

Cañería a cielo abierto

El metatexto de Leila Guerriero sobre el género crónica

Yael Natalia Tejero Yosovitch

1

Todo intento de definir un concepto dice más que la definición misma. Así también hay un vínculo fundamental entre la definición de un género, la historiografía literaria y cultural que recupera su historia y la jerarquización de los géneros discursivos en un momento determinado de la historia. Desde esta premisa, este artículo propone leer algunas representaciones que del género crónica ha hecho la periodista Leila Guerriero ¹, una de las voces de mayor

¹ Nacida en 1967 en la ciudad de Junín, Provincia de Buenos Aires, Leila Guerriero comenzó su carrera periodística en el año 1991, en la revista *Página/30*. A partir de ese momento, sus textos fueron publicados en medios internacionales y recibió varios premios como el CEMEX-FNPI. Sus crónicas y perfiles fueron incluidos en antologías como *La Argentina crónica* (Planeta, 2007), *Mejor que la ficción* (Anagrama, 2012) y *Antología de la crónica latinoamericana actual* (Alfaguara, 2012), entre otras. Es autora de varios libros donde cultiva diversos géneros periodísticos. En *Frutos extraños* (Aguilar, 2009) compila una serie de perfiles de personajes excéntricos como "El clon de Freddy Mercury", que narra la historia de un imitador del célebre cantante; o "El rey de la carne", donde se perfila la figura y el entorno del empresario ganadero Alberto Samid. Además, la compilación incorpora crónicas sobre variados temas como problemáticas de género, las empresas de venta directa o incluso la vida en la Patagonia. También ha publicado los libros *Los suicidas del fin del mundo* (2005), *Una historia sencilla* (Anagrama, 2013) y *Plano americano* (Universidad Diego Portales, 2013). Sus ensayos sobre periodismo narrativo fueron compilados en la antología *Zona de obras* (Anagrama, 2014), donde encontramos piezas de un enorme valor para la reflexión sobre el género. Recientemente ha salido a la luz su libro *Opus Gelber. Retrato de un pianista* (Anagrama, 2019) dedicado a la vida del músico argentino Bruno Gelber. Como compiladora, editó la antología *Los malditos* (Universidad Diego Portales, 2011), donde recoge perfiles de distintos artistas latinoamericanos (Alejandra Pizarnik, Gustavo Escanlar, Jorge Barón Biza, entre otros) escritos por autores contemporáneos como Alan Pauls, Mariana Enríquez, Alberto Fuguet o Juan José Berra. Asimismo, como resultado de un taller de periodismo narrativo dirigido por ella misma, compiló la antología *Voltios. La crisis energética y la deuda eléctrica* (Planeta, 2017), donde se investigan las causas de los cortes de suministro eléctrico

peso en el escenario del periodismo cultural y la no ficción actual. *Los suicidas del fin del mundo* (2005) es una de sus más reconocidas crónicas. En ella cuenta la historia de un pueblo patagónico que hacia finales del siglo XX sufre una repentina e inusual cantidad de suicidios. La cronista encuentra que los efectos de la crisis y los conflictos políticos finiseculares como la privatización del petróleo y el aislamiento regional de la Patagonia derivan en algunas de las causas sociales que explican las muertes. Este texto, que bien puede ser considerado como uno de los casos inaugurales de la no ficción contemporánea en relación al territorio (y que retoman una larga tradición de textos fundacionales de la literatura argentina), propone la apertura de una nueva etapa de la imaginación espacial en el siglo XXI.

Si bien existen pocos trabajos académicos sobre la autora, hay un creciente interés periodístico y una importante gravitación de su figura en el ámbito de la literatura y la no ficción latinoamericana ². Leila Guerriero se define a sí misma como periodista y a su labor como “periodismo narrativo”. En efecto, el libro *Zona de obras* (2014) compendia una serie de discursos y ensayos publicados en medios de distintos países o leídos en eventos institucionales. Los suicidas, como tantos otros de sus textos, formará parte de una caja de herramientas siempre presente en sus ensayos sobre la no ficción. Analizaremos algunos fragmentos de *Zona de obras* para relevar ciertas problemáticas sobre el género. Veremos que constituyen una suerte de “lecciones” de escritura donde se expresa el interés por definir la propia práctica. En la nota preliminar, Guerriero dice: “Durante mucho tiempo pensé que la tarea de un periodista consistía, sobre todo, en ir, ver, volver y contar” (Guerriero, 2014: 11) ³, pero a partir de la invitación de Mario Jursich para participar del festival de la revista *El Malpensante* en Bogotá (2006), la autora sostiene un interés metatextual y didáctico:

en la Ciudad de Buenos Aires y el Conurbano bonaerense. Es responsable de la selección y edición de artículos de Javier Cercas publicados bajo el título *Formas de ocultarse* (Universidad Diego Portales, 2016) y dirige la colección “Mirada crónica”, de la editorial Tusquets.

² Podemos mencionar la tesis de maestría de Danila Bragagnini (2016), titulada *Las fuentes periodísticas como personajes literarios y el narrador en las crónicas de Leila Guerriero, Martín Caparrós y Juan Villoro* (Universidad Complutense de Madrid) o el artículo de Núria Sabaté Llobera “La región silenciada. Una mirada a la Patagonia argentina a través de Los suicidas del fin del mundo de Leila Guerriero” (2013).

³ En adelante, nos referiremos a los textos de Leila Guerriero incluidos en *Zona de obras*. Entre paréntesis aclararemos la fuente de publicación original pero al finalizar la cita, se consignará el número de página de la antología editada por Anagrama.

Desde entonces, en seminarios, talleres, en conferencias y mesas redondas, en columnas y ponencias (en Santiago y en Santander, en México y en Lima, en Madrid y en Bogotá), no he dejado de darle vueltas al asunto. Por decirlo de otro modo, desde entonces me convertí en una yonqui de estas preguntas: ¿Para qué se escribe, por qué se escribe, cómo se escribe? (11).

La “zona de obras” es precisamente un “espacio destripado por la maquinaria pesada donde los cimientos todavía no están puestos y la cañería a cielo abierto parece la tráquea de un dinosaurio sin esperanzas” (12). La antología no sólo expone, como veremos, reflexiones y metáforas para definir el objeto “crónica”, sino también figuras que permiten caracterizar la misma práctica metadiscursiva que empuja a la autora a reflexionar sobre su labor.

En *Políticas y estéticas de la representación de la experiencia en la crónica contemporánea* (2014), Alicia Montes analiza las características textuales y la especificidad de la crónica urbana tanto a partir de la teoría de los géneros como a través de la crítica, los prólogos a las antologías y las reflexiones de los cronistas en sus crónicas o entrevistas. La metatextualidad se vuelve una dimensión muy útil para este propósito: “Me interesa analizar los relatos alegóricos que subyacen en las lecturas que se han hecho en las últimas décadas, y se hacen hoy sobre la crónica, y en los modos de construir su genealogía” (2014: 37). Según Montes, la crítica académica y los propios cronistas han elaborado un discurso con respecto a su propia práctica tanto para legitimar su lugar en la institución literaria como para configurar sus condiciones de recepción en el mercado. Veremos, a la luz de un breve recorrido teórico sobre el género, los sentidos posibles sobre la crónica que comportan las reflexiones de Leila Guerriero en diálogo con otros autores.

2

Algunos de los ensayos de *Zona de obras* se pronuncian sobre esa relación, que sobrevuela (o mejor dicho, bucea) por los textos de la antología. Uno de ellos, “(Del arte de) contar historias reales”, publicado en *Suplemento Babelia, El país* (España, 2010), sugiere mantener cierta prudencia frente al diagnóstico

según el cual la escritura actual de mayor interés en América Latina es la de no ficción. Ya en 1973, Tom Wolf había dicho algo similar y, aunque en ese entonces se produjo un cambio radical en el periodismo, la distancia temporal le permite a Guerriero ver ejemplos de vital importancia en el dominio de la literatura de ficción. Lo que sí cambió, según palabras de Juan Villoro, es el prejuicio que veía al escritor como artista y al periodista como artesano. Citando al autor mexicano, Guerriero afirma: "Una crónica lograda es literatura bajo presión" (Villoro, 2006; Guerriero, 2014). Es así que la relación entre dos ámbitos institucionales repercute en la relación entre periodismo y literatura, ampliamente estudiada, pero también en la relación entre géneros.

En el siguiente fragmento, Guerriero discute una jerarquización implícita entre la oposición ficcional y factual como criterio de clasificación genérica:

El género de no ficción latinoamericano por excelencia, la crónica, empezó con los primeros cronistas de Indias. Pasaron años -de años- y siguieron las firmas: Rubén Darío, José Martí, Jenaro Prieto, Roberto Arlt, Juan José de Soiza Reilly, muchos otros. Siempre conviene detenerse en el argentino Rodolfo Walsh y *Operación Masacre*, su libro circa 1957 que cuenta la historia de cómo, en 1956, militares partidarios de Perón intentaron una insurrección contra el gobierno y, bajo el imperio de la ley marcial, el Estado fusiló a un grupo de civiles, supuestamente implicados en aquella insurrección. Walsh -un hombre que había sido, hasta entonces, traductor del inglés y autor de cuentos policiales- escribió esa historia con ritmo y prosa de novela. Cuando fue entrevistado en 1970 por el escritor argentino Ricardo Piglia dijo así: "Un periodista me preguntó por qué no había hecho una novela con eso, que era un tema formidable para una novela; lo que evidentemente escondía la noción de que una novela con ese tema es mejor o es una categoría superior a la de una denuncia con este tema. Yo creo que la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, es decir, se sacraliza como arte. Por otro lado, el documento, el testimonio, admite cualquier grado de perfección. En la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas". Le pasó a él, les pasa a todos: siempre, ante una buena historia real, alguien señala: "Sería una gran no-

vela". Como si no agregarle un litro y medio de ficción significara desperdiciar alguna cosa (62-63).

Este fragmento concentra una densidad teórica e histórica considerable. En primer lugar, sintetiza una genealogía que elige como episodio inicial las Crónicas de Indias. La historia que resume en las primeras líneas coincide con el relato canónico que aparece en la mayor parte de las antologías recientes. Una muestra de ello es la introducción que Jorge Carrión escribe para su compilación *Mejor que la ficción* (2012). En ella, considera que el primer mojón del género son aquellas crónicas que históricamente hicieron referencia a biografías, genealogías e historias de poder en torno a guerreros, reyes, nobles o imperios. Sin embargo, mientras que los libros de viajes maravillosos, de cruzadas y de conquistas se escribieron con la voluntad de justificar intereses, la crónica actual frecuentemente denuncia estructuras de poder (2012). Esta caracterización de los inicios de la crónica es muy general, y por eso mismo, matizable. En "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista" (1982), Walter Mignolo analiza el caso de Fray Bartolomé de las Casas y sugiere ciertas salvedades. En su *Historia de las Indias y Apologética Historia* se propone demostrar la "capacidad racional del indio por sus obras, examinadas de acuerdo al esquema aristotélico de las tres especies de prudencia: monástica, económica y política" (Mignolo, 1982: 85). Aunque supeditada a los recursos de su tiempo y cosmovisión, Las Casas también se inclinó por la denuncia ⁴.

⁴ En cuanto a la crónica y la historia, Mignolo considera necesario recordar la trayectoria y el sentido que tienen ambos vocablos en el siglo XVI como punto de partida para identificar la clase de discursos a la cual alude quien emplea una o ambas palabras para designar lo que escribe. En primer lugar, "historia" (que proviene del griego) se emplea en la antigua Grecia en el sentido de ver o formular preguntas apremiantes a testigos oculares; y significa también el informe de lo visto o lo aprendido por medio de las preguntas. El componente temporal no aparece en el vocablo. Por esta razón, Tácito denomina "anales" al informe de lo pasado y llama "historia" al informe de los tiempos contemporáneos. "Crónica", por el contrario, era el vocablo para denominar el informe del pasado o la anotación de los acontecimientos del presente estructurados por la secuencia temporal. En su sentido medieval, la crónica es una lista organizada de fechas de acontecimientos que se desea conservar en la memoria. En el momento en que ambas actividades y vocablos coexisten, es posible hallar crónicas que no se limitan al informe temporal sino que también consideran las exigencias de la retórica. Con el paso del tiempo, las dos actividades tienden a resumirse en la historia, la cual, por un lado, incorpora el elemento temporal y, por el otro, desplaza a la crónica como actividad verbal. Mignolo demuestra que hacia el siglo XVI, los anaes y crónicas habían ido desapareciendo gradualmente y habían sido reemplazados por las *historiae* (la narración del tipo gesta o del tipo *vitae*, que irá de a poco conformando la biografía). Es este, al parecer, el sentido en el que se emplea el vocablo "crónica" en los escritos sobre el descubrimiento y la conquista,

En el fragmento de Guerriero, la alusión a la crónica modernista, aunque sucinta, da cuenta de un episodio insoslayable. Se refiere al período entre el siglo XIX y comienzos del XX, cuando la renovación literaria propuesta por el modernismo como movimiento latinoamericano supuso también el pasaje del nacionalismo local al cosmopolitismo. José Martí (1853-1895) y Rubén Darío (1867-1916) incorporaron a la crónica su práctica poética e hicieron uso del simbolismo, entre otras corrientes. Según Carrión, los cuadros costumbristas del siglo XIX y las crónicas de los modernistas de corte poético-filosófico de principios del siglo XX constituyeron un legado para la crónica actual. Pero a diferencia de aquellos cuadros costumbristas, en estos últimos la cadencia está marcada por el culturalismo y por eso prefieren abandonar los estereotipos y las generalizaciones por medio de las cuales, en el siglo XIX, se presentaba lo diferente (cfr. Montes, 2014: 18). En su etapa modernista, la crónica muestra las contradicciones del proceso de modernización. Carrión también propone un relato para esa historia, que atraviesa los cambios filosóficos, políticos y epistemológicos que acompañan a la crónica:

Eran plumas inglesas, francesas, alemanas, italianas, españolas que, por lo general, trabajaban para órdenes religiosas, empresas o estados. Algo no muy distinto de lo que ocurría con los periodistas, que a menudo eran también políticos, aunque la profesión se legitime justamente cuando se normaliza como práctica burguesa y el texto es finalmente remunerado. El nacionalismo (lo local) pronto se enfrentó con el cosmopolitismo (el mundo vivido en libertad) de los escritores modernistas: con la llegada del siglo xx es la ciudad –y no el país– la patria de los cronistas. Dios muere y el hombre se convierte en un anfibio que, cuando al fin podría encarnar la duda metódica de Descartes, es embargado en realidad por una duda angustiosa, la sospecha marxista hacia el mundo circundante y la sospecha freudiana hacia la psique propia, pronto fundida en una única y violenta sospecha con la proliferación del comunismo y del fascismo. Los escritores modernistas,

como por ejemplo la *Crónica del Perú* (1554), de Cieza de León. Pero también puede emplearse el vocablo “anales” en lugar de “crónica”, para la narración de acontecimientos “dignos de memoria” que corresponden a la historia. Así, Ruy Díaz de Guzmán titula *Anales del descubrimiento, población y conquista del Río de la Plata* (1612) y emplea la palabra para referirse a los “anales” del descubrimiento.

con su doble condición –simultánea y complementaria– de poetas y de cronistas, van a tratar de llenar ese vacío divino con la utopía de la belleza y con la obsesión por lo real. Para sintonizar con la belleza recurrirán, por la vía francesa y simbolista, a la imitación de los procedimientos de la pintura y de la música: la palabra deviene analogía, imagen, sílaba, letra, sonoridad, se emancipa de la obligación de significar (Carrión, 2012: 22).

Los cronistas o antólogos contemporáneos elaboran sus propias versiones históricas, relatadas en fragmentos que integran siglos de historia y ponen el foco en distintos ejes. Uno de ellos es el origen del linaje en la Crónica de Indias. Carrión sostiene que los autores modernistas que produjeron su obra en el cambio del siglo XIX al XX no invocaron a los cronistas de Indias como sus antepasados. Es recién con el fenómeno del Boom Latinoamericano de los años '60 y '70 cuando podemos encontrar la construcción de ese vínculo, que luego fue reapropiado por la escritura de no ficción. Cualquier tradición construida retrospectivamente contiene un grado de ficción. Y en este caso, ese mito fundacional se establece durante un episodio de la literatura latinoamericana construido sobre una amplia producción ficcional como lo fue el Boom. Según Carrión, esa relación que une a los cronistas actuales con la crónica de Indias apareció tardíamente y se proyectó retrospectivamente, pues las crónicas modernistas están más cerca de Montaigne que de Bernal Díaz del Castillo (Cfr. 2012: 24). En efecto, el autor sostiene que la incorporación de ese ilustre precedente es posterior y, sobre todo, novelesca⁵.

Llegamos entonces al punto más relevante del fragmento de Guerriero: la importancia de la figura de Walsh en la historia de la crónica y el testimonio.

⁵ “Alejo Carpentier, que en ‘De lo real maravilloso americano’ (prólogo a *El reino de este mundo* escrito en el ecuador exacto del siglo pasado) mencionó a Marco Polo, Tirant lo Blanc, el Quijote y las anacrónicas búsquedas de El Dorado que llevaron a cabo españoles del siglo XVIII, en una conferencia de 1979, titulada ‘La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo’, afirmó que el novelista latinoamericano, ‘para cumplir esa función de nuevo cronista de Indias’, tenía que trabajar con el melodrama, el maniqueísmo y el compromiso político. Antes había sido el Barroco y la Fantasía lo que el escritor cubano había observado en la literatura de la conquista. En las crónicas que Carpentier publicó en los años 20 y 30 se observa la misma influencia surrealista que en aquel momento estaba interiorizando Miguel Ángel Asturias (sus crónicas parisinas de entonces las llamaría más tarde ‘fantasías’). Para Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima, Asturias o Carpentier la novela de caballerías y la Crónica de Indias sí fueron parte de su genealogía como creadores” (Carrión, 2012, 23).

No sólo sintetiza allí una genealogía, sino que además contiene con cierta doxa que excluye la no ficción del campo de lo literario o, en todo caso, considera que la ficción es la especificidad de la literatura. Esa confrontación que Guerriero propone se basa en dos presupuestos: por un lado, la idea de que la ficción es uno de los componentes propios de la novela y, por otro, la postura según la cual esa noción de novela -definida por la ficción como andamiaje principal- se ha vuelto socialmente inofensiva. Implícita en estas palabras hay una serie de debates de larga data y una postulación del testimonio como elemento de denuncia. Si la crónica está en el margen de un sistema (que, paradójicamente, la vuelve central en el mercado), es su dimensión testimonial la que engrosa el vigor denunciante y la contribución que ha tenido históricamente a la cultura democrática.

3

A menudo, detrás de una pretensión de definición se esconde una analogía desplegable en múltiples implicaciones y consecuencias de sentido. Recortar la crónica dentro del universo de los géneros discursivos para dar cuenta de una identidad que le sea propia resulta un gesto de contienda frente al asedio de cada definición. Por eso, Jorge Carrión sostiene que cada crónica es un debate inclusivo con los géneros y las formas textuales de cada momento histórico: “Un debate que comienza en la propia palabra ‘crónica’. Un debate largo, habitual, inveterado, que viene de tiempo atrás: crónico” (Carrión, 2012: 31). Esto no impide, sin embargo, un intento de definición lógica y tradicional del objeto, con su categoría general y su rasgo específico. Uno de los textos incluidos en *Zona de obras* se titula “Qué es y qué no es el periodismo literario: más allá del adjetivo perfecto” y fue escrito para el Seminario “Narrativa y periodismo” de la Fundación Santillana, la Fundación Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el Instituto Tecnológico de Monterrey (Santander, España, 2010). Con una intención didáctica, el ensayo parte de una caracterización muy general de esta práctica: se trata de un periodismo que toma ciertos recursos de la ficción (estructuras, climas, tonos, descripciones, diálogos, escenas) para contar una historia real y a partir de esos elementos “monta una arquitectura tan atractiva como la de una buena novela o un buen cuento” (2014: 32). La primera regla que enuncia es que la práctica del

cronista supone la investigación de archivos, estadísticas, libros, documentos históricos, mapas, fotos y causas judiciales; lo cual, podemos añadir, aproxima el periodismo narrativo al trabajo del historiador. Además, el recurso a la definición básica de manual expresa la necesidad ilustrativa de una caracterización simple y asequible. Sin embargo, en ella se cifran debates que veremos a continuación.

Quizás sea un lugar común volver sobre la definición clásica de Juan Villoro. Pero su recurrencia supone muchos presupuestos implícitos naturalizados en el campo de la no ficción: la crónica es el “ornitorrinco de la prosa” (2006)⁶. La analogía postula que los textos pertenecientes al llamado “periodismo narrativo” constituyen un lugar de encuentro y cruce de otros géneros. La prosa de no ficción toma de la novela su condición subjetiva y la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes; del reportaje extrae los datos inmodificables; a partir del cuento, construye un sentido dramático desarrollado en el espacio breve; de las entrevistas se apropia de los diálogos y se inspira en el teatro moderno para darles un montaje. La crónica también sería deudora de la autobiografía, dada la importancia de la memoria y la escritura en primera persona. Como el ensayo, explora la argumentación y la conexión entre saberes dispersos. Y por último, logra modos de captar e incorporar la opinión pública a través de la polifonía de los testigos, un atributo que Villoro compara con la influencia del teatro grecolatino y la función del coro griego⁷.

Como punto de partida, esta caracterización resulta útil y operativa. Sin embargo, también ha sido objeto de múltiples revisiones. Alicia Montes (2014) examina el problema del género discursivo en la crónica urbana actual. A causa del carácter proteico, transgresor e inestable de la crónica contemporánea, los relatos que construye ponen en cuestión la noción tradicional de género y habilitan un replanteo de las concepciones de esta categoría y las narrativas alegóricas que la sostienen (2014-: 16). Si retomamos una de las definiciones modernas de género discursivo que ofrece Mijaíl Bajtín (1982), acaso una de las más avaladas en los estudios literarios y lingüísticos, tenemos que entender los géneros como tipos relativamente estables de enunciados que reflejan

⁶ Juan Villoro se basa en la metáfora que ofrece Alfonso Reyes cuando habla del ensayo como “centauro de los géneros”.

⁷ “El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser” (Villoro, 2006).

condiciones específicas de la esfera de la praxis humana en la que surgen y que comparten contenido temático, estructura y estilo. Bajtín señala que los cambios históricos en los estilos de la lengua están ligados de manera indisoluble a los cambios de los géneros discursivos. La lengua literaria representa un sistema complejo y dinámico de estilos. Recordemos que esta afirmación se basa en el presupuesto de una distinción teórica propia del formalismo ruso entre lengua literaria y no literaria. Para lograr una comprensión de la dinámica histórica de estos sistemas que no se limite a la descripción de estilos existentes sino que logre dar explicación histórica de tales cambios, es necesario elaborar una historia de los géneros discursivos, puesto que estos reflejan de un modo más inmediato todas las transformaciones de la vida social. La transición de un estilo de un género a otro cambia la entonación del estilo pero también renueva el género mismo (cfr. Bajtín, 1985: 254)⁸.

Los “metadiscursos” que Montes analiza en las antologías, prólogos, entrevistas y crónicas urbanas muestran un consenso sobre la condición transgresora de las normas (Montes, 2014: 37). La cuestión de la “hibridez” resulta entonces fundamental para reflexionar sobre la contigüidad de la crónica y otros géneros y también sobre sus distintas caracterizaciones. Un ejemplo es el testimonio, que comparte la indefinición y ambigüedad genérica⁹. No obstante, esta indeterminación también forma parte de las definiciones en disputa con respecto a otros géneros, por ejemplo, el ensayo. Recordemos la entrada que Jaime Rest ofrece en *Conceptos fundamentales de la literatura moderna* (1979) para referirse a este género: si bien su definición se limita a una categoría general (“composición preferentemente en prosa”) con un rasgo específico (“que suele proporcionar información, interpretación o explicación sobre un asunto tópico”), también destaca la aptitud mimética que lo lleva a confundirse con el cuento, el diálogo, la biografía, el discurso histórico, cien-

⁸ . “Marie-Laure Ryan sostiene que las teorías que ponen el acento en el componente histórico de los géneros han señalado que cada época tiene un sistema genérico que está en estrecha relación con la sociedad en la que surgen. En ellos se inscriben los rasgos que caracterizan la estructura social y la cultura en la cual emergen, y existe una razón pragmática que avala esta idea, ya que los actos de habla producen géneros literarios” (cfr. Ryan, 1988: 267; Montes, 2014: 57).

⁹ Algunas de las observaciones mencionadas conducen a Montes a considerar que el testimonio, más que un género, es una clase de discurso que conserva sus rasgos característicos a través del tiempo y que puede actualizarse de manera independiente en los géneros que lo utilizan. En este sentido, sería transhistórico y transgenérico: “Desde esta nueva perspectiva, el testimonio pasa a formar parte, en la crónica, de una estrategia más global y, en consecuencia, está definida por la función social y política que en cada momento asume el género” (2014: 43).

tífico o moral. Además, los intentos de aproximarse al género a través de analogías o metáforas no son exclusivos de la crónica, también se predicán del cuento, la poesía y la novela.

En *Los géneros del discurso* (1978), Todorov confirma la vigencia de la categoría normativa de género, puesto que cualquier noción de trasgresión genérica requiere de una ley. La existencia de un discurso sobre los géneros indica que éstos son percibidos como tales en el curso de la historia y más aún en las sociedades institucionalizadas. Es por eso que los géneros funcionan como horizontes de expectativas tanto para lectores como escritores. Como ya hemos señalado en el primer apartado, Montes analiza los prólogos de las compilaciones que sostienen un metadiscurso sobre las crónicas, brindan claves de lectura, establecen genealogías y aseguran la colaboración interpretativa del lector (Genette, 1987; Montes, 2014). Así, una de la hipótesis de la que parte es que lo propio de la cultura contemporánea no es la desaparición, la hibridación o el estallido de los géneros, sino la producción de una clase de textos de vocación transdiscursiva signados por un “inagotable espíritu transformista y transgresor”, que atraviesa campos y entre los cuales se encuentra la crónica urbana, como forma “llamada a narrar el presente desde la perspectiva de lo cotidiano” (Montes, 2014: 57). Esta idea se emparenta fuertemente con la noción de postautonomía, concepto acuñado por Josefina Ludmer en su artículo “Literaturas postautónomas 2.0” (2009) y que hace referencia a escritos del presente que por atravesar la frontera de la literatura quedan afuera y adentro, en una posición diaspórica. Forman parte de la categoría “literatura” en la medida en que conservan el formato libro, se definen como tal y circulan en espacios vinculados con lo literario, pero se instalan en una realidad cotidiana para “fabricar presente” y ese es precisamente su sentido: “Representarían a la literatura en el fin de ciclo de la autonomía literaria” (2009: 42), puesto que las categorías que acompañaban a la institución moderna llamada “literatura” –tales como la ficción– son puestas en crisis¹⁰. El género, la ficción y el testimonio también serían categorías en disputa en los debates sobre la postautonomía literaria.

En el artículo “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”

¹⁰ Sin embargo, diversas respuestas a ese diagnóstico señalan que lo que estaría en crisis es la idea de literatura como realidad autónoma, cerrada sobre sí misma, que sigue una visión canónica establecida por el modelo segregacionista del siglo XIX y que todavía construye nuestras representaciones del hecho literario (Schaeffer, 2011; Louis, 2013).

(1985), Jean-Marie Schaeffer distingue las teorías ontológicas y normativas sobre el género (propias de la tradición crítica que pondría el foco en “la ley”), de las que toman lo genérico como categoría de productividad textual (que engendran transformación, cruce y estallido). Sostiene que todas las teorías desarrolladas hasta el momento tienen un basamento ontológico: cuando intentan responder qué es un género, en realidad se preguntan por la relación entre género y texto, es decir, entre los fenómenos empíricos y los conceptos¹¹. En cuanto a las teorías que consideran el género como categoría de productividad textual, se trata de miradas que conciben al texto como palimpsesto constituido a partir de su transtextualidad (Genette, 1981). Para esta noción, Schaeffer se inclina por el concepto de “genericidad” en lugar de “género” (1985). Pensar en términos de genericidad permite dar cuenta de la tensión entre la apropiación y la transformación y considerar el conjunto de semejanzas temáticas y formales sin necesidad de construir un modelo trascendental y esencialista. A partir de esta concepción, se pueden fijar criterios empíricos que las teorías ontológicas no logran sostener porque, además del carácter trascendente del género, suponen binarismos donde el primer término suele tener connotaciones positivas y el segundo suele asociarse con cierta forma de marginalidad: “historia/crónica, puro/híbrido, “realidad/ficción” (Montes, 2014: 68).

El texto “Los géneros literarios ayer y hoy” (2001), de Jean-Marie Schaeffer, aporta una perspectiva para desnaturalizar el relato implícito en la idea de estallido del género, usado para explicar la producción literaria del siglo XX: esa idea descansa sobre el presupuesto de que existe un estadio previo de estabilidad y homogeneidad. Su hipótesis es que no hay un solo tipo de relación entre la genericidad actual y la del pasado. La idea de explosión solo contempla uno de los aspectos: la oposición entre pureza genérica y transgresión¹².

¹¹ En este sentido, comprobamos que en los intentos de definición hay un conjunto de presupuestos no explicitados que dicen mucho más que la definición misma. Por ejemplo, en este caso, los presupuestos de una forma de epistemología literaria que piensa las relaciones entre los textos como hechos empíricos y la definición como operación cognoscitiva.

¹² Desde estas y otras propuestas, Alicia Montes piensa cuáles han sido las formas en que la crítica académica y el periodismo leyeron el fenómeno de la crónica en América Latina: “[...] se puede determinar que los relatos que se han elaborado hasta el momento sobre la crónica necesitan de la idea ontológica de género como ley en dos sentidos: por un lado, para garantizar un horizonte de expectativas que permita pactos de lectura en la recepción, y la circulación de los textos en el mercado y las instituciones, y que haga visible su presencia *novedosa*, a nivel de mercancía, y nueva, como producción literaria y objeto de estudio; por el otro, esta idea normativa permite legitimar tanto en la institución literaria, como en el espacio del periodismo, el carácter rupturista del modo de narrar de la crónica y ubicarlo en

Independientemente de la operatividad de la noción de genericidad, la clasificación normativa (y por ende, prescriptiva) o de categorías que una sociedad realiza en un momento dado es fundamental para estudiar los modos en que se organizan la recepción y la industria cultural. Sin renunciar a las teorías ontológicas o normativas, una mirada del género como categoría de productividad textual, transtextualidad o genericidad refuerza la idea del género como *significante vacío*¹³ o bien como debate. Jorge Carrión abona esta idea:

A juzgar por la confusión de las palabras que se vinculan con el documental, el testimonio, la crónica, no estamos ante un género, sino ante un debate. Las palabras nos confunden. En España, un reportaje es una crónica, mientras que en algunos lugares de América Latina es una entrevista. Perfil. Retrato. Semblanza. Estampa. Cuadro de costumbres. Aguafuerte. Las palabras nos hacen un poco más libres, por eso tantos cronistas han inventado las suyas para definir su trabajo [...] Impresiones. Apuntes. Instantáneas. Polaroids. Los artistas bolcheviques de vanguardia concibieron el concepto *factografía* para denominar a ciertas estrategias artísticas que, con un claro objetivo revolucionario, recurrían al collage, al fotomontaje o al cine para construir artefactos narrativos vinculados con lo real. La información siempre ha sido contrarrestada por la *contrainformación*" (Carrión, 2012: 29).

La tendencia a usar indistintamente los nombres que designan un mismo objeto (periodismo narrativo, crónica, no ficción) es prueba del modo en que éste (y las prácticas sociales e institucionales que implica) funciona simultáneamente en el campo de lo literario y lo periodístico. La importancia de tener en cuenta los metatextos prescriptivos sobre los géneros (sea la crónica u otros) no radica en la posibilidad de caracterizar los textos de un autor de manera tautológica (de modo tal de ver en ellos una ilustración de la estética que sus prólogos exponen) sino en considerar las ficciones que esos metatextos contienen: sobre el género, sobre su historia, sobre sus relaciones con otros

un lugar *contrahegemónico* (Montes, 2014: 74. *Cursivas en el original*).

¹³ En este sentido la tesis de Montes alerta sobre la necesidad de explorar el género sin cristalizarlo en función de un metatexto prescriptivo: "Así, los escritos sobre la crónica y las crónicas mismas parecen indicar que esta denominación genérica debe considerarse un *significante en deriva* en el que la idea de género difiere su sentido cada vez que se pretende conceptualizarlo" (Montes, 2014, 49).

géneros y sobre los ámbitos sociales en los que emerge.

4

En “(Del arte de) contar historias reales”, Guerriero reflexiona sobre su práctica con un fuerte tono tanto prescriptivo como descriptivo. Pero ambas operaciones a menudo suelen estar dominadas por recursos retóricos como la metáfora o la personificación, lo que implica que estas constituyen, en sí mismas, un artefacto literario:

La no ficción latinoamericana hace estas cosas: imposta modos, lenguas, busca metáforas, empieza por el final, termina por el principio, se enreda para después desenredarse, se hace la tierna, la procaz, la estoica, se escribe en presente perfecto, en castellano antiguo, en primera persona, se hace la poética, la minimalista, la muy seria, la barroca. Duda. Prueba. A veces se equivoca. Pero existe: prueba. (64)

La crónica se construye desde las estrategias textuales (“imposta modos, lenguas, busca metáforas, empieza por el final, termina por el principio”), desde el diálogo con la tradición y la forma (“se escribe en presente perfecto, en castellano antiguo, en primer persona”), y –aunque esto implique la postulación de una cierta pureza contra la que se esgrime la noción de genericidad– también se construye desde la mimesis con otros estilos (“se hace la poética, la minimalista, la muy seria, la barroca”).

El texto “Tan fantástico como la ficción”, leído en la Feria del Libro de Bogotá (2008), luego publicado en *El Malpensante* e incluido posteriormente en *Zona de obras*, se refiere a las crónicas que “encierran una visión de mundo” y se reconocen como una forma de arte. Toman recursos del cine, de la música, del cómic o de la literatura: “El tono, el ritmo, la tensión argumental, el uso del lenguaje, y un etcétera largo que termina donde empieza la ficción. Porque la única cosa que una crónica no debe hacer es poner allí lo que allí no está” (56). Así, las lecciones de Guerriero sellan un compromiso con lo real sin por eso detenerse demasiado en acuerdos ontológicos o gnoseológicos sobre este concepto tan complejo e infinito. Sin embargo, esto no es una carencia ni

una falla, porque siempre hay, en las reflexiones de la autora, un espacio para la mirada o el punto de vista. Así como la ficción en la crónica amerita una reflexión, también la realidad: “no le encuentro sentido a transformar en ficticia una historia que se ha tomado el trabajo de existir así, tan contundente” (58).

El manual de herramientas de Guerriero se constituye, en gran medida, por sus propios textos. Por ejemplo, la crónica “La voz de los huesos”, incluido en *Frutos extraños*, comienza con la descripción de un espacio repleto de elementos óseos: “Apenas después, el texto revelaba que ése no era el cuarto de juegos de un asesino serial, sino la oficina del Equipo Argentino de Antropología Forense [...] Pero aun cuando ese párrafo tiene un tono calculado, una métrica medida y cada palabra está puesta con intención, no hay nada en él que no sea verdad” (57). El compromiso con lo real es indefinible en términos gnoseológicos, pero al menos sí se puede establecer una postura en relación a la mirada. En esa mirada y en la distancia que construye hay –indefectiblemente– un grado de ficción. Habíamos planteado que Guerriero parte de una definición simple y tradicional de periodismo narrativo. Sin embargo, su apuesta avanza hacia una suerte de prescripción que podría parecer casi mágica: “todo lo que hay que hacer es permanecer primero para desaparecer después” (33). La utopía de superar la paradoja del observador aproxima la práctica del cronista a la del etnógrafo y a las exigencias de la observación participante. Se trata de encontrar el lugar desde donde la propia presencia no obstruya la emergencia de lo espontáneo: una escena, un detalle, una frase y cualquier elemento que revele la singularidad de su objeto: el carácter universal de la historia particular ¹⁴. Para Guerriero, el periodismo –literario o no– es lo opuesto a la objetividad: “Es una mirada, una visión del mundo, una subjetividad honesta” (44), que reconoce su punto de vista como tal. En “Todos juntos ahora” (*Revista Sábado, El Mercurio*, 2012), el punto de vista también aparece como objetivo principal de la práctica:

Un periodista es, apenas, alguien que va, mira, organiza el caos aparente y se lo cuenta a quien no ha estado ahí. Para eso, recoge mucho más material del que podrá publicar, contrasta datos, plantea estrategias de acceso, edita, selecciona, duda, vuelve sobre sus pasos y, después, permanece sentado frente a su computadora pa-

¹⁴ En “La imprescindible invisibilidad del ser, o la lección de Homero”, Guerriero ejemplifica esta cuestión a partir del proceso de escritura del perfil sobre “El clon de Freddy Mercury”.

sándolo tan bien o tan mal como se lo permitan preguntas tales como ¿logré contar el cuento, está equilibrado, empieza bien, termina mejor, estoy siendo arbitrario, estoy copiando a alguien, me estoy repitiendo a mí mismo?” (68).

Pero aun cuando todo eso salga bien, el resultado no será bueno si el periodista no tiene aquello que más le importa: “una mirada, su punto de apoyo para mover el mundo” (68). En “Viajar, contar, viajar”, prólogo del libro *Travesías inolvidables*, que reúne las mejores crónicas de viaje de la *Revista Domingo de El Mercurio*, Chile, 2009, Guerriero adscribe a la misma idea: “Se puede ser Thoreux, y ver la enormidad y lo minúsculo, o estar allí, parado, y escribir, otra vez, sobre la inmensidad y la leyenda de la tierra patagónica: lugar común por el que pasó la media humanidad. Viajar para contar es, sobre todo, eso: ver lo que está pero que nadie ve” (114). O como dice en “Tenemos que hablar de Petty” (*Revista Sábado, El mercurio*, Chile, 2012), “Si no estamos atentos, desaparecerán ante nuestros ojos bien cerrados, mundos enteros” (137). En suma, la importancia de la mirada es una idea recurrente en los ensayos de *Zona de obras*. En “El periodismo cultural no existe, o los calcetines del pianista” (leído en un seminario de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, en 2011), Guerriero sostiene: “Todo lo que hizo Foster Wallace, además de escribir asquerosamente bien, fue encontrar un punto de vista adecuado. Si Arquímedes dijo: ‘Denme un punto de apoyo y moveré el mundo’, los periodistas deberíamos repetir ‘Denme tiempo para encontrar un punto de vista y escribiré un texto’” (147).

Estas proposiciones sobre la práctica de escritura también se complementan con un conjunto de “falsas prescripciones”, enseñanzas opacas que funcionan como artefactos poéticos. En “Arbitraria” (*Revista Sábado, El Mercurio*, Chile, 2011), Guerriero ofrece una secuencia de verbos en imperativo que contienen muchas y muy diversas sugerencias: “Aguanten, les diría. Pasen por las historias sin hacerles daño (sin hacerse daño) [...] Y respeten. Tengan en cuenta que trabajan con vidas humanas. Respeten” (13), pero luego agrega: “Maten alguna cosa viva. Sean responsables de la muerte. Viajen. Vean películas de Werner Herzog. Quieran ser Werner Herzog. Sepan que nunca lo serán” (14); y más adelante enuncia: “Escriban sobre lo que les interesa, escriban sobre lo que ignoran, escriban sobre lo que jamás escribirían” (15); “Contemplan la música de las estrellas y de los carteles de neón” (15). La

textura de este ensayo gusta de los contrastes, los oxímoron y las contradicciones, que en conjunto adquieren una fuerza argumentativa evidente, en donde se combinan aparentes arbitrariedades con reflexiones éticas sobre la tarea del cronista.

En suma, las aproximaciones definicionales que hemos visto proponen enunciados singulares y distintivos respecto del conjunto de caracterizaciones que prevalecen en los discursos metatextