

## *La crónica, un género en la disolución de las fronteras (o el problema de la narrativa en la escritura periodística)*

Por Graciela Falbo

Graciela Falbo es docente e investigadora de la FPyCS de la UNLP, ha publicado numerosos artículos académicos y literarios. Actualmente, su actividad se sitúa en el campo de la enseñanza y la investigación en Comunicación y Educación, especialmente el tema de los “Talleres de Escritura como espacios de experimentación y legitimación de los procesos creativos individuales y grupales”.

El espacio de concentración de relatos sobre “la realidad” que ofrecen los medios de comunicación atrajo en los últimos tiempos la mirada de estudiosos sobre la narrativa periodística. Nuevas revisiones disolvían las fronteras que tradicionalmente se erigieron –separando, según algunos; mixturando, según otros– las aguas del binomio periodismo/literatura. En este lugar, la crónica se instala como una escritura que huye de dominios, fronteras y domesticaciones, y encuentra, en su propia transformación, un modo de adherir al latido del tiempo social.

### *En el principio fue la narración*

*La más subjetiva de las lecturas que podamos imaginar nunca es otra cosa más que un juego realizado a partir de ciertas reglas (...). Esas reglas proceden de una lógica milenaria de la narración, de una forma simbólica que nos constituye aun antes de nuestro nacimiento, en una palabra, de ese inmenso espacio cultural del que nuestra persona (lector o autor) no es más que un episodio.*

*Roland Barthes*

Vivimos inmersos en una trama de relatos. De maneras más o menos apreciables, la narración forma parte de nuestros enunciados cotidianos; me-

dante ella organizamos buena parte de nuestra percepción del mundo, nuestra biografía y nuestra historia como grupos y como sociedades. Para algunos historiadores como Paul Ricoeur, esa capacidad de organizar la experiencia en relatos, que nos es afín desde el origen de los tiempos, muestra la existencia de una “inteligencia narrativa” propia de los seres humanos. A diferencia de un discurso analítico o abstracto que sólo es accesible a un público enterado y entrenado, el discurso narrativo es comprensible a todos: cualquier oyente o lector puede apropiarse de él y practicarlo sin importar su nivel educativo o su edad.

Desde los tiempos de Aristóteles la forma narrativa se presentó como un interrogante a ser analizado con relación a su función social y creativa. Para el filósofo, el relato no era otra cosa que un medio a través del cual era posible comprender y llegar a pactar con la incertidumbre; mediante él se podía dar un principio de orden a lo inesperado y lo perturbador encontraba su explicación en la disposición de una historia. En la actualidad, autores como Jerome Bruner actualizan esa mirada asumiendo que de un modo más o menos implícito todos los relatos establecen una dialéctica entre lo canónico, lo conocido y lo nuevo; es decir, entre lo que se esperaba y lo que en realidad sucedió. Este proceso de construcción de la realidad es tan rápido y automático que muchas veces no llegamos a percibirlo, “sólo cuando sospechamos que nos hallamos ante una historia incorrecta empezamos a preguntarnos cómo un relato estructura (o distorsiona) nuestra visión del estado real de las cosas. Y finalmente empezamos a preguntarnos cómo el relato modela de *ipso facto* nuestra experiencia del mundo” (Bruner, 2003).

Desde mediados del siglo XX, y más intensamente en los últimos veinte años, los estudios sobre narrativa se han venido desarrollando con el foco puesto en la capacidad que tiene esta forma de discurso para modelar –y en muchos casos neutralizar

naturalizándolos— nuestros conceptos de realidad. Miradas provenientes de la Historia, la Antropología, la Psicología y la Teoría Literaria aportaron, desde interrogantes surgidos de sus propias prácticas, distintas perspectivas que iluminaron la fuerza que poseen los relatos para crear o normalizar sentidos frente a otras formas discursivas impersonales. Así, la problematización del tema puso a la vista la función de mediación que esta forma ejerce en la totalidad de las prácticas culturales.

La crítica del discurso narrativo por parte de algunos historiadores entendió que éste, lejos de ser un medio neutro que se limitaba a representar los acontecimientos y los procesos históricos, era la materia misma de una concepción mítica de la realidad<sup>1</sup>. Se vio una complementariedad entre el relato de ficción y el empírico que deshizo la noción de “pura” objetividad frente a la comprobación de que la experiencia humana es a la vez objetiva y subjetiva en un solo proceso inseparable. En palabras de Ricoeur (1999), la complementariedad de uno y otro relato se resuelve en la comprensión de que “ambos llevan al lenguaje nuestra situación histórica, la historia es llevada al lenguaje mediante el intercambio entre la historia y la ficción”<sup>2</sup>.

