstruosos, provenientes de la oscuridad. Estos últimos debían ser reprimidos y expulsados del mundo del orden sin mediación alguna.

No obstante, el mismo Negri identifica un segundo principio, el moderno, según el cual el Estado es dueño y señor de una razón ordenadora de la realidad y todo aquel que no se adapte a su autoridad es un monstruo cuyo lugar es el caos. De todos modos, tal anomalía puede ocupar alguna vez un lugar conflictivo en el mundo del orden y comenzar a actuar como un monstruo biopolítico.

¿Qué clase de monstruo encarnan los cirujas, cartoneros y demás sobrevivientes de los basurales? Podríamos decir, siguiendo a Negri, que se trata de una de las muchas variantes del monstruo biopolítico. Es decir, un monstruo producido por el sistema, que lo impugna y lo asecha desde adentro, pero lo sostiene y lo refuerza a la vez. Tal monstruo no actúa desde una exterioridad absoluta, como el monstruo eugenésico, sino desde una interioridad perturbadora.

Caparrós dice lo mismo, pero en modo crónica:

En los países ricos la comida se echa a perder en frigoríficos o góndolas de supermercados o depósitos de restaurantes o, sobre todo, heladeras y despensas de los consumidores. Es que resulta –todavía– demasiado barata. Y la paranoia dominante en temas alimentarios hace que todos los que pueden tiren la comida en cuanto amenaza acercarse a su caducidad. (2014, 368)

Los seres bien nacidos del esquema eugenésico toman nuevo cuerpo y vida en los hábitos de consumo de los países ricos. Ellos pueden, desde su mundo de orden y de luz, decretar la expiración prematura de los alimentos incluso si la evidencia física dice lo contrario. Los monstruos del modelo capitalista moderno se manifiestan en las masas de seres desnutridos de las periferias del mundo. Ellos no pueden escoger porque el

principio diferenciador impuesto desde el poder les asignó el mundo del caos y la oscuridad.

¿Mucha interpretación, mucha ideología? El valor de una crónica radica en que su vocación narrativa y simbólica no le impide mantener el vínculo con el dato empírico y referencial. La razón matemática también aporta al relato:

[Según la FAO] en Europa y en Estados Unidos el consumidor promedio desperdicia unos 100 kilos de comida por año; un asiático o un africano –¿un consumidor africano?– no llega a los 10 kilos. Y que los ciudadanos de los 20 países más ricos desperdician cada año una cantidad de comida igual a toda la producción de África negra –unas 220 millones de toneladas. (2014, 368)

Una de las principales diferencias entre la dimensión informativa del periodismo y la dimensión narrativa es el alcance de la pregunta. La información se construye a partir de una fórmula simplificadora –las míticas seis preguntas: ¿qué?, ¿quién?, ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿dónde? y ¿por qué?, provenientes de las 6W de la escuela clásica anglosajona–, mientras que la narración, sin renunciar a las mismas preguntas, se apoya en un trabajo de ampliación de su significado. La información encapsula la complejidad de la realidad, mientras que la narración expande su comprensión.<sup>15</sup>

Pregunta del periodismo informativo: ¿Quién tira la comida en el mundo? Los países ricos. Pregunta del periodismo narrativo: ¿Quién, sin ser rico y con una población pauperizada, también tira la comida? Respuesta:

---

<sup>15</sup> El origen de esta cuestionable separación periodística entre objetividad y subjetividad no es filosófico ni lingüístico, sino pragmático y comercial. En principio, la prensa –entiéndase como tal la forma institucionalizada de la actividad informativa– en Europa, Estados Unidos y América Latina admitía la toma de posición del emisor respecto de cualquier tema. No obstante, cuando la industria informativa, alentada por los avances de la técnica a fines del siglo XIX y principios del XX, se volvió más exigente, se consolidaron las agencias de noticias, cuyo objetivo, entre otros, era producir información lo más rápido y que llegara a la mayor audiencia posible. Así, agencias como la Associated Press (AP) y otras son pioneras de un tipo de periodismo que se basa en responder preguntas elementales, que producen la ilusión de que quien escribe lo hace desde una posición absolutamente desinteresada. La fórmula no es cuestionable por sí misma, lo que causa resistencia, especialmente entre los periodistas narrativos, es que se la identifique injustamente con el concepto de objetividad.

En la Argentina un estudio –2011– del Instituto de Ingeniería Sanitaria de la Facultad de Ingeniería UBA definió que la ciudad de Buenos Aires tira entre 200 y 250 toneladas de alimentos por día: unas 550.000 raciones de comida. La basura –la abundancia de basura, el desperdicio de basura– es una de las metáforas más obvias del sistema-mundo: que unos tiren lo que otros necesitan tanto, que a unos les falte lo que les sobra a otros. (2014, 369)

El sistema sostiene a sus monstruos. Les da lo justo para que no mueran de hambre, pero nada más para que no se rebelen. La multitud que espera una señal de la policía para correr hacia la montaña de basura trae reminiscencias bíblicas, pero en pobre y en latinoamericano. La tierra prometida es medio kilo de carne todavía congelado que algún supermercado arrojó no sin antes pasarle una aplanadora para ahorrarse el bulto. Visto desde afuera, el basural es un paisaje degradante física y humanamente. Solo desde su interior se pueden escuchar las voces que lo habitan y lo confirman todo.

Un chico con camiseta de Boca Juniors acepta el diálogo con Caparrós:

— Yo voy con la bici, si te caés te pasan por arriba. O te chocan, porque es un kilombo, y te caés, y si te caés te pasan por arriba. Magulladuras en todos lados. Es como una maratón, el que se cae, pierde. Si no te levantás al toque te pasan por encima. Todos quieren llegar primero. Viste cómo es el hambre: el que llega primero agarra y el que no, no. Así que hay que correr.

El Laucha lleva diez años subiendo a la Montaña; antes trabajaba de techista, de ayudante de albañil, pero no es fácil que encuentre, dice: que cada vez hay menos.

— O por lo menos para mí no hay. Por eso subo.

Me dirá, más tarde, ya en bajada. (2014, 370)

Ahora soy yo el que se pregunta: ¿qué diría Canetti de todo esto? Mientras elaboraba su inventario histórico de las masas, el pensador búlgaro descubrió que los imaginarios nacionales de muchos pueblos estaban estrechamente ligados a un arquetipo de masa. Así, el ideal de masa del pueblo alemán era el ejército; el de los ingleses, el mar; el de los suizos, la montaña; el de los judíos, el éxodo... ¿Habría podido figurarse un pueblo cuyo imaginario de masa estuviera –no solo, pero sí en buena parte– ligado a las multitudes que sobreviven entre montañas de basura?

Hay que tener presentes todos los imaginarios posibles para narrar la masa como lo hace Caparrós. Pero también hay que tener un cuerpo dispuesto a caminar con la

multitud hambrienta mientras los policías vigilan con un dedo en el gatillo de sus armas recortadas. El resto es lenguaje.

Caparrós entra al basural con ayuda de Carlos, una suerte de líder natural en ese mundo sin horizontes, al que todos obedecen:

— ¿Con esa cara que tenés, cómo te voy a hacer entrar? Te van a junar todos, te van a cagar a trompadas.

Yo le dije que por ahora no tenía otra a mano y que seguro que él sabría defenderme. Carlos rezongó y me dijo dale, te llevo, pero no te garantizo nada: voy a decir que sos un primo mío que llegó de Paraguay, pero hacete de abajo.

— Acá por mucho menos te cagan a trompadas, así que hacete cargo.

Ahora un pibe de diez o doce años le trae un pandulce aplastado que acaba de encontrar; Carlos me convida, lo comemos. El pibe, después, me dice que él trata de que sus compañeros de la escuela no sepan que sube a la montaña-

— No, yo me hago el boludo. Si no los pibes me joden, me cargan por ciruja. (2014, 376)

El hambre, como dice Caparrós, es una experiencia cotidiana. Todos tenemos hambre una, dos, tres veces al día. Pero tener hambre no es lo mismo que pasar hambre. Tener hambre es un estado pasajero, se supera cuando se come. Pasar hambre, en cambio, es un estado de carencia alimenticia indefinido, incierto y, por tanto, angustiante. El que tiene hambre hace algo para comer, lo que implica que se siente capaz de optar por sí mismo en una situación límite. El que pasa hambre no sabe qué hacer, lo que supone que tiene que aceptar que su suerte la decidan en otro lado.

La crónica de Caparrós no es el relato de los que tienen hambre, sino de los que pasan hambre. La relación entre cuerpo y palabra en la crónica de multitudes –y quienes viven en medio del basural son una multitud– hay que buscarla en ese estado indefinido en el que la experiencia del cuerpo anda en busca de un lenguaje.

### **4.3. El monstruo refuncionalizado**

Toda la gente que pasa hambre, que escarba en los basurales, resulta un excedente del sistema. Esa multitud podría estar integrada pero no lo está. Podría producir riqueza no solo para ella sino para toda la sociedad, pero no lo hace porque el sistema no la necesita. Entonces, si desaparecen esas vidas no es un problema para el

sistema. Se calcula que entre cinco y seis millones de personas en Argentina viven en condiciones de marginalidad extrema.

El poder tiene la capacidad de decidir sobre la vida sin necesidad de tocar directamente la materia biológica, aunque en el resultado final la toca. Lo hace mediante decisiones políticas acerca de todos los temas que involucran al cuerpo: el aborto, la eutanasia, la clonación, la producción, la guerra, el trabajo... El poder, parafraseando a Foucault, tiene la potestad de hacer vivir y dejar morir, lo que puede también formularse al revés, dejar vivir y hacer morir, da igual.

Y los que hacen la política lo saben desde hace muchísimo tiempo. Los que la estudian también. Agustín Salvia, sociólogo de la Universidad de Buenos Aires, es uno más en el coro de voces que reúne Caparrós:

—Bueno, es necesario alimentarlos para que no se produzca una situación de subversión social, donde los saqueos sean la forma sistemática donde los marginales dirimen sus deudas con el Estado

Estamos sentados a una mesa de café, San Juan y Boedo, y hablamos como si estuviéramos sentados a una mesa de café.

—No, no me entendiste: no digo que sea astuto alimentarlos sino alimentarlos mal. Porque es mejor que no sean muy inteligentes y fornidos y además es mucho más barato. En términos de rentabilidad, ¿para qué gastar más dinero en la alimentación de quien no va a producir nada? Y de últimas esto te favorece en la medida en que produce personas que no tienen la iniciativa que podrían tener si estuvieran mejor alimentadas. (2014, 403)

La pregunta de Salvia conduce inevitablemente a otra: ¿Cuál sería, dentro de la lógica del poder, el costo de evitar el conflicto político con los marginales, el saqueo a los supermercados, la sublevación social? Parecería que asistimos al movimiento vacilante de la pluma de una balanza perversa: ¿cuánto vale no solo la pasividad de los marginados, sino su apoyo político interesado?

Al parecer, los neopopulismos que alcanzaron el poder en varios países de América Latina, Argentina entre ellos, a inicios del siglo XXI, ya saben la respuesta. El hambre también sirve para el chantaje político. El asistencialismo es la forma burocrática de transformar la desesperación de las masas en capital político de los gobernantes. La caridad cristiana a cargo del Estado crea una corriente de lealtad y gratitud hábilmente manejada desde el poder.

Romina, una de las protagonistas de la crónica de Caparrós, hace política sin saber que hace política. Antes trabajaba en un comedor popular que funcionaba bajo el asistencialismo estatal. Pero cerró por discrepancias entre los burócratas. Sin trabajo y con dos hijos con peso inferior al que corresponde a su edad, se inscribió en la organización Barrios de Pie, adepta al kirchnerismo, y recibe 750 pesos por asistir a las marchas que apoyan las políticas oficialistas. No distingue ideologías, no marcha por convicción, lo hace por trabajo. Su trabajo es hacer bulto.

Miles hacen lo mismo que Romina. Entonces, el cuerpo individual se transforma en cuerpo colectivo. El clientelismo es la cara perversa de la política que, en este caso, convierte al individuo en multitud. El monstruo eugenésicamente excluido, la antigua pesadilla del orden, se refuncionaliza ahora en un monstruo bueno, una intensidad política favorable al poder, un acontecimiento positivo en tanto activo y movilizado:

— Yo ahora me anoté en esos Barrios de Pie, pero antes iba a otras marchas, me pasaba todo el día afuera. Después te pagaban esos 150 o 200 pesos pero tenías que ir, ir continuamente.

— ¿Adónde?

— A acampar, a la Casa Rosada, esos lugares.

— ¿Y cómo se llamaba el grupo?

— El Teresa Vive. Pero ahora me anoté ahí en el Barrios y tengo que ir a las marchas.

— ¿Hace mucho?

— No, hace poquito, hace dos o tres semanas. Y anoté a mi hermano más chico que también necesita. Él trabaja de albañil pero ahora consigue muy poquito, así que viene conmigo y también se lleva algo. (2014, 413)

El clientelismo, en su esquema elemental, consiste en que el Estado regala comida a los pobres cuando estos no pueden trabajar, pero no pueden trabajar porque ese mismo Estado no les ofrece la posibilidad de hacerlo. Entonces les reparte comida para que no se mueran, justo para que no se mueran:

— ¿Qué te dan en barrios de pie?

— Bueno, por ahora la mercadería, que ya me dieron un poco, y el sueldo, que lo estoy esperando, 750. Porque yo cobro de los chicos, la asignación ésta universal y yo le dije mirá que yo ya cobro eso, no sé si saltará; no, no salta, me dijeron, no te preocupes. Y a los que no tienen la asignación los pueden meter en las cooperativas, que es de 1.200. Pero a las marchas tenemos que ir todos sí o sí. Si a vos en las marchas no te ven te quieren sacar.

— ¿Y vas a ir?

- Yo ya estoy yendo, ya.
- ¿Y esos 750 pesos que te dan de dónde salen?
- No sé, es un tipo sueldo, como una organización, tiene tres letras. No sé si es pé cé, pé o ene ele, algo así. (2014, 414)

Los empresarios y los gobernantes argentinos hicieron todo lo posible para destruir las organizaciones de la clase obrera que hacían funcionar las máquinas del capital industrial y usaban ese conocimiento como herramienta de lucha. Querían librarse de la fuerza subversiva del sindicalismo, pero crearon una masa de pobres sin destrezas obreras, sin estructura organizacional, sin proyecto político.

Creyeron que se habían librado de la violencia política de la subversión y crearon la violencia amorfa de los cuerpos desnutridos.

