

NUEVOS CAMINOS DEL PERIODISMO NARRATIVO EN EL SIGLO XXI:
POESÍA, TEATRO, DESCRIPCIÓN Y LA VOZ POTENTE DE LAS COSAS

ROBERTO HERRSCHER

En el paso del periodismo tradicional al periodismo literario, también llamado narrativo o “lento” (*slow journalism*), varios autores, desde cultores del género que reflexionan sobre su arte, como Martín Caparrós, Leila Guerriero o Juan Villoro, a investigadores como María Angulo, Albert Chillón o Marcela Aguilar, han hecho énfasis en tres características de la narración literaria como componentes de un periodismo más personal, artesanal, artístico, creativo, gozoso y lento.

Estos componentes, que nos vienen de la tradición de la crónica en el siglo XX, son el estilo y la voz propia del cronista, el uso de diálogos y voces de otros y la narración de hechos y acontecimientos. Pero en el siglo XXI, además del muy creativo y fecundo encuentro con la narrativa, han surgido nuevos cruces: con la poesía, con el teatro y con la forma ensayística de contar las investigaciones y las inmersiones de las ciencias sociales. Además de recorrer estos nuevos caminos fruto de viejas tradiciones, quiero detenerme en un tema poco tratado en el estudio de la relación entre periodismo, literatura y ciencias humanas. Se trata de la descripción de personas, de lugares y, especialmente, de objetos. Propongo aquí una mirada al diálogo fecundo con la arqueología, cuyos mejores cultores han hecho una ciencia y un arte no solo de la descripción de objetos dejados por civilizaciones pretéritas y pueblos desaparecidos, sino en el arduo ejercicio de hacerle preguntas a las cosas.

La crónica latinoamericana se desangra en versos

Si en el siglo XX, este arte que combina la investigación y presentación de los datos del mundo, como nos legaron los maestros del periodismo, con las herramientas de la narración literaria, especialmente el cuento y la novela, en lo que llevamos del nuevo siglo, a caballo de la hibridización de la literatura y su encuentros con artes varias, el camino de la crónica, el reportaje y el perfil se acercaron a tres géneros literarios distintos de la narrativa, que enriquecieron y complejizaron su forma de mostrar el mundo. Me refiero a los diálogos del periodismo literario actual con la poesía y con el teatro y, por el lado de la reflexión sobre lo narrado, con el ensayo y la escritura propia de las ciencias sociales y la historia. Empecemos por la poesía.

Cuenta la investigadora venezolana Susana Rotker en su libro seminal sobre los inicios del periodismo literario en el continente *La invención de la*

crónica, que los primeros cronistas de las repúblicas latinoamericanas no fueron los novelistas sino los grandes poetas: el cubano José Martí, el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, el uruguayo José Enrique Rodó y el nicaragüense Rubén Darío. En parte, solo en parte, era la necesidad de dinero. Los versos nunca dieron de comer. Pero desde estos modernistas de hace más de un siglo, el ansia de pintar los paisajes y dar voz a los personajes de las Américas estuvo en el centro de las preocupaciones de los vates de esta parte del mundo. Su periodismo no era una actividad solo alimenticia: era la otra cara de su vocación.

En la década de 1890, Martí contó en las páginas de *La Nación* de Buenos Aires el salvajismo de una ejecución pública en Nueva York y el estupor y la solidaridad de los negros en el terremoto de Charleston. Por los mismos años, Darío viajó por el continente a cuenta de los diarios de cada país, que publicaban sus crónicas culturales. En Chile está a punto de salir una antología histórica que recoge el delicioso relato de Darío publicado en 1886 en *La Época* acerca de la llegada de la gran actriz Sarah Bernhardt a Santiago:

El hormiguero rodeó los carros.

Unos cuantos pasajeros quisieron salir.

¡Imposible!

–Y ella ¿Dónde está? ¿Cuál es? ¿Por qué no sale aún?

Al fin apareció una cara sonrosada, un sombrero de paja color acero, con plumas y moños, un cuerpo delgado envuelto en una bata de viaje, gris, ceñida con un cinto de plata: todos reconocieron a doña Sol.

Sarah tenía en la mano un pequeño bouquet de azahares y traía el cabello desflocado sobre la frente. (Peralta)

Leídos hoy, las historias de Martí, Darío, Gutiérrez Nájera y Rodó conservan mucha más vitalidad y frescura que la prosa de los novelistas y reporteros de la época. En la búsqueda del detalle revelador, el diálogo chispeante y la metáfora iluminadora, estos precursores abrieron la puerta al actual “boom” de la crónica que mantiene su llama en revistas de periodismo narrativo, como *Etiqueta Negra* de Perú, *El Malpensante* de Colombia, *Gatopardo* de México o *Anfibia* de Argentina.

“Los grandes periodistas siempre fueron lectores de poesía”, me dijo hace tiempo el director de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) Jaime Abello. Abello, cuya institución entrega los premios al mejor periodismo del continente, recuerda que hace una década preguntó al gran Gabriel García Márquez, creador de la FNPI, y al insigne reportero polaco Ryszard Kapuściński, qué era lo que más leían. “Los dos me dijeron que leían mucha poesía y me sorprendió mucho esa coincidencia”, me contó Abello cuando le hablé de este proyecto. En el primer taller de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) que dio en 2001,¹ Kapuściński explicó que la poesía le mantenía los ojos limpios y el asombro

¹ De mis propias notas de ese taller, en el que fui uno de los participantes.

despierto ante el poder de la palabra. Esa afición continúa entre los cronistas que innovan en la prosa. Una de las grandes maestras del periodismo con vuelo literario de la Latinoamérica actual, Leila Guerriero, insiste en sus talleres sobre la necesidad de leer con voracidad, y sin cesar, todo tipo de escritura y de nutrirse de la poesía de nuestro tiempo.

Los acercamientos entre poesía y periodismo se dieron a lo largo de todo el siglo XX. El gran versificador chileno Pablo Neruda plasmó la historia de las luchas de los pueblos del sur del Río Bravo en *Canto general*, un proyecto poético de dimensiones homéricas que narra desde las cosmogonías indígenas hasta episodios de historia reciente en verso libre. Mientras tanto, desde la orilla opuesta, el periodista uruguayo Eduardo Galeano usó la prosa poética para contar muchas de las mismas historias en su trilogía *Memoria del fuego*. Muchos de los actuales cronistas crecimos soñando con los versos y las fábulas de Neruda y Galeano, pero en los últimos años, se ha producido un nuevo fenómeno. Varios libros de los principales narradores de no ficción recurren, en un momento u otro, al verso libre.

Estos poemas irrumpen en los textos periodísticos por tres motivos: para expresar un mundo íntimo de los autores o sus personajes, para internarse en la descripción de paisajes o escenas desde el sentimiento que provocan, como haría un pintor impresionista, o para nombrar lo innombrable, poner palabras al dolor y al horror. En el primero de los casos se debe, creo, a la búsqueda de una voz íntima. Un sumergirse en lo más recóndito de la conciencia propia o de la persona que el periodista devenido poeta está entrevistando.

El testimonio, el relato de una vida contada por el mismo protagonista, no era nuevo. Hace medio siglo el gran poeta revolucionario salvadoreño Roque Dalton escribió en prosa poética la historia del líder obrero *Miguel Mármol* y, hace dos décadas, el fulgurante poeta argentino Juan Gelman narró junto con la psicoanalista Mara La Madrid las historias en primera persona de los hijos de desaparecidos en *Ni el flaco perdón de Dios*. No obstante, hace una década el periodista, novelista y cineasta chileno Alberto Fuguet empezó a recorrer el camino inverso: del periodismo a la poesía; y pareció crear un nuevo género con su relato testimonial *Missing*

Missing es la historia de la búsqueda que el autor realiza por la vasta extensión de Estados Unidos de su tío, quien decidió desaparecer de forma muy distinta a la de las víctimas de las dictaduras. El tío cortó amarras con su familia, se perdió en el poblado desierto de Norteamérica, y el sobrino salió en su búsqueda sin saber bien para qué ni con qué derecho. En el momento, promediando el libro, en que lo encuentra, el tío comienza el relato de una inmigración a la vez extraña y reconocible. Y en ese momento, Fuguet apela al verso libre:

pasé de estar a punto de ser alguien
a ser alguien que
siempre estuvo a punto. (161)

no sé por qué le gustaba tanto a mi papá la seguridad,
las otras casas no tenían reja
o sí la tenían, la nuestra era alta. La más alta,
eso es lo que recuerdo.
¿será verdad? (165)

te puedes mover mucho cuando
nada te ata,
nada te ataja. (310)

casi me dan ganas de empezar de nuevo,
pero uno sólo tiene una vida,
quizás tiene muchas historias,
pero una sola vida.
veamos qué pasa,
veamos qué pasa. (336)

Y así, por páginas y páginas, el monólogo, a veces coherente y otras explosivo, del tío Carlos se desgrana en un relato de no ficción donde el sobrino intenta acercarse desde el lenguaje más antiguo a un dolor ajeno. Algo parecido hace la peruana Gabriela Wiener en *Nueve lunas*, el relato lúcido y alucinado de su propio embarazo, que puntúa con fragmentos de sus poesías de desvelo y angustia. ¿Es el límite del periodismo, la reportería de sí mismo hasta acabar con las posibilidades de la prosa?

Poco después, brotaron poemas mínimos en *El interior*, un viaje extremo a la mitad norte de Argentina por uno de los maestros de la crónica, Martín Caparrós. Aquí estos fogonazos, como un haikú de las pampas, le sirven a Caparrós para describir los paisajes y las escenas de belleza agreste y fealdad de plástico berreta de su tierra:

La autopista no es un espacio: es un transporte.
Algo en la luz
que las nubes convierten en docenas de rayos.
Abajo el verde
es uniforme:
soja. (Caparrós 17)

O si no:

Sol sobre el Uruguay:
refulgen
las escamas del agua. (Caparrós 93)

Y en otro momento de *El interior*, cuando recorre el extremo norte de su país, una noche en el pueblo de Molinos, en la provincia de Salta:

La noche calma; el cielo,
un almíbar de estrellas.
Tras la montaña, el rayo. (Caparrós 480)

Los lectores de esa versión extrema de periodismo literario, que desde hace décadas produce Caparrós y que en 2017 le granjeó el Premio Cabot de la Universidad de Columbia, saben que su prosa periodística tiene, desde sus inicios, destellos poéticos. Por ejemplo, este destello de prosa poética, este párrafo sobre un viaje en barco por el río Paraguay en su primer libro de crónica de viajes, *Larga distancia*:

El río sigue fluyendo bajo el barco, cuya inmovilidad perfecta lo lleva a deslizarse cada vez más lejos, más adentro. Horas y horas transcurren entre pueblo y pueblo, y de esos pueblos no parten caminos: solo el río, que avanza siempre más y más allá. Vértigo del mapa: estamos en medio de la masa, en plena *terra incognita*, a miles de kilómetros de cualquier costa, encerrados en el agua sin desvíos. Exterior noche: las luciérnagas confunden sus destellos con estrellas en la sombra tropical sin asomo de luna y el silencio es el grito de ejércitos de grillos y de ranas. Y la única salida es esta falta de salida, este encierro en un mundo demasiado abierto. El barco sigue inmóvil: el río, el mundo, fluyen hacia adentro. (Caparrós 220)

En 2011, en su prólogo a la antología de crónicas que publicó en Anagrama, Jorge Carrión afirmaba esto de la prosa del escritor del bigote insolente: “El viaje y la poesía coinciden explícitamente en la obra de Caparrós, el más inquieto de los cronistas de este cambio de siglo, en cuyas rítmicas páginas abundan los endecasílabos” (36). Pero con *El interior* manifiesta una certeza y una imposibilidad: se siente tan seguro que puede jugar a versificar en un relato de viaje sin perder el hilo de su prosa y, por otro lado, se ve limitado en la prosa habitual del periodista de viajes para acercarse a una belleza de paisajes y un mundo nuevo de amaneceres y crepúsculos en el campo, como si nadie los hubiera visto antes. Esa forma de usar el verso libre para describir líricamente, llamando la atención a la comparación, la metáfora, el adjetivo sorprendente y el verbo imposible es, tal vez, de todos los ejemplos que traigo aquí, el que más nos acerca a las cosas como material dúctil para contar más allá de la prosa.

Por último, como ha sucedido desde la antigüedad, el poema es necesario para nombrar lo inefable, para poner palabras a lo que no puede decirse. En Latinoamérica, el horror de los asesinatos a mansalva y la tragedia de los torturados y humillados ha llegado a límites que sobrepasan las capacidades de la prosa de los diarios y revistas y han obligado a veteranos reporteros a apelar a otras formas de decir.

