Narrar lo real

De la información y el relato histórico a la construcción de escenas

Alejandro Armentia

La crónica narrativa encontró su espacio en el periodismo como un género que escapa a la lógica de la información. Busca construir memoria y ejercitarla a través de un tejido narrativo que evade cualquier formalismo, receta o fórmula. La crónica se convierte en un texto periodístico que se resiste al olvido. Intenta ser un recuerdo documental de la trama social en la que se produjo: en sus condiciones de producción y de consumo.

En la crónica se cuentan experiencias individuales y colectivas que no solamente empiezan y terminan con la lectura. Quien lee crónicas se vuelve activx, reflexivx y exigente de miradas y tramas complejas. Se vuelve parte de una producción silenciosa: esto lo convierte en *autor*, cuando evoca, infiere y transita la historia a través de un relato original (Falbo, 2017).

Como la piel, este tejido narrativo busca contener la experiencia de lo individual en contacto con lo social; intenta atrapar el espíritu de época donde se incorpora con sutileza, marcas de un tiempo -el tiempo en el que vivimos- al que el cronista intenta capturar y dejar huellas en el relato. Además de una voz personal y polifonía de voces. La crónica les da identidad a otras voces, principalmente subalternas, muchas veces silenciadas. Un tejido narrativo que en parte busca mostrar matices e infiere que lo narrado son versiones sobre un tema y no la totalidad. Donde reconoce a la duda como posibilidad, no cree en certezas y no clausura sentidos. Por esto la crónica se vuelve un género que escapa a los estándares que se habían consagrado en el periodismo tradicional.

A principios del siglo XX los periódicos automatizaron una forma de escritura en las grandes redacciones, esto es: *la noticia* o *la primicia*, como su forma más inmediata. En esa práctica periodística se consagró y anquilosó una técnica de redacción que, con un tono neutro, impersonal, camuflado en una pretendida objetividad, contaba sobre una realidad distante. Tal vez el primer lector o lectora perturbadx por la noticia fue el o la periodista que notó la distancia entre *la realidad*, *la experiencia* y *lo recreado en la noticia*.

Los cambios políticos, sociales y culturales de mediados del siglo XX demandaban nuevas formas de contar en el periodismo y también se constituía un nuevo público lector.

¿Cómo se construye ese tejido narrativo de la crónica? Lo primero que hay que señalar es que no hay un modo, no hay una fórmula, no hay una técnica o un manual único -o al menos, creemos que no debería haberlo-. Cada tema abordado por un cronista demanda una forma nueva de contar. Sin embargo, hay algunos procedimientos que permiten pensar en clave de *caja de herramientas*. Lo segundo que hay que indicar -para dimensionar las posibilidades del género- son las múltiples definiciones sobre la crónica, el perfil o cualquier relato periodístico

narrativo. En la imposibilidad de encontrar un acuerdo o un consenso sobre qué es la crónica, parecería residir su mayor potencial.

Quizás una de esas definiciones que da cuenta de la multiplicidad de posibilidades del género es la que plantea Juan Villoro (2012) cuando describe a la crónica como *el ornitorrinco de la prosa*. Por su espíritu híbrido, sostiene que la crónica toma elementos de otros géneros como la novela, el reportaje, la entrevista, el cuento, el teatro, el ensayo, la autobiografía y un continuo etc. Por eso dice:

El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser. (p.579)

Siguiendo al cronista mexicano, el escritor Martín Caparrós (2015) halló un animal análogo al ornitorrinco y propone como ejemplo al kiwi:

Diría que para mí la buena crónica es un kiwi: no se sabe si es un pájaro o un fruto, si hay que correrlos o pelarlos. Esa indefinición genérica, esa capacidad de confusión es, creo, lo que más me conquista de la crónica. (p.34)

La confusión, como plantea Caparrós, podría ser más honda si consideramos que el kiwi es un fruto extraño que tiene pelos por fuera y es verde por dentro: signos, ambos, de madurez e inmadurez: un exacto oxímoron. Y aún más profunda es la confusión, si hablamos de un ave que tiene alas y no vuela. Hablando de aves extrañas, Graciela Falbo (2007) sostiene que “la crónica leída como trabajo de escritura es una *rara avis* que sostiene el canon de un relato irreductible capaz de mutar atravesando las fronteras de los géneros sin dejar por eso de ser ella misma” (p.121).