La trama de la existencia de los que sobran en este sistema ya no es la lucha programática de las reivindicaciones laborales, como lo fue para sus padres y abuelos, sino la lucha burocrática para recibir un subsidio de hambre, la dádiva con que el Estado despierta y adormece al monstruo según la relación costo-beneficio.

El monstruo eugenésico y el monstruo biopolítico se juntan en los basurales de Argentina. Igual que a la basura, nadie sabe dónde ponerlos. Me corrijo, el Estado sí sabe dónde ponerlos y sabe cuándo y cómo usarlos a su favor.

## Capítulo cuatro

### La crónica, un modo de interrogar el archivo

Al recordar el Lager no siento hoy ninguna emoción violenta o dolorosa. Al contrario, a mi breve y trágica experiencia de deportado se ha sobrepuesto aquella más larga y compleja de escritor-testigo y la suma es netamente positiva.

Primo Levi

Miguel Lawner es arquitecto, pero hubo un tiempo en que fue prisionero político. A mediados de la década de 1970, cuando la dictadura militar comandada por Augusto Pinochet gobernaba Chile, él fue uno de los miles de confinados en la prisión de Chacabuco, el campo de concentración donde el régimen encerraba a sus críticos, en medio del desierto de Atacama.

Durante el día, se fijaba en todos los detalles de su encierro, medía con sus pasos el tamaño de las celdas, el frente y el fondo de las barracas, el área del patio... Había tomado la decisión de dejar testimonio si algún día salía libre. Y su método fue almacenar en su memoria un archivo de imágenes imborrables.

Por las noches, a escondidas, dibujaba a lápiz en cualquier hoja de papel la forma de las literas, la bombilla eléctrica, la garita de los celadores... Antes de que las luces se apagaran, miraba y remiraba las figuras para grabarlas en su mente. A la mañana siguiente, se levantaba antes que todos y, para burlar cualquier requisita inadvertida, rompía sus dibujos en pedacitos y los echaba por las letrinas. Borraba el registro material, pero no el recuerdo.

Hizo eso durante semanas, meses...

Varios años después –ya liberado y en condición de exiliado en Dinamarca– pudo reconstruir sin dificultad los planos del campo de concentración con un grado de

exactitud que asombraba a los propios militares. Lawner, el arquitecto de la memoria, dibujó hasta los mínimos detalles de la vida cotidiana de los prisioneros, y ese fue uno de sus aportes a la búsqueda de justicia que muchos emprendieron más tarde y que continúa hasta ahora.

Si bien no es el único, este es uno de los testimonios, a mi juicio, más significativos de la película documental *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, uno de los cineastas latinoamericanos más destacados, cuya principal línea de trabajo es la indagación en el pasado de esta parte del mundo.

La película tiene lugar en el desierto de Atacama y es un relato de dos búsquedas paralelas: la de un equipo de astrónomos que investiga el origen de la vida en las profundidades del cosmos; y el de un grupo de mujeres que busca en la inmensidad del desierto los restos de sus familiares desaparecidos por la dictadura.

Son dos búsquedas que, a primera vista, parecen no tener conexión entre ellas, pero el trabajo de Guzmán nos muestra lo contrario. En ambos casos hay un gran elemento unificador: el desierto como un libro abierto hacia el pasado.

El desierto es el lugar de la nada, dice el imaginario más extendido acerca de esa vastedad geográfica. En la mayoría de las tradiciones culturales el desierto está asociado con el vacío. Falso: no hay nada más lleno que un desierto vacío. La conciencia del vacío conduce, irónicamente, a la certeza de que allí todo puede ocurrir. Cualquiera que se interne en el desierto sabe que, en medio de ese silencio abrumador y esas distancias insalvables, debajo de la primera piedra, a la vuelta de la siguiente duna lo acecha lo inesperado. Incluso la huella de los que pasaron por allí antes que él es capaz de llenarlo de esperanza o desazón.

La película arranca con imágenes de galaxias lejanas, captadas por los aparatos más avanzados. La cámara muestra también la apertura mecánica del domo de un edificio por donde emerge el gran lente de un telescopio. Se activa el engranaje científico para mirar las estrellas. Son imágenes en contrapicado que engrandecen aún más los artefactos de la razón científica. Las galaxias parecen estar al alcance de la mano.

Después, la cámara se vuelca hacia la vida cotidiana, hacia un conjunto de imágenes domésticas. Se activa entonces la mirada sobre el mundo cercano y sus

pequeñeces: la nevera antigua, las servilletas en la cocina, la máquina de coser, la radio sobre un velador. Es el mundo de hace medio siglo, el Chile adormecido al pie de la cordillera, tal como lo recuerda Guzmán.

Un día todo eso cambió, dice la voz en *off* del cineasta. El gobierno socialista de Salvador Allende, que llegó al poder en 1970, rompió la inercia de un país donde nunca pasaba nada. Y puso a la gente a soñar en un mundo de libertad y de justicia. Por ese tiempo también los científicos se enamoraron del cielo de Chile y montaron un observatorio astronómico en medio del desierto para aprovechar la limpieza del aire y la amplitud del horizonte.

El resto es historia conocida. En 1973, el golpe militar de Pinochet no solo terminó con el gobierno y con la vida de Allende, sino también con la utopía social que parecía estar a la vuelta de la esquina. El gran sueño socialista y el gran sueño científico quedaron suspendidos, se volvieron materia del pasado.

Los líderes del proyecto fascista que dominó Chile durante las dos décadas siguientes trabajaron como nadie para borrar las huellas de todo sueño anterior. Querían convencer al mundo de que la historia comenzaba con ellos, de que la orgía de sangre en que sumergieron a su país solo había sido el modo de cumplir un deber ineludible, un mandato superior.

Otro cineasta latinoamericano, Tomás Gutiérrez Alea, dijo alguna vez que uno de los principales síntomas del subdesarrollo es la incapacidad para relacionar una cosa con otra. Guzmán parece tomar nota de esa premisa condenatoria y decide remontarla, rebelarse contra esa suerte de acusación y sentencia unidas en una frase.

Quizá por eso regresa al desierto muchos años después. Ahí no hay agua, ni plantas, ni insectos. Pero es ahí donde se puede mirar, mejor que en cualquier otro lugar, el pasado. Y Guzmán se impone la tarea de interrogarlo.

En *La arqueología del saber* (1996), Michel Foucault plantea que todo pasado puede ser interrogado a partir de la revisión de sus documentos. Hay que preguntarse de qué modo estos fueron hechos, qué dicen y qué omiten. Todo ello con un fin esencial: “reconstruir, a partir de lo que dicen esos documentos –y a veces a medias palabras– el pasado del que emanan y que ahora ha quedado desvanecido muy detrás de ello” (9). Esta idea inicial adquiere mayor fuerza después cuando el filósofo plantea una noción de

archivo muy distinta a la del uso corriente. Según Foucault, el archivo no se limita al espacio físico e institucionalizado, como las bibliotecas, las hemerotecas y otros, donde reposan los registros materiales de la historia, sino que se extiende también hacia un espacio intangible: el conjunto de conexiones entre lo que se ha dicho y lo que potencialmente puede ser dicho. La arqueología consiste entonces en sumergirse en ese claroscuro que rodea las palabras, los documentos y los relatos y encontrar allí nuevos significados.

Siguiendo esta noción, el desierto también funciona como un archivo –o al menos como uno de sus elementos, en tanto es un espacio cargado de evidencias– que contiene una zona iluminada donde reposan los elementos visibles y, al mismo tiempo, una zona gris que contiene lo que no se puede ver a primera vista y representa un desafío de búsqueda.

En el desierto de Atacama se juntan la historia social con la historia astronómica; las antiguas huellas de la violencia política con los nuevos caminos de los descubrimientos científicos; conviven el tiempo humano y el tiempo cósmico. Solo hay que saber interrogar ese archivo en su doble dimensión. Y la interrogación consiste en buscar la luz en medio de la oscuridad, lo que implica también el proceso contrario y quizá más inquietante: buscar la oscuridad en medio de la luz. En eso radica el descubrimiento y también su paradoja.

La gran paradoja que nos revela *Nostalgia de la luz* es que la sociedad está más dispuesta a mirar los astros y descifrar los misterios del universo que a escarbar bajo sus propios pies y desenterrar a sus muertos. El mundo aplaude asombrado los avances científicos, pero mira para otro lado frente a los problemas humanos. Idealiza la ciencia y devalúa la justicia.

Alrededor del observatorio astronómico, donde los científicos estudian la composición química de unas galaxias difusas formadas hace millones de años, los familiares de los desaparecidos remueven las piedras y a veces encuentran, bajo la arena, unas falanges, unos parietales, o un pedazo de suela reseca que algún jefe militar ordenó enterrar allí hace apenas tres décadas. Esos cuerpos sepultados constituyen una multitud ausente, y el documental es la crónica de su búsqueda. El trabajo de Guzmán es por sí mismo una crónica de multitudes.

La gran herramienta de la ciencia es el pasado. El presente es apenas una delgada línea que se rompe a cada momento. Lo realmente denso es el pasado porque allí está el mayor depósito de evidencias. La luz que emiten los astros viene del pasado y los científicos han aprendido a mirar en su fondo. El calcio que se formó en la llamada “Gran Explosión” es el mismo calcio de los huesos humanos. El origen de la vida no está en la Tierra sino en el cosmos.

Sin embargo, el pasado reciente parece guardar más secretos que el pasado remoto. En el desierto de Atacama es más probable que los astrónomos lleguen a escuchar los ecos del *Big Bang* que los familiares de las víctimas de la dictadura encuentren los restos completos de sus muertos. El pasado reciente está encapsulado, quizá porque –como dice el arqueólogo Lautaro Núñez mirando a la cámara– resulta una verdad acusatoria, vergonzante.

Las mujeres de Calama son un grupo de madres, esposas, hermanas de los desaparecidos, que han buscado durante veinte, treinta años, los restos de los suyos. Durante la filmación de la película, Vicky Saavedra, una de las más persistentes buscadoras, encontró algunos pedazos del pie y del cráneo de su hermano José. Se llevó los fragmentos a su casa y permaneció toda la noche a su lado con la mente en blanco. Recién al amanecer tomó conciencia de que lo que tenía allí era la prueba de la muerte de su hermano. Los huesos en astillas, paradójicamente, le hicieron sentir la abrumadora materialidad del cuerpo ausente.

Otra mujer, Violeta Berríos, ha llegado a saber que los cuerpos fueron removidos del lugar donde estaban enterrados para ocultarlos en otra parte. Los sacaron con una excavadora, dice, y los llevaron en un camión. Ese camión tuvo un conductor, y unos soldados, y todos tenían unos jefes que habían ordenado la operación. Esa es la parte oculta del archivo, la más perturbadora. Por eso siguen buscando, porque cada hueso que encuentran se convierte en un haz de luz que le gana terreno a la oscuridad.

Violeta sueña con un telescopio que, en lugar de mirar hacia el cielo, traspase la tierra hacia abajo y le ayude a encontrar el cuerpo –entero, reclama, no en pedazos– de su marido. Y después, dice con lágrimas contenidas, darles las gracias a las estrellas.

Al igual que la verdad científica, la verdad histórica siempre es provisoria. En ambos casos, la búsqueda arranca con una pregunta y, cuando parece que se ha

encontrado la respuesta, aparecen dos, tres preguntas más en el horizonte. La verdad de hoy sirve hasta que una nueva verdad aparezca mañana. De modo que todo se basa en una pregunta incesante.

El origen de la materia y la energía cósmicas, que los científicos han sabido encontrar en el fondo del tiempo, los lleva a preguntarse por las fases de su expansión acelerada. Inician así una nueva exploración en la zona oscura. Los pedazos de hueso metacarpiano que las mujeres encuentran bajo la arena del desierto les plantean la pregunta de cómo llegaron allí y quiénes los trajeron. Para ellas, la zona oscura continúa desafiante, perturbadora.

Con los relatos ocurre algo parecido. Nadie escribe de lo que sabe, sino de lo que ignora. El valor del relato radica en el descubrimiento mismo de aquello que se propone contar. En tanto proceso de construcción de significados mediante el lenguaje, el relato nunca ocurre de manera simultánea a los hechos, porque necesita primero una distancia temporal que le permita organizar lo sucedido. Nadie habla de lo que vivió, sino de lo que, con el tiempo, entendió que había vivido.

Al inicio de *Vivir para contarla* (2002), Gabriel García Márquez declara: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”. Y todo el resto de su autobiografía se basa en ese respeto por la cualidad selectiva de la memoria, que deja salir lo que quiere y retiene lo que no quiere o no es momento de sacar a flote. De todo lo vivido, una gran parte se pierde en el camino y solo perduran los detalles más empecinados.

Es en el futuro –cercano o distante– a la luz de nuevos hechos, de nuevos pensamientos y, sobre todo, de nuevas preguntas, cuando se evalúa el pasado y se construye su relato. Ese relato, podemos decir siguiendo a Foucault, es el resultado de una nueva inmersión en el archivo. Así sale a la luz lo que en su tiempo no era visible. El valor del relato no está solo en lo que cuenta, sino también en lo que sugiere, en su invitación a seguir indagando en la zona oscura.

El relato es la forma lingüística en que se manifiesta la memoria. Y la memoria es la actualización constante del pasado. Se actualizan los hechos para mirarlos desde las circunstancias presentes, para confrontar el contexto en que sucedieron con el contexto

en que los recordamos. Entonces afloran las zonas grises, que no podrían salir a la superficie sino adheridas a nuevas preguntas y, por tanto, a nuevos relatos.

El relato funciona como una red de infinitos nudos que permite sacar a flote lo que estaba sumergido, es decir, lo que ha permanecido borrado entre el contexto del acontecimiento y el contexto de su actualización. Y, como ocurre con toda red, no puede abarcarlo todo. Hay cosas que se escapan y permanecen ocultas en la zona no iluminada del archivo. Es ahí adonde el narrador tiene que regresar tantas veces como sea necesario.

*Nostalgia de la luz* –el relato de dos búsquedas paralelas, como dije anteriormente– es en realidad una triple búsqueda, porque ahora se suma la del narrador, que es el propio Guzmán. Toda la película está basada no tanto en lo que él sabe sino en lo que ignora; más que una respuesta, el cineasta sostiene una pregunta incesante. Los testimonios –de los astrónomos, de las mujeres, de los sobrevivientes– son como los nudos de esa red que se sumerge en la oscuridad y recupera en el relato lo que iba camino del silencio y del olvido.

Uno de esos testimonios es el de Luis Henríquez, otro de los prisioneros de Chacabuco. Henríquez acompaña a Guzmán por las ruinas del campo de concentración y le muestra su antigua celda. En las paredes todavía se notan los nombres de sus compañeros de encierro. Están casi totalmente borrados, pero apenas el antiguo prisionero logra identificar una letra, recuerda los nombres y apellidos completos, como si solo hubiera estado esperando ese leve estímulo visual para activar su memoria.

Henríquez formó parte de un grupo especial en Chacabuco. Eran un puñado de prisioneros que tomaban clases de astronomía de un médico entendido en la materia y se dedicaban a mirar las estrellas con unos aparatos rudimentarios fabricados por ellos mismos. En los momentos de mayor desaliento, cuando parecía que la libertad física resultaría inalcanzable, ellos se aferraban a la libertad espiritual que encontraban en las constelaciones. Alarmados, los militares prohibieron los ejercicios de astronomía porque, según recuerda el sobreviviente, temían que los presos pudieran escapar guiados por las estrellas.

A la larga, todo ejercicio de la memoria mediante el lenguaje es también un ejercicio de exhumación. Se exhuman los recuerdos como se exhuman los huesos.

Carlos Pérez Villalobos, en *Dieta de archivo* (2005) se refiere a la dimensión política de la exhumación. Se exhuman los restos –plantea entre otras cosas– para darle al muerto un orden entre los vivos, para despojar al despojo de su anonimato, para luchar contra la impunidad. El poder elimina por partida doble, sugiere el investigador chileno, porque, al eliminar las huellas del crimen, elimina también la acción de eliminar. Dicho de otra manera, el poder es capaz de disuadir en los demás la acción de recordar.

Por ello, todo testimonio y todo relato, en tanto ejercicios de la memoria mediante el lenguaje, son formas de perseverar y de resistir ante el poder. La justicia no es tanto un triunfo del derecho como un triunfo de la memoria.

En las páginas que componen este capítulo procuro dar cuenta, en primer lugar, del valor del testimonio como elemento clave para indagar en la zona oscura de la historia. Después, planteo el concepto de testimonio como un acto del habla capaz de aportar al lenguaje una mayor potencia para hacer decible lo que parece indecible. Finalmente, propongo un modo de entender cómo funcionan los conceptos de archivo y testimonio en la construcción de la memoria latinoamericana y analizo, para ello, la crónica *El rastro en los huesos*, de Leila Guerriero, una de las piezas de periodismo narrativo que expone con mayor claridad la relación entre cuerpo y palabra.

## **1. El testimonio como acontecimiento del lenguaje**

—Si ayudaba a la guerrilla, me mataban los paramilitares, y si ayudaba a los paramilitares, me mataba la guerrilla —me dijo hace varios años un campesino colombiano, tumbado en el patio de un campamento de refugiados en la provincia de Sucumbíos. Y añadió, con el énfasis de quien no quiere dejar dudas—: ¡De todos modos me iban a matar!

Lo entendí entonces, pero ahora recuerdo de manera especial ese testimonio porque era la expresión irrefutable de una aporía. El hombre —que en ese estado de indefensión ya desconfiaba de todos— había enfrentado una aporía, esa situación desesperante en que, fuera cual fuera la decisión que tomara, no podría evitar convertirse en otra víctima de la violencia armada.

La aporía, dicho de otro modo, es la fatalidad por partida doble, la imposibilidad de hallar una solución racional a un problema: ¡De todos modos vamos a perder!

La aporía no se presenta solo en el mundo material y tangible, también aparece en el mundo de las ideas y el conocimiento, donde parece haber demasiados caminos sin salida.

En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (2007), Giorgio Agamben plantea lo que podría llamarse una aporía del conocimiento y de la historia. Lo hace en torno a uno de los sucesos más brutales de exterminio de la vida humana: los campos de concentración donde los nazis confinaban y mataban a miles de judíos durante la Segunda Guerra Mundial.

La aporía respecto de Auschwitz, plantea Agamben, consiste en que muchos pretenden tener una explicación simple de los hechos, mientras que otros están convencidos de que se trata de algo incomprendible para la mente humana. Los primeros creen que un cruce de datos técnicos, jurídicos y políticos de la época permite una comprensión, al menos esquemática, de lo sucedido; los segundos, en cambio, sostienen que no hay razones humanas, éticas, ni psicológicas que expliquen aquel horror. Ambas posiciones contienen una declaración implícita: la imposibilidad real de saber.

La estrategia intelectual de Agamben consiste en buscar un tercer camino que permita superar esa divergencia. Propone indagar en las zonas más oscuras del testimonio, en los espacios de la mente humana todavía no explorados, en los retazos testimoniales de esos hombres comunes sometidos a experiencias demasiado adentradas en la locura. Preguntarse, por ejemplo, qué pasaba por la mente de los *sonderkommando*, como se conocía a ciertos prisioneros que erran obligados a conducir a sus compañeros, desnudos y agonizantes, a las cámaras de gas y arrastrar después sus cadáveres a los hornos crematorios; o qué pensaban los *musulmanes*, señalados con esa palabra porque pasaban horas postrados, como si estuvieran orando, pero lo cierto es que habían perdido todo sentido de realidad, agobiados por la experiencia vivida.

El pensador italiano sostiene que siempre es posible interrogar esas lagunas del testimonio, escuchar esos silencios, descifrar lo no dicho y tratar, con todo ello, de construir una nueva cartografía ética desde la cual mirar lo sucedido. Iluminar la zona oscura. Intenta de esa manera superar o, al menos, ganarle terreno a la aporía de la

historia y el conocimiento que, en el caso de Auschwitz, así como de otras experiencias límite, radica en “la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión” (2007, 9).

Susan Sontag tampoco se resigna a no saber. En “Reflexiones sobre *El Vicario*” (2012) plantea: “El asesinato de seis millones de judíos no puede justificarse por entero en términos de pasión, privada o pública, ni de error, locura, fracaso moral, o fuerzas sociales aplastantes e irresistibles”. Por ello, se opone a la calificación del exterminio como algo “trágico”. No acepta la posibilidad de reducir a un adjetivo lo que resulta incluso difícil de verbalizar y que –justamente por ello– no se puede renunciar a saber. Dice: “Este gran acontecimiento es una herida que nunca cicatrizará; incluso el bálsamo de la inteligibilidad nos es negado”. La desconfianza de Sontag obedece a que la palabra trágico funciona en este caso como una trampa en el proceso del conocimiento, porque al llamarlo así: “Reconocemos que el acontecimiento es, en cierto sentido, incomprendible. En último término, la única respuesta consiste en continuar reteniendo en la mente el hecho, recordándolo” (163-164).

La figura clave en esta tarea de recordar es el testigo. Los prisioneros de un campo de concentración pueden sobrevivir impulsados por diversas razones: unos porque quieren vivir a toda costa; otros para buscar venganza algún día. Sin embargo, para algunos la principal razón de mantenerse con vida es la posibilidad de ser testigo. Hermann Langbein, antifascista y sobreviviente, citado por Agamben, recuerda: “Por mi parte, había tomado la firme decisión de no quitarme la vida pasara lo que pasase. Quería ver todo, vivirlo todo, experimentar todo, guardar todo dentro de mí. ¿Para qué, puesto que nunca tendría la posibilidad de gritar al mundo lo que sabía? Sencillamente porque no quería desaparecer, no quería suprimir al testigo en que podía convertirme” (2007, 13).

De todos los que regresaron para contarlo, quizá el más reconocido es Primo Levi, debido a que fue capaz de unir la fuerza de su memoria con su prestancia para la escritura. Después de su liberación, Levi siente que puede contar su experiencia al mundo. Se dedica a escribir a máquina todas las noches. Se convierte en escritor por la sola necesidad de dejar testimonio. Levi tiene formación científica, es un químico con experiencia en laboratorios, pero la urgencia de testimoniar lo lleva a escribir sin cesar

hasta dejarlo todo sobre papel. Después escribe cosas que nada tienen que ver con su condición de testigo. Adquiere el vicio de la escritura, como él mismo lo definía. Para entonces, ya se sentía en paz consigo mismo porque había dejado testimonio.

Levi asume la escritura como un ejercicio simultáneo de resistencia y liberación. Durante la posguerra, cuando toda Europa se sumergía en una lucha por la sobrevivencia y relegaba la ética de la resistencia al recuerdo de un pasado oprobioso, el químico devenido en escritor se propuso mantener viva una resistencia interna que consistía en narrar lo sucedido y liberarse del trauma y de la humillación mediante la palabra. Cuando, décadas más tarde, se restauró un ambiente cultural favorable, Levi pudo así consolidar una voz pública como testigo autorizado de los hechos.

En *Entrevista a mí mismo* (2000) Levi afirma que escribir ha significado una barrera defensiva “entre mi normalismo presente y el feroz pasado de Auschwitz”. Esto nos pone ante una explicación aún más inquietante: no habría escritor si no hubiera habido prisionero. Interesado más en las ciencias exactas, la vida en el campo de concentración estimuló su hasta entonces inexplorada relación con la escritura: “Ha sido la experiencia del Lager la que me impulsó a escribir: no tuve que combatir con la pereza, los problemas de estilo me parecían ridículos, he encontrado milagrosamente el tiempo de escribir aún sin sustraer nunca una hora a mi oficio cotidiano” (75).

En tanto narrador de su propia experiencia, Levi confirma la premisa de que todo proceso de escritura está ligado inevitablemente a un proceso de reedificación y transformación personal: “Al recordar el Lager no siento hoy ninguna emoción violenta o dolorosa. Al contrario, a mi breve y trágica experiencia de deportado se ha sobrepuesto aquella más larga y compleja de escritor-testigo y la suma es netamente positiva” (75).

La autoridad del testigo se basa en el hecho de haber estado en un lugar, haber visto algo, haber vivido en carne propia una experiencia fuera de lo común y, sobre todo, estar dispuesto a contarlo. El testigo es figura decisiva en un juicio. No obstante, el tipo de testimonio que dejó Levi –así como el de muchos sobrevivientes– rebasa el ámbito jurídico porque, más que un testigo para un tribunal, es un testigo para la historia.

Por ello, plantea Agamben, la responsabilidad jurídica no es igual a la responsabilidad moral. La primera está ligada al concepto de derecho, y el procedimiento con que se materializa el derecho es la celebración de un juicio. Por tanto,

cuando algo ha sido juzgado no puede volver a ser juzgado, independientemente de si se hizo justicia o no, de si se dijo la verdad o no. Lo perverso del proceso, al margen de la sentencia, es que deja la ilusión de que el caso está cerrado, de que ya no se puede saber nada más al respecto.

La responsabilidad moral, en cambio, no pretende clausurar un hecho ni mucho menos su revisión histórica. El juicio de la historia, la valoración de los acontecimientos pasados se reedita cada día. Y su significado se afianza o se niega a la luz de nuevos hechos. Pero no caduca. Sin embargo, el mismo Agamben detecta un riesgo en esta noción: la aceptación de la responsabilidad moral, cuando no implica una aceptación de la responsabilidad jurídica, puede usarse como un recurso oportunista para ponerse a salvo.

Adolf Eichmann, el principal ejecutor de los campos de exterminio nazis, cuando fue sometido a juicio en Jerusalén, en 1961, llegó a admitir que aceptaba su responsabilidad moral ante dios, pero no aceptaba su responsabilidad jurídica. Es más heroico, afirma Agamben, aceptar la responsabilidad jurídica siendo inocente que aceptar la responsabilidad moral siendo culpable y con el único fin de eludir a la justicia.

Sontag añade que, si la validez de un juicio dependiera solamente de su apego a procedimientos legales, el de Eichmann no sería el mejor ejemplo, porque se cargó sobre un individuo la responsabilidad de muchos más: “Ante el tribunal no estaba únicamente Eichmann. Fue juzgado en un doble papel: uno particular y uno genérico; como hombre, cargado de horribles culpas específicas, y como símbolo, respondiendo por toda la historia del antisemitismo que culminó en aquel inimaginable martirio” (2012, 165).

Entre la verdad jurídica –que puede ser clausurada con una sentencia– y la verdad histórica –que permanece abierta al debate y a la evolución de las ideas– hay una enorme zona oscura. Es allí donde opera el testimonio y donde hay que buscar nuevos significados en el acto de recordar.

La crónica de multitudes, como lo veremos en la parte final de este capítulo, hace uso de todas las posibles formas de recordar, entre ellas, la exhumación de los cuerpos de las víctimas del terrorismo de Estado. Los huesos recuperados de las fosas comunes permiten a los investigadores indagar en esa enorme zona oscura del archivo, entre lo

dicho y lo no dicho, entre la verdad jurídica y la verdad histórica. El cronista encuentra allí la posibilidad de decir, mediante un nuevo relato, lo que antes no había sido dicho.

### **1.1. Los límites borrosos entre lo decible y lo indecible**

En *Los hundidos y los salvados* (2000) Primo Levi recuerda lo que le contó Miklos Nyiszli, un sobreviviente que vio un partido de fútbol entre un equipo de las SS, que estaba de guardia en el crematorio, y uno de los *sonderkommando*: “Al partido asistieron otros militantes de las SS y el resto de la escuadra, haciendo apuestas, aplaudiendo, animando a los jugadores como, si en lugar de estar ante las puertas del infierno, el partido se estuviese jugando en el campo de una aldea” (23).

Ese partido, a criterio de Agamben, puede crear la ilusión de que se había producido una pausa de humanidad en medio de tanto horror. Pero era todo lo contrario. Ese partido, dice, podría sugerir que se jugaba por obra del espíritu de dios, pero carecía del espíritu humano. Pueden haberse acabado los campos de concentración, pero ese partido no ha terminado: “se repite en cada uno de los partidos de nuestros estadios, en cada transmisión televisiva, en todas las formas de normalidad cotidiana. Si no logramos comprender ese partido, si no logramos que termine, no habrá nunca esperanza” (2007, 25).

Esa ilusión de normalidad, puedo decir yo ahora, tiene que ser recordada y comprendida como solo una ilusión. Ese modo de recordar significa echar un poco de luz en la zona oscura. El testigo está para recordar. No puede hacer otra cosa que recordar. Y lo hace para los demás. Primo Levi recordaba incluso frases en polaco y en húngaro, aunque no conocía esas lenguas: “Por algún motivo que ignoro me ha pasado algo muy extraño, diría que algo semejante a una preparación inconsciente para testimoniar” (Agamben, 2006, 25).

El testimonio es un acto del habla en el que una persona que ha vivido una experiencia fuera de lo común expresa no solo los detalles de tal experiencia, sino el modo en que fue construyendo su conciencia de aquello. Por tanto, es un acontecimiento del lenguaje. Cuando se produce un testimonio, todo el cúmulo de significados

construido hasta entonces respecto de algo se estremece primero, después se afianza o se desestabiliza en mayor o menor medida.

En tanto lenguaje, el testimonio cuestiona incluso la propia acción del lenguaje en la historia, puesto que reivindica el valor de una subjetividad particular a contracorriente de la visión dominante y estabilizada de los hechos. Lo marginal entra en disputa con lo central. La diversidad de voces ayuda a entender mejor la complejidad de los hechos que una sola voz pretendidamente abarcadora.

Agamben comparte con Levi la desconfianza hacia la palabra “holocausto”, tan afianzada en el lenguaje para referirse al exterminio de judíos en los campos de concentración. Levi sostiene que se trata de una palabra tramposa para justificar “una muerte insensata”. Etimológicamente, holocausto significa “todo quemado”, explica Agamben. Sin embargo, la iglesia cristiana provoca una evolución semántica del término para usarlo como síntesis de la vocación sacrificial de la Biblia: “sacrificio supremo, en el marco de una entrega total a causas sagradas y superiores” (2007, 26).

Levi se rebela contra esa mistificación del exterminio en Auschwitz y otros campos de concentración porque las cámaras de gas no podrán ser, bajo ninguna circunstancia, equiparadas con una causa superior. En la misma línea de pensamiento, Agamben sostiene que el término holocausto mistifica el exterminio y le confiere la calidad de indecible, incompresible, más o menos lo mismo que se dice de dios.

La voz del testigo desestabiliza entonces toda una construcción histórica y semántica en torno a un hecho. En el caso de Auschwitz, se opone a la mistificación y a la glorificación del horror. La voz del testigo significa que la zona oscura siempre puede ser explorada desde una nueva ética. Esto es, producir un nuevo acontecimiento del lenguaje, un nuevo relato. Y ese relato permite recordar lo que hicieron unos seres contra otros, entender que ellos sabían lo que hacían y mirar, con los ojos bien abiertos, el horror del que son capaces los seres humanos.

No obstante, cuando parece que Agamben ha encontrado un modo de remontar, aunque sea parcialmente, la aporía de Auschwitz, él mismo reconoce que se encuentra ante una nueva encrucijada: el testigo absoluto no existe. Por tanto, estamos ante una nueva aporía, una nueva imposibilidad de conocer un hecho en su integralidad.

Los sobrevivientes pueden testimoniar gracias a que están vivos y eso los coloca, lo quieran o no, dentro de un grupo privilegiado, si cabe esa categoría en una situación de exterminio, propone Agamben. En cambio, los que murieron no pueden dar testimonio porque nadie salió con vida de las cámaras de gas. Eso le da otro carácter al asunto. Se replantea el propio sentido del testimonio. Significa que nada puede ser absolutamente testimoniable, puesto que la experiencia total del sufrimiento solo la sintieron las víctimas mortales, y ellas ya no están para contarlo.

Siguiendo este razonamiento, el sobreviviente no es el testigo más genuino del sufrimiento. Solo los que han tocado fondo podrían ofrecer un testimonio integral, irrefutable, pero no han vuelto. Ellos, los hundidos y los muertos, son la regla; los sobrevivientes son la excepción. Nadie ha podido contar vivencialmente la demolición total del ser humano. Quizá hubieran podido hacerlo aquellos que en los campos eran conocidos como los musulmanes. Ellos no habían muerto físicamente todavía, pero mentalmente estaban imposibilitados para decir algo.

Entonces los sobrevivientes dan testimonio por delegación, es decir, dan testimonio de la incapacidad de otros de testimoniar. Los sobrevivientes están, por decirlo de alguna manera, en una zona límite entre el interior y el exterior del acontecimiento. Es en esa zona oscura, entre los que ya no pueden hablar y los que hablan por ellos, donde hay que buscar el significado de los hechos.

De modo que, al menos en situaciones tan extremas como las del campo de concentración, el testimonio resulta más bien un encuentro cargado de tensiones entre dos testimonios fallidos: el de quien no puede hablar porque perdió la vida, y el de quien, pudiendo hablar, no logra decir exactamente lo que pasó en el fondo de la cámara de gas.

La figura que mejor representa la incapacidad de testimoniar es el musulmán. En *Si esto es un hombre* (2002), su primer libro testimonial, Primo Levi los recuerda así: “Son los que pueblan mi memoria con su presencia sin rostro, y si pudiese encerrar a todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería esta imagen, que me resulta familiar: un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y las espaldas encorvadas, en cuya cara y en cuyos ojos no se puede leer ni una huella de pensamiento” (49).

Una síntesis de lo que sabemos acerca de este ser en camino hacia la nada diría que el musulmán era un prisionero que había perdido toda capacidad de discernimiento. No diferenciaba lo bueno y lo malo, lo digno y lo indigno, la vida y la muerte. La desnutrición había avanzado tanto que no solo le había quitado las fuerzas sino también la voluntad. El musulmán representa la zona indecible y oscura del testimonio. Es el testigo integral, pero no puede hablar.

No obstante, el musulmán ejercía ante los demás una pedagogía brutal. Los que querían sobrevivir tenían que concentrar su voluntad, antes que todo, en no convertirse en musulmán. Cruzar esa línea significaba hundirse para siempre.

La pedagogía del musulmán revela, por simple juego de oposición, la pedagogía del poder. Cuando el dominador elimina al dominado, se acaba su poder porque se acaba también la relación social que lo sostiene. En cambio, si el dominado sobrevive, incluso en la condición del musulmán, el poder prolonga su dominio, aunque lo haga sobre un organismo extraviado entre la vida y la muerte, entre el ser y el no ser.

Para explicar mejor la aporía del testimonio, Agamben acude a una figura de la mitología clásica, mencionada ya por Levi en sus escritos: la Gorgona. Esta tenía un rostro rodeado de serpientes, cuya visión causaba la muerte de quien la mirara. Por tanto, la Gorgona no tenía rostro, sino la imposibilidad de un rostro. ¿Qué significa entonces la Gorgona en el campo de concentración?, se pregunta Agamben. Y la respuesta es concluyente: la imposibilidad de ver.

El musulmán había llegado a tal estado de postración que podía ver a la Gorgona. Por tanto, en el nivel más bajo de la degradación humana, lo único que existe es la imposibilidad de ver. Si se quería seguir viviendo como humano, había que mantener una mirada sobre la vida, conservar la conciencia de que hay un punto de no retorno que no se puede rebasar. Si se quería vivir para dar testimonio, había que evitar mirar el rostro de la Gorgona. Salvase moralmente, primero, y tratar de sobrevivir físicamente, después.

Dicho de otra manera, el musulmán ha sufrido, por acción directa del opresor, una separación entre su materialidad orgánica y su integridad moral. Ser viviente y ser pensante han quedado escindidos. El musulmán es víctima de una operación del poder que rebasa los límites impuestos por la ética y la dignidad humanas. Por tanto, los

conceptos de ética y dignidad resultan insuficientes para explicar lo que unos seres humanos son capaces de infligir a otros. Ahí está el reto del lenguaje, que consiste en encontrar nuevos conceptos que permitan verbalizar de otra manera la experiencia y decir lo que parece indecible.

## **1.2. Extender el lenguaje para resistir al poder**

Según los testigos y los estudiosos de los campos de concentración, la principal operación del poder allí no era la materialización del odio a los judíos dentro de una cerca electrificada, ni siquiera su masiva eliminación física, sino el despojamiento de su dignidad humana. Se despojaba de todo vestigio de dignidad no solo a los vivos, sino también a los muertos.

En los campos de concentración, los nazis hicieron algo éticamente inconcebible, del que solo se puede tener una idea cercana si se estiran al máximo los límites del lenguaje. Hannah Arendt hace justamente eso cuando califica al método de exterminio como una “fabricación de cadáveres”. Es una definición propuesta inicialmente por Heidegger y corroborada por Adorno, para quien se trató de una “producción en masa y a bajo precio de la muerte”. Es decir, la muerte no era muerte sino un fallecimiento “envilecido como producción en serie” (en Agamben, 2007, 73).

Históricamente, los conceptos de vida y muerte han tenido un sentido ambivalente entre sí, una amplia zona común donde se superponen el uno al otro. “Muerto en vida” es el modo de designar al que vive físicamente, pero ha muerto moralmente. La noción de dignidad es parte de ese traslape entre vida y muerte. Una vida digna, se supone, dignifica la muerte del individuo. Igualmente, se procura recubrir de dignidad a los muertos para que su recuerdo no perturbe a los vivos.

La experiencia de Auschwitz, apunta Agamben, ratifica esa ambivalencia. El musulmán no tiene una muerte digna porque previamente su vida ha sido despojada de toda dignidad. Y tampoco podría (en caso de que se salvara) tener una vida digna porque moralmente ya estaba muerto. ¿Quién quiere esa vida y quién quiere esa muerte? Se crea así un estado intermedio en el que ni la vida es vida ni la muerte es muerte, concluye.

Ese estadio intermedio, según Agamben, resume el proyecto del nazismo: transformar personas individuales y complejas en simples entidades biológicas susceptibles de manipulación y control. En otras palabras, transformar pueblo en población, entidad política en entidad demográfica.

Por ello, la biopolítica nazi puede ser entendida como una constante línea de exterminio. La clasificación de las personas por su ascendencia (aria y no aria) era el inicio de la cadena. El no ario pasaba a ser judío; el judío, a deportado; el deportado, a prisionero; el prisionero, a musulmán. Y después del musulmán solo estaba la cámara de gas.

El sueño de Hitler, sostiene Agamben, era un espacio sin pueblo, es decir, una intensidad biopolítica, donde la entidad política y democrática llamada pueblo se transformara en una entidad biológica y demográfica llamada población. Tan demencial era su proyecto que el único lugar donde se pudo realizar –y no sin gran resistencia– fue en el campo de concentración.

Han pasado 70 años desde el cierre de los campos de concentración nazis. Parafraseando a Agamben, diría yo: y sin embargo no se han cerrado. Mientras no se termine de entender lo que allí pasó, no se han cerrado. Así como no se han cerrado las cárceles de la Unión Soviética de Stalin, de la España de Franco, de la Italia de Mussolini, del Chile de Pinochet, de la Argentina de Videla... Mientras haya un testimonio y un relato que todavía no ha salido a la luz, esas fábricas de cadáveres no se han cerrado.

¿Pero acaso no se ha dicho ya todo al respecto? Ciertamente no. Y al parecer la búsqueda ya no es tanto documental sino semántica. Y con eso volvemos al tema del relato. Agamben recupera el planteamiento inicial de Émile Benveniste, complementado después por Michel Foucault, de entender la lingüística mediante dos operaciones diferenciadas: una, la semántica del discurso; y dos, la semántica de la enunciación. La primera se refiere al funcionamiento interno del discurso; mientras que la segunda, a su resonancia externa.

En esta parte, me importa más la segunda, porque permite entender y explicar el efecto de los relatos en la historia. Es decir, indagar acerca del alcance de la enunciación como un acontecimiento que tiene lugar en el exterior del discurso.

Foucault (1996) explica que: “El enunciado no es, pues, una estructura [...], es una función de existencia” (145). Significa que la comprensión del mundo no radica solamente en el contenido de los discursos, sino también en las conexiones entre estos y el contexto en que se producen. Más adelante aclara: “El enunciado no es la proyección directa sobre el plano del lenguaje de una situación determinada o de un conjunto de representaciones” (165). Más bien, continúa, todo enunciado “forma parte de una serie o de un conjunto, que desempeña un papel en medio de los demás, que se apoya en ellos y de distingue de ellos” (166). En suma: “No existe enunciado que no suponga otros; no hay uno solo que no tenga en torno suyo un campo de coexistencias” (166). En este campo de coexistencias y posibilidades, la importancia del discurso no radica solo en lo que dice, sino en que haya sido dicho y, por tanto, pueda entrar en contacto con otros que contribuyan a la indagación de aquello que no se ha dicho todavía.

En ese conjunto de relaciones tiene lugar lo que Foucault llama la “función enunciativa”. En mi criterio, esta libera al discurso del plano individual y lo coloca en un plano colectivo. Es decir, ya no importa tanto quién dice qué o quién hace qué, sino cuál es la posición del destinatario frente a lo que se ha dicho, cuál es su reacción frente a lo narrado. ¿Quién es capaz de asumir como suyo lo que el enunciado describe o prescribe, esconde o revela?

Aquí destaca nuevamente la noción de archivo planteada por Foucault, según la cual este no se limita a un depósito documental que aguarda pasivamente ser activado por obra de los historiadores, los periodistas y otros investigadores. Archivo es: “lo que hace que tantas cosas dichas, por tantos hombres y desde hace tantos milenios [...] hayan aparecido gracias a todo un juego de relaciones que caracterizan propiamente el nivel discursivo” (1996, 219). Significa que el archivo es un campo que abarca todo lo que potencialmente puede ser dicho por el solo hecho de haber sido enunciado. Archivo, siguiendo la misma noción, es el espacio donde tiene lugar una práctica intelectual que consiste en descubrir una multiplicidad de enunciados y distinguir sus mutuas relaciones, sus alcances, sus límites, así como sus transformaciones.

En ese sentido, todo relato –y entre ellos, la crónica de multitudes– es una materialización narrativa de lo dicho que nos abre la puerta hacia lo no dicho en la historia. La crónica resulta entonces una forma de interrogar el archivo y un camino para

adentrarnos más todavía en sus enigmas. Ahí donde se ha escrito una crónica se ha creado un campo en cuyo centro brilla una luz, que es el enunciado, pero a su alrededor queda una zona de semioscuridad, que es la enunciación, en la que hay que indagar y en la que seguramente subyacen otras crónicas, otros relatos, a la espera de ser dichos.

Significa que, en tanto relato, la crónica desbroza el camino de lo decible y, a la vez, nos pone frente a frente con el dilema de lo indecible, hasta que un nuevo relato, una nueva crónica diga lo que aparentemente no se podía decir. En eso radica la función del narrador, en ser un intermediario entre lo indecible y lo decible.

La ambición del biopoder, para decirlo con Agamben y Levi, es producir la separación entre ser viviente y ser hablante, entre musulmán y testigo. De modo que los procesos de liberación y control, tanto del cuerpo como de la palabra, no solo revelan la enorme tensión entre lo que se puede hacer o decir según lo disponga el poder, sino también entre lo que se puede hacer o decir, según las posibilidades del lenguaje.