En la frontera de México con Estados Unidos, el encallecido perseguidor de crímenes y escuchador de voces ancestrales Charles (Chuck) Bowden se encuentra con el horror en Ciudad Juárez. *La ciudad del crimen* es un grito contra la impunidad y una sacudida a una sociedad paralizada por el miedo. Cuando Bowden entrevista en el manicomio a Miss Sinaloa, una chica bonita que fue a la ciudad a buscar trabajo de modelo y terminó desquiciada por las violaciones y torturas, se encontró con que el estilo racional, neutro del periodismo al uso no puede hacer justicia, no llega a acercarse a la mente estallada de esta chica. El poema es un intento de acercarse a lo que no puede ser dicho. Así empieza *La ciudad del crimen*, en la excelente traducción del escritor mexicano Jordi Soler:

Súbete al coche.

Este es el trato.

Vamos a dar una vuelta.

Ahora, calma.

Se acabó el tiempo, tienes que subirte.

Hemos traído la cinta. ¿Prefieres gris?, ¿marrón?

No importa, mueve el culo y súbete.

Tenemos la bolsa de plástico, las armas cargadas.

¿Nos estabas esperando?

Todo el mundo nos está esperando, pero nuestra lista es muy larga.

Todos fingen que nunca llegaremos.

Pero todos están en la lista de alguien.

Bueno, para ti la espera ha terminado.

(...)

¿Ves a esa gente en la calle fingiendo que no existes y esta máquina enorme con las ventanillas oscuras, fingiendo que nada de esto te está pasando a ti?

Eso eras tú hasta hace unos pocos minutos. (Bowden 11-12)

Hay dolores que solo pueden contarse en versos, aunque no se derramen sobre el pentagrama de la página. En otro de los horrores contemporáneos, el conflicto en Colombia donde paramilitares, guerrilleros, narcos, delincuentes comunes y militares cometieron atrocidades difíciles de describir e imposibles de entender, la periodista Patricia Nieto se volcó en versos con ritmo, pero sin rima, al contar la historia de los habitantes de Puerto Berrío, en las barrancas del río Magdalena, donde los cadáveres de las víctimas de todos los bandos aparecían escupidos en las playas. Los vecinos los acogían, les daban tumba y sosiego y nombre y les inventaban historias y les contaban las propias. En *Los escogidos*, así los interpela la periodista en el límite de su oficio:

¿Quién divisó tu cuerpo detenido en un recodo del río. A qué horas se sorprendieron los niños con tu cuerpo como toro desollado. Cuántas horas permaneciste en ese pozo oscuro. Se alimentaron los peces de tu carne.

Sorprendiste a los pescadores cuando emergiste del lecho frío. Sabe a hierro la tierra después de la lluvia. Te acompañó la luna? (74)

La autora le habla al muerto así, con los signos de interrogación solo al comienzo y al final del párrafo, como en un encadenado de preguntas que son y no son reales o hipotéticas. Así le pregunta a la muerta que en el puerto bautizaron como Milagros:

¿Dónde quedaron tus ropas y tus alhajas. Ha salido tu hermano mayor a buscarte. Donde se quedaron tus hermanos niños. Sigue en pie tu casa. Ha florecido tu jardín. Era dulce el perfume de tu padre. Te gustaba la leche recién hervida. Cómo se llamaba el perro que te meneaba la cola. Eran azules tus días. Jugabas en el regazo de tu madre. Cómo te nombró ella? (75)

Introspección, paisajes, horrores, formas creativas de contar lo nuevo con viejos mimbres. Estas incursiones en la poesía son una de las formas en que la crónica actual en Latinoamérica está acercándose a la dura y fulgurante realidad de la región. En una época en que las redes sociales y los blogs han dado nuevos bríos a la poesía joven, este antiquísimo arte puede tal vez ayudarnos a entender lo que está pasando.

Teatro del periodismo: La entrevista y el testimonio

Hay un diálogo entre dramaturgia y periodismo que desde hace años me llama la atención y al que le dediqué un capítulo en *Periodismo narrativo* (Herrscher): es la entrevista como género en la literatura de no ficción. Usando como ejemplos la obra de Studs Terkel, gran entrevistador radiofónico y autor de libros que, desde voces anónimas, explican los grandes hechos de su país; Oriana Fallaci, maestra de la entrevista punzante a los poderosos y los rebeldes; y Larry Grobel, estupendo escudriñador en la mente y la sensibilidad de los artistas, intento una teoría y unas lecciones sobre cómo el diálogo entre un entrevistador y un entrevistado puede construirse como una obra de teatro.

Para la época en que lo escribí todavía no había visto la obra teatral de Peter Morgan, luego transformada en película, *Frost/Nixon* (2008). La película, con Frank Langella como el ex-presidente norteamericano Richard Nixon y Michael Sheen, como el joven y ambicioso periodista televisivo inglés David Frost, se interna en el antes y el después de las cuatro entrevistas que Frost hizo a Nixon en 1977, tres años después de su histórica renuncia a la presidencia. Pero la obra, por la concentración que permite y a la que obliga el escenario, se centra en esos cuatro diálogos televisados, que son una lección de periodismo, de política, de perturbaciones mentales y de ajedrez mental de dos brillantes *performers* que se jugaban mucho en esos encuentros.

Peter Morgan luego transformaría el momento clave de la monarquía británica tras la muerte de la Princesa Diana en un delicioso guion nominado al

Oscar para la película *The Queen* (otra vez con el maravilloso y subvalorado Michael Sheen como el primer ministro Tony Blair), y más tarde la historia entera de la Reina Isabel II y su curiosa familia en la serie de Netflix *The Crown* (cuya emisión comenzó en 2016). La obra de Morgan muestra una permanente relación de ida y vuelta, de acción y reacción y diálogo entre la realidad (política, social, económica, cultural) y la forma en que los medios cubren, descubren, inventan, influyen y construyen esa misma realidad y una realidad paralela: la realidad mediática, que cada vez más se superpone y reemplaza a cualquier atisbo de realidad independiente de la mirada de los periodistas, de los medios.

Frost/Nixon es el punto máximo de la entrevista periodística como obra de teatro. Con la fascinante marca de la casa de Morgan, que es tomar documentos, diálogos enteros, gestos captados por las cámaras y transformarlos en un producto artístico que es, a la vez, reflejo y reinención de ese mundo creado en el permanente punto de encuentro entre construcción política y construcción mediática. El texto de la obra es básicamente la transcripción de los puntos candentes de esas épicas cuatro entrevistas televisivas. El genio del dramaturgo fue ver el teatro detrás y dentro de la entrevista. Funciona porque tanto el entrevistador como el entrevistado sabían que lo que estaban creando era un producto narrativo, un programa televisivo de la era en que las noticias ya se habían transformado en entretenimiento. Estas entrevistas son de 1977, un año después de *Network*, la gran película de Sydney Lumet que denuncia el triunfo del show sobre la información, que fue el mismo año de *Todos los hombres del presidente*, que transforma en un drama apasionante el trabajo tedioso de investigación de Bob Woodward y Carl Bernstein que terminó con la renuncia de Nixon.

Studs Terkel, Oriana Fallaci y Larry Grobel eran también dramaturgos, que en su preparación, ejecución y edición de entrevistas creaban obras de teatro con dos personajes: con su desarrollo dramático, su arco narrativo, su ir juntando presión, su explosión de sentido. Por eso pienso que las mejores entrevistas (como muchas de las recogidas en el clásico del género, *Las grandes entrevistas de la historia* (Sylvester), por ejemplo, las dos joyas de entrevistas tan dramáticamente distintas realizadas por Emil Ludwig y por E. G. Welles a Stalin en el mismo año – 1936– son teatro puro. O ese tipo de narración tan teatral en que descolló Hemingway, esos cuentos que son casi solo diálogo y acción como la reluciente punta de un iceberg y todo lo que piensan los personajes está latiendo debajo del agua. Que los diálogos sean una de las formas en que el periodismo se manifiesta hoy está detrás del auge de uno de los géneros propios de la segunda década del siglo XXI: el *podcast*. Escuchar voces, junto con sonidos de ambiente, ruidos, música, pero fundamentalmente voces buscando entenderse, es muestra del valor narrativo del puro diálogo que marca este encuentro entre periodismo narrativo y lo oral.

El segundo tipo de “teatro periodístico” que mencionaré es el monólogo, la voz del personaje que cuenta su historia a un oyente presente, el periodista cuya presencia se intuye y se oye respirar, o directamente a los lectores. Para los que leyeron a las grandes maestras del testimonio periodístico, Elena Poniatowska es

ejemplo de la historia oral como sucesión de monólogos dirigidos al lector en sus clásicos *La noche de Tlatelolco* y *Nada, nadie: las voces del temblor*. Y Svetlana Alexiévich, maga del monólogo de personajes que la incluyen siempre a ella como oyente, como quien siempre acaba de realizar la pregunta a la que responden en maravillas como *Voces de Chernóbil*, *La guerra no tiene rostro de mujer* y *Los muchachos de zinc*.

Me parece importante destacar que, si bien estos monólogos como forma de dar voz a los sin voz se presentan cada vez con más frecuencia en crónicas y perfiles literarios, vienen de una tradición rica y con potencia política que explota en Latinoamérica en los mismos años del *boom* de la novela con el *Relato de un naufrago* de Gabriel García Márquez, *Miguel Mármol* de Roque Dalton, *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet y *Hasta no verte Jesús mío* de la misma Elena Poniatowska. Estos son para mí representantes del género más propio y genuino de la variante latinoamericana del “periodismo literario” y se diferencian de las “historias orales” porque hacen hablar, como en novelas epistolares o de personajes que relatan sus aventuras, a una sola voz. Nos obligan a escuchar a los olvidados.

Esto de que la historia la cuente un personaje ya existía desde las novelas clásicas del siglo XVIII y XIX. Incluso en el temprano romanticismo, Goethe, Mérimée, Stevenson, Dumas y muchos otros juegan con el recurso de que la historia que cuentan les ha sido relatada por alguien que se encontraron en una cantina, o que los extraños eventos que están inventando fueron encontrados entre los papeles perdidos de un escritor misterioso.

La invención de un narrador, que a veces es el protagonista de la historia y otras veces un acompañante o testigo, permiten separar la figura del escritor de la del narrador, dan un aura de credibilidad a lo relatado, e introducen el valioso recurso del punto de vista no omnisciente sino limitado. Son especialmente bellas, cuando el recurso se usa con maestría, las historias aparentemente contadas por niños, en las que los lectores pueden entender cosas que los niños han visto y oído pero que transmiten sin haberlas entendido. Una preciosa novela argentina, *Álamos talados* de Abelardo Arias, y una delicada película de Adolfo Aristarain, *Un lugar en el mundo* (1992), usan este recurso.

En las formas de contar la realidad del siglo XXI, cada vez más se pierde el miedo a dejar hablar a los personajes, a que tomen las riendas de la narración, a que cuenten a su manera. Esto corre paralelo con el cambio que se produjo con el cambio de siglo en el arte del documental. Cada vez impera menos la voz del narrador, y cuando está, suele ser muchos menos el antiguo locutor engolado y más el mismo director con su voz “normal” o un actor famoso que dice el texto como si fuera un monólogo teatral. Pero las más de las veces, no hay locutor: lo que no puedan contar los mismos personajes, se escribe, como una curiosa vuelta a los cartelones del cine mudo.

Y quienes hablan son los protagonistas, testigos, acusados, víctimas, expertas y fabuladores. A veces le hablan al director que está detrás de la cámara, como hacen las voces de los libros de Alexiévich. Otras veces, miran directo a la cámara y se dirigen a nosotros, como los agonistas de Poniatowska. Para ilustrar,

un ejemplo del monólogo “con escuchador presente” de Alexiévich: es el comienzo de *Los muchachos de zinc*, la voz de la madre de un soldado que volvió de la guerra de Afganistán y mató a un hombre en un bar con el cuchillo de cocina de la madre:

¿No oye el ladrido de los perros? ¿No? Yo sí, siempre que cuento esto escucho a los perros ladrar. Los oigo correr... Allí, en la cárcel donde él está ahora, hay pastores alemanes, son grandes y negros... Y toda la gente va de negro, siempre de negro... Cuando vuelvo a Minsk, voy por la calle, paso por delante de una panadería, de una guardería, con mi barra de pan y con la leche, y oigo ese ladrido. Es ensordecedor. Me deja ciega... Una vez casi me atropella un coche.

Estoy preparada para el momento en que tenga que visitar la tumba de mi hijo... Estoy preparada para yacer en la tierra a su lado... Pero no sé... No sé cómo vivir con esto... A veces me da miedo entrar en la cocina, mirar el armario donde estaba guardado el cuchillo... ¿No lo oye? ¿No oye nada?... ¿Seguro? ¿Nada de nada?

Ya no sé cómo es él, cómo es mi hijo. ¿Quién volverá conmigo dentro de quince años? Le condenaron a quince años en régimen especial... ¿Quiere saber cómo le eduqué? Pues le gustaban mucho los bailes de salón... Fuimos juntos a Leningrado, visitamos el Museo del Hermitage. Leíamos libros juntos... [Llora] Afganistán me quitó a mi hijo... (9-11)

Y en lado del “monólogo teatral”, un fragmento de *La noche de Tlatelolco*, el relato del militante comunista Eduardo de la Vega y Ávila, preso en la cárcel de Lecumberri:

Al sentarme en la litera oí que abrían la puerta y vi entrar a un celador:

-Oiga, señor De la Vega, ¿está despierto?