El bestiario podría continuar, pero hay una idea subyacente en la propia indefinición de crónica y su total apertura que permite absorber elementos que son constitutivos de otros géneros y una amplia variedad de posibles “mutaciones” como experiencias artísticas y del campo de las ciencias sociales, que no sólo se constituyen en los múltiples modos de contar sino también en la metodología de abordaje y los diversos soportes en los que se pueden publicar para su circulación.

Los pliegues de la crónica: un modelo para armar y desarmar

Si nos introducimos en este bestiario, debemos reiterar que la no ficción parte de lo personal como experiencia, pero que trasciende la piel: la crónica es de carácter social y -de algún modo- contiene el tiempo histórico como marca de una época. ¿Por qué otra cosa la crónica como género periodístico sobrevive a los tiempos? La crónica es un ejercicio de memoria,

contrario al periodismo diario olvidable -y olvidadizo-. Pero no culmina ahí. La crónica parece instituirse como forma de mostrar, ya no sólo se detiene en afirmar y decir.

Tom Wolfe (1973) advierte que en los años 60 se introduce en lo que él denomina Nuevo Periodismo algunos procedimientos narrativos provenientes del realismo que le conferirá a los contenidos periodísticos *inmediatez, realidad concreta, comunicación emotiva* y una alta capacidad de *apasionar* o *absorber*. ¿Pero de qué manera? En palabras de Wolfe “la construcción escena-por-escena, contando la historia saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica” (p.46).

Juan José Hoyos (2007) denomina a este procedimiento *modo directo*. Y lo explica así: “En términos narrativos equivale al procedimiento que muchos siglos después lxs escritorxs y críticxs inglesxs llamaron *escenificación*, en el cual los hechos se presentan ante el lector como si él los estuviera viendo con sus propios ojos” (p.204).

El periodista y escritor colombiano relaciona la escenificación con lo que denomina *modo indirecto*. Esto es el resumen o sumario o lo que más arriba Wolfe denominaba narración histórica. Martín Caparrós (2015) plantea que:

Hay otra diferencia fuerte entre la prosa informativa y la prosa crónica: una sintetiza lo que -se supone- sucedió; la otra lo pone en escena. Lo sitúa, lo ambienta, lo piensa, lo narra con detalles: contra la delgadez de la prosa fotocopia, el espesor de un buen relato. No decirle al lector esto es así; mostrarlo. Permitirle al lector que reaccione, no explicarle cómo debería reaccionar. El informador puede decir ‘la escena era conmovedora’, el cronista trata de construir esa escena -y conmovedor. (pp.13-14)

En la crónica *Un fin de semana con Pablo Escobar*, Juan José Hoyos (2012) plantea la siguiente escena:

Era un sábado de enero de 1983 y hacía calor. En el aire se sentía la humedad de la brisa que venía del río Magdalena. Alrededor de la casa, situada en el centro de la hacienda, había muchos árboles cuyas hojas de color verde oscuro se movían con el viento. De pronto, cuando la luz del sol empezó a desvanecerse, centenares de aves blancas comenzaron a llegar volando por el cielo azul, y caminando por la tierra oscura, y una tras otra se fueron posando sobre las ramas de los árboles como obedeciendo a un designio desconocido. En cosa de unos minutos, los árboles estaban atestados de aves de plumas blancas. Por momentos, parecían copos de nieve que habían caído del cielo de forma inverosímil y repentina en aquel paisaje del trópico. Sentado en una mesa, junto a la piscina, mirando el espectáculo de las aves que se recogían a dormir en los árboles, estaba el dueño de la casa y de la hacienda, Pablo Escobar Gaviria, un hombre del que los colombianos jamás habían oído hablar antes de las elecciones de 1982 (...)

—A usted le puede parecer muy fácil –dijo Pablo Escobar, contemplando las aves posadas en silencio sobre las ramas de los árboles.