Extender las posibilidades del lenguaje es una forma de resistir al poder. Decir que Auschwitz fue una realidad indecible es hacer el juego a los nazis –proclamaba Levi– porque ellos querían, precisamente, que todo lo que allí sucediera no fuera creíble. La potencia del testimonio radica en que no tiene que mostrar la prueba de veracidad del enunciado, sino que es en sí mismo una prueba de que el hecho ocurrió porque el lenguaje ha tenido que atravesar todas las contingencias para nombrarlo.

Si se acepta la tesis de que el musulmán es el testigo integral, aunque no pueda hablar, y de que el sobreviviente, pudiendo hablar, no puede dar testimonio absoluto de lo indecible, estamos ante una doble negación. Resulta entonces que en esa doble negación radica la posibilidad de decir algo que parecía indecible. Es una posibilidad nacida de una imposibilidad. En ese caso, no importa tanto lo que se diga, sino el hecho de que se diga. El valor del testimonio no está entonces en su contenido sino en su existencia.

El hecho de que, muchos años después y cuando Levi ya había muerto, aparecieran unos sobrevivientes que dijeron haber sido musulmanes y podían testimoniar en primera persona lo vivido parecería, en principio, contradecir la teoría de que el testigo integral está imposibilitado de hablar. Pero es todo lo contrario, porque la comprobación de que sí existe el testigo integral confirma que no existe lo indecible.

## 2. Crónica de multitudes IV: *El rastro en los huesos*. Leila Guerriero

La dictadura militar en Argentina (1976-1983), con Videla a la cabeza, dejó aproximadamente treinta mil víctimas entre muertos y desaparecidos; la de Chile (1973-1990), al mando de Pinochet, dejó alrededor de cuarenta mil entre muertos, desaparecidos y torturados. Otros países, como Brasil (1964-1985), Uruguay (1973-1985), Paraguay (1954-1989), por nombrar solo los más notorios, también tuvieron su época de terror dictatorial, cuyas secuelas no parecen difuminarse con el tiempo.

Frente a esa parte de la historia –respecto de la cual es fácil caer en dos extremos tentadores: creer que ya se ha dicho todo o creer que hay cosas que no se pueden decir–, un cronista tiene que resolver, entre otros, el siguiente dilema: ¿es suficiente encapsular una realidad desmesurada en unas cifras igualmente desmesuradas? o ¿es necesario narrar cada historia en particular como si cupiera en ella toda la historia?

En lo personal, creo que la segunda opción es la más productiva y también la más necesaria. Frente a la inmensidad del desierto, el cronista puede hablar del enorme vacío, del silencio infinito que lo devora, pero también de la minúscula flor que asoma entre las piedras y muestra su porfiada existencia. Dicho de otro modo, el cronista puede hablar de los efectos devastadores de una tormenta, pero también puede tratar de mostrar en cada gota la lluvia completa.

Leila Guerriero es una cronista latinoamericana que ha hecho de los pequeños detalles la principal sustancia de su obra, donde pequeño detalle no significa anécdota intrascendente. Todo lo contrario, su arte narrativo radica en potenciar el significado del dato ínfimo para entender la ecuación general, la explicación más o menos creíble de cómo funciona la historia.

Su libro *Zona de obras* (2014) es una declaración de principios respecto de su mirada de cronista. Ahí revela la importancia que le otorga a lo fragmentario, lo incompleto, lo inesperado, es decir, a todo lo que puede ser potencialmente negado o potencialmente redimido según quien lo mire y según quien lo narre. La zona de obras es: “ese espacio destripado por la maquinaria pesada, donde los cimientos todavía no están puestos y la cañería a cielo abierto parece la tráquea de un dinosaurio sin esperanzas” (16).

Hay en esa imagen una invitación a sumergirse por completo en cualquier zona conflictiva de la realidad y, al mismo tiempo, a ejercer una vocación ordenadora, yo diría, reestructuradora de los despojos. La inmersión, como ya he dicho antes, consiste en poner al propio cuerpo en medio de una experiencia transformadora.

No me consta si Guerriero ha leído a Benjamin y su noción de lo fragmentario. En una charla sobre periodismo dijo, más bien, que había aprendido mucho de la escritura intimista de Clarice Lispector y de su capacidad para dotar a las cosas triviales y domésticas del don del habla. Tampoco tengo idea de si habrá leído a Agamben y su idea de lo invisible. No importa. Lo que importa es que en las crónicas de Guerriero hay una resonancia de los presupuestos fundamentales del arte de narrar a partir de lo fragmentario, como planteaba Benjamin; de lo ínfimo, como le gustaba hacer a Lispector; de lo aparentemente invisible, como propone Agamben.

El narrador positivista que pretende saber todo y trata de imprimir al relato su visión única y distanciada del mundo, su pretendida asepsia, no va más. En la crónica latinoamericana el narrador se involucra personalmente, declara que no sabe y, por tanto, tiene que aprender, y tiene que aprender a estar y a ver, como paso indispensable antes de narrar.

Guerriero traslada esa ética minimalista –que no significa mínima, así como cauteloso no significa miedoso– a su propia experiencia intelectual y corporal de narradora con respecto del mundo narrado: “Para ver no solo hay que estar; para ver, sobre todo, hay que volverse invisible. El periodismo narrativo se construye, más que sobre el arte de hacer preguntas, sobre el arte de mirar” (2014, 45).

Y la mirada se construye mediante el encadenamiento de dos funciones básicas: primero, el acto físico de ver (función del ojo) y, después, el acto psíquico de mirar (función de la mente). El periodismo narrativo privilegia lo segundo, es decir, pone el énfasis en la carga psíquica por sobre el reflejo físico. Mirar significa buscar lo que está oculto, lo que aparentemente no se puede ver.

Bajo esa ética, Guerriero escribe *El rastro en los huesos* (2008), una crónica publicada en el número 88 de la revista *Gatopardo*, que le valió el Premio de Periodismo Latinoamericano FNPI-CEMEX un año después. En ella, cuenta la historia de un grupo

de antropólogos forenses que se dedica a exhumar las fosas comunes donde la dictadura argentina enterraba los cuerpos de quienes caían bajo su maquinaria de muerte.

Guerriero se aparta de la vía bastante transitada del recuento estadístico de los crímenes de Estado y se interna por un camino adyacente, menos concurrido, pero tanto o más revelador. Ingresa a la zona oscura, diría yo siguiendo a Agamben, donde la única manera de saber lo que pasó con miles de personas secuestradas, asesinadas y enterradas en tumbas sin nombre es seguir su rastro en los huesos.

## **2.1. Las multitudes ausentes o la ética de la exhumación**

Los diversos relatos analizados en los capítulos anteriores, a los que denomino crónica de multitudes, se refieren, por lo general, a la experiencia de los cuerpos vivos en un estado de máxima intensidad colectiva. No obstante, el trabajo de Guerriero me lleva a reconocer otra dimensión de las multitudes, cuya potencia radica precisamente en la ausencia de esos cuerpos. El *rastro en los huesos* es la crónica de los desaparecidos, la crónica de las multitudes ausentes.

Guerriero se coloca en un lugar intermedio entre lo tangible y lo intangible de la historia, entre los restos orgánicos extraídos de las fosas comunes y su propia interiorización de la atmósfera, por demás inquietante, donde los antropólogos forenses ordenan y clasifican los despojos.

En la crónica no solo es importante la historia, sino también los vientos que la empujan. El inicio del texto lo dice más claro:

No es grande. Cuatro por cuatro apenas, y una ventana por la que entra una luz grumosa, celeste. El techo es alto. Las paredes blancas, sin mucho esmero. El cuarto –un departamento antiguo en pleno Once, un barrio popular y comercial de la ciudad de Buenos Aires– es discreto: nadie llega aquí por equivocación. El piso de madera está cubierto por diarios y, sobre los diarios, hay un suéter a rayas –roto–, un zapato retorcido como una lengua negra –rígida–, algunas medias. Todo lo demás son huesos. (2008, 40)

Lo dicho, no solo es importante la evidencia física del terrorismo de Estado que se ha logrado desenterrar, sino también cómo esos pedazos de humanidad torturada constituyen, en las circunstancias actuales, el punto de encuentro entre el mundo de los

vivos y el de los muertos. El resultado de la exhumación no es solamente un cúmulo de huesos humanos sino la posibilidad de proyectar un pensamiento acerca de la vida, de la justicia, de la memoria. El resultado de la exhumación es un argumento contra el olvido.

Guerriero construye primero una atmósfera en torno a los restos antes de decir lo que allí sucede:

Tibias y fémures, vértebras y cráneos, pelvis, mandíbulas, los dientes, costillas en pedazos. Son las cuatro de la tarde de un jueves de noviembre. Patricia Bernardi está parada en el vano de la puerta. Tiene los ojos grandes, el pelo corto. Toma un fémur lacio y lo apoya sobre su muslo.

— Los huesos de mujer son gráciles.

Y es verdad: los huesos de mujer son gráciles. (2008, 40)

Se activa así una dimensión corporal de la memoria, un estado de cercanía entre cuerpo y palabra, entre la recuperación del despojo y el modo de verbalizar la experiencia de buscar el rastro de la vida en la materia inerte. Se desentierra no solo para encontrar huellas del crimen sino para mantener vivo un recuerdo. Se desentierra para luchar contra la impunidad y para darle al muerto un lugar entre los vivos.

Los huesos son quizá el elemento mayormente ligado a la memoria individual, porque en ellos quedan grabadas las huellas físicas de nuestro paso por el mundo. Pero los huesos también son una imagen mental, una noción afianzada y compartida durante siglos en el interior de la cultura y el lenguaje para designar tanto la fortaleza como la debilidad de la materia que compone al ser viviente. En los huesos radica el soporte, pero también la fractura.

Los huesos, por otra parte, son la imagen mental del exterminio, como sugiere Guerriero:

Nacido en 1928 en Texas, Snow [Clyde, el antropólogo estadounidense que inició las exhumaciones en Argentina] tenía su prestigio: había identificado los restos de Josef Mengele en Brasil. Por lo demás, bebía como un cosaco, fumaba habanos, usaba sombrero tejano, botas ídem y estaba habituado a vivir en un país donde los criminales eran individuos que mataban a otros: no una máquina estatal que tragaba personas y escupía sus huesos. (2008, 40)

La imagen es tan contundente como fiel a los hechos. Esos huesos, literalmente escupidos desde las cárceles, los cuarteles, los centros clandestinos de tortura, representan los vestigios a los que hay que aferrarse para entender un poco más lo que pasó. Los huesos representan la materia luminosa que permite abrir camino en la zona oscura, adonde hay que volver una y otra vez.

En ese proceso de interrogación al archivo no solo cuenta qué se busca, sino también quién busca. En este caso, el Equipo Argentino de Antropología Forense – nombre con el que tuvo que formalizarse la comunidad de exhumadores para ejercer dentro de la ley– representa la cercanía entre los vivos y los muertos. Los cuerpos de unos y otros inician una convivencia perturbadora durante meses y años. De ahí surgirá más que un dato técnico y más que una ficha forense: surgirá un relato.

Los antropólogos forenses no eran médicos, pero tampoco profanadores de tumbas. Era una profesión que no tenía antecedentes en Argentina ni en el continente, y tuvieron que inventársela ellos a fuerza de necesidad. Los académicos denostaban de su trabajo porque decían que lo que hacían no era científico; los familiares de las víctimas desconfiaban también de ellos porque pensaban que solo estaban siendo usados por el Estado para borrar las huellas.

—Yo estoy acostumbrada a desenterrar huanacos, no personas –dijo Patricia Bernardi, 27 años, estudiante de Antropología, huérfana de padres, empleada de la empresa de transporte de su tío.

—A mí los cementerios no me gustan –puede haber dicho Luis Fondebrider, estudiante de primer año de Antropología, empleado de una empresa de fumigación de edificios.

—Yo nunca hice una exhumación –dijo Mercedes Doretti, estudiante avanzada de Antropología, fotógrafa y empleada de una biblioteca circulante. (2008, 40)

Así, a medio camino entre el recelo de los científicos y el dolor de los familiares, ellos encontraban otra manera de interrogar el archivo, de sacarle nuevas respuestas a la historia. Y les costó un altísimo impacto emocional. Los huesos desenterrados de los desaparecidos terminaron moldeando la vida y la memoria no solo física sino mental de los exhumadores:

Patricia Bernardi dice que tiene deformaciones profesionales. La más notoria: les mira los dientes a las personas.

—No me doy cuenta. Hablo y les miro la dentadura. Porque nosotros siempre andamos buscando cosas en los dientes. Y el otro día vino el contador con una radiografía, y le dije: “Che, por qué no dejás algunas acá, por las dudas”.

Se ríe. Pero siempre se ríe.

—Yo nunca pude aguantar a los muertos. Les tengo pánico. A mí me hacés cortar un cadáver fresco y me muero. Pero con los huesos no me pasa nada. Los huesos están secos. Son hermosos. Me siento cómoda tocándolos. Me siento afín a los huesos. (2008, 122)

La memoria ligada al cuerpo tiene manifestaciones físicas y psicológicas. Patricia Bernardi ha participado en cientos de exhumaciones de fosas comunes dejadas por las guerras y las dictaduras en varios países. En su testimonio, revela esa zona de la memoria donde el cuerpo del otro –los huesos de un desconocido resultan quizá la más extrema manifestación de la otredad– produce una fijación, un reflejo no solo corporal sino mental. El territorio de la memoria también limita con el del trastorno psíquico.

De modo que los exhumadores –me parece una denominación más apropiada que la de antropólogos forenses– desarrollan un conocimiento completamente incorporado a su cuerpo a partir de la experiencia con el cuerpo muerto del otro. Ellos viven un proceso de transformación como resultado de la experiencia física del contacto con los despojos.