Para autores como Hayden White (1992) la narrativa sólo se problematiza cuando deseamos dar a los acontecimientos reales la forma de un relato. Precisamente porque los acontecimientos reales no se presentan como relatos es que resulta tan difícil su narrativización. Cada narrativa es, entonces, más una forma de hablar sobre los acontecimientos, reales o imaginarios, que una representación. Desde aquí es posible ver a las formas narrativas no sólo como continentes sino también como un producto particular de posibles concepciones de la realidad social. Un producto inmanente de la cultura en que surge, un símbolo de los procesos socioculturales de una época y lugar.

Los medios de comunicación masivos, como espacios de concentración y amplificación de relatos,

plantearon algunos interrogantes entre quienes buscaban dilucidar —en los formatos narrativos de los textos periodísticos— los límites que separaban o mixturaban periodismo y literatura. Fue entonces que se empezó a hacer evidente que la Literatura, como el espacio de la ficción, y el Periodismo, como testimonio de los hechos reales, compartían un mismo territorio, el de la narración. Y en ese territorio no había un mundo posible de representar por fuera del modo en que éste era narrado.

#### *La crónica periodística moderna: un género en la gesta de su sentido*

Analizar muy someramente la evolución de la narración periodística en clave histórica cultural nos permitirá entender mejor el sentido que adquiere una parte de la escritura narrativa periodística actual —que algunos todavía prefieren ver como oscilación entre el periodismo y la literatura— en lo que en la actualidad aparece como una constante: la crisis en las formas del relato.

El crecimiento y la expansión del periodismo —a partir del siglo XVIII y con más fuerza en el XIX— es uno de los frentes donde se apoya una figura nacida al compás de las nuevas relaciones de producción culturales: el escritor profesional. Este escritor se caracterizará por la diversificación de su tarea en diferentes sectores de la actividad cultural, es también (o puede ser) maestro, traductor, periodista, etc.

Sorteando la “torre de marfil” desde donde el “hombre de letras” habla como figura de autoridad ideológica similar al sabio, este reciente escritor tiene conciencia de un nuevo público emergente, ese que se expande en la lectura de diarios, periódicos y revistas. En efecto, su tarea de escritor se confronta al calor de los recién formados públicos de clase media y de los nuevos soportes que, en su mayor extensión de llegada, promueven formas inéditas de emisión y de recepción.

1 Ricoeur lo explicó de este modo: “Lo que los historiadores consideran ‘hechos’ no es algo dado sino algo que se construye. Ni siquiera los documentos, las fuentes o los archivos consisten en meros datos. Son buscados, establecidos e institucionalizados. El hecho de que nuestros archivos tradicionales sean considerados depósitos de información es propio de una concepción desfasada de la historia, según la cual esta consistiría en el relato de los grandes acontecimientos. Los propios archivos que el historiador constituye como testimonios del pasado son fruto de su metodología. Las preguntas que se plantea el historiador determinan lo que será históricamente pertinente”.

2 Roland Barthes consideró como paradójico que “la estructura narrativa, que surgió originalmente en el caldero de la ficción, hubiese devenido en la historiografía tradicional tanto signo como prueba de la realidad”. Para Barthes, el discurso histórico, atendiendo a su estructura, era en sí una elaboración imaginaria o un acto de habla de naturaleza performativa. Según el autor, “lo imaginario” sobre cualquier representación narrativa es la ilusión de una conciencia centrada capaz de mirar al mundo, aprehender su estructura y procesos y representarlos para sí, dotados de la coherencia formal de la propia narratividad. Desde esta mirada no era accidental que el realismo de la novela del siglo XIX y la “objetividad” de la historiografía del siglo XIX se hubiesen desarrollado en simultaneidad. Lo que tenían en común era la dependencia a un modo de discurso específicamente narrativo, cuyo principal objetivo era reemplazar subrepticamente un contenido conceptual (un significado) por un referente que pretendían simple-

Las páginas de los diarios se resuelven en un entramado heterogéneo de relatos donde los formatos narrativos más recientes coexisten con los tradicionales. Ahora bien, estas formas narrativas se proyectan en direcciones en apariencia contrapuestas: por un lado, se encuentra el testimonio de los cronistas que van tras la fidelidad de los hechos “verdaderos”; por otro, la literatura encarnada en una nueva forma: el folletín que prefigura la novela moderna. Sin embargo, hay una zona propia a la que ambas narrativas adhieren y en la que convergen: la que busca captar el espíritu de los tiempos en la emergencia de una nueva sensibilidad realista que se está manifestando frente a las nuevas realidades sociales.

Como explica Albert Chillón (1999), “tal sensibilidad se plasmó en dos grandes modalidades narrativas: por un lado las novelas y el relato realistas, dedicados a configurar representaciones ficticias de la experiencia individual y social; y, por el otro, las diversas modalidades de la antigua prosa testimonial y del incipiente periodismo de amplia difusión, dedicados a proporcionar a los crecientes públicos lectores representaciones y valoraciones facticias sobre lo que se daba en llamar ‘realidad social’. Entre lo facticio y lo ficticio se dibuja un arco sutil de formas representativas”.

En uno de los extremos de ese arco, hacia finales del XIX vemos nacer la matriz de lo que sería el relato tradicional del periodismo moderno que se fragua en la figura del *reporter*. Este nuevo escritor es el creador de un formato que porta en su simplicidad las marcas de las nacientes técnicas de producción. Es interesante ver cómo, ya en su origen, esta forma narrativa nacida del uso del telégrafo en la transmisión de las noticias, responde a requerimientos más de índole económica que de fidelidad informativa. Como señala Raymond Williams (1961), “el deseo de concisión, para ahorrar dinero en los cables, llevó a redactar oraciones más cortas y a hacer mayor hincapié en las palabras clave. A menudo se ganaba en simplicidad y ausencia de

material de relleno; con frecuencia se perdía en la simplificación de cuestiones complicadas y la tendencia distorsiva de la palabra clave enfática”.

Más adelante, sin embargo, esta forma de relato se tornará preceptiva y señalará las claves de una escritura profesional reivindicada como lógica de “exactitud”, mediante una fórmula sintetizada en tres palabras: brevedad, claridad y concisión. Un discurso adherido a una naciente percepción de realidad como novedad y velocidad que, andando el tiempo, se normalizará como una escritura estandarizada y fácilmente consumible canonizada como “el lenguaje periodístico”. No obstante, en el momento en que surge, el relato noticioso no es en modo alguno excluyente sino que se instala en un entramado discursivo heterogéneo. Así, en las páginas de los diarios, la sintética relación del *reporter* compartía espacio con otros relatos, como la novela de folletín o las descripciones científicas.

Un ejemplo de coexistencia de ese mundo discursivo múltiple puede verse en la diagramación de la página de un diario de la época, mediante la descripción que hace Susana Rotker (1992) caracterizando la primera plana del diario *La Nación* entre 1880 y 1885: “Al pie de cada página era publicada una novela por entregas (...). La diagramación del folletín es clara y separa al texto del resto de la página: no ocurre lo mismo en los demás casos, la diagramación es la misma para editorial, ensayos o cuentos. Se infiere cuál es la editorial porque está ubicada en la primera columna, pero la confusión es propicia cuando se trata de distinguir ficciones de opiniones o informaciones, aunque estas últimas están a menudo antecedidas por un sumario, no hay diferencia en la presentación de un cuento o de un artículo de opinión, acentuándose la posible confusión por el hecho de que informaciones y relatos literarios no siempre van firmados o cuentan sólo con las iniciales del autor”.

En esta convivencia de múltiples formas narrativas es posible leer también el deseo de un nuevo

mente describir. Se trataba del enfrentamiento de dos convenciones: la idea de historia como objetividad y la ficción como una función puramente subjetiva, como si se tratara sólo de un juego de la imaginación.

público ávido, capaz de captar la simultaneidad de los cambios que se estaban produciendo en la trama de la modernidad, un tiempo que –como señala Rotker– “es en primera instancia un sistema de nociones de progreso, cosmopolitismo, abundancia y un inevitable deseo por la novedad, derivado de los rápidos adelantos tecnológicos de los que se tenía conocimiento, de los sistemas de comunicación y, sin duda, de la lógica de consumo de las leyes de mercado que se estaban instalando”.

Las distintas formas narrativas que coexistían en el diario van a encontrar un espacio de síntesis y condensación en un nuevo género: la crónica moderna. En su estudio sobre la crónica de José Martí, la autora encuentra las claves donde, a su modo de ver, se sostiene el carácter fundacional de este género en la corriente del modernismo literario latinoamericano; un género que nace en la potencia de una nueva estética y que se instala, por un trabajo conciente de creación con la escritura, en el otro extremo de la gama de relatos que da cuenta de la realidad social.

No se trata de ver en esta crónica una construcción de carácter ficcional, ni tampoco una mixtura de técnicas o procedimientos de saber instrumental yendo y viniendo del periodismo a la literatura, sino de entender el espíritu de una escritura capaz de sortear las fronteras que instruyen sobre la separación de los discursos mostrando su viabilidad transgenérica; esto que la convierte en un género capaz de “concentrar una época en un discurso”.

En su análisis de las crónicas martinianas, la autora mira también el lugar social del escritor y la conciencia que éste tiene del lugar social donde instala su discurso. Si hasta ese momento la producción era del libro a los diarios –un ejemplo de eso era la novela por entregas que, aún pensada para el diario, “supone para el autor un espacio literario”–, esta nueva escritura ya nace hija del periodismo. Las crónicas eran piezas sueltas, pero llevarán en sí la fuerza de una época que era necesario indagar pa-

ra comprender. Las verdades absolutas habían desaparecido y en su lugar aparecían cada día las novedades que pedían ser interpretadas a la luz de los cambios y que obligaban a hacer un ejercicio de velocidad del pensamiento y la expresión. Tal vez por eso José Martí, en su prólogo al poema del Niágara, dice que el lugar de las ideas era el periodismo. Nacidas del periodismo, sus crónicas sin embargo merecerían a fin de siglo un lugar en la literatura (Rotker, 1992).

La crónica moderna no era sólo el relato de los hechos del mundo social sino que se constituyó en un método de conceptualización de la realidad. Como señala Rotker en su descripción del género: “Así como la imagen del centauro es el prototipo simbólico de la dualidad hombre animal, la crónica se constituye en un espacio de condensación por excelencia, condensación modernista porque en ella se encuentran todas las mezclas, siendo ella la mixtura misma convertida en una unidad singular y autónoma”. Para la autora, la conciencia de la modernidad hace caer los sistemas de percepción y las formas de expresión van a ser otras. El periodismo será un medio ideal para palpar día a día el fluir de la nueva sociedad, para tratar de conocer a los hombres: el escritor interroga lo inmediato e interroga a su vez su subjetividad. Desde esta perspectiva, Rotker considera que Martí “fue el primero en comprender que la realidad fugaz y en constante proceso de elaboración sólo podía captarse con un lenguaje que tuviera su mismo ritmo, su fugacidad, mutabilidad, inmediatez, y que al mismo tiempo expresara la potencia de los cambios con una poética igualmente inventiva, en tensión, en estado de búsqueda, continuamente insatisfecha de sí misma. Ese lenguaje encontró una nueva épica en la crónica periodística”.

La crónica moderna instaló un espacio de síntesis donde –desde una nueva conciencia que era a la vez política y estética– confluyeron las aguas del periodismo y literatura.

Desde comienzos del siglo XX el “estilo informativo” se estableció como la forma hegemónica del lenguaje periodístico. Canonizado por las convenciones profesionales y los manuales de estilo de las redacciones, representó el discurso de la objetividad. El formato, de acuerdo con los nuevos tiempos, adhería a una fórmula de neutralidad científica, reafirmada en la figura de su estilo capaz hacer “hablar al mundo” sin la intervención de un narrador. La neutralidad usada como recurso de veracidad sobre los hechos informados mostró su éxito cuando el dispositivo quedó velado como procedimiento de composición para instalarse en la percepción común como “la realidad”. De este modo, los relatos noticiosos fueron “ventanas transparentes”, una metáfora que, avanzando los tiempos, fue ratificada por la pantalla de TV y por los nuevos lenguajes de las imágenes.

La representación de un relato periodístico que funcionaba como herramienta neutra apta para captar las “cosas” no dejó ver con claridad que ésta era sólo una entre muchas formas expresivas posibles. Como señala Chillón, de este modo queda encubierta por una única representación el entramado de muy diferentes estilos de comunicación periodística, cada uno de las cuales tiende a construir su propia realidad representada.

En efecto, una serie de “otros” discursos narrativos de carácter testimonial se empezó a hacer notar con más fuerza a partir de la década de los 60. Escritores de ficción que alternaban ese oficio con el trabajo en periódicos o revistas elaboraron nuevas formas y dispositivos narrativos que en sí mismos cuestionaron la veracidad de la “pura” objetividad del lenguaje noticioso, denunciando sus limitaciones para alcanzar la trama de la vida común.

No sólo para algunos periodistas, sino también para otros documentalistas que investigaban el mundo social en estrecho contacto con los escena-

rios y los personajes, pareció evidente la necesidad de devolver carnadura a lo narrado como modo de recuperar densidad en las historias. Algunos procedimientos literarios se manifestaban como lo más apropiado para restaurar a “la realidad” su propia complejidad en el relato. El camino parecía señalar la escritura de obras en las cuales el verismo documental se combinara deliberadamente con los procedimientos de escritura característicos de la literatura de ficción.

Como apunta Chillón, “a falta de teorías sólidas sobre este fenómeno, es posible consignar al menos los términos que se han acuñado para caracterizarlo: ‘literatura de hechos’ (*literature of fact*), ‘faction’ (neologismo formado a partir de la contracción de las voces inglesas *fac* y *fiction*), ‘factografía’ (*factography*), ‘literatura testimonial’, ‘teatro documental’, ‘cine documental’, ‘literatura documental’, ‘documentalismo poético’ y, muy especialmente, ‘posficción’, un término propuesto hace unos años por el crítico George Steiner”.

La eclosión de la posficción, constatable durante las últimas décadas en varios campos de la actividad cultural, se está dejando sentir sobre todo en la simbiosis contemporánea entre literatura y periodismo. Denominaciones genéricas –“nuevo periodismo” (*new journalism*), “alto periodismo”, “periodismo literario” o “literatura periodística”– así como apelativos a géneros híbridos concretos –“novela de no ficción” (*non fiction novel*), “novela testimonio”, “novela reportaje”, “reportaje novelado”, “novela documental”, “romanzo-inchiesta” o “docudrama”– revelan diversas tentativas de expresar los rasgos del fenómeno o de algunas de sus facetas particulares” (Chillón, 1999).

Tal vez el *new journalism*, cuyo exponente más conocido es Tom Wolfe, produjo el primer desvío expresamente manifiesto de las formas enunciativas tradicionales, y de este modo la fórmula “Nuevo Periodismo” consignó para sí la búsqueda del escritor y su preocupación por interpretar y conocer

en profundidad la realidad social por medio de la escritura. Para Wolfe era el deseo de algunos periodistas de escribir reportajes que parecieran o se pudieran leer como cuentos o novelas, un deseo impulsado por la necesidad de llenar un vacío que la literatura había dejado para ir tras las tendencias vanguardistas.

Para Wolfe, el futuro de la novela radicó en un “minucioso realismo basado en el periodismo”. De este modo, el uso de procedimientos de novelización –como el empleo del diálogo, la exposición de los hechos desde el punto de vista de un personaje y la inclusión de todo lo que constituye la cotidianidad y el entorno social de lo narrado (siguiendo el procedimiento de la descripción del detalle, al que Roland Barthes describió como “efecto de realidad”)–, retomaba el proyecto de Balzac y los grandes novelistas realistas de recrear con fidelidad la atmósfera social de su tiempo. En este caso, el periodista rechazó explícitamente la posición que tradicionalmente le asigna su profesión cuando lo obligaba a obliterar la subjetividad del narrador; en estas nuevas crónicas y reportajes, el autor se incluye, incorporándose como parte de la realidad narrada, admitiendo en ella sus afectos y sus emociones en relación con los “protagonistas”.

La novela de no ficción, otro de los rótulos con que se caracterizó a las nuevas formas expresivas, se distinguía del nuevo periodismo. Aunque en ambos casos los autores utilizaron algunas de las técnicas de la literatura de ficción, como la descripción de los pensamientos de los personajes y una secuencia no cronológica en la organización de la trama, lo que diferencia a ambas narrativas es que la primera aspira a ser leída como una novela y se identifica con éste género aunque se basara en hechos verdaderos. El nuevo periodismo en cambio –más cercano a la crónica– se diferencia del otro en su concentración, ya que no hay en el relato lugar para ramificaciones de la acción de los personajes como sucede en la novela.

En su estudio sobre el enfoque documental en la narrativa latinoamericana, Julio Rodríguez Luis (1997) hace esta distinción: “La diferencia entre ambas formas de narración documental es semejante a la que se encuentra entre el cuento o la *nouvelle* y la novela: los primeros, como es ya sabido, se proponen reproducir sólo un fragmento de cierta realidad y, o bien asumen que conocemos el resto, o bien meramente lo sugieren; en tanto que la novela aspira a representar la totalidad, o un grado mucho mayor de la historia que es su objeto. La posición del autor dentro del texto es también distinta en estas manifestaciones de la narrativa documental: explícita en la periodística, aunque de acuerdo con el nuevo enfoque explicado por Wolfe, e implícita en la novela”.

No se trata de que estas formas expresivas que iban tras los recursos de la ficción fueran nuevas en el periodismo. La tendencia a novelizar de la prensa gráfica mercantil en procura de la *sensación* estuvo presente desde los inicios de la prensa de masas. Pero en este caso lo que variaba era el propósito; la prensa comercial buscaba impactar y atraer a los lectores tomando convenciones extraídas de la narración literaria transformadas en clichés.

En uno de sus estudios sobre la historia de crónica de sucesos en Colombia, Maryluz Vallejos Mejía (2007) comenta: “Al tratar de explicar los orígenes de la crónica roja arriesgo la hipótesis de que se vio fuertemente contagiada por el folletín y el teatro. En un país provinciano, con una mayoría de población analfabeta y una incipiente industria cultural, el folletín comenzó a ser un componente imprescindible de la prensa colombiana desde el Neogranadino, fundado por Manuel Ancibar en 1948. En este formato se vertía todo tipo de materiales literarios de escritores colombianos y extranjeros, y los directores utilizaron ese espacio para traducir a sus autores favoritos y publicar sus obras inéditas”.

El folletín, la novela negra, el melodrama, fueron formas que se mixturaron con el periodismo de

sucesos buscando atraer al público haciendo énfasis en la dimensión sentimental de los acontecimientos. Según lo ve Chillón, "si bien es cierto que en bastantes casos se detecta una utilización novelesca –estereotipada, efectista, a menudo melodramática– de las convenciones dramáticas de la novela realista, 'reducidas ya a cliché', también lo es que, en muchas obras periodísticas y documentales de valía, estas convenciones de representación no son utilizadas novelescamente, sino novelísticamente: tratando de captar y de expresar la calidad de la experiencia de individuos y situaciones reales en toda su complejidad y recurriendo, para satisfacer este propósito, a la extraordinaria herencia de los grandes novelistas de ficción".

Para la antropóloga Rossana Reguillo (2007), en tanto, la forma expandida del melodrama en el relato en Latinoamérica fue solidaria a la sabiduría popular capaz de detectar las contradicciones de la modernidad y de "construir en el melodrama una solución de continuidad entre la realidad y la ficción, una manera de anclar en el relato una memoria y una matriz cultural que no se dejaba contar de otra manera".

#### *El regreso de la crónica, una escritura sin fronteras*

*Como a la mayoría de la gente, creo, me gusta la violencia en la pantalla, pero me repatea en la vida real. Además puedo distinguirlos.*

*Una sucede, la otra no. Una es genuina, la otra es un juego.*

*Pero vivimos en la era posmoderna, una era de sugestionabilidad de las masas, en la que imagen y realidad interactúan de extrañas maneras.*

*Acaso esta sea ahora la zona más vulnerable en la mente colectiva.*

*Hay un agujero en la capa de credulidad, y se agranda.*

*Martín Amis (2003)*

Problematizar la narrativa periodística sigue pareciendo ineludible de cara al creciente desarrollo que, en forma incomparable, cobra la industria de la comunicación en la cultura contemporánea. El relato se despliega y se expande a partir de los nuevos sistemas tecnológicos, los cuales propician la multiplicación de los géneros al tiempo que modifican patrones de producción, consumo y valorización social de las prácticas narrativas del periodismo, así como la idea misma de Literatura.

La compleja trama social es trillada cada día por los grandes medios mediante el ajuste de los relatos a una delgada trama narrativa que asume como propio el discurso de la modernidad sujeto a su lógica de la racionalidad, donde se erige el "normal" funcionamiento de los sistemas globales. En conformidad con la racionalidad ordenadora, la palabra se adelgaza, pierde peso y se consolida en unas formas clichés que imponen su orden uniforme a todas las cosas.

Así sucede con las formas narrativas cuando son recuperadas como técnicas: perdida la ligazón social e histórica de donde emergieron, se convierten en fórmulas sordas a incertidumbres y cerradas a tonalidades y matices. Mediante estas fórmulas ciegas es posible hacer afirmaciones verdaderas sobre los acontecimientos sin simbolizarlos, obturando de esta manera sus "otros" significados. La crónica, como relato tópico, es un ejemplo: en su anclaje más antiguo el género prioriza la organización del relato a su dimensión temporal, dimensión que se asimila a la representación ordinaria del tiempo, un tiempo unidimensional, aquel "en" que tienen lugar los acontecimientos (Ricouer, 1999). El tiempo abstracto es el lugar desde donde se organiza el relato. Un tiempo sin memoria, sin dimensión simbólica, resuelto en la trama tecnologizada del relato que se repite a sí mismo siempre igual. Fuera de ese tiempo disciplinado a su dimensión cronológica queda el espesor del "otro" tiempo. El tiempo como experiencia humana, como opacidad, se disipa en la automatización, se vuelve invisible.



En ausencia de otra escritura que lo contradiga, que lo fisure, que le oponga otros códigos, lo que “sucede” –la creciente conflictividad de los procesos sociales– se inscribe en el relato como signo de lo inevitable. Como señala Héctor Schmucler (1997), “de lo que se trata es de hacer aceptable la idea de que en la tecnología y no en la palabra se encierra el secreto del futuro”, y agrega: “El tecnologismo impone la aceptación pasiva y paciente de una situación que nos inscribe en una realidad que actúa por sí misma. En consecuencia, el hombre, desolado, sin asidero, pierde la posibilidad de reconocer el mundo y, eventualmente, de negarlo”. Pero cuando la mirada no puede apartarse de una conflictiva social de dimensiones múltiples, ambigua, compleja, ¿es posible narrarla sin traicionarla en una forma de relato?

Todo género es un sistema de signos, convencionalmente establecidos y aceptados, que funciona como estereotipo cultural con dinámica propia en un contexto histórico determinado. Si un género puede ser recuperado y resignificado en un nuevo contexto social e histórico ha debido ser capaz de transformación. Para algunos autores hay una nueva crónica, la que se muestra hoy como un género plural que, en la complejidad de los tiempos, retoma su papel de relato testimonial. Son las nuevas formas de testimonio que no eluden el desafío de operar en un texto escurridizo, hecho de elementos heterogéneos, simultaneidad de acciones y versiones trabajando a contrapelo de visiones generalizadoras. No se trata en esta crónica de propiciar mediante unos procedimientos de escritura el calce de aquello in-nombrado en las formas ya conocidas que terminarán por absorberlo como “lo mismo”, sino del ejercicio por parte del cronista de otra escucha. Una capaz de oponer al concierto de las formas acreditadas otro relato, aquel no reconocido, bastardo, como muchas de las voces que laten en el corazón de los nuevos conflictos.

La mexicana Rossana Reguillo, que en su papel de antropóloga mira de cerca los lugares donde las

fuerzas sociales en conflicto producen formas de violencia inéditas, que cobran especialmente a grupos de jóvenes en las grandes ciudades de Latinoamérica, se interroga acerca de cómo narrar lo que ocurre sin traicionarlo. Ella busca y encuentra respuesta en la crónica. En su opinión, cuando la crisis de los relatos ha puesto a la vista la debilidad de las divisiones entre realidad y ficción, cultura oral y escrita, sujeto autorizado y sujeto representado, la crónica obra como un discurso transversal que atraviesa todas las demás formas de discurso, en tanto se constituye en el “centro” del espacio público. En su cualidad de texto transgenérico esta escritura retoma nuevamente su tradición de relato epocal. En ella periodismo y literatura se emparentan porque comparten una vocación por conocer y reconocer el conflicto en lo “otro”, lo que pugna por ser nombrado, significado y resignificado. En esta nueva crónica, el relato no se deja asimilar a unos límites precisos; según Reguillo, “es una casa que se construye a medida que se la habita, abierta a otras definiciones; entre más cerca está de lo narrado, más lejos queda la clausura de sentido”.

No se trata aquí de pensar en un narrador como observador equidistante, ni tampoco de una subjetividad puesta al servicio de sus impresiones más o menos prodigadas en el relato. Se trata de una textualidad que “ve, observa, se sorprende a sí misma en el acto de ver, de comprender”, y es de este modo que “la crónica urbana se filtra en las páginas periodísticas para contar la diferencia, para abrir otras posibilidades de comunicación entre dialectos y rituales que configuran el tejido múltiple de lo social”. Si en la crónica canónica era el cronista quien se desplazaba por los escenarios desconocidos y lejanos que lo llamaban a la exploración, ahora es el género el que comprende el movimiento, el flujo, como señal de una época; por eso se desplaza a sí mismo buscando captar la velocidad de los desplazamientos de sentidos. Así, dice Reguillo, “el practicante de la crónica acepta su destino nomádico”



buscando y encontrando los intersticios por donde salir del monolítico discurso tecnológico; su escritura está ahí para “romper el silencio de personas, situaciones, espacios normalmente condenados a la oscuridad del silencio”. Su modo de acción está en su propia apertura que posibilita la yuxtaposición de versiones y de anécdotas que “acercan a territorio propio, es decir, re-localizan el relato”. Y de este modo opone a la narración oficial una historia paralela que pone en crisis el discurso “legítimo”.

Pero el género inaugura para esta autora otra forma de desplazamiento, el de moverse entre múltiples autorías. El autor (como lugar de la autoridad) se reconoce también en una forma de autoría colectiva y se hace ver en los grafittis que, desde sus propios códigos, narran la crónica del acontecimiento en los muros de la ciudades, o se cuela también en las letras de roqueros, “periodistas musicales” que narran “esas pequeñas historias que los relatos consagrados no consideran dignas de contar”. En ese caso Reguillo ve en este relato otra misión restauradora que anticipa un fuerte desafío: “De su capacidad para hacerse cargo de las transformaciones en las formas del relato, en las sensibilidades, en las formas de comunicar de los otros, dependerá que en buena medida lo proscrito, lo estigmatizado, lo invisibilizado, lo otro, emerja con fuerza para abrir la posibilidad de re-pensar un proyecto modernizador que afirmó sus dominios mediante la condena al silencio de amplios sectores de la sociedad”.

Se podría decir que en esta forma narrativa hay una constante y es que la técnica, la *tejné*, muestra su voluntad de volver a reunirse con la *poiesis*, la creación. Pero la idea de creación se desaloja en este discurso del mítico lugar en el que se había instituido como producto de una originalidad creadora individual y vuelve la mirada a la creación primordial, la que nace, vive y se reproduce en la experiencia social colectiva.

Hace tiempo que la perspectiva bachtiniana cambió la noción de literario como “uso alto e ins-

pirado” de la lengua para apuntar al trabajo deliberado y estéticamente consciente que hace un escritor de los usos sociales del lenguaje como forma de una práctica de escritura<sup>3</sup>. Hoy sabemos con Michail Bachtin que el lenguaje literario surge de la pluralidad cambiante de enunciados producidos, reproducidos y transformados en el dialoguismo social, de donde salen todas las formas de existencia del lenguaje. Desde esta mirada, el trabajo artístico no es la tarea de una imaginación solitaria sino de una conciencia alerta a la creación y al lugar de donde ésta se origina: las múltiples voces diversas que configuran las tramas móviles, cambiantes, y por eso confusas, contradictorias, algunas veces lúcidas y otras veces sordas que llamamos realidad.

El narrador, dice Walter Benjamín, toma lo que narra de la experiencia (la propia o la transmitida) y la torna a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia. En ese lugar poroso, siempre abierto y en construcción que llamamos memoria colectiva es donde se funda la potencia de la narrativa, su poder creativo. Se trata de la metafórica potencia del relato de su capacidad de crear y recrear el sentido. Lo que implica, según Jesús Martín Barbero (2005), “tanto la posibilidad de re-hacer el pasado –sustrayéndolo a las mecanicistas lógicas de la subhistoria– como de re-imaginar el futuro, arrancándolo a las fuerzas del instinto y la explotación. Es justamente a eso que Ricoeur llama *refiguración*: a ‘la transformación de la experiencia por la acción del relato’, a ‘su capacidad de reestructurar la experiencia instaurando una nueva manera de habitar el mundo”.

#### *Bibliografía*

---

- AMIS, M. *La guerra contra el cliché*, Anagrama, Buenos Aires, 2003.
- ALTAMIRANO, C. Y SARLO, B. *Literatura y Sociedad*, Edicial, Buenos Aires, 1993.
- MARTÍN BARBERO, J. “Paul Ricoeur: la memoria y la promesa”, en *Piedepágina* N° 4, Bogotá, agosto

3 En los comienzos de la novela moderna se vaciló en reconocerla como literatura, mientras que ochenta años después, en la culminación de lo que se denomina realismo, desplazó a la poesía de la cima de la jerarquía literaria. El curso de las rupturas estéticas demuestra que el texto literario no es la realización contingente de un modelo suprahistórico, sino modalidades diversas de practicar la escritura (Altamirano y Sarlo, 1993).

- de 2005. Disponible en <http://www.piedepagina.com/numero4/html/ricoeur2.htm>
- BRUNER, J. *La fábrica de historias, derecho, literatura y vida*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
  - CHILLÓN, A. *Literatura y Periodismo, una tradición de relaciones promiscuas*, Universidad de Barcelona, Universidad de Valencia, 1999.
  - REGUILLO, R. "Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie", en Falbo, G. (ed.) *Tras las huellas de una escritura en tránsito, la crónica contemporánea en América Latina*, Al Margen/Edulp, La Plata, 2007.
  - RODRÍGUEZ LUIS, J. *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
  - RICOUER, P. *Historia y narratividad*, Paidós- ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.
  - ROTKER, S. *La invención de la crónica*, Letra Buena, Buenos Aires, 1992.
  - SCHMUCLER, H. *Memoria de la Comunicación*, Biblos, Buenos Aires, 1997.
  - VALLEJO MEJÍA, M. "Ruta histórica de la crónica en Bogotá", en Falbo, G. (ed.) *Tras las huellas de una escritura en tránsito, la crónica contemporánea en América Latina*, Al Margen/Edulp, La Plata, 2007.
  - WHITE, H. *El contenido de la forma, narrativa discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, 1992.
  - WILLIAMS, R. *La larga Revolución*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003 (1961).