-Sí, dígame.

-Le vengo a avisar que están matando a muchos estudiantes en Tlatelolco.

-¿Qué?

-Que se armó la bronca en Tlatelolco y mataron a muchos estudiantes.

-¿Quién se lo dijo?

-Me enteré ahorita que venía a una suplencia; nomás no le vaya a decir a nadie que yo le vine a avisar, porque me corren.

—Muchas gracias, descuide.

Me quedé pensando que no valía la pena despertar a mis compañeros de celda para informarles de algo que a mí me parecía uno de tantos y tantos rumores que llegaban hasta nosotros; además, no podían matar a los muchachos en un mitin al cual todos iban pacíficamente, eso no podía ocurrir. Volví a dormirme.

A las siete de la mañana del 3 de octubre salí a formarme como todos los días; no bien salí de la celda cuando caí en un mar de confusión, eran todos los camaradas de la crujía que se comunicaban unos a otros lo que ya todos

conocemos. Cuando me lo dijeron me sentí culpable por no haber creído a mi espontáneo informante, por no haber gritado en ese momento: ¡SALGAN, DESPIERTEN!

Y bien, así me enteré de lo que ocurrió en la Plaza de las Tres Culturas aquel 2 de octubre de 1968 a las seis de la tarde. Siento que después de esa fecha no soy el mismo de antes; no podría serlo. (171-174)

Es en diálogo con este desarrollo del audiovisual, y en consonancia con la valiosa tradición del testimonio, que en este siglo las voces de “los otros” toman la palabra en nuestros textos. Pero después de los textos “teatrales”, hay todavía una última vuelta de tuerca, tal vez la más sorprendente: los personajes como actores de sus propios dramas y discutiendo entre ellos, con el público y con el autor, en un ejercicio teatral que estoy seguro que gustaría al Luigi Pirandello de *Seis personajes en busca de un autor y Enrique IV*.

El teatro documental como “periodismo performático”

¿Alguna vez fuiste a la guerra?

¿Alguna vez mataste a un hombre?

Sobre el escenario del Teatro San Martín, el principal teatro público de Buenos Aires, Lou Armour, micrófono en mano, grita estas frases mientras sus compañeros de reparto David Jackson, Gabriel Sagastume y Marcelo Vallejo tocan guitarras y bajo eléctricos, y parapetado detrás de su batería Rubén Otero la aporrea de lo lindo.

¿Alguna vez viste morir a un amigo?

¿Alguna vez fuiste a la tumba de un amigo con su madre?

Es el final de *Campo minado*, la obra de “teatro documental” de la directora argentina Lola Arias sobre la Guerra de las Malvinas. Es teatro porque es la puesta en escena de un texto con personajes (tres veteranos argentinos, dos británicos y un gurka, Sukrim Rai, que pelearon en ese conflicto de 1982), tiene una clara progresión dramática que crece desde la entrada de cada uno de ellos en las fuerzas armadas, la preparación para el combate, las escenas de matar y ver morir compañeros, la vuelta a casa e intentar sobrevivir al horror, tiene disfraces y hasta máscaras, estruendo, efectos sonoros y música hecha entre todos. Y es documental porque todo lo que se cuenta sucedió realmente y cada dato, cada foto, cada mapa, cada documento es producto de una investigación profunda.

No obstante, es algo más: en *Campo minado* quienes ponen el cuerpo, la voz y sus propios nombres son veteranos de verdad de la Guerra de Malvinas o la Falklands War. A Lou Armour se le murió un oficial argentino en los brazos, el moribundo le habló en inglés y Lou no podrá olvidar jamás esa voz. Vallejo vio morir a un compañero en una espeluznante noche de combate; Otero era tripulante del

Crucero General Belgrano y cuando lo hundieron en medio del Atlántico, pasó una noche helada en una balsa, sin saber si serían rescatados, mientras cientos de sus camaradas se hundían en el mar. Por eso le pega con saña a la batería en las ya más de cien representaciones de la obra. Pero hoy es el miércoles 26 de setiembre y es una función especial para él. Vinieron otros sobrevivientes del Belgrano. La función terminó con todo el público de pie, aplaudiendo a los actores de sí mismos, que se dejaron la piel sobre el escenario.

A la salida, Rubén les presenta a sus compañeros de elenco, que fueron sus enemigos en la guerra. En el *hall* del San Martín se sacan fotos todos juntos con sus familias, abrazados y exhaustos. Marcelo Vallejo, de cuerpo duro y acostumbrado a los deportes extremos, me comentó esa noche que hay funciones que se le hacen especialmente dolorosas, por los recuerdos que evocan. Marcelo nunca había visto una obra de teatro; la primera vez que estuvo en una función fue como actor de su propio drama, de cuando tenía 19 años en 1982 y lo mandaron, con poca preparación y con vestimenta inadecuada, a pelear en una guerra contra profesionales como Armour y Jackson.

Esta obra, la creación más actual de Lola Arias, tiene historia. El teatro documental, que está creciendo especialmente en América Latina como una creativa amalgama de arte, periodismo y hasta la rama del psicoanálisis llamado psicodrama, donde los pacientes actúan sus propios traumas con la ayuda de otros pacientes, que actúan en la “obra” de su propia vida y como “extras” en las escenas de los otros, a veces haciendo el personaje de su compañero de terapia, quien descubre cosas asombrosas viendo sus acciones y palabras encarnadas por otro.

En Argentina, los dos grandes psicoanalistas referentes del psicodrama cruzan curiosamente los temas de *Campo minado*: uno es Eduardo ‘Tato’ Pavlovsky, actor, director, dramaturgo y activista contrario a la dictadura militar, quien actuó en la primera película que buscaba contar el *vía crucis* de los soldados conscriptos enviados a Malvinas (*Los chicos de la guerra*). El otro es Dalmiro Bustos, cuyo hijo Fabián es ex-combatiente y quien fundó un grupo de apoyo para padres de estos “chicos de la guerra” aún con el conflicto en marcha.

Hay muchos antecedentes de teatro que denuncia males políticos y sociales contando historias verdaderas. Erwin Piscator, el innovador que usó imágenes proyectadas, ruidos y películas en sus obras de denuncia política, y Peter Weiss, con su *Marat-Sade* (estrenada en 1964) interpretado por internos en un asilo y sus obras sobre Auschwitz y Vietnam, suelen ser nombrados como pioneros del teatro documental. En Argentina, un referente insoslayable es Vivi Tellas con sus “biodramas”, donde ya aparecen personas reales hablando de sus vidas en escena.

Cuando hace una década Lola Arias juntó a hijos de guerrilleros, militares, activistas y víctimas de la dictadura militar argentina para que se interpreten a sí mismos en *Mi vida después* (2011), inició un camino que ya cruzó mares y cordilleras. La premisa era simple y tremendamente efectiva, y en el público argentino provocó complicidad e identificación: todos somos hijos de la dictadura, parecía decir Arias. Y a partir de las formas en que estos adultos, que fueron hijos

de personajes de una época oscura, empezaron a contar sus historias en los ensayos, el equipo creativo construyó un artefacto teatral de enorme potencia: se ponían en escena las voces, las historias contrastantes, las imágenes del pasado y la grabación con pequeñas cámaras de lo que sucedía en el escenario, las cámaras tomaban nerviosas muestras de fotos, páginas de diarios, mapas y documentos. La realidad y la memoria se corporizaban sobre el escenario y explotaban en los recuerdos del público.

Esta obra, como las siguientes, cambió radicalmente la vida de sus participantes. Una de las actrices comenzó los ensayos con la sospecha de que su hermano no era hijo de sus padres, los terminó con la seguridad de que era hijo de desaparecidos apropiado por represores, y a medida que avanzaban las funciones, decidió declarar en el juicio contra su progenitor. Cuando *Mi vida después* viajó a Chile, Arias realizó un taller con un grupo similar de chilenos, hijos de padres enfrentados por la dictadura de Pinochet. De 40 postulantes, la directora eligió a 11, entre ellos el director teatral Ítalo Gallardo. “Fueron tres meses intensos, y cuando mostramos el resultado, vimos que daba para una obra”, dice hoy Gallardo. La obra, que siete años después de su estreno sigue rodando con los mismos 11 personajes de sí mismos, se llama *El año en que nació*. “Desde el principio sabíamos que no íbamos a hacer terapia”, agrega. “No buscábamos solucionar problemas sino entender, desarmar, deconstruir”. Pero la obra chilena tiene, como explica Lola Arias en el libro en que recoge su guion junto con el de *Mi vida después* y de una tercera obra sobre su propia historia y su relación con su madre, *Melancolía y manifestaciones*, tres novedades que la hacen más compleja: por un lado, los personajes no tienen la misma visión de la dictadura, sus causas y efectos. En segundo lugar, atentos a la intensidad con que los chilenos discuten sus diferencias ideológicas y su percepción de su pertenencia racial, hay dos momentos muy efectivos en esa puesta en que los 11 se colocan en orden decreciente de derecha a izquierda y de blanco a “negro” o mestizo. Y, en tercer lugar, en esta puesta los participantes se dirigen al público para contarle peleas, decisiones e intimidades de los ensayos.

Para 2015, cuando Lola Arias comienza su proyecto de contar la Guerra de Malvinas con antiguos soldados de ambos bandos, su método de teatro documental está consolidado. Y ya se habían visto estas mezclas de teatro y performance de actores reales en otros países. Por ejemplo, en Bogotá la conocida actriz colombiana Alejandra Borrero estaba iniciando los ensayos de lo que en 2016 sería *Victus (víctimas victoriosas)*, presentado en el teatro Arlequín, donde ex-guerrilleros de las FARC, ex-militares y paramilitares, y víctimas del salvaje conflicto interno colombiano comparten escenario, cuentan sus historias, actúan en las memorias de los otros y danzan la coreografía de la reconciliación. Gloria Salamanca, quien tiene a su hijo desaparecido desde el 2006 por las FARC, le dijo a la revista *Semana* poco después del estreno: “Fue un encuentro conmigo misma. Supe que ya perdoné y que necesitaba hacerlo. Supe que puedo mirar a los victimarios para saber

algún día la verdad. No me quiero morir sin saber qué pasó con mi hijo” (“Victus, una obra”).

Mientras tanto, en los Países Bajos, la directora bosnia Tea Tupajić subía a un escenario a soldados holandeses que en 1995 abandonaron a su suerte a refugiados musulmanes en Srebrenica. Entraron las fuerzas serbobosnias del general Radko Mladić y asesinaron a más de 8.000 hombres y niños. En la obra de Tupajić, *Dark Numbers* (2019), estos hombres henchidos de rabia y de culpa enfrentan al público y a sus propios fantasmas.

Uno de los elementos más creativos y a la vez liberadores de *Campo minado* estuvo en la intención de Lola Arias desde el principio: quería que los antiguos enemigos hicieran música juntos, que dialogaran con cantos e instrumentos. Sagastume, Jackson y Vallejo perfeccionaron sus dotes para la voz rockera y la guitarra. Otero ya era parte de una banda de tributo a Los Beatles. “La música ocupa el lugar del grito”, me dice Gabriel Sagastume. “Son momentos de descarga, liberación, aflojar, disfrutamos de estar en el escenario, sale a todo volumen. La letra de la última canción es pasarles la mochila a los que vinieron a ver. Como si les dijéramos: ‘Ayúdame a sostenerla un poquito’” (Sagastume). Tal vez esta implicación tan fuerte del público es lo que hace que estas obras de teatro documental tengan tanto impacto.

Desde el mundo del periodismo ya se las ha empezado a reconocer como un desarrollo novedoso de contar con arte. Periodismo performático, lo llama el cronista y maestro de periodistas argentino Cristian Alarcón, quien en setiembre de 2019 organizó en Buenos Aires una charla pública con Lola Arias para debatir las similitudes entre lo que ella hace en teatro y lo que los cronistas escriben, usando herramientas literarias para contar la realidad.

Para los participantes y el equipo creativo de estas obras, el poner el cuerpo y la propia historia para ayudar a otros a entender y reconciliarse con pasados dolorosos y no resueltos es un movimiento de gran generosidad. Para el creciente, y cada vez más comprometido, público que está abrazando el teatro documental, son como un espejo doloroso y esperanzador de los dolores y la curación por la verdad de los más enconados traumas de Latinoamérica. Y para el desarrollo de las formas de contar, es una revolución.

En el momento en que el teatro documental se junta con el periodismo de voces, con los cuerpos reales de los personajes, con sus documentos y fotos y videos y mapas y dibujos creados en escena, el terreno de la no ficción se infla hasta niveles insospechados. El documental ya había hecho actuar de sí mismas a las personas que vivieron hechos traumáticos. Pero sobre el escenario y con el público testigo y partícipe de la creación de la memoria y el encuentro y choque de relatos... nos hace volver la vista atrás y mirar los textos que dialogan con la narrativa, la poesía y la dramaturgia de otra manera. ¿Cómo escribir después del teatro documental? Aquí es donde entra, para mí, el otro gran encuentro del periodismo narrativo actual.

El nuevo Nuevo Periodismo: observar en vez de mirar

En una reciente charla para alumnos ingresantes a Antropología de la Universidad Alberto Hurtado, el director de esa carrera, Leonardo Piña, se centró en la diferencia que para un científico social tienen los actos de mirar y observar. Puede mirar cualquiera que tenga ojos, les dijo Piña. Observar es una construcción y requiere un acto consciente y una preparación para saber cómo y para qué hacerlo. Piña cita un clásico de las ciencias sociales, *Del arte de observar*, de Oscar Guasch:

Observar es también una clase de mirada. Es un acto de voluntad consciente que selecciona una zona de la realidad para ver algo (...) El ojo que observa busca en el entorno, pero no prescinde de él. Así miran las ciencias sociales: teniendo en cuenta el contexto, sin compartimentar ni dividir lo real. Allí donde la mirada clínica y el ojo policial detectan solamente un punto o un trazo, las ciencias sociales toman perspectiva para ver también el cuadro en su conjunto. (9-14)

El científico social observa el escenario, los personajes y la acción, observa la estructura social y política y económica y la red de tradiciones históricas que laten en la escena que ve, y observa también su propia mirada y mira a los otros mirarlo a él o a ella, a la mirada científica que está observando.

El sociólogo Pierre Bourdieu llamó *habitus* este entramado de miradas y las acciones que son a la vez puesta en escena de una o más estructuras sociales y el vivir y haber internalizado esas formas y estructuras como un modo de sentirse en el mundo. Y mientras observa, ya está poniendo en palabras aquello que observa y las palabras reemplazan a las cosas y crean un nuevo universo que solo puede existir en el mundo de la enunciación, de lo dicho, como explicó el contemporáneo de Bourdieu, Michel Foucault.²

Además de Bourdieu y Foucault, Claude Lévi-Strauss, Bronislaw Malinowski y Margaret Mead fueron en mi formación maestros de la antropología como forma de mirar el mundo y analizar la conducta humana para encontrar continuidades y rupturas, tradiciones y visiones, el camino en permanente ida y vuelta entre las creencias que construyen imperios y los poderes que instalan creencias.

Estudí con fruición y dificultad estos autores en la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires en los años ochenta, de la mano de un puñado de grandes profesores que volvían del exilio en Francia, en México, en Estados Unidos, en España y nos abrían a los jóvenes que salíamos de la noche y la bruma

² En el famoso comienzo de *Las palabras y las cosas*, Foucault dice que le hace una enorme gracia una enumeración de cosas en un cuento de Borges, porque son cosas que no existen en la realidad y de una clasificación absolutamente absurda en los hechos, pero posible en el mundo de la palabra, de la enunciación. Se pueden pensar y decir cosas que no se pueden ver ni crear, y eso es, según entiendo, uno de los modos en que la literatura y las ciencias sociales son capaces de imaginar y describir lo inexistente e incluso lo imposible fuera del mundo de las palabras.

mediocre de la dictadura un mundo de saberes y miradas.³ Yo estudiaba ciencias sociales por las mañanas, ejercía el periodismo por las tardes y leía febril literatura por las noches. Recuerdo noches enteras leyendo *Cien años de soledad*, *Rayuela*, los cuentos de Borges y las novelas de Marguerite Yourcenar. No imaginaba que esos tres mundos se iban a cruzar en mi camino.

Al descubrir el periodismo narrativo y sus raíces y frutos en la narración literaria y el ensayo, se me mezcló el empeño por contar la realidad y develar los secretos del poder con la mirada de las ciencias sociales y el fulgor verbal de la literatura. Como nos enseñó Tom Wolfe en su presentación del “nuevo periodismo” como una literatura de lo real, estos relatos ciertos parten de una manera de mirar afín del nuevo periodista, el literato, el antropólogo y el sociólogo. La inmersión y la observación participante son los caminos para adentrarnos en las vidas y las mentes y sensibilidades de las personas de las que queremos escribir. En un famoso párrafo de la introducción a *El nuevo periodismo* dice Wolfe:

Quando se pasa del reportaje de periódico a esta nueva forma de periodismo, como yo y muchos otros hicimos, se 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. Por consiguiente, 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. No existen reglas ni secretos artesanales de preparación que le permitan a uno llevar esto a cabo; es definitivamente un test de tu personalidad. Ese trabajo previo no resulta más fácil sencillamente porque lo hayas hecho muchas veces. El problema inicial radica siempre en tomar contacto con completos desconocidos, meterse en sus vidas de alguna manera, hacer preguntas a las que no tengas derecho natural de esperar respuesta, pretender ver cosas que tú no tienes por qué ver, etcétera. Muchos periodistas lo consideran tan incorrecto, tan embarazoso, tan aterrador a veces, que jamás son capaces de dominar este primer paso. (77)

Ese inmiscuirse en la vida de los otros, en sus costumbres y lógicas y tratar de entender lo extraño e incomprensible para el periodismo “al uso” es la marca de este periodismo nuevo de Truman Capote, de Norman Mailer, de Hunter S. Thompson, de Gay Talese. Pero faltaban tres elementos de la mirada antropológica y sociológica que se fueron abriendo paso a medida que una nueva generación de periodistas narrativos salía de las aulas universitarias: la inclusión de lo común, lo normal, no sólo lo excepcional en la definición de lo que es “noticia”; la confesión de inseguridad, la duda y la conjetura, propios de la escritura académica; y la voz ensayística del que analiza, comparte y discute con sus lectores los caminos que

³ Entre esos profesores, León Rozitchner, Juan Carlos Portantiero, Atilio Borón, Leandro Gutiérrez, Juan Pegoraro, Alejandro Piscitelli, Agustín Salvia, Waldo Ansaldi.

toma y sus razones. Confieso que en un primer momento yo sospeché de los posibles frutos del encuentro de la práctica del periodismo con la formación académica. ¿No se convertirían los nuevos periodistas salidos de estas aulas en académicos que aplicaran lenguajes de tesis, *papers* y tratados a los relatos reporteriles? Pero ahora pienso que fue esta obligación a insertarnos en los rigores y modos de la academia y el roce de nuestros alumnos (aquí hablo como profesor) con la necesidad de escribir algo que valiera como una tesis, pero siguiera siendo periodismo, lo que nos ayudó a profundizar en el camino de la inmersión.

El primer factor que introduce esta práctica de mirada tiene mucho de diálogo con los temas que estudian las ciencias sociales: estos novísimos cronistas del siglo XXI ya no se limitan a los momentos estelares, los personajes poderosos o espeluznantes o estrambóticos. Ya no es un relato de lo excepcional solamente. Los que estudiaron periodismo en el siglo pasado recordarán aquella frase de que “no es noticia que un perro muerda a un hombre, sino que un hombre muerda a un perro”. Pues bien: este periodismo de lo normal, de las tendencias sociales y culturales y no de lo excepcional, sí incluye que los perros muerden a los hombres. Entender lo que pasa a menudo también es noticia y, sobre todo, es territorio del periodismo narrativo de hoy. La búsqueda de lo interesante en cómo las personas corrientes viven sus vidas se transforma en uno de los temas de “nuevos Nuevos Periodistas” como Ted Conover, Adrian Nicole LeBlanc y Susan Orlean. En América Latina, autores como Leila Guerriero, Juan Villoro, Alberto Salcedo Ramos, Francisco Mouat y Josefina Licitra siguen a estos personajes aparentemente intrascendentes y en ellos descubren el aura secreta de una época, de una sensibilidad común, el latir de la vida. El escritor y editor peruano Julio Villanueva Chang usó una frase magistral sobre este arte de encontrar lo fascinante en el barro de la cotidianeidad en el nombre de su más exitoso taller de perfiles: “De cerca nadie es normal”.⁴

En segundo lugar, se nos quitó (o se nos debió quitar, siempre quedan soberbios) la pasmosa seguridad del ignorante, del que escribe, como nos decían los profesores de antaño, con “un océano de extensión y un centímetro de profundidad”. A medida que el periodismo fue abriéndose paso a otros campos, fue haciéndose más corriente transparentar límites de nuestro conocimiento y más perentorio consultar no al experto sabelotodo, sino a varias fuentes entre los especialistas específicos que sí saben de la noticia en cuestión.

El científico duda, especula, pone en juego sus teorías y busca una verdad desde la ignorancia, desde los datos, desde las preguntas.

Este no era el camino que en el siglo XX seguían los periodistas afines al poder y tampoco aquellos de los medios revolucionarios que también se creían dueños de la verdad. Siento que la conciencia y exposición de nuestras limitaciones, la duda y la conjetura informada nos humanizan. Y ayudan a que los lectores nos crean y entiendan nuestro proceso de indagación y nuestros encuentros y momentos de perdidos totales. Esto se une a algo que los viejos “nuevos periodistas” de los años sesenta y setenta no hacían: revelar el camino de

⁴ Taller dictado en enero de 2017 en Casa Amèrica Catalunya.

la investigación y también las avenidas y senderos por los que transitamos, los que llevaron a buen puerto y los que nos hicieron más sabios al sabernos perdidos. La transparencia, la apertura de la forma en que conseguimos la información y nos sentimos seguros, la muestra de vulnerabilidad, son todas marcas de esta narrativa de no ficción de comienzos del siglo XXI, tal como revela el libro que se adentra con mayor conocimiento y falta de pudor en este cambio de época, *El nuevo Nuevo Periodismo*, de Robert Boynton.⁵

Y, en tercer lugar, pondría como característica de esta reinención del periodismo narrativo el elemento de analizar, argumentar, discutir con los lectores y con los personajes y con uno mismo como autor. O sea, los elementos del ensayo. En este detener la narración para analizar lo que se está contando, discutir sobre el significado de lo contado y de las decisiones propias al elegir vías narrativas, es propio del actual periodismo literario europeo. Es algo que hacen Emmanuel Carrere, Günter Wallraff, Javier Cercas, Bru Rovira, Florence Aubenas, Robert Fisk, Roberto Saviano y Enric González. Es heredero de lo que hacían Albert Londres, George Orwell, Manuel Chaves Morales y Josep Pla en la primera mitad del siglo XX, pero en esta nueva horneada el elemento ensayístico está más pronunciado, la interrupción de la acción para dirigirse a los lectores como el narrador de una obra de Bertolt Brecht y después volver al ruedo está hecho con desparpajo, con total conciencia del cambio de tono y con un abandonarse alegremente al terreno de los pensadores. La hibridez y lo anfibio son características de la crónica actual. Nadie lo explicó con la precisa brevedad con que lo hizo Juan Villoro, en su ya célebre definición de la crónica como ornitorrinco de la prosa:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la 'voz de proscenio' como la llama Wolfe; del ensayo la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos, de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. (s.p.)

Estos cruces de la crónica actual pueden competir con el ensayo y el texto académico en su profundidad de mirada y de análisis. Y, por supuesto, seguirán

⁵ En este libro, que tuve el orgullo de editar en la colección *Periodismo Activo* que dirijo, una veintena de periodistas narrativos del siglo XXI responden a las profundas y acuciosas preguntas de Boynton sobre los temas que eligen para investigar, sus caminos para llegar a las fuentes, conocerlas, pasar tiempo con ellas, recopilar información y encontrar la manera de describir, contar, analizar y estructurar sus textos.

compitiendo con la novela y el cuento en su buceo en la experiencia humana, en la comprensión de una sociedad y una época, en su polifonía de voces y de estrategias narrativas. Por algo el ensayista, cronista y novelista catalán Jorge Carrión tituló su célebre antología de nueva crónica hispanoamericana con el ambicioso nombre de *Mejor que ficción*.

La descripción, esa cenicienta del genio literario

En una carta a su editor, el gran maestro de la novela negra Raymond Chandler dice:

Hace mucho tiempo, en la época en que escribía para las pulp magazines, incluí en un cuento una frase de este tipo: ‘Se bajó del auto y cruzó la vereda bañada de sol hasta que la sombra del toldo sobre la entrada tocó su rostro como el contacto de agua fresca’. La eliminaron al publicar el cuento, porque no iba a gustarle a los lectores: sólo servía para interrumpir la acción. Me decidí a probar que estaban equivocados. Mi teoría era que los lectores solamente creían no interesarse más que en la acción y que, en realidad, aunque no lo sabían, lo que les interesaba a ellos, y a mí, era la creación de emoción a través del diálogo y la descripción. (219)⁶

Del diálogo se ha hablado mucho y se seguirá hablando en otros textos. Aquí quiero hablar de la descripción. Como gran prosista, Chandler sabía que la palabra final de su párrafo, incluso en una carta privada, era la piedra que caería con más fuerza sobre la tersa superficie del lago, el punto central y definitivo de su argumento: por eso el ejemplo que da no es del diálogo, ese rey de la novela realista norteamericana, el motor de las novelas de Hemingway y Dos Passos y Steinbeck, sino de la humilde descripción.