Luego agregó mirando el paisaje, como si fuera el mismo dios:

—No se imagina lo verraco que fue subir esos animales todos los días hasta los árboles para que se acostumbraran a dormir así. Necesité más de cien trabajadores para hacer eso.... Nos demoramos varias semanas. (p.51)

La descripción del espacio en tres planos: en general (la hacienda), las aves que se posan sobre los árboles y el foco puesto en el personaje observando el espectáculo construyen una atmósfera que, sumada a la voz del protagonista, conforman la escena para mostrar aquello que no está dicho: una de las dimensiones del poder de Pablo Escobar. Ese poder se cristaliza en lo que se muestra: el personaje modifica la naturaleza a su voluntad. En otros términos, distintos a los empleados por la escena, el narrador simplemente podría haber resumido la escena con sólo manifestar (decir o afirmar) que el personaje es un hombre poderoso. Esto es lo que Hoyos (2007) en *Escribiendo historias* presenta como diferencias entre contar (*to tell*) y mostrar (*to show*). Mostrar, como observamos en este fragmento, es a través de la escena y el *proceso de escenificación*.

Siguiendo esta idea, Alberto Salcedo Ramos asegura que la escena no sólo sugiere o provoca: no le dice al lector cómo pensar. A través de la lectura entra en la historia, evoca, participa. Quien lee es parte de una producción silenciosa. Pero no sólo esto, sino que además la escena se mueve por el canal de lo creíble. “Como lector -dice Salcedo Ramos- me resulta más creíble ver al personaje de la historia organizando las pastillas dentro del botiquín que recibir simplemente la información de que es un tipo hipocondríaco” (FNP, 2017).

Pero ¿cómo se compone una escena? Hoyos advierte que se sostiene sobre tres unidades: *tiempo* (lo que dura la escena), *lugar* (donde se desarrolla) y *acción* (lo que pasa). Salcedo Ramos coincide con estas tres unidades de composición, pero agrega: *transcurre con un ritmo* (lento o rápido); *con una estética determinada* y es *funcional* (relacionado con la descripción: no implica que sumar objetos a la narración como decorado, los objetos deben ser funcionales a la historia que se desarrolla); *debe tener contexto* para lograr el significado buscado (teniendo en cuenta que la escena es parte de una estructura narrativa mayor); y un profundo cuidado por los *detalles que le dan verosimilitud*.

Para lograr esa composición, dice Tom Wolfe, es necesario:

...estar allí cuando tenían lugar escenas dramáticas, para captar el diálogo, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente. La idea consistía en ofrecer una descripción objetiva completa, más algo que los lectores siempre tenían que buscar en las novelas o los relatos breves: esto es, la vida subjetiva o emocional de los personajes (...). Solo a través del trabajo de preparación más minucioso era posible, fuera de la ficción, utilizar escenas completas, diálogo prolongado, punto de vista y monólogo interior. (p.33)

Ese trabajo de preparación y ese *estar allí* demanda *método, sensibilidad y mirada*. Tres

elementos necesarios para que la percepción multisensorial: escuchar, oler, mirar, tocar, volver a escuchar y volver mirar, permitan recrear y componer una escena. Estar allí permite este registro extremo y el no menos desdeñable *detalle* y su poder simbólico, de generación de sentidos o contrasentidos, y su ingreso al plano de “verdad” de una escena.

Wolfe destaca el poder simbólico de los detalles en la narración:

La relación de tales detalles no es meramente un modo de adornar la prosa. Se halla tan cerca del núcleo de la fuerza del realismo como cualquier otro procedimiento en la literatura. En él radica la esencia misma de la capacidad para ‘absorber’. (p. 48)

Hoyos advierte que los detalles

son elementos esenciales de la narración, como los personajes, el espacio y la trama. (...) Los detalles son en último término los que le dan a la historia el aire de verdad. Tal vez por eso decía Stendhal que ‘en los detalles está la verdad’. (p. 290)

Además, Wolfe agrega que el *estar allí*

descubre que la unidad fundamental de trabajo no es ya el dato, la pieza de información, sino la escena, desde el momento en que muchas de las estrategias sofisticadas en prosa se basan en las escenas (...) tu problema principal como reportero es, sencillamente, que consigas permanecer con la persona sobre la que vas a escribir el tiempo suficiente para que las escenas tengan lugar ante tus propios ojos. (p. 71)

Luego de estar dos meses con un grupo de *skinheads* antifascista denominadas *Sharp*, Alejandro Seselovsky (2007) presencia una escena y la cuenta de esta manera:

Allá, a noventa metros –que ahora son ochenta y siete que ahora son ochenta y cinco–, vienen caminando los dos muchachitos atragantados de propaganda, con las caritas malas, los borceguíes ajustados, los pantalones camuflados para una guerra comprada en El Mundo del Juguete.

Ahí vienen los dos, por Diagonal hacia la Plaza de Mayo, buscando unirse al resto de los *skinheads* neonazis que están parados en la puerta de la Catedral de Buenos Aires para repudiar, junto a lo más simpático de la ultraderecha católica argentina, a todos esos gays-lesbianas-travestis que ahí enfrente festejan otro día de orgullo.

Ahí, a cincuenta metros –que ahora son cuarenta y ocho que ahora son cuarenta y cinco–, vienen Rambito y Rambón a los 16 años, listos para aguantar, seguros de sí mismos, caminando marciales sin sospechar que en la esquina de Diagonal y Bolívar, Tuqui los espera con una Quilmes Bock de litro en la mano y una

manopla de hierro en el bolsillo. Treinta metros. Tuqui me dice: “Quedate atrás”. Veinte metros. Tuqui espera y relojea. Diez metros. Por fin los veo bien. ¡Dios, son dos nenes! Cinco metros. Tuqui les sale al cruce. Un metro: Rambito y Rambón se encuentran inesperadamente con el enemigo.

Uno, el más petiso, un morochito que parece salido de un pool de Aldo Bonzi y no obstante lo cual cree fervientemente en la supremacía de la raza aria, se come una patada en el hígado, trastabilla, se repone, corre, escapa; cuando pasa frente a mí, veo que lleva el susto en la cara. El otro, más alto, no espera su turno y corre de entrada. Se le van a Tuqui, que los sigue unos pocos pasos al grito de “¡Rajen de acá, nazis de mierda!”. Y corona la jugada revoleándoles la Quilmes Bock, que baja rápido, creo que porque le quedaba la mitad. El crash del vidrio contra el piso alerta a los productores de un comercial de BMW que creyeron que el sábado 19 de noviembre iba a ser un día tranquilo para filmar en la zona. También alerta a la policía. Cuando el cana se acerca en su moto hasta la esquina donde seguimos parados, me doy cuenta de que ya no seguimos, sigo yo. (p. 79)

Seselovsky abre su crónica con una escena en la que podemos identificar las tres unidades. El *punto de vista del narrador*, *el tiempo y espacio* -el allá y el aquí-, *la acción de los personajes* -los que esperan y los que avanzan-, *el tono* -irónico, primero, y luego de sorpresa- y *los detalles* se conjugan en una escena ágil que, así como el cronista la presencié, el lector la evoca y es atrapado por la acción que transcurre.

La escena se constituye como unidad. Podríamos decir que se ha consagrado como una de las formas de entrada de la crónica actual y como tal, busca atrapar al lector o lectora, provocarlx. Así lo considera, por ejemplo, Caparrós (2015):

Me gusta empezar mostrando algo, poniendo algo en escena. Creo que en un principio no hay que dar demasiada información; que el principio produzca sensaciones, inquietudes y abra una puerta a lo desconocido —y te de ganas de cruzarla—. (p. 46)

La escena culmina y no siempre la continuidad es otra escena. En la crónica o el perfil podemos combinar los recursos. Sin embargo, debemos estar atentxs a las posibles rupturas que se puedan generar en ese tejido narrativo. Debemos estar pendientes de la transición: es necesaria trabajarla de modo que no se rompa con la continuidad narrativa. Se podría provocar la ruptura del tejido narrativo y la probable expulsión de nuestrxs lectorxs.

Los recursos narrativos no se agotan en el desarrollo de escenas y tampoco -esto es clave- son una fórmula terminada para escribir crónicas. Son simples recursos que podemos intercambiar, intercalar, omitir algunos, darles preponderancia a otros, cruzar, innovar: buscamos, al fin de cuenta, contar una buena historia.

“Tal vez llegue el día en que los periodistas compren la prosa ‘en línea’” decía Villoro (2012, p. 578) en *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Ese juego parece plasmarse en

estos días de inteligencia artificial y sobre todo con la prosa informativa. Sin embargo, la crónica escapa a esto por su rigor en la mirada, por la necesidad de *estar allí* -más adentro o un poco más afuera de la historia a contar, según el nivel de inmersión-, por la planificación de un trabajo de campo que inicia con una investigación previa, por un estado del arte o antecedentes sobre el tema. Además “estar allí”, posibilita captar voces, atmósferas, acciones y, posteriormente, lograr definir un narrador, un punto de vista y un tono; representar en el texto a los personajes, recrear escenas, descripciones, diálogos y, en definitiva, construir una estructura narrativa demandada por la historia. Todos estos recursos narrativos no pretenden deshacerse de los “hechos” -en el sentido estrictamente periodístico- sino volverlos verosímiles; contrariamente a lo que sucede con la noticia, la primicia o la información, que desnaturaliza y despersonaliza -tanto en las condiciones de producción como de consumo- marcando una profunda distancia entre el público lector y quien cuente la historia.

Qué pasa con el perfil: mirar y preguntar

Continuando con el bestiario, en esta jungla nos encontramos con el perfil. Jorge Rivera (1995) en *El periodismo cultural* para referirse a este tipo de textos se remontaba a las artes plásticas. Para este autor, el perfil “es el contorno aparente de la figura, representado por dos líneas que determinan más o menos esquemáticamente la forma de aquella” (p.119). Y agrega: “exige un abordaje más escueto, metonímico y selectivo que la nota biográfica que supone muchas veces un exhaustivo trabajo de investigación y cotejo de fuentes” (p. 120).

Quizás esto, en los tiempos que corren, lo llamemos *semblanza* ya que en ocasiones se empleaba para acompañar una nota o entrevista más amplia. Hoy el perfil tiene cierta autonomía. Es otra *rara avis*. Proclamó su espacio propio y su independencia de la biografía -que intenta abarcar la totalidad de un personaje-, de la semblanza -que supone un acercamiento escueto del personaje- y de la entrevista -porque importa lo que el personaje dice-.

Entre crónica y perfil no hay mucha distancia: la diferencia está en que el foco intenta iluminar a un personaje del que no siempre es importante lo que nos diga, pero sí lo que otros digan de él, lo que haga, lo que no haga, ubicarlo en un espacio determinado o varios, una acción que lo defina o describa en algún aspecto. Una inmersión en su vida cotidiana. Esto es una crónica que se centra en una persona. Leila Guerriero lo define así:

Como no sabía hacer perfiles —como no sabía siquiera que esos textos se llamaran así— me inventé un método que me pareció prudente: leí todo lo que pude acerca de la vida y obra del sujeto a entrevistar, hablé con un par de amigos suyos, miré tres películas, lo entrevisté dos veces, lo acompañé durante un día de trabajo y entregué un texto al que llamé, en la intimidad, un «texto integrado». Lo de integrado venía, como es notorio, de la integración de varios recursos: material de archivo, cierta polifonía de voces, diversidad de recursos. (p. 291)

¿Por dónde empezar? Guerriero siempre pide que el primer encuentro sea en la casa del personaje a perfilar. También podría ser en su trabajo, en el auto, el gimnasio que frecuenta. Los lugares neutros quitan contexto, intimidad y los posibles descubrimientos que podrían derivar. Cómo vestimos, cómo ambientamos nuestras casas y los objetos comunican: un cuadro, un adorno, una mancha en la pared, el olor a comida, a café recién hecho.

Hay en esto una revalorización de lo superfluo, lo banal o lo trivial. Aquello que consideramos simples objetos pueden ser grandes símbolos y siempre dicen un poco más de las personas. Y las personas -esto ya lo sabemos- también dicen. Hay que prepararse, para una o varias entrevistas largas con el personaje a perfilar. Y en esas entrevistas hay que tener una atención flotante. Caparrós (2015) plantea:

Una entrevista es un relato para cuya producción uno tiene que ir a hablar con alguien. Un relato donde hay dos personajes, el entrevistado y el entrevistador; hay una situación, hay un escenario, hay datos que forman el contexto, hay acciones que suceden más acá o más allá de las palabras, gestos, ritmos, encuentros, desencuentros. (p. 314)

Las claves para el encuentro con el otrx pueden ser enumeradas de la siguiente manera: *no desdeñar el valor de las preguntas superficiales y encontrar el momento para las preguntas profundas, escuchar, repreguntar con la atención puesta en lo que dice y cómo lo dice. Generar un clima que permita que las preguntas no se conviertan en un interrogatorio*: que simule una conversación que acorte el distanciamiento. La finalidad es lograr que a quien se entrevista entre en confianza y pierda el autocontrol.

El desafío que se nos presenta en cada entrevista es correr a quien se entrevista de las respuestas hechas, para ir de a poco en búsqueda del personaje que se nos oculta detrás de una maraña de disfraces o como dice Rodolfo Braceli (2012) ir hacia el *personaje descalzo*.

La riqueza de los perfiles radica en lo que otrxs dicen del personaje, pero también puede ocurrir que nuestros personajes hablen poco o no hablen. El clásico ejemplo es el perfil Gay Talese *Frank Sinatra está resfriado* en el que el protagonista de la historia no dialogó en ningún momento con el periodista. Pero más acá en el tiempo hay otros ejemplos: uno de ellos es *El hombre que se convirtió en espejo* de Eliezer Budasoff (2012) que siguió el derrotero de Nahuel Maciel y su casi implacable trabajo como plagiador que escandalizó al mundo periodístico. Las intervenciones de Maciel eran evasivas, pero este perfil recobra importancia por las múltiples personas que trabajaron con él, además de la recuperación de voces extraídas de otros textos.

Delinear el contorno de estos perfiles no sólo lo hacemos desde la observación sino desde un registro de diversas voces, la polifonía nutrirá el texto al igual que se hace con la crónica. Nos presentamos en algún momento ante la pregunta: ¿qué tratamiento hacer del personaje? Un personaje porque resultará de una representación en un texto como resultado de una mirada. Leila Guerriero lo grafica así:

Un perfil no es lo que el entrevistado escribiría sobre sí porque ese género ya existe y se llama autobiografía. Un perfil es, por definición, la mirada de otro. Y esa mirada es, siempre, subjetiva. Donde subjetiva no quiere decir artera, donde subjetiva no quiere decir vil, donde subjetiva no quiere decir miserable. Donde subjetiva quiere decir la mirada de una persona que cuenta lo que ve o lo que, honestamente, cree ver. (p.301)

Referencias

- Braceli, Rodolfo (2012). *Escritores descalzos*. Editorial clave intelectual. Madrid, España.
- Budasoff, Eliezer (2012). El hombre que se convirtió en espejo. *Revista Gatopardo*.
Recuperado de <https://gatopardo.com/reportajes/nahuel-maciel-el-hombre-que-se-convirtio-en-espejo/>
- Caparrós, Martín (2015). *La crónica*. Editor digital: Titivillus.
- Falbo, Graciela. (2017). *El poder de la narración*. Homo Sapiens Ediciones. Rosario, Argentina.
- Guerriero, Leila (2009). *Frutos extraños. Crónicas reunidas 2001-2008*.
- Hoyos, J. J. (2007). *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.
- Jaramillo Agudelo, D. (2012). *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Alfaguara, Madrid, España.
- Rivera, J. (1995). *El periodismo cultural*. Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina.
- Salcedo Ramos, Alberto (2017). Apuntes sobre el manejo de escena. Taller Fundación Nuevo periodismo. Recuperado de http://bicentenario.fnpi.org/materiales/apuntes_sobre_el_manejo_de_la_escenas.pdf
- Tomas, M. (s.). (2007). *La Argentina crónica*. Editorial Planeta. Buenos Aires. Argentina.
- Wolfe, T. (1973). *El nuevo periodismo*. Editor digital.