No hay exhumadores de escritorio. El conocimiento y la experiencia de este oficio se adquieren en la fosa y no son transferibles ni reciclables. Ellos no pueden delegar a otra persona la aplicación de su conocimiento, pero tampoco pueden usarlo ellos mismos en otro campo. Un exhumador no puede optar para profesor de secundaria y poner entre sus destrezas y habilidades: *yo sé descifrar la historia en los huesos y en los dientes o yo sé reconocer el esqueleto de un joven con un orificio en la nuca:*

Con poco más de veinte años, empleados mal pagos de empleos absurdos, estudiantes de una carrera que no los preparaba para un destino que de todos modos no podían sospechar, pasaban los fines de semana en cementerios de suburbio, cavando en la boca todavía fresca de las tumbas jóvenes bajo la mirada de los familiares. (2008, 43)

Tampoco hay cronistas de escritorio. La crónica implica un proceso de verbalización que solo tiene lugar a partir de la experiencia, aunque no significa que el

cronista tenga necesariamente que vivir la demolición corporal. Suficiente con que esté en sus inmediatas cercanías, metido en la fosa junto con los que cavan en ella:

—La relación con los familiares de los desaparecidos la tuvimos desde el principio –dirá Luis Fondebrider–. Teníamos la edad que tenían sus hijos al momento de desaparecer y nos tenían un cariño muy especial. Y estaba el hecho de que nosotros tocábamos a sus muertos. Tocar a los muertos crea una relación especial con la gente. (2008, 44)

## 2.2. Restitución física y restitución simbólica de los desaparecidos

Sobre los crímenes de la dictadura se han escrito decenas de novelas y se han filmado otro tanto de películas. ¿Por qué Guerriero no escribe una novela con todo ese material recogido de cuerpo presente? Dice Guerriero que dijo Ricardo Piglia que dijo Rodolfo Walsh a propósito de *Operación Masacre*:

Un periodista me preguntó por qué no había hecho una novela con eso, que era un tema formidable para una novela; lo que evidentemente escondía la noción de que una novela con ese tema es mejor o es una categoría superior a la de una denuncia con este tema. Yo creo que la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, es decir, se sacraliza como arte. Por otro lado, el documento, el testimonio, admite cualquier grado de perfección. En la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas. (2014, 82)

Lo que significa que la crónica también es una forma de arte. El testimonio mismo es una forma de arte, porque el cronista –en su función de testimonialista– establece con el entrevistado –función de testimoniante– una relación que supera el modelo positivista de sujeto-objeto y se transforma en un diálogo sujeto-sujeto. Es decir, el arte del cronista consiste en provocar una reacción en la subjetividad del otro, en estimular su pensamiento hasta dar con una revelación, que no es otra cosa que el punto máximo de equilibrio entre información y reflexión.

La relación del cronista con el protagonista de un hecho no es con un objeto de información, sino con un sujeto de comunicación:

—Todos soñábamos con huesos, esqueletos –dirá Luis Fondebrider–. Nada demasiado elaborado. Pero nos contábamos esas cosas entre nosotros.

—Todos teníamos pesadillas –dirá Mercedes Doretti–. Un día me desperté a los gritos, soñando con una bala que salía de una pistola y me desperté cuando la bala estaba por impactarme en la cabeza. La sensación que tuve es que me estaba muriendo y pensaba: “¿Cómo no me di cuenta de que esto venía, cómo no me di cuenta de que me estoy muriendo inútilmente, cómo no me di cuenta de que no tenía que meterme acá?” (2008, 44)

Si la relación en vida con el otro ya es en sí misma muy difícil, la relación con los despojos del otro se sale de todo esquema. Mercedes Salado ofrece su testimonio de cómo lleva en el plano personal esa cercanía entre vida y muerte:

Y es que esto no es un trabajo sino una forma de vida. Está por encima de tu familia, de tu pareja, por encima de tu perspectiva de tener hijos. Nos hemos olvidado de cumpleaños, de aniversarios de boda, pero no nos hemos olvidado de una cita con un familiar. Y en el fondo es tan pequeño. ¿Qué haces? Encuentras la identidad de una persona. Es la respuesta que la familia necesitaba desde hace tanto tiempo... y ya. Y eso es todo. Pero cuando le ves el rostro a la gente, vale la pena. Es una dignificación del muerto, pero también del vivo.

Después, con una sonrisa suave, dice que tiene un trauma: que no puede meter cráneos dentro de bolsas de plástico y cerrarlas.

— Me da angustia. Es tan estúpido, pero siento que se ahogan. (2008, 120)

Al momento de la publicación de *El rastro en los huesos*, el Equipo Argentino de Antropología Forense había logrado la identificación y restitución a sus familiares de treientos cuerpos en Argentina. Visto de otro modo, son treientos cuerpos arrancados a la zona oscura del archivo y restituidos a su lugar en el mundo de los vivos. Y esto conecta directamente con el concepto de exhumación como un acto no solo de recuperación sino también de restitución.

En otro fragmento de la crónica de Guerriero, consta el testimonio de Analía González, testigo de un acto de restitución tan conmovedor como esencial:

Acá una vez hubo una restitución a una madre. Ella tenía dos hijos desaparecidos, y los dos fueron identificados por el Equipo. La llevamos donde estaban los restos. Antes de ponerlos en una urna los extendemos, en una mesa como esas. “Josecito”, decía, y tocaba los huesos. “Ay, Josecito, a él le gusta...”. La forma de tocar el hueso era tan empática. Y de repente dice: “¿Le puedo dar un beso en la frente?” (2008, 120)

La historia registra otros actos de restitución, más notorios por la relevancia pública de sus protagonistas, como lo recuerda Guerriero en un pasaje que parece poesía brutal, pero es periodismo narrativo:

El 6 de enero de 1990 los restos de Marcelo Gelman [el hijo de Juan Gelman] fueron velados en público. Pero antes su madre, Berta Schubaroff, quiso despedirse a solas. A puertas cerradas, en las oficinas del Equipo, trece años después de haberlo visto por última vez, al fruto de su vientre lo besó en los huesos. (2008, 120)

*El rastro en los huesos* –una crónica de multitudes sin atenuantes– recupera en el plano narrativo unos cuerpos que el poder quiso borrar del plano físico. De diversos modos, revela otro nivel de involucramiento –de vecindad también se podría decir– entre el cuerpo de los vivos y el de los muertos. De nuevo, la misma pregunta incesante: ¿Quién pone el cuerpo y quién pone la palabra en todo esto? ¿Es posible separarlos?

Yo diría que quizá aquí se cierra un primer círculo entre la restitución de la ausencia mediante la exhumación física y la restitución de la ausencia mediante la palabra. Los exhumadores encuentran los huesos en la fosa, los narradores recrean el hallazgo en la crónica para recordarlo de otra manera.

Ambos procesos están fuertemente ligados a una experiencia y a una memoria tan corporal como mental que, en mi criterio, son punto de partida y de llegada de una misma cosa llamada relato. Y ya sabemos –vuelvo a citar a John Berger como al principio– que lo contrario de un relato no es la meditación o el silencio, sino el olvido.

## **La trama de la mirada, la voz y la escucha**

Puesto que he escrito esta tesis como un modelo interpretativo de la relación cuerpo y palabra, expongo a continuación un conjunto de ideas relacionadas con este modelo, unas veces como punto de partida y otras, de llegada.

El objetivo de esta tesis fue entender y explicar de qué manera las fuerzas de liberación y control del cuerpo –campo de la biopolítica– y las fuerzas de liberación y control de la palabra –campo de la escritura– se manifiestan en un relato de lo social denominado crónica de multitudes –punto de encuentro entre política y literatura–. Espero haberlo logrado, aunque sea parcialmente, en los cuatro capítulos precedentes.

No obstante, vale la pena volver a formular una de las preguntas disparadoras de esta averiguación: ¿cómo actúa y de qué modo se manifiesta el universo sensitivo del narrador en la construcción del relato?

Si retomamos la idea de David Le Breton de que el cuerpo es el lugar fronterizo entre el ser interior y el mundo exterior, y que el puente que los une son los sentidos –en tanto permiten mantener y, muchas veces, restaurar la unidad entre el individuo y el todo–, la pregunta anterior se complementa con otra: ¿cuáles son los sentidos privilegiados del narrador y, en este caso concreto, del cronista?

Mi respuesta, que no pretende ser definitiva, es: la mirada, la voz y la escucha.

### **1. La mirada...**

El 23 de febrero de 1981, a las seis de la tarde con veintitrés minutos, el teniente coronel Antonio Tejero irrumpe, pistola en mano, en el hemiciclo del Congreso de Diputados de España y, a la cabeza de una tropa de guardias civiles sublevados, intenta dar un golpe de Estado contra el gobierno de Adolfo Suárez, a pocas horas de que este terminara su mandato.

La sorpresa primero, el silencio después, y los disparos que siguen quedan grabados por las cámaras de la Televisión Española colocadas en torno al hemicírculo y cuyas imágenes se transmitirán en el Telediario de la noche.

Veinticinco años después, el escritor Javier Cercas revisa esos videos para documentar un artículo. Los mira y los vuelve a mirar tantas veces cree necesarias. Y de esa mirada –atravesada por los años, los libros leídos, los libros escritos y una personalidad depresiva– surgen las preguntas y las respuestas de *Anatomía de un instante* (2009), quizá la mejor crónica –aunque su autor prefiere llamarla novela sin ficción– de la transición española a la democracia o, dicho de otro modo, de la España posfranquista.

Pongo el énfasis en la palabra *mirada* y en la palabra *atravesada* porque, después de un cuarto de siglo –en el que cada aniversario del golpe fracasado, los medios masivos repetían esas mismas imágenes, mezcladas con recuerdos personales y colectivos, a tal punto que la gente las veía como ver caer la lluvia–, el mismo Cercas recién fija su atención, como si la estuviera viendo por primera vez, en una figura al costado derecho de la pantalla. Es Adolfo Suárez: “aquel hombre recostado contra el respaldo de cuero azul de su escaño de presidente del gobierno, solo, estatuario y espectral en un desierto de escaños vacíos” (2009, 18).

En esa imagen, dice Cercas, que todos han visto, pero que nadie ha mirado realmente, hay un enigma, un gesto de aquel hombre que reclama ser descifrado. Y allí comienza todo. Y todo significa una inmersión profunda del escritor en el tema para escribir una novela, cuyo primer borrador resulta un fracaso, como el golpe, y obliga a su autor –convencido de la inutilidad de ficcionalizar una realidad por sí misma dramática– a volver sobre sus pasos y transformar la novela en crónica: “incapaz de inventar lo que sé sobre el 23 de febrero, iluminando con una ficción su realidad, me he resignado a contarlo” (2009, 25).

La mirada del novelista –cuya preocupación es terminar el libro y salvar su simbolismo– se rinde ante la mirada del cronista –cuya obsesión, más bien, es saber qué hay detrás del gesto rocoso de Suárez–. De modo que todo el libro se basa en un profundo y obstinado ejercicio de la mirada.

Para mirar hay que estar, suele decir Leila Guerriero, convencida como está de que la operación fundamental del periodismo narrativo no radica tanto en saber preguntar sino en saber mirar.

Puedo completar este razonamiento diciendo que el estar y el mirar son dos actos concatenados que solo son posibles mediante lo que en el periodismo se conoce como ejercicio de inmersión. Esto es, mediante la acción voluntaria y consciente del cronista de colocarse en medio de un acontecimiento irrepetible. Colocarse no solo física, sino también intelectualmente, vale aclarar.

Los cronistas son “expertos *voyeurs*”, dice María Angulo en *Crónica y mirada* (2013) y me parece que esa definición condensa la propia mirada de la autora sobre el asunto. Si mirar es mucho más que ver –porque implica poner en juego todos los elementos, visibles e invisibles, que ayudan a atrapar un momento histórico–, entonces mirar es una entrada para pensar. Y pensar es convocar todas las experiencias –las propias y las ajenas, incluso las inconfesables, como la de espiar por el ojo de la cerradura– para intentar comprender algo. “El cronista desde el inicio nos dice: este soy yo, mirando, con mis obsesiones, mis prejuicios, mis limitaciones, mi identidad, mi sexualidad” (7). Revelar una mirada –desde la más solidaria hasta la más cínica– acerca del mundo narrado significa para el cronista un honesto y, al mismo tiempo, desvergonzado ejercicio de exposición de su propio mundo interior.

El éxito narrativo de la crónica latinoamericana –y en el caso que nos ocupa, la crónica de multitudes– depende, más que de otros aspectos, de la capacidad del cronista de hacer una profunda inmersión, cuyo valor no radica en sí misma sino en que es la condición indispensable para mirar.

Difícilmente, Edgardo Rodríguez Juliá hubiera podido narrar esos cruces entre música, cultura popular y ritualidad fúnebre, en *El entierro de Cortijo*, si no se colocaba él mismo como espectador privilegiado en medio de la multitud. Carlos Monsiváis tampoco hubiera podido registrar todo para narrarlo todo acerca de la conducta de masas, en *Los rituales del caos*, sin trasladarse al núcleo de una multitud rodeada, a su vez, por otra multitud. Imposible concebir un relato como el de Martín Caparrós, en *El hambre*, sin internarse una y otra vez, hasta volverse invisible, entre las multitudes que sobreviven en medio de toneladas de basura. Y Leila Guerriero, cultora de la inmersión,

no hubiera podido ayudar a levantar el manto de impunidad que rodea los crímenes de Estado si no se metía, codo a codo, con los exhumadores en la oscuridad de las fosas comunes para salir de ahí con una crónica llamada *El rastro en los huesos*.

Para poder mirar, todos estos cronistas tuvieron primero que estar. Tuvieron que vivir directamente unos hechos concretos o mantenerse al menos en sus cercanías. Porque la mirada es el resultado, primero, del acto físico de ver con los ojos y, segundo, del acto psíquico de mirar con la mente. La mirada, en el contexto de la crónica latinoamericana, consiste en identificar conexiones inesperadas entre unos hechos y otros, relacionar los datos coyunturales con los datos históricos, poner cada uno de los acontecimientos a dialogar con un sistema de referencias más amplio.

La mirada también consiste en buscar la luz en medio de la oscuridad o, justamente lo contrario, buscar la oscuridad en medio de la luz.

## **2. La mirada y la voz...**

Las cosas no significan nada por sí mismas sino por su relato. Es en el cuento que hacemos de la realidad donde construimos su significado. Un desierto a simple vista es un desierto y nada más. Solo el relato nos dice si en su interior se esconde una mina de sal, una flor invencible entre las piedras, o una fosa común con los despojos de un genocidio. En el relato se juntan la mirada y la voz.

En *Modos de ver* (2012), John Berger sostiene que la mirada siempre llega antes que la palabra y que lo que vemos siempre está condicionado por lo que sabemos y viceversa. Un ejemplo: “En la Edad Media, cuando los hombres creían en la existencia física del Infierno, la vista del fuego significaba seguramente algo muy distinto de lo que significa hoy” (13). La materialidad física del fuego adquiría una dimensión terrorífica por el relato que la envolvía. “No obstante, su idea del Infierno debía mucho a la visión del fuego que consume y las cenizas que permanecen, así como a su experiencia de las dolorosas quemaduras” (13). El relato se asentaba también en la experiencia física de la quemadura, tan intensa como para desatar todos los miedos.

El relato, entonces, es la suma de una mirada y de una voz. Es lo que vemos y lo que decimos o, más precisamente, lo que hemos aprendido a ver y a decir. Y el modo en que hemos aprendido a ver en la cultura contemporánea es en escenas. La construcción de escenas permite al narrador dar cuenta de una acción concreta en un lugar y un tiempo concretos. Mediante la escena, el narrador desarrolla una composición y un encuadre. En resumen, crea las posibilidades para un máximo ejercicio de la mirada.

Construida la escena, el cronista se autoriza a sí mismo a introducir no solo su propia voz, sino también la de los protagonistas, para lograr un significado de los hechos más allá de la descripción. Las voces de los personajes, la voz del cronista, los diálogos entre ellos y los de ellos con este liberan al narrador de cargar con todo el peso del relato y, al mismo tiempo, producen el efecto polifónico de la diversidad. Colocan en el centro de la historia lo que, de otro modo, se quedaría en las márgenes.

Rodríguez Juliá, en medio del funeral:

Allá arriba está Cortijo... Orvil Miller me toca por la espalda... Ejé, qué pasó... —*Mira, conoce a Cheo Feliciano, Cheo, te presento a Rodríguez Juliá, un amigo escritor...* —*Vaya, mucho gusto...* Cheo, el Cheo Feliciano, esa voz única, privilegiada, genial en el soneo y magistral en el bolero, como un Maelo perfectamente convertible... El Cheo del sexteto de Joe Cuba me estrecha la mano con su mirada franca e interrogante... ¿Qué hago aquí?... El Cheo *quita*, alejado de las drogas y la jodedera, bien casao, tranquilo y hasta un poco patriarcal, respira ese sosiego sólo dable a los hombres que han ido al infierno con pasaje de regreso. (1983, 22)

Monsiváis, en el estadio Azteca repleto:

Una manta instruye: CHÁVEZ, WE WANT NOCAUT. El láser es la corona sobre el rey. Se presentan las dos banderas, y todos (todos) cantan “México lindo y querido”. Persiste el teponaxtle. El cantante Mijares, sin duda asesorado por todos los profesores de música de secundaria, entona el Himno Nacional. Ahora se canta el norteamericano. La rechifla es portentosa. Nunca falta quien se acuerde de la pérdida de Texas y California y Nuevo México.

Mátalo/ Pártele la madre. Que lo mate.

Róm-pe-le-la-ma-dre (Rumbeado). Róm-pe-le-la-ma-dre.

Quiere llorar.

Duro con el gringo.

La pelea no tiene mucho interés, al decir de los expertos. Pero el país goza de uno de esos ratos de esparcimiento en los que vuelve a ser, por un instante, la nación. (1995, 29)

Caparrós, en medio del basural:

Un hombre y una mujer muy viejos van bajando con las bolsas vacías.

—Ya llevo como veinte años viniendo acá. La vida me he dejado acá.

Dice el hombre y le pregunto si muchas veces se va así, sin nada. Él me guiña un ojo: entre arrugas tan brutas lo arruga un poquitito:

—Yo ya es difícil que pueda agarrar nada, mi mujer tampoco. Pero venimos de siempre, nos conocen; siempre hay algún muchacho que nos da alguna cosa.

Un gordo de mucha autoridad, torso desnudo, la panza restallante, le dice tomá pá y le alarga un paquete. Los cientos van saliendo. Las ropas encastradas de un barro gris que no existe en la naturaleza. La cara, las manos encastradas de ese barro.

—¿Y, luqueaste algo?

—Comida pa' los pollos, boludo.

Dice un muchacho, las piernas muy flaquitas, festival de tatuajes: carga una bolsa llena de maíz en grano. (2014, 366)

Guerriero, en medio de un departamento lleno de huesos:

Al final de un pasillo hay un cuarto oscuro, fresco, las paredes cubiertas por estantes que trepan hasta el techo y, en los estantes, cajas de cartón de tamaño discreto con la leyenda: Frutas y Hortalizas.

—Usamos estas porque tienen el tamaño justo, son fuertes, resistentes. Cada caja es una persona. Ahí guardamos los huesos. Todas están etiquetadas con el nombre del cementerio, el número de lote.

Al frente, en dos o tres habitaciones luminosas, cinco mujeres jóvenes se inclinan sobre las mesas cubiertas con papel. Sobre las mesas hay —claro— esqueletos. (2008, 46)

Las cuatro escenas anteriores son parte de una estrategia narrativa de los cronistas para juntar la mirada y la voz en torno a un hecho. Dicho de otro modo, las escenas que leemos en las crónicas latinoamericanas aspiran a concentrar, en una forma específica, todas las posibles formas en que hemos aprendido a mirar y a decir.

Pero no solo a mirar y a decir, sino también a escuchar.

### **3. La mirada, la voz, y la escucha...**

Cuenta Ryszard Kapuscinski, en *Los cínicos no sirven para este oficio* (2002), que alguna vez se propuso escribir un libro acerca de su infancia en un pueblito de Bielorrusia. Juntó todos sus recuerdos, especialmente los que tenían que ver con la

Segunda Guerra Mundial, y luego se fue a visitar a su hermana, un año menor, para pedirle que le contara los suyos. Pese a haber vivido juntos y haber sido tan unidos, refiere Kapuscinski, su hermana tenía recuerdos completamente distintos a los de él y, a su vez, cuando ella le preguntaba por ciertos episodios, él no los recordaba.

Confirmó entonces algo que ya sabía por su dilatada experiencia de periodista: “No es más que un ejemplo de lo difícil que es nuestro trabajo con los otros. No es porque quieran engañarnos, sino sólo porque nuestra memoria funciona como un mecanismo selectivo. Entrevistando a personas distintas, tendremos relatos distintos de un mismo hecho” (2003, 49).

Kapuscinski plantea así el valor de la escucha, como un tercer elemento –junto con la mirada y la voz– del arte de narrar. Se puede afirmar que la totalidad de la obra de este escritor está basada en su capacidad de escuchar al otro.

Las teorías de la comunicación denominan ejercicio de alteridad a la capacidad de dialogar con el otro, de escuchar su experiencia y tratar de colocarse en sus zapatos, de vivir al menos una parte de la vida del otro antes de convertirla en relato. Se trata, en suma, de relacionarse con el otro no como un objeto de información –como dictamina el positivismo científico– sino como un sujeto de comunicación –como enseña la filosofía del lenguaje–.

El modo principal en que se manifiesta la escucha en la crónica es en el testimonio, es decir, en el relato individual de una persona que vivió una experiencia fuera de lo común, pero que trasciende lo personal y representa a una colectividad en la que sus miembros comparten condiciones de vida similares.

No es casual que la periodista y escritora bielorrusa Svetlana Alexievich<sup>16</sup> titulara *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro* (2015) al libro en que recoge justamente las voces de las víctimas de la explosión nuclear del 26 de abril de 1986 en la frontera entre Ucrania y Bielorrusia y que cubrió toda Europa con una nube radioactiva.

---

<sup>16</sup> En 2015 Svetlana Alexievich fue galardonada con el Premio Nobel de Literatura por su obra periodística. Esto resulta especialmente importante porque significa un reconocimiento mundial a la importancia de la narrativa periodística en el ámbito de la literatura. Otros escritores que también ejercieron el periodismo y obtuvieron el Nobel –como García Márquez, Hemingway– lo lograron por sus novelas antes que por sus reportajes. El triunfo de Alexievich es una cima del periodismo como tal.

Frente a la magnitud de la tragedia, las autoridades de la entonces URSS ordenan sellar el sitio, cubrirlo como se cubre una herida purulenta. Miles de soldados y trabajadores construyen sobre el reactor destruido un sarcófago de hormigón no solo para detener la radiación sino también para sepultar el recuerdo de los que allí estuvieron.

Alexievich entra y sale durante diez años de esa región agonizante. Pone su propio cuerpo al servicio de la experiencia. No pierde de vista los datos factuales: 485 aldeas abandonadas, destruidas, enterradas, muertas. La gente enferma de cáncer, deformada, deprimida, enloquecida.

Al poder no le gustan los testigos porque su obsesión es tener el control absoluto de todo y eso incluye también el control del relato. Por eso el juicio contra los responsables técnicos y políticos del desastre se realiza en un edificio abandonado de Chernóbil. Sin público, apenas con unos cuantos periodistas extranjeros que logran colarse. Mientras menos testigos, mientras menos voces disidentes, mejor.

El testimonio opera contra ese silencio, contra esa historia omitida. Respecto de la explosión misma se han escritos muchos reportajes, pero Alexievich no va en busca de una noticia, sino de lo que estas no dicen. Va en busca de esos silencios prolongados en la vida cotidiana de las víctimas. Y esos silencios son la vida cotidiana del alma. Son la experiencia profunda del otro.

Alexievich cuenta la historia de Vasili y Liudmila gracias a una costumbre obstinada del periodismo narrativo: saber escuchar. Él era un bombero que acudió a luchar contra el incendio del reactor y se contaminó. Ella solo pudo quedarse en casa esperando en bata de dormir a su esposo, que no regresó esa noche ni la siguiente. Semanas después, Liudmila tuvo que acompañar la agonía de Vasili en un hospital de Moscú. Ella estaba embarazada y, como no quiso separarse de su marido, la criatura chupó en el vientre toda la radiación. La madre siente que mató a su hija y que lo hizo por amor a su esposo, porque no fue capaz de contenerse frente a ese elemento radiactivo en que se había convertido el cuerpo de su compañero.

Alexievich escucha, parece que no hace más que escuchar. Después recrea las palabras, los énfasis, los silencios, incluso los balbuceos de los protagonistas. El testimonio se construye mediante dos operaciones complementarias: primero, textualizar

el habla; segundo, oralizar el texto. La primera es básica y consiste en trasladar el lenguaje oral a la escritura. La segunda, en cambio, es una operación lingüística más compleja, en la que el narrador procura dotar al texto de la riqueza expresiva del habla. En el testimonio se juntan, más que en otras formas narrativas, la voz del protagonista y la escucha del cronista. No habla solo el primero ni solo el segundo: hablan los dos.

En la antigua URSS, dice Alexievich, el poder había preparado a la población para la guerra, un enemigo visible; sin embargo, el día menos pensado vino la radiación, un enemigo invisible, y nadie supo lo que tenía que hacer. Por eso mandaron soldados, con fusil y bayoneta, a luchar contra las partículas de uranio, cesio y plutonio. Hicieron lo que les dictaban décadas de imaginario bélico.

Entonces, cuando la realidad no corresponde a las ideas, hay que buscar respuestas en el lenguaje. Hay que volver a escuchar a las personas y entender en qué momento se perdió el vínculo entre los conceptos y las cosas.

Las voces que recupera Alexievich en el erial de Chernóbil nos permiten entender dos catástrofes: la social y la científica. Al mismo tiempo que colapsaba el bloque socialista, se incendiaba también la central nuclear. Hay que encontrar los vínculos entre una cosa y otra. La gente se quedó frente a dos grandes vacíos: perdió la fe en la gran utopía social del siglo XX y también dejó de creer en la supuesta infalibilidad de la ciencia.

Cambia todo, pero las personas siguen ahí, dice la cronista. Miles de cuerpos han pasado por Auschwitz, por los Gulag, por Chernóbil, por las Torres Gemelas, pero el ser humano sigue. Sus voces vienen del pasado, pero sirven para el futuro.

El énfasis del testimonio está en la experiencia del protagonista. Convertido en relato, es conciencia de lo vivido. Y a esa conciencia nos acercamos por el diálogo entre un testimoniante que cuenta y un testimonialista que escucha. Es una relación de complicidad, un acuerdo basado en la confianza de que ninguno traicionará al otro.

El efecto social del testimonio es atraer una atención política hacia un drama humano, que puede ser de lucha, de pobreza, de triunfos, de fracasos, de violencia, etcétera, en la vida de una persona o de un pueblo. El testimonio tiene un efecto comunicacional y político porque es una voz que interpela no solo al lector, como

destinatario del mensaje, sino al sistema mismo y las relaciones de poder que lo sostienen.

La mañana del 20 de marzo de 1995, un grupo de fanáticos de la secta Aum hizo estallar unas bolsas llenas de gas sarín en el metro de Tokio. Como resultado de la inhalación de los gases tóxicos, 12 personas murieron y miles resultaron heridas. No fue en ese momento, sino nueve meses después, cuando el escritor Haruki Murakami decidió resumir toda la filosofía interrogativa de la vida en una pregunta elemental: ¿por qué?

Durante un año se dedicó a buscar a los sobrevivientes para pedirles su testimonio. De las 700 víctimas oficialmente reconocidas, pudo encontrar a 149, y de estas logró a entrevistar a 62, aunque finalmente solo 60 aceptaron que se publicara su testimonio y no todas con su nombre propio.

Ese es el contenido de *Underground* (1997) el libro en que Murakami reconstruye una parte de la realidad mediante la estrategia de estimular los recuerdos y los pensamientos de quienes vivieron el atentado. La energía creativa del escritor no se limita solo a desarrollar una voz organizadora del relato, más bien, se concentra en llevar a su punto más alto su capacidad de escuchar las voces de quienes vivieron la experiencia aterradora, incluso de quienes la perpetraron.

La mirada, la voz y la escucha se juntan en este relato para ayudarnos a comprender el mundo, al menos la parte japonesa y contemporánea del mundo, donde el polo hipertecnológico convive, en una cercanía asombrosa, con el polo hiperreligioso. El modelo científico y el modelo místico aparecen, a veces de modo indiscernible, en los testimonios que Murakami, más que ofrecernos para leer, nos permite escuchar.

Si en el plano de la vida cotidiana los sentidos representan el equilibrio entre el ser interior y el mundo exterior, en el plano de la narrativa, ese equilibrio está dado por la confluencia de una capacidad de mirar, una capacidad de decir y una capacidad de escuchar.

Y esto es importante porque, a decir del propio Murakami, los seres humanos nos movemos a partir de narrativas, y las narrativas son representaciones de la realidad. Por lo tanto, las narrativas nos ayudan a encontrar nuestro lugar en el mundo. Frente a la narrativa de la revolución, sabemos si nos corresponde tomar las armas o buscar la paz;

frente a la narrativa del desastre climático, decidimos cuidar la naturaleza o profundizamos la depredación; frente a la narrativa del racismo, unas veces encendemos las alarmas y otras examinamos nuestras conductas.

¿Y frente a la narrativa del terrorismo? La gran derrota de la humanidad, sugiere el escritor japonés, es no haber podido oponer en su debido tiempo una narrativa lo suficientemente fuerte contra las del nazismo y del fascismo. Puede pasar lo mismo ahora si no encontramos una narrativa que logre colocar los valores del humanismo por sobre las venganzas del terrorismo.

¿Qué puede hacer el narrador frente a todo esto? Recuperar la humildad, entender que es muy poco lo que sabe; aceptar que, por más que quiera ponerse en los zapatos del otro, nunca será el otro. Escribir sabiendo que su propia mirada y su propia voz solo adquieren sentido en función de la mirada y la voz del otro y que en eso radica el equilibrio. Solo la voz del otro me ayuda a escuchar mi propia voz, podría decir yo para cerrar esta idea.

La crónica latinoamericana es justamente una forma narrativa que se basa en la aceptación de que es muy poco lo que sabemos y de que la única manera de salir de ese estado de confusión es poner todos los sentidos al servicio del relato. La crónica es un ejercicio del pensamiento donde se cruzan y se ayudan mutuamente la mirada, la voz y la escucha.

Rodríguez Juliá convierte el conjunto de sus sentidos en una suerte de dispositivo capaz de registrar y transmitir no solo el hecho concreto del entierro de Cortijo sino también la atmósfera que lo envuelve. La voz narrativa organiza todas las voces en medio del caos para que podamos escucharlas y desde ahí le habla en tono casi desafiante al propio lector. Lo conmina a entender:

El movimiento de hombros es el signo más personal de este luto desaforado. Hay algo subterráneamente atávico en ese alboroto de hombros que sabe a negros y sabrosura de barrio. ¿Hay narcisismo? Pues claro que sí. En todo dolor comunitario hay una pizca de narcisismo: si no lo creen, pregúntenle a la tragedia griega o la rasgadura de vestidos bíblica, o al planto medieval. Nada de compostura y sufrimiento interior para el Maelo, este dolor hay que testimoniarlo, y sus lágrimas han bastado para arrancarle el sollozo a un alto y gordísimo músico joven con gorra de marinero griego que conmigo forma, allá al otro lado del féretro, la guardia de honor del gran Cortijo... *Que le da, que le da...* La prima de Cortijo ya sabe que Maelo está a punto del llanto histórico. Como una madre

comprensiva que defiende a su hijo de alguna debilidad peligrosa, ella se acerca... *Está bien, Maelo, está bien, no, no, no puedes seguir así...* Pasó de la ternura a la severidad cuando Maelo insistió en permanecer allí, en seguir tocando y besando a su amigo muerto... *En estas cosas las mujeres somos más fuertes que los hombres...* Alguien, alguien que me repita eso... Y de abajo se oyen todas las voces femeninas que aconsejan: *Calma, calma. Cógelo con calma, hijo. Sáquenlo afuera a que coja aire, que coja aire, que coja aire, déjenlo pasar...* (1983, 42)

Monsiváis, como quien busca un refugio confiable en medio de tanto estímulo sospechoso, hace un ejercicio de introspección. Escucha su propia voz antes de entregarse al barullo que lo rodea en un concierto de Luis Miguel –a quien, para alimentar el morbo, los medios amarillistas habían dado por muerto días antes–. Y desde esa conciencia asombrada nos cuenta lo que pasa:

Baladas hechas en serie para conciertos en serie que convocan reacciones en serie. Esto murmuro desde mi aislamiento generacional y de clase, mientras, sin alzar la voz, me regaño: ¿por qué no mejor aceptas, oh resentido, que los aquí presentes ya la hicieron, porque sus padres ya la hicieron, y los padres ya la hicieron porque son tan precavidos que les prepararon a sus hijos la herencia en efectivo, en amistades que sí importan, en oportunidades de ascenso desde la cumbre? Pospongo mi sabiduría de clase y atiendo el fenómeno de la resurrección. Se abre la tumba de los rumores y sin vendaje alguno Luis Miguel especifica su condición fisiológica.

—Muchas gracias, muy buenas noches. No sé si empezar con eso o más bien decir: ¡ESTOY VIVO!... Y vaya que lo estoy. (1995, 191)

Caparrós, por su parte, se topa cada tanto con un coro de voces que lo ayudan a orientarse en el basural, incluso cuando llevan un tono sospechoso en su contra. La conciencia personal de estar del lado de los que sobran siempre va a alentar la sospecha contra el que parece venir del otro lado. El cronista se puede negar a todo, menos a escuchar al otro:

—¿Vos sos periodista? Sí, no me mientas, vos debés ser periodista. Todo bien, yo no voy a decir nada, pero no nos venga a escrachar con que todo esto está podrido. La otra vuelta vinieron acá y empezaron a decir que las cosas estaban todas podridas y no es así. Con esto los mantengo a mis hijos, gracias a Dios. Tengo ocho hijos y ninguno se puso mal. Aparte nosotros llevamos cosas que a nosotros nos sirven, no las que no nos sirven. Nosotros vemos cosas que están vencidas y no las llevamos, porque les llevamos a nuestros hijos. Yo te puedo decir que son cosas feas. Yo vivo de esto y les doy a mis hijos y son así, gorditos.

Me dice Juana, se defiende. Juana vive en una villa que llaman Ciudad de Dios, porque en algún momento estuvo llena de narcos, y viene todos los días desde hace muchos años.

—¿Cuántos años?  
—No sé, muchos. (2014, 377)

Leila Guerriero acompaña a los exhumadores que buscan el cuerpo de Stella Maris, una estudiante de medicina desaparecida en la década de 1970 cuando tenía 23 años. La cronista solo cuenta lo que mira y lo que escucha. Es que se puede hacer tanto con tan poco:

Patricia [hermana de Stella] saca tierra con un balde y los huesos aparecen, enredados en las raíces de los árboles.  
—Está boca arriba y tiene una media.  
Las medias son valiosas: bolsas perfectas para los carpos desarmados.  
—El cráneo está muy estallado. Acá hay un proyectil. En el hemitórax izquierdo, parte inferior. Tiene las manos así, sobre la pelvis.  
Después, levantan el esqueleto de su tumba: hueso por hueso, en bolsas rotuladas que dicen pie, que dicen dientes, que dicen manos. La mujer de rasgos afilados se asoma.  
—No sé si es mi hermana —dice—. Tiene los huesos muy largos.  
—No te guíes por eso —le dice Marco.  
En otra de las fosas alguien encuentra un suéter a rayas, un cráneo con tres balazos, redondos como tres bocas de pez: los huesos de mujer son gráciles.  
Mañana, en un cuarto discreto del barrio de Once, sobre los diarios con noticias de ayer y bajo la luz grumosa de la tarde, se secarán los huesos, el suéter roto, el zapato como una lengua rígida.  
Pero ahora, en el cementerio, la tarde es un velo celeste apenas roto por la brisa fina. (2008, 125)

Para terminar, mientras escribía estos últimos párrafos, volví a mirar la película *Los cinco sentidos* (1999). En ella, Richard Jacob, un médico divorciado y solitario, agrega cada día un grado más de pesadumbre a su vida porque sabe que se está quedando sordo. Como entiende que su relación sensorial con el mundo se acorta inevitablemente, busca consuelo en los pocos momentos en que puede pegar el oído a la pared para escuchar los retazos de la conversación de los vecinos.

Después hace una lista de los sonidos que le gustaría escuchar antes de perderse completamente en el silencio: un tren, la lluvia, una ópera, los pájaros, el viento sobre el campo, la voz de su hija de la que se separó hace años...

Antes de que su relación con el mundo se desplome totalmente, Jacob quiere guardar en su memoria “una librería sonora”, algo en qué apoyarse para escuchar después o, al menos, recordar lo que escuchaba.

Le gusta mirar un cuadro del mar para evocar el rumor de las olas y es como si la vista le sirviera de soporte al oído. Y es verdad, para oír, así como para mirar, también hay que estar. En algún momento, Jacob hace grandes esfuerzos por captar la vibración de las maderas de una iglesia y sentir, a través del tacto, las voces de un coro. Quiere conservar sus sentidos, aunque sea por transferencia de unos a otros, para evitar el desplome total de su psiquis.

La escritura, lo mismo que la vida, se basa en la ineludible y a veces inconsciente búsqueda de equilibrio entre la mirada, la voz y la escucha. El cuerpo –y aquí convoco nuevamente a Esposito– es el vínculo entre las personas y las cosas. Nadie que renuncie a la intensidad de su cuerpo, al ejercicio de la palabra o al estímulo de los sentidos puede vivir para contarlo.

## Lista de referencias

- Abad, Gustavo. 2007. "Patrimonio: otro museo perdido". *Diners* 305, 26-30.
- Agamben, Giorgio. 2007. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pretextos.
- Agamben, Giorgio. 2016. *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso.
- Alexievich, Svetlana. 2015. *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro*. Barcelona: Penguin Random House.
- Anderson, Benedict. 1991. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Angulo, María. 2013. *Crónica y mirada*. Madrid. Libros del K.O.
- Arlt, Roberto. 2009. *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo. 1937-1942*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Austin, John L. 2008. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 1998. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Berger, John. 2012. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Canetti, Elías. 1995. *Masa y poder*. Madrid: Alianza-Muchnik.
- Caparrós, Martín. 2012. "El imperio de los sentidos". En Jaramillo Agudelo, Darío, ed. *Antología de la crónica latinoamericana actual*. México: Alfaguara.
- Caparrós, Martín. 2014. *El hambre*. Colombia: Planeta.
- Caparrós, Martín. 2016. *Lacrónica*. Colombia: Planeta.
- Carrión, Jorge, ed. 2012. *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama.
- Cercas, Javier. 2009. *Anatomía de un instante*. Barcelona: Mondadori.
- Cornejo Polar, Antonio. 1995. "La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura (hipótesis a partir del caso andino)". En González, Beatriz. et.al. comp. *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila.
- Descartes, René. 2011. *Tratado del hombre*. En *Descartes*. Madrid: Gredos.

- Esposito, Roberto. 2016. *Las personas y las cosas*. Buenos Aires: Katz Editores.
- FNPI (Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano). 2001. *Escribir es como caminar. Relatoría del Taller de Crónica de Alma Guillermoprieto*. Cartagena de Indias: FNPI
- Foucault, Miche.1996. *La arqueología del saber*: México D. F. Siglo Veintiuno Editores. S.A.
- Fraser, Nancy. 1997. *Iustitia interrupta. Reflexiones críticas desde la posición postsocialista*. Bogotá: Universidad de los Andes-Siglo del Hombre.
- Freile, Carlos. 2008. *Cartas y lecturas de Eugenio Espejo*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Furnierbocetos. Consulta: 21 de noviembre de 2014. <http://furnierbocetos.blogspot.com/>
- García Márquez, Gabriel. 1982. *Crónicas y reportaje*. Bogotá: Oveja Negra.
- García Márquez, Gabriel. 1982. *De viaje por los países socialistas*. Bogotá: Oveja Negra.
- García Márquez, Gabriel. 2002. *Vivir para contarla*. Bogotá: Norma
- Geertz, Clifford. 1989. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Guerriero, Leila. 2008. “El rastro en los huesos”. *Gatopardo* 88. México-Argentina-Colombia, p. 39-46; 120-125.
- Guerriero, Leila. 2014. *Zona de obras*. Círculo de Tiza.
- Guzmán, Patricio. 2010. *Nostalgia de la Luz*. Francia. 90 minutos. Documental.
- Habermas, Jürgen. 1994. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Han, Byung-Chul. 2012. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Heller, Ágnes y Ferenc Fehér. 1995. *La modernidad y la liberación del cuerpo*. Barcelona: Península.
- Hunt, Lynn. 2009. *La invención de los Derechos Humanos*. Barcelona: Tusquets.
- Jaramillo Agudelo, Darío. 2012. “Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno”. En Jaramillo Agudelo, Darío, ed. *Antología de la crónica latinoamericana actual*. México: Alfaguara.
- Junod, Tom. 2003. “El hombre que cae”. Squire.

- Kapuscinski, Ryszard. 2002. *Los cínicos no sirven para este oficio*. Barcelona: Anagrama.
- Lalo, Eduardo. 2013. *Simone*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Le Breton, David. 1995. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Levi, Primo. 2000. *Entrevista a sí mismo*. Buenos Aires: Leviatán.
- Levi, Primo. 2000. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Levi, Primo. 2002. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Martínez, Tomás Eloy. 1996. “Defensa de la utopía”. Bogotá. Conferencia en el seminario “Situaciones de crisis en medios impresos”.
- Mejía Madrid, Fabrizio. 2004. “¿Está el señor Monsiváis?”. *Gatopardo* 53, 84-92.
- Monsiváis, Carlos. 2003. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México D.F.: Era.
- Monsiváis, Carlos. 2003. *Los rituales del caos*. México D.F.: Era.
- Murakami, Haruki. 2015. *Underground*. Barcelona: Tusquets.
- Negri, Antonio. 2007. “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. En Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez, comp. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de la vida*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.
- Ortiz Crespo, Alfonso. 2004. *Origen, traza, acomodo y crecimiento de la ciudad de Quito*. Quito: FONSA.
- Oviedo, Jorge. 2013. El Sumak Kawsay revolucionario (SKR) y la educación. Lalineadefuego. (<http://lalineadefuego.info/2013/07/08/el-sumak-kawsay-revolucionario-skr-y-la-educacion-por-jorge-oviedo-rueda/>) (consulta: 10-07-2013)
- Pérez Villalobos, Carlos. 2005. *Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción*. Santiago de Chile: Universidad Arcis.
- Piglia, Ricardo. 2014. *Modos de narrar*. En Ricardo Piglia. *Antología Personal*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Podeswa, Jeremy. 1999. *Los cinco sentidos*. Ficción. Canadá. 100’.
- Quijano, Aníbal. 2001. “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”. En Mignolo, Walter, comp. *Capitalismo y geopolítica del conocimiento:*

- el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Ramos, Julio. 1996. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, Julio. sf, se. “Descarga acústica”.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. 1983. *El entierro de Cortijo*. San Juan de Puerto Rico: Huracán.
- Rotker, Susana. 2005. *La invención de la crónica*. México: FCE-FNPI
- Sontag, Susan. 2012. “Reflexiones sobre *El Vicario*”. En *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Villoro, Juan. 2011. *Itinerarios del ornitorrinco, hacia un periodismo cultural*. Ponencia en el Seminario Nuevas Rutas para el Periodismo Cultural. Ciudad de México.
- Wacquant Loïc. 2006. *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Walsh, Rodolfo. 2009. *Operación masacre*. Buenos Aires: De la Flor.
- Williams, Raymond. 2009. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: La Cuarenta
- Wolfe, Tom. 2001. *El periodismo canalla y otros artículos*. Barcelona: Ediciones B, S.A.