La mujer fatal de la novela de Chandler, antes de contar su historia, antes de que escuchemos el murmullo que la envuelve suavemente como una boa, es la cara mojada por la sombra del toldo. La descripción emociona, sí, pero pienso que Chandler no se está dando el crédito que merece: también hace avanzar la acción. Solo que de una forma oblicua, tangencial, distinta. La descripción nos da tiempo a los lectores para pensar en la acción mientras miramos y escuchamos y olemos el ambiente, pero también nos brinda los elementos para que construyamos nuestra propia historia. En las novelas de detectives, tanto las de la serie negra como las de la otra corriente, de enigma tipo Conan Doyle o Agatha Christie, la descripción nos vuelve detectives a nosotros mismos: nos transforma en observadores tan perceptivos y obsesionados como el héroe que termina exponiendo la verdad.

En el comienzo de *El nombre de la rosa*, Umberto Eco nos hace recorrer el camino a la abadía donde sucedió un crimen con Guillermo de Baskerville, el genio medieval mezcla de filósofo, detective y semiólogo de las cosas: para describir hay que entender qué es relevante y qué es superfluo, qué significan las cosas, cuál

⁶ Traducido por Carlos Gamerro.

es el golpe que causó cada magulladura, cada herida, cada raspón, y quién lo causó y por qué. En resumen, creo que los lectores de Chandler aprecian sus descripciones no solo porque crean emoción y transmiten el alma de los lugares y los personajes, sino porque también las descripciones cuentan la historia.

“El triunfo”, el primero de la incandescente colección de cuentos de Clarice Lispector que editó con mimo Editorial Siruela, comienza así:

El reloj da las nueve. Un golpe alto, sonoro, seguido de una campanada suave, un eco. Después, el silencio. La clara mancha de sol se extiende poco a poco por el césped del jardín. Trepa por el muro rojo de la casa, haciendo brillar la hiedra con mil luces de rocío. Encuentra una abertura, la ventana. Penetra. Y se apodera de repente del aposento, burlando la vigilancia de la cortina leve.

Luísa sigue inmóvil, tendida sobre las sábanas revueltas, el pelo esparcido sobre la almohada. Un brazo aquí, otro allí, crucificada por la languidez. El calor del sol y su claridad llenan el cuarto. Luísa parpadea. Frunce las cejas. Hace un gesto con la boca. Abre los ojos, finalmente, y los fija en el techo. Lentamente el día va entrando en el cuerpo. Escucha un ruido de hojas secas pisadas. Pasos lejanos, menudos y apresurados. Un niño corre por el camino, piensa. De nuevo, el silencio. (24)

Cuando se intenta explicar en qué estriba la maestría de esta escritora, aquella cuentista o el otro novelista raramente se apela a sus dotes y maestría en la descripción. Y, sin embargo, ahí está el mundo en el que nos adentra Lispector con su caleidoscopio de descripciones: el reloj con su sonido tan específico; después, el sol que se comporta como un personaje con voluntad; el encuentro del rayo de sol con Luísa y esa imagen increíble, “crucificada por la languidez”. No se describe a Luísa, pero los lectores vamos recorriendo su cuerpo como lo hace el sol y como se despierta ella misma, con demora lánguida. Y los pasos revelan al niño que adivinamos como lo hace Luísa, porque en esta breve descripción primero somos el reloj, después somos el sol y finalmente nos posamos en la sensibilidad del personaje que ya nos atrapó hasta el final del cuento. Nadie puede escribir como Clarice Lispector, claro, pero también podemos decir que escribe bien si no sabe describir con palabras sorprendentes y desde una mirada personal.

Hay tres tipos de descripciones en cuya belleza y exactitud podríamos medir la capacidad de un narrador para emocionar y para atrapar a los lectores: las descripciones de personas, de lugares y de cosas.

La cara y la estampa: mapas para entrar a las historias

La primera es la descripción de los personajes. ¿Cómo es Don Quijote? ¿Cómo es la Beatrice que añora el Dante? ¿Cómo es la señora Bovary de Flaubert? ¿Cómo son el huraño Raskolnikov, el escurridizo Oliver Twist, la sufrida Fantine, Javert, Jean Valjean, D’Artagnan, Remedios la bella y la cautiva del Martín Fierro y el hosco

Heathcliff de *Cumbres borrascosas*? Los vemos con la mirada del narrador, pero también vemos cómo se perciben a sí mismos y cómo los ven los demás personajes. Por eso podemos al mismo tiempo sentir admiración por Alonso Quijano, porque lo vemos con los ojos de Sancho Panza, y conmisernarnos de su locura y su torpeza, porque lo adivinamos con la mirada del cura y los aldeanos. En la descripción está la emoción, la profundidad de los mejores personajes y el germen de sus aventuras y tragedias.

Así era Pedro Camacho el día en que lo conoció el escritor de *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa:

Era un ser pequeñito y menudo, en el límite mismo del hombre de baja estatura y el enano, con una nariz grande y unos ojos extraordinariamente vivos, en los que bullía algo excesivo. Vestía de negro, un terno que se advertía muy usado, y su camisa y su corbatita de lazo tenían máculas, pero, al mismo tiempo, en su manera de llevar esas prendas había algo en él de atildado y de compuesto, de rígido como en esos caballeros de las viejas fotografías que parecen presos en sus levitas almidonadas, en sus chisteras tan justas. Podía tener cualquier edad entre treinta y cincuenta años, y lucía una aceitosa cabellera negra que le llegaba a los hombros. Su postura, sus movimientos, su expresión parecían el desmentido mismo de lo espontáneo y natural, hacían pensar inmediatamente en el muñeco articulado, en los hilos del títere. (27)

Así lucía Santiago Nasar la mañana en que iba a morir en la *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez:

Había cumplido 21 años la última semana de enero, y era esbelto y pálido, y tenía los párpados árabes y los cabellos rizados de su padre. Era el hijo único de un matrimonio de conveniencia que no tuvo un solo instante de felicidad, pero él parecía feliz con su padre hasta que éste murió de repente, tres años antes, y siguió pareciéndolo con la madre solitaria hasta el lunes de su muerte. De ella heredó el instinto. De su padre aprendió desde muy niño el dominio de las armas de fuego, el amor por los caballos y la maestría de las aves de presas altas, pero de él aprendió también las buenas artes del valor y la prudencia. (...) Por sus méritos propios, Santiago Nasar era alegre y pacífico, y de corazón fácil. El día en que lo iban a matar, su madre creyó que él se había equivocado de fecha cuando lo vio vestido de blanco. «Le recordé que era lunes», me dijo. Pero él le explicó que se había vestido de pontifical por si tenía ocasión de besarle el anillo al obispo. Ella no dio ninguna muestra de interés. (13)

E incluso, como hicieron Rembrandt y Goya con sus autorretratos, el autor puede regalarnos una mirada penetrante a su propia imagen. Así nos dice que se veía ante el espejo el manco de Lepanto en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*:

Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de La Galatea y de Don Quijote de la Mancha , y del que hizo el Viaje del Parnaso , a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. (Cervantes 17)

Para que nos identifiquemos inmediatamente con él, ni siquiera hace falta que el personaje en cuya descripción nos sumergimos sea humano. Así describe a su personaje Juan Ramón Jiménez:

Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro.

Lo dejo suelto, y se va al prado, y acaricia tibiamente con su hocico, rozándolas apenas, las florecillas rosas, celestes y gualdas... Lo llamo dulcemente: «¿Platero?» y viene a mí con un trotecillo alegre que parece que se ríe en no sé qué cascabeleo ideal...

Come cuanto le doy. Le gustan las naranjas mandarinas, las uvas moscateles, todas de ámbar; los higos morados, con su cristalina gotita de miel... (12)

Mientras tecleaba estas líneas, mi colega uruguayo Tomer Urwicz me escribió con un inquietante pedido de ayuda para su clase de periodismo. “Estoy notando que a los estudiantes les cuesta mucho la descripción de los personajes (perfiar un personaje)”, me dice Tomer. “Lo curioso es que los estudiantes son bastante buenos en la descripción de objetos, de lugares, pero, por razones que todavía no logro entender del todo, les cuesta hacer las veces de ‘críticos de personas’” (Urwicz). No pude resistirme a incluir su pedido (previo pedido de permiso para hacerlo) en este texto. ¿Por qué a los alumnos de su universidad les cuesta tanto perfiar, juzgar, describir personas?

Creo que tiene que ver con el pudor de hablar mal de otros, de burlarse o parecer que nos estamos burlando, de que se piense que no respetamos las diferencias. En primer lugar, el horror a que nos juzguen a nosotros por señalar una característica o un defecto físico de otro. ¿Cómo decir que alguien es muy gordo, muy flaco, alto, bajito, que se viste con esmero o con andrajos, que suda, que huele, que le faltan dientes, que tiene caspa o granitos en la cara, que mira derecho o torcido o sonrío o frunce el ceño? Cualquier descripción es adentrarse en un

campo minado donde nos pueden considerar machistas, racistas, o si osamos señalar la belleza de un niño o una niña, pedófilos. Nadie puede ser lindo o feo o atractivo o poco agraciado. Creo que, en el fondo, hay una verdad profunda en la dificultad o paralización de los alumnos de Tomer.

Nada desnuda más nuestros secretos, miedos y deseos que la forma en que describimos a los demás. Por eso tantos autores muestran cómo se ven los personajes a sí mismos, cómo los ven los demás, o construyen una voz de narrador para describir desde las sombras. Y si no, jugárnosla y mostrar lo que pensamos de los demás con solo verlos. ¿Prejuicios? Por supuesto. ¿O no estamos prejuzgando siempre apenas nos encontramos con alguien? Por ejemplo, miren a esta mujer:

Para que una mujer sea bella, dicen los españoles (...) debe tener tres cosas negras: los ojos, los párpados y las cejas; tres finas; los dedos, los labios, los cabellos (...) Mi gitana no podía aspirar a tanta perfección. El color de su piel, perfectamente lisa por otra parte, se aproximaba mucho al cobrizo. Sus ojos eran oblicuos, pero admirablemente dibujados; sus labios, algo carnosos, pero bien perfilados, dejaban ver unos dientes más blancos que las almendras desprovistas de su piel. Sus cabellos, tal vez algo gruesos, eran negros, largos, brillantes y, como el ala de un cuervo, tenían reflejos azulados. (...) Era una belleza extraña y salvaje, una figura que sorprendía al principio, pero que no podía olvidarse. En especial sus ojos tenían una expresión voluptuosa y hosca al mismo tiempo que no he vuelto a hallar en ninguna mirada humana. (Mérimée 9)

El año es 1845. El autor es Prosper Mérimée. La mujer es *Carmen*. Ya está en esta descripción toda la tragedia que desde entonces la envuelve, sobre todo a partir de la fascinante ópera de Georges Bizet, que mucho más que el cuento transformó a Carmen en un mito. Bizet toma esta descripción de Mérimée y la convierte en melodía, en ritmo, en armonía, en instrumentación, que preanuncian la tragedia desde la obertura. Pero todo está ya en la mirada del personaje del quisquilloso historiador aficionado que viaja a Andalucía, se impresiona con esta cigarrera gitana, y meses después vuelve y encuentra a Don José, quien le cuenta cómo la amó, la receló, se perdió, se volvió loco, la acosó y en el instante fatal, cuando ella le escupió que ya no lo quería y se quitó el objeto mortal, el anillo que él le había regalado, le clavó el puñal. En esa descripción inicial ya está inscrita toda la tragedia que vendría.

Los lugares tienen alma

¿Qué podemos decir ahora de la descripción de los lugares y ambientes? En las clases suelo apuntar que el uso expresivo de los paisajes y sobre todo del clima viene de la poesía romántica, en la que las tormentas interiores, los plácidos amaneceres y los ocasos sangrientos que sufren los personajes se ven reflejados

en el cielo, en el mar, en los vientos y las nevadas y el murmullo del arroyo y el piar de los pájaros o el aullido de los lobos.

La naturaleza está dentro de nosotros. Escribió Juan Rulfo en *El llano en llamas*,⁷ al mostrar la desesperación de un padre cuyo hijo se le muere y también escribió Svetlana Alexiévich en *Los muchachos de zinc*, al presentarnos a una madre cuyo hijo mató a un hombre: “¿no oyes ladrar los perros?” Son distintos perros, pero los dos ladran dentro de los desquiciados que cuentan. Es el ladrido de la conciencia. El ladrido de los perros, el aullido del viento, la caricia de la brisa, el picor de la resolana y las agujas de la nieve están dentro, no fuera de los personajes.

Y sobre los lugares, creo que describimos todos los sitios comparándolos con el lugar de dónde venimos. Para verlos parecidos o diferentes, tan grandes, tan pequeños, tan tranquilos, o tan caóticos como nuestro sitio de origen. Volvemos a casa cada vez que leemos la descripción de un sitio. Así comienza *A sangre fría*, el clásico de la novela de no ficción, el viaje de Truman Capote al infierno del que no salió indemne:

El pueblo de Holcomb está en las elevadas llanuras trigueras del oeste de Kansas, una zona solitaria que otros habitantes de Kansas llaman ‘allá’. A más de cien kilómetros al este de la frontera de Colorado, el campo, con sus nítidos cielos azules y su aire puro como el del desierto, tiene una atmósfera que se parece más al Lejano Oeste que al Medio Oeste. El acento local tiene un aroma de praderas, un dejo nasal de peón, y los hombres, muchos de ellos, llevan pantalones ajustados, sombreros de ala ancha y botas de tacón y punta afilada. La tierra es llana y las vistas enormemente grandes; caballos, rebaños de ganado, racimos de blancos silos que se alzan con tanta gracia como templos griegos son visibles mucho antes de que el viajero llegue hasta ellos. (11)

Y así describe el gran biógrafo de Capote, Gerald Clarke, Monroeville, el pueblo donde creció el genio atormentado y deslenguado:

En 1930, cuando Truman fue a vivir allí, Monroeville era una pequeña ciudad rural, apenas un surco entre plantaciones de algodón y trigales. En el censo de aquel año figuran inscritas 1.355 personas, y puede que, aunque la cifra es pequeña, las autoridades locales la hubieran hinchado para tener derecho a una estafeta de Correos. No había una sola calle adoquinada y los robles llegaban hasta el mismo centro de Alabama Avenue. En los días calurosos de verano los coches y los caballos levantaban polvo rojo cada vez que pasaban por allí. Cuando llovía, ese polvo se convertía en barro. Sin un mapa era difícil saber dónde empezaba la ciudad y dónde terminaban los circundantes campos de cultivo. Los patios eran grandes, con dos o tres

⁷ Juan Rulfo, *El llano en llamas*, Plaza y Janés, 2000.

dependencias auxiliares, y la mayoría de la gente tenía gallinas, cerdos y por lo menos una vaca. (27-28)

Capote era un exquisito intelectual de Nueva York, pero de inmediato entendió el mundo asfixiante de Holcomb. De allí mismo había escapado él. Conocía Holcomb, aunque nunca hubiera estado allí. Truman Capote voló muy lejos desde esas desdichas de Monroeville, pero su gran tema lo estaba esperando en el escenario de sus pesadillas infantiles.

¿No será la descripción de un lugar de donde nos fuimos siempre el testimonio de una ruina, o de un anhelo o temor? Los sitios se van borrando de nuestra memoria más rápida y completamente que las caras o que los objetos, porque es muy difícil conservar los completos sistemas de calles y avenidas y casas y palacios y barracas y olores y las formas en que resuenan bajo nuestros pasos las veredas y el pasto y las escaleras de tantos edificios.

Y la ciudad ahora es como un plano
de mis humillaciones y fracasos.
Ante esa puerta he visto los ocasos
y ante ese mármol he aguardado en vano. (Borges 128)

...le dice a su Buenos Aires Jorge Luis Borges. Borges siguió viviendo en Buenos Aires, pero le habla como si hubiera partido, porque no puede verla. La ciudad es el lugar de la memoria.

Por eso las descripciones de pueblos y ciudades siempre tienen un elemento nostálgico. Las vamos perdiendo a medida que las recordamos, y las evocamos para conservar algo de su sabor, pero sabemos que se nos deslizan como arena entre los dedos. Los lugares más íntimos, las casas y habitaciones y sus muebles y olores y la forma en que entra el sol son también el escenario de los personajes que los pueblan. Describir a la gente desde su lugar es un clásico del perfil y la crónica: el hábitat del personaje como retrato.

Cuando en 2017 formé parte del jurado de Texto del Premio Gabo,⁸ la periodista chilena Mónica González, el editor brasileño Paulo Werneck y yo elegimos como ganador al perfil "Historia de un paria," del joven cronista cubano Jorge Carrasco. Una de las cosas que nos atrapó fue esta descripción de la casa de Farah, la travesti más famosa y deslenguada de La Habana:

Como los típicos cuartos de usufructo en la superpoblada y ruinoso Centro Habana, el de Farah también queda fraccionado en planta baja y planta alta, con una división de madera llamada barbacoa. Arriba, el cuarto, con una camita personal de sábanas calamitosas y un escaparate viejo. Magullados

⁸ Premio Gabo de la Fundación García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano es un premio de periodismo que se entrega cada año en las categorías de texto, cobertura, imagen e innovación. Cada categoría pasa por dos rondas de pre-jurados y pasa finalmente a un jurado final de tres periodistas independientes que eligen un ganador y dos finalistas. Los premios se anuncian y entregan en el Festival Gabo que se realiza en Medellín, Colombia.

zapatos de mujer en el suelo de tablas. Ropa vieja de colores chillones que le van regalando. Algunas figurillas de barro y un arcaico ventilador de pie. Dos posters en las paredes: uno de Shakira (frente a la cama) y uno de mujeres y hombres en cueros (a la cabecera de la cama).

Abajo, una sala-comedor-baño-cocina. La entrada del bañito no tiene puerta. Hay en el apretado espacio, con vista al inodoro blanco, dos muebles de una felpa cochambrosa color rojo vino. Las pertenencias de Farah son escasas. Si ha tenido algo de valor en algún momento de su vida, el marido de paso se lo ha robado. Nunca ha tenido, por ejemplo, un refrigerador. Los pocos alimentos que compra los cocina en el día. Cuando no tiene ganas de encender el fogón (la mayoría de las veces), lleva un pozuelo plástico al comedor de ancianos y casos sociales de la calle Perseverancia, y allí le dan algo. (Carrasco s.p.)

Sábanas calamitosas. Felpa cochambrosa. Zapatos magullados. Pocos adjetivos, desparramados como las prendas sucias en el suelo de Farah, bien elegidos para que saquen chispas. Así, como su casa, así es la paria de un país que decidió que los pobres ya no serían los parias de la tierra, pero que conserva otros parias herencia de su profundo pasado conservador y machista.

Para terminar, los lugares pueden ser los de la muerte, no de la vida de los personajes. Uno de mis libros preferidos en la descripción de sitios es *Alguien camina sobre tu tumba*, de la deslumbrante novelista del terror realista Mariana Enríquez. Estas crónicas de visitas a cementerios, a cenotafios y tumbas y monumentos mortuorios cuentan la vida desde la muerte de famosos y anónimos y también la fascinación de la misma autora y un puñado de amigos extraviados por estos escenarios lúgubres de terror gótico. El que más me impactó, después de tanto cementerio antiguo, fue el último relato, la crónica del entierro de Marta Taboada, asesinada y desaparecida por la dictadura militar en 1977. En 2011, a 34 años de su muerte, el Equipo Argentino de Antropología Forense identificó sus restos y su familia, sus amigos y compañeros de lucha la despiden:

El ataúd de Marta Taboada iba sobre una cureña, cubierto con un paño blanco y rodeado de claveles. Era – es – un ataúd bellissimo, un alhajero; una urna, mejor dicho. La decoraron un sábado a la noche Marta (la hija) y sus amigas, doce mujeres. La caja la mandó a hacer Albertina, la esposa de Marta. La artista Alejandra Fenocchio pintó una Evita Montonera, con el pelo suelto y rubio. Las demás pintaron flores rojas y pegaron flores verdes, azules y naranjas de tela; dibujaron una mujer rubia en la playa, con bikini; agregaron una pequeña foto de Marta en blanco y negro; también un corazón negro y perlas como gotas. En la tapa, el mar pintado de azul, con miniaturas de muñequitos bañándose o en la orilla, un cielo rojo, barquitos de papel, banderas argentinas. A un costado, en verde, la palabra “mamá” resaltada con pedacitos de tierra verde. También otra inscripción: “hermana, amiga, amante, madre, militante, abuela, bisabuela. (Enríquez 264-265)

Ese ataúd es la última casa de Marta. Ese pintarlo en grupo es un variopinto y colorido retrato de ella misma, de lo que sus deudos quieren recordar y ver en ella. En todos estos ejemplos hay acción y pasión en el describir lugares, escenarios, sitios, detalles de dónde las personas viven y donde suceden los hechos. Describir es siempre recordar, añorar, el vano intento de atrapar lo ya perdido.

Objetos de sentidos cambiantes: un trineo, un violín, un coche

Y, finalmente, la descripción de las cosas. El primer objeto que se me viene a la cabeza guía la sabia estructura del primer film del joven genio Orson Welles, *Ciudadano Kane*. El exitoso magnate de la prensa y político fracasado Charles Foster Kane muere musitando “Rosebud”, y esa palabra es la clave del equipo del noticiero cinematográfico que se lanza a contar su vida de otra manera. Como un alarde de su reinención de la narración cinematográfica, Welles hace al equipo del noticiero ver entre la bruma de sus propios cigarrillos el primer borrador del perfil periodístico del magnate: ahí están todos los datos de su historia, pero ninguna de las respuestas del porqué de su grandeza y su tragedia. Entonces envían a un joven reportero del equipo a buscar las respuestas. Como un vidrio que se quiebra en trozos tornasolados, el periodista encargado de encontrarlas se reúne con quienes lo conocieron, lo quisieron y lo odiaron, y vuelve con una imagen compleja, fascinante del hombre que inventó el periodismo de masas.

En la última escena, ustedes seguramente lo recordarán, perdida –o ganada– la batalla por entender quién era en realidad Kane, los trabajadores que echan a la hoguera los objetos inservibles para limpiar de cachivaches la gigantesca mansión Xanadú, y los espectadores descubrimos con horror y deleite cómo crepita bajo las llamas el trineo del niño Charlie Kane, su único amigo en una infancia amarga que lo endureció para subir a la cima. Claro, Rosebud era el trineo. El objeto era la respuesta, la clave para entender una vida plagada de paradojas.

El cine muchas veces usó esta capacidad de acercar la cámara a algo minúsculo para tomarnos del cogote y dirigir nuestra mirada al detalle revelador. En la única escena que se conserva grabada del arte incendiario de la soprano María Callas, la diva se encuentra sobre el escenario del Covent Garden de Londres en una parte del segundo acto de *Tosca*, de Giacomo Puccini. El malvado comisario y barón Scarpia le acaba de proponer el pacto asqueroso: debe entregarle su cuerpo a cambio de que no mate a su novio el pintor Mario Cavaradossi. Floria Tosca dice que sí, Scarpia escribe el salvoconducto que debe salvar al sentenciado Mario, y en ese momento, Tosca ve sobre la mesa un cuchillo. La escena es en el blanco y negro granuloso de la televisión de mediados de los cincuenta, y la cámara no se acerca al objeto. Pero los carbones encendidos de la Callas nos obligan a mirar ese cuchillo. Y lo sabemos: ese objeto salvará su honra y la convertirá en una asesina. Es su salvación y su ruina, y sus finos dedos, los más expresivos de la historia de la ópera, se acercan inexorable y sigilosamente a tomarlo.

Cuando pienso en esta capacidad de los objetos de transportarnos a mundos y épocas, de transformar a las personas y revelarnos su verdadera naturaleza, de protagonizar aventuras, me vienen a la memoria dos películas que giran alrededor de objetos potentes de colores inusuales: *El violín rojo* y *El Rolls-Royce amarillo*. El primer film, del director canadiense François Girard,⁹ recorre en seis idiomas el camino de un violín rojo de impecable factura y bello sonido que perteneció a un luthier italiano, a un niño prodigio vienés, a un monje chino y a un músico ambulante gitano. En la actualidad, el instrumento se subasta en Montreal y acuden a adquirirlo personajes ligados a las distintas etapas de la “vida” del violín longevo. Así se construye sabiamente el guion: a partir de la entrada de los personajes a la subasta, cada uno da inicio a las aventuras del violín.¹⁰

Una idea parecida de relato coral, la de vincular historias de personajes diversos que a lo largo de los años fueron dueños de un objeto precioso y vivieron aventuras memorables con él, había dado lugar en 1964 a *El Rolls-Royce amarillo*, película muy británica de Anthony Asquith.¹¹ El vehículo perteneció entre otros a un aristócrata inglés, un mafioso de Chicago y una millonaria norteamericana que lleva a un patriota yugoeslavo en un peligroso paso de frontera. Cambian los escenarios, las épocas y las pasiones y el Rolls-Royce sigue siendo símbolo de distinción y riqueza, pero sin el vínculo con la locura artística y el rico juego de espejos que en el caso del violín produce la presencia en la puja por el mismo objeto de los herederos de cada una de sus historias.

Las dos películas comparten, sin embargo, el protagonismo de un objeto que al pasar de mano en mano se va convirtiendo en algo distinto, va mutando de naturaleza sin cambiar en su forma ni utilidad ni en su color característico. Para cada uno de sus dueños, “mi” violín o “mi” automóvil se convierte en la proyección de cada cuerpo, de cada personalidad y el aliado de tragedias y beatitudes. El Stradivarius y el Rolls-Royce son siempre los mismos, pero las cuerdas frotadas suenan distintas en el monasterio medieval y en la playa de los gitanos, y el potente motor del bólido ruge diferente en la carrera de Ascot y en los caminos de montaña de Eslovenia. Cada personaje se apropia y cambia su objeto, y nuestra mirada los ve como la proyección de sus personalidades. De la misma forma, una misma casa es un hogar completamente distinto cuando es habitado por sus sucesivos dueños.

Un diálogo poco explorado con la arqueología

Uno de mis libros preferidos es *La historia del mundo en cien objetos*, de Edward McGregor. McGregor, quien era el director del Museo Británico cuando encaró el proyecto como una serie de programas de radio para la BBC y un libro de los

⁹ El gusto de François Girard por la música encontró su clímax en un documental caleidoscópico sobre el pianista de su país Glenn Gould: *Treinta y dos películas cortas sobre Glenn Gould* (1993). Girard es también autor de dos documentales sobre el grupo internacional nacido en Canadá Le Cirque du Soleil: *Zed* (2008) y *Zarkana* (2011).

¹⁰ El único Oscar que ganó la película fue para la banda sonora de John Corigliano interpretada por Joshua Bell en el Stradivarius con una franja roja cuya historia inspiró la historia.

¹¹ Su elenco internacional de lujo incluía a Ingrid Bergman, Rex Harrison, Shirley McLaine, Jeanne Moreau, Omar Sharif, Alain Delon y George C. Scott.

naranjas de Penguin, que es el que yo atesoro como el objeto 101, usa un centenar de cosas que están en las vitrinas y en las bodegas del impresionante museo, el máximo legado del colonialismo inglés.

¿Por qué las estatuillas sumerias y las estatuas griegas y las porcelanas chinas y los menhires y anillos y vasijas y hachas de piedra y cubiertos de madera de las más diversas culturas reposan en ese templo de la autoconciencia del Imperio como depositario de la cultura de todos los demás? Muchos pensadores de los males del eurocentrismo y muchos gobiernos y comunidades han exigido la devolución de estos objetos robados por la rapiña de piratas y agentes oficiales de Sus Majestades Británicas. Muchas veces era difícil distinguir entre los agentes oficiales y los piratas.

Los cien objetos, venidos de los cinco continentes y que van desde las más antiguas hachas de piedra hasta una tarjeta de crédito y un chip, están todos en su venerable institución. Ningún otro museo del mundo puede contar la historia de los cinco continentes usando objetos de sus vitrinas y depósitos. El número 70 del libro y de la serie es el Hoa Hokananai'a, el último objeto del capítulo "La era de los dioses", antes de entrar en la época moderna. El libro del antiguo director del Museo Británico y la National Gallery recorre una pequeña muestra de los 250 años de juntar los artefactos más valiosos del mundo, desde la primera piedra tallada para usar como instrumento hasta la última tarjeta de crédito, y con ellos cuenta la historia de la especie humana a partir de los objetos que nos fueron definiendo y transformando:

Hoa Hokananai'a aparece el día de Pascua del año del Señor 1722, cuando los primeros navegantes europeos desembarcaron en la lejana isla polinesia que bautizaron con la fecha sagrada de su arribo. Se asombraron enormemente de encontrar una gran población (siglos después la arqueología demostró que los polinesios habían navegado hasta allí mil años antes). Pero más sorprendidos estaban por los objetos que estos habitantes habían hecho. Los grandes monolitos de Isla de Pascua son como ninguna otra cosa ni en el Pacífico ni en ningún otro sitio, y se transformaron en algunas de las más famosas esculturas del mundo. (McGregor 383)

Hoa Hokananai'a es el "amigo perdido" de esta fascinante colección, y desde su arribo en 1869, dice McGregor, "ha sido uno de los más admirados habitantes del Museo Británico" (383).¹²

Cuando como periodista empecé a interesarme por la historia de este moái, cuya devolución exigen los Rapa Nui, me encontré con un vídeo fascinante. Muestra a una delegación del Consejo de Ancianos y jóvenes líderes de la isla que fueron al Museo Británico a pedir que vuelva a casa. Pero antes de reunirse con el director la institución, el sucesor de McGregor, se presentaron ante su ancestro, le hablaron y le cantaron. El vídeo muestra una ceremonia extraña, ancestral, algo

¹² Traducción del autor.

fantasmagórica.¹³ Un grupo de nueve hombres y mujeres con rasgos polinésicos se adentra desde la puerta a una gran sala del Museo Británico de Londres, cantando en armoniosa polifonía, soplando conchas marinas y sacudiendo collares de moluscos: algunos van de sobrio saco y corbata, pero la mayoría llevan trajes regionales con tocados metálicos en la cabeza y vistosas estolas de lana cruda. Se acercan a una gigantesca escultura que domina el centro de la sala. Le hablan, le cantan, no le quitan la vista de encima.

Esto sucedió en noviembre de 2018, y un mes más tarde, cuando lo entrevisté, el presidente del Consejo de Ancianos de Rapa Nui, Carlos Edmunds, todavía se emocionaba al recordar el momento:

Llegamos muy temprano, cuando todavía no entraba el público. Yo le dije a mi ancestro Hoa Hokananai'a quién era, le conté de mi genealogía, porque él conoció a mi bisabuelo, pero ya a mi abuelo no, porque se lo llevaron en 1968. Todos cantamos una antigua melodía en nuestro idioma, para que se sintiera acompañado. Y le pedí que volviera.

Le pregunté: '¿Le hablaba como si fuera una persona?'

'Es que es una persona', me respondió ofendido. (Entrevista personal diciembre 2018)

Estábamos tomando un café en el restaurante Liguria, en el coqueto barrio de Providencia, en Santiago de Chile, y todavía me faltaba mucho que aprender sobre los moáis, las enormes estatuas de basalto de Isla de Pascua o Rapa Nui, como la llaman los propios isleños, y sobre la fascinante cultura de la isla. Unos días más tarde, en la oficina de Felipe Armstrong, arqueólogo de Universidad Alberto Hurtado especializado en la escultura en piedra pascuense, escuché la explicación científica:

En la Polinesia hay una idea radicalmente distinta a la de Occidente sobre lo que es una persona, un cuerpo, un sujeto. No es la representación de un ancestro: es el ancestro mismo. Sienten, sufren, extrañan su sitio de procedencia. Y miran. Ahora están todos con las cuencas vacías, sin ojos. Pero en las ceremonias les ponían los ojos de piedras brillantes y despertaban y volvían a la vida". (Entrevista personal diciembre 2018)

En el vídeo de esa mañana en Londres, cuando Carlos Edmunds, otros miembros del Consejo de Ancianos y una delegación de jóvenes Rapa Nui se acercan al moái más famoso de todos y le cantan, no hay duda de que sienten con total certeza de que Hoa Hokananai'a los está escuchando.

"Todos llorábamos", dice Carlos. En el vídeo, una joven de bella voz de contralto llora ante la cámara: "Ustedes lo tuvieron 150 años", dice en inglés. "¿Por qué no nos dejan llevarlo a casa, aunque sea por un tiempo?" Recién después de

¹³ Las citas de lo que sucede en esa escena son la transcripción del vídeo "Ceremonia delegación rapa nui frente a moai Hoa Hakananai'a," del Ministerio de Bienes Nacionales de Chile..

la ceremonia fueron a hablar con el director del Museo Británico. Hablarle a los objetos. Esperar respuesta. Tomarlos como seres sintientes, pensantes, sufrientes, como semejantes. Y, por su edad venerable, como nuestros antepasados.

Siento que este acercamiento no es solamente de los pueblos originarios que se relacionan con las cosas con más fuerza e intensidad que con muchos humanos. Es también de los arqueólogos, esos científicos que le hacen preguntas a las cosas para obtener respuestas sobre los pueblos que investigan y que desaparecieron, o que les borraron la memoria, o que necesitan recuperar la semilla fecunda de la identidad. Los he visto durante años, laboriosamente dibujando, fotografiando, tocando, analizando los materiales, las formas, los pulidos y bordados y esculpidos y pintados. Y también las muescas del tiempo, las heridas del uso, las quebraduras y remiendos.

Durante casi 20 años estuve casado con una gran arqueóloga, la costarricense Ifigenia Quintanilla. A su lado mi mirada se hizo más sabia y aprendí que las imperfecciones y los desgarros de los objetos son más valiosos que lo perfecto y cuidado con esmero. Los objetos revelan a sus dueños por las marcas de su uso. Varios años atrás, visité con Ifigenia una exposición fascinante de objetos compuestos de juguetes extraños y diabólicos, escenarios de pesadillas y macabros instrumentos para imaginar historias. Uno de sus autores, Jan Svankmajer, es el autor de una leyenda en una de las paredes de la exposición que Ifigenia anotó en una libreta. Decía así:

Para mí, los objetos siempre han estado más vivos que las personas. Y es que la memoria de los objetos es más larga que la memoria humana, que está limitada por la mortalidad. Según la tipología de Erich Fromm, yo soy un típico necrófilo. Me gustan las cosas viejas, no porque sean viejas, sino porque fueron testigos de emociones, situaciones y actos de personas cuando éstas se encontraban bajo tensión emocional. Tocándolos, las personas cargaron los objetos de emoción. (Švankmajer)

En su blog sobre arqueología, sobre el diálogo difícil pero siempre fecundo con las cosas y sobre las esferas precolombinas del Pacífico Sur de Costa Rica, su tema central de investigación, Ifigenia reprodujo esta y otras frases de la exposición, y escribió, esto, que desde entonces me ronda y que es una de las principales fuentes que riegan este libro:

A veces hay que mover las cosas, sacudirlas, darles vuelta y dejar de contar y medir. Por ahí siempre habrá una cicatriz, un golpe oculto, unos rasgos no trazados, o unas manos maravillosas que hicieron, cuidaron y usaron esas cosas. También brotará la violencia de los golpes, el deseo de romper y olvidar. Puede que también se vea el deseo de transformar, de reutilizar, de reinventar, de recordar. Sea lo que sea, ahí estará la memoria de quienes formaron parte de las vidas de esas cosas, de esos objetos. (Quintanilla s.p.)

Los arqueólogos como ella han desarrollado técnicas científicas y usan cada vez más instrumentos físicos, químicos, lumínicos, para medir y analizar el origen, los modos de manufactura, el uso y la historia de los objetos, y así contar la historia de los pueblos que los crearon y los ocuparon. Y también inventaron un lenguaje para describir y hacer hablar a estos objetos.

El periodismo narrativo de nuevo cuño se ha acercado a las formas de investigar, preguntar, analizar y escribir de la antropología, la sociología y la historia. Y a las formas de abrirse a la experiencia humana del teatro y de la poesía. Dentro de estos encuentros, el que encuentro más novedoso y fecundo es el del camino del diálogo con la arqueología. Las cosas son nuestros antepasados, pero también somos nosotros, son nuestro prójimo, y son parecidas a las de nuestros lectores, u ocupan un lugar similar en su vida.

Cuando cuento la relación de un patriota con su bandera, el fanático de otra bandera puede –debería– sentirse reflejado. El navegante de China se puede identificar con el trato de los aparejos de marinería y de pesca del marinero de Chile. Los alfareros, aunque hablen idiomas que no compartan una sola palabra y profesen religiones enemigas, reconocerán en un cuenco ajeno las manchas del trato cotidiano con la misma arcilla, y el orgullo de la artesanía suave y dura, que es el reflejo y el recuerdo y la reliquia de lo duro y lo suave de las manos que lo crearon.

Denle a un niño un cubo de arcilla o un tarro de plastilina y la figura de surja de su intensidad creadora será más representativo de quién es y cómo se ve que lo que las palabras pueden expresar. Denle un juguete, un puñado de Legos, una escuela de muñecas, un ejército de soldaditos, y los hará suyos. Como el ventrílocuo con su muñeco, las cosas en nuestras manos hablan por nosotros con una elocuencia que nos es usualmente negada por la vergüenza y la cultura. Y por eso puede también decirle a su público algo de ellos mismos que al ventrílocuo sin muñeco le costaría mucho más, porque cuesta ser tan directo, sincero, certeramente frío como un objeto que habla.

Los muertos hablan:

cuerpos y cosas de los que faltan en América Latina

No hay ningún comienzo más potente en la literatura argentina que el del *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento:

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: revélanoslo. (6)

Lo que Sarmiento le pide a las cenizas y la sangre convertida en polvo del caudillo riojano es que le explique lo indescifrable de un pueblo que elige la barbarie criolla en vez de la civilización europea, las luchas fratricidas en lugar de la paz fecunda de las aulas y los arados. En vida, Facundo Quiroga supo entender y liderar los

anhelos y las luchas de su revoltosa montonera. Como Homero les pedía ayuda a los dioses del Olimpo y el Dante procuraba el auxilio del poeta Virgilio en la difícil empresa de contar una historia enrevesada, el gran Sarmiento pide ayuda a su personaje principal, a su enemigo admirado.

Pero no a él ni a su recuerdo: a sus huesos y su ensangrentado polvo. En su pedido está reviviendo al muerto. La invocación es un encantamiento, un acto de magia, la forma en que vuelven a la vida los desaparecidos en la literatura de lo real.

Como Sarmiento a Quiroga, podemos volver a la vida a las personas que nos enamoraron, nos atormentaron, nos siguen doliendo y a los que extrañamos con desmesura. Transformar los restos de los muertos en un Golem¹⁴ hecho de las palabras justas para insuflarles el soplo de la verdad sobre la página escrita. Es, entonces, una de las formas en que nos hablan las reliquias de los muertos: para ayudarnos a entender algo que llevamos dentro. Pero las cosas que dejan los muertos también son capaces de revelar secretos de un manera menos filosófica y más detectivesca.

La historia de la literatura policial, de enigma, está poblada de relatos en los que un policía, un detective privado, un fiscal, el familiar o amigo del muerto o un periodista de investigación logran desentrañar las circunstancias de un crimen y revelar el nombre del asesino operando como un arqueólogo: haciendo hablar al cadáver, sus pertenencias o los objetos encontrados en el lugar del crimen.

El 5 de agosto de 2020, a 97 días de la desaparición de otro Facundo, el joven Facundo Castro Astudillo, quien fue visto por última vez en manos de la policía de la Provincia de Buenos Aires que lo había arrestado por no respetar la cuarentena del coronavirus, la investigadora de la Universidad de Buenos Aires Cora Gamarnik,¹⁵ especialista en el mensaje que transmiten las fotos y los objetos, posteó en Twitter este mensaje, que tituló “Lo que va de un objeto a una vida”:

En medio de un basural, adentro de una comisaría. Un basural que al lado tenía colchones porque también funcionaba de calabozo. Ahí se encontró un objeto pequeñito. El regalo de la abuela. Una sandía con una vaquita de San Antonio adentro. Un objeto de la suerte tal vez o el recuerdo del cariño de ese nieto. Facundo se fue con pocas cosas y entre ellas se llevó la vaquita adentro de la sandía. Tan pequeño era que se les escapó, que lo tiraron a la basura, que no lo registraron.

¹⁴ Como Borges relata con magistral síntesis en su poema “El Golem”, en la antigua leyenda hebrea un rabino invoca con las palabras sagradas la presencia de un ser de carne y hueso y, ante el recitado de las sílabas justas, el ser invocado cobra vida. Pero siempre falta algo, no es perfecto el encantamiento y la criatura remeda a una persona, pero no logra la total entidad humana.

¹⁵ Cora Galmarnik es doctora en Ciencias Sociales, especialista en la importancia social y política de la fotografía documental y el fotoperiodismo en Argentina, y coordina el Área de Estudios sobre Fotografía de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Su libro *El fotoperiodismo en Argentina* es de referencia en el estudio de la mirada de las revistas de actualidad a través de la selección, el enfoque y las decisiones estético-políticas de las fotos que publicaban en la década de 1965-1975.

Un objeto que muestra la persistencia de una vida que se niega a desaparecer. Un objeto que demuestra que a Facundo se lo llevaron a la comisaría, que lo tuvieron ahí, que le quitaron su recuerdo. ¿Dónde está Facundo? ¿Qué hicieron con él? (Galmarnik 5 agosto 2020)¹⁶

La foto muestra un minúsculo objeto que perteneció a Facundo, el chico de 22 años que salió en plena cuarentena el 30 de abril en la localidad de Pedro Luro, en el Gran Buenos Aires, y no fue visto nunca más. Unos días antes de su texto sobre el objeto, Galmarnik había compartido en la misma red social la última foto de Facundo: de pie al lado de un coche policial, cabizbajo y con las manos unidas al frente, en actitud de sumisión o de súplica, mientras un policía uniformado lo vigila. El hallazgo del regalo que le había hecho su abuela dentro de la comisaría da pistas de quiénes pudieran ser responsables de su desaparición. Las cosas nos hablan, nos cuentan sobre sus dueños, gritan y susurran, denuncian y delatan.

Las cosas que rodean a los muertos son material incandescente para muchas ciencias, artes y acercamientos. Desde que las dictaduras latinoamericanas comenzaron a cambiar la práctica de dejar los muertos expuestos en descampados y cunetas y empezar el ejercicio mucho más atroz y dañino de “desaparecer” los cuerpos, los familiares, las organizaciones de derechos humanos y los valientes científicos como el Equipo Argentino de Antropología Forense comenzaron a hacerle preguntas a los vestigios de los muertos.

No eran reliquias de civilizaciones desaparecidas hace siglos, como los que estudian tradicionalmente los arqueólogos. El terrorismo de estado hizo necesario aplicar estas técnicas de preguntarle a las cosas y a los huesos de muertos mucho más recientes. Las crónicas de Leila Guerriero “La voz de los huesos” y “La otra guerra de las Malvinas”, ambas publicadas en la revista dominical de *El País*¹⁷, dan cuenta de forma magistral de esta búsqueda de hacer hablar a los restos humanos.

Conclusión

Diálogos, encuentros, cruces, textos anfibios e híbridos. Esta es para mí la clave del periodismo narrativo actual. Por un lado, reportería, investigación, entrevista, noticia. Por otro, los caminos de la narrativa de ficción, el papel de las escenas, diálogos, descripciones, transiciones y comienzos y finales y ese momento epifánico en el que, como decía Tomás Eloy Martínez, las historias y las vidas y los sueños de otras personas tienen que ver con los nuestros. Ese es el periodismo narrativo que heredamos del siglo XX, y que tiene mucho camino que recorrer aún.

¹⁶ El post incluye una foto que ella sacó de redes sociales como parte de su trabajo académico en la Universidad de Buenos Aires.

¹⁷ “La voz de los huesos” está recogida en la primera antología de crónicas de Guerriero, *Frutos extraños*. (Alfaguara, 2009). Además, ambas crónicas fueron originalmente publicada en una versión más corta en *El País Semanal*. Véase: Leila Guerriero, “La voz de los huesos”, *El País Semanal*, 23 dic. 2007, https://elpais.com/diario/2007/12/23/eps/1198394817_850215.html; y Leila Guerriero, “La otra guerra de las Malvinas”, *El País Semanal*, 8 oct. 2020, https://elpais.com/elpais/2020/10/08/eps/1602144739_814322.html.

El nuevo siglo le agrega, como he tratado de mostrar y demostrar aquí, nuevos diálogos: con la poesía, el teatro, la antropología y la sociología. Y, sobre todo, con una ciencia y un arte que me parece que muestra las posibilidades de vuelo de estos encuentros: la vida de las cosas en el terreno fértil de la arqueología. Este 2021 saldrá un libro que edité y coordiné con fruición: *Contar desde las cosas*.¹⁸ Quise compartir en estas páginas las variadas formas y encuentros que muestran los caminos actuales y algunos de los futuros de esta vibrante pasión por contar la realidad.

Obras citadas

- Alexiévich, Svetlana. *La guerra no tiene rostro de mujer*. Debate, 2015.
- - -. *Los muchachos de zinc*. Debate, 2016.
- - -. *Voces de Chernóbil*. Debate, 2015.
- Arias, Abelardo. *Álamos talados*. Huella, 1943.
- Armstrong, Felipe. Entrevista personal. Santiago de Chile, diciembre de 2018.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. Siruela, 2020.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas, Tomo 1*. Emecé, 1974.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Gedisa, 1984.
- Bowden, Charles. *La ciudad del crimen*. Traducido por Jordi Soler, Random House, 2011.
- Boynton, Robert. *El nuevo Nuevo Periodismo*. Publicacions Universitat de Barcelona, 2016.
- Caparrós, Martín. *El interior*. Malpaso, 2014.
- - -. *Larga distancia*. Malpaso, 2017.
- Capote, Truman. *A sangre fría*. Editorial Sudamericana, 1991.
- Carrasco, Jorge. "Historia de un paria". *El Estornudo*, 25 abr. 2016, www.revistaelestornudo.com/historia-de-un-paria/
- Carrión, Jorge, editor. *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Anagrama, 2011.

¹⁸ *Contar desde las cosas* incluye 22 crónicas con protagonismo de objetos y se inicia con una introducción que incluye, en forma resumida, parte de este ensayo. Será publicado en 2021 por Carena (España) y Marea (Argentina).

- “Ceremonia delegación rapa nui frente a moai Hoa Hakananai'a”. *Youtube*. Subido por Ministerio de Bienes Nacionales de Chile, 12 dic. 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ML6603OaHJ4>
- Cervantes, Miguel de. *Cervantes en la Biblioteca Nacional de España*. BNE, 2016.
- Chandler, Raymond. “Letter to Frederick Lewis Allen.” 7 de mayo de 1948. Carta. *Raymond Chandler Speaking*, editado por D. Gardiner y K. S. Walker, U California P, 1962.
- Clarke, Gerald. *Capote, la biografía definitiva*. Ediciones B, 2006.
- Dalton, Roque. *Miguel Mármol*. Baile del Sol, 2007.
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. RBA, 1992.
- Edmunds, Carlos. Entrevista personal. Santiago de Chile, diciembre de 2018.
- Enríquez, Mariana. *Alguien camina sobre tu tumba*. Montacerdos, 2018.
- Fallaci, Oriana. *Entrevista con la historia*. Noguer, 1975.
- Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas*. Gallimard, 1966.
- Fuguet, Alberto. *Missing*. Planeta, 2012.
- Galeano, Eduardo. *Memoria del fuego*. Siglo XXI, 2010.
- Galmarnik, Cora. “Lo que va de un objeto a una vida”. *Twitter*, 5 agosto 2020, <https://twitter.com/coragamarnik/status/1290705850428985354>.
- García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. RBA, 2004.
- - -. *Relato de un naufrago*. Tusquets, 1970.
- Gelman, Juan y Lamadrid, Mara. *Ni el flaco perdón de dios*. Planeta, 2014.
- Guerriero, Leila. *Frutos extraños*. Alfaguara, 2009.
- Grobel, Lawrence. *The Art of the Interview*. TBS, 2004.
- Guasch, Oscar. “Del arte de observar”. *Observación participante*, Cuadernos Metodológicos 20, 2da edición. Centro de Investigaciones Sociológicas, 2002.
- Herrscher, Roberto. *Periodismo narrativo*, Universitat de Barcelona, 1ra. edición, 2012.
- Quintanilla, Ifigenia. “Drama de las esferas. Objetos rebeldes”, *Esferas de piedra y arqueología del Diquís*, 10 may. 2015, <https://ifigeniaquintanilla.com/2015/03/10/objetos-rebeldes/>
- Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Losada, 1939.
- Lispector, Clarice. *Todos los cuentos*. Editorial Siruela, 2019.
- McGregor, Edward. *The History of the World in 100 Objects*. Penguin, 2013.

- Mérimée, Prosper. *Carmen y otros cuentos*. Bruguera, 1981.
- Nieto, Patricia. *Los escogidos*. Sílabas, 2012.
- Peralta, Gonzalo, editor. *Antología de la crónica periodística chilena. Tomo II (1884-1932)*. Hueders, 2017.
- Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. Era, 1969.
- - -. *Nada, nadie: las voces del temblor*. Era, 1988.
- - -. *La noche de Tlatelolco*. Era, 1971.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. Plaza y Janés, 2000.
- Sagastume, Gabriel. Entrevista personal, agosto de 2019.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y barbarie*. Alianza, 1970.
- Švankmajer, Jan. *Metamorfosis*. Catálogo de la exposición de Starewitch. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2015.
- Sylvester, Christopher. *Las grandes entrevistas de la historia*. Aguilar, 2013.
- Terkel, Studs. *My American Century*. The New Press, 2007.
- Urwicz, Tomer. Correspondencia personal. 12 de noviembre de 2020.
- Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Biblioteca de bolsillo, 2004.
- “Victus’, una obra de teatro para la reconciliación”. *Semana*, 18 may. 2016, <https://www.semana.com/cultura/articulo/victus-la-obra-de-teatro-en-la-que-victimas-del-conflicto-armado-comparten-escenario/474108/>.
- Villoro, Juan. “El ornitorrinco de la prosa”. *La Nación*, 22 ene. 2006, www.lanacion.com.ar/cultura/la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985/.
- Wiener, Gabriela. *Nueve lunas*. Marea, 2000.
- Wolfe, Tom. *El nuevo periodismo*. Anagrama, 1983.

Roberto Herrscher (rherrscher@uahurtado.cl) es periodista, escritor, profesor de periodismo. Académico de planta de la Universidad Alberto Hurtado de Chile donde dirige el Diplomado de Escritura Narrativa de No Ficción. Herrscher es licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires y Máster en Periodismo por Columbia University, Nueva York. Es autor de *Los viajes del Penélope* (Tusquets, 2007); *Periodismo narrativo*, publicado en Argentina, España, Chile, Colombia y Costa Rica; y de *El arte de escuchar* (Editorial de la Universidad de Barcelona, 2015). Sus reportajes, crónicas y ensayos han sido publicados en *The New York Times*, *The Harvard Review of Latin America*, *Opera News*, *La Vanguardia*, *Clarín*, *Ajo Blanco*, *Lateral*, *Gatopardo*, *Travesías* y *Etiqueta Negra*, entre otros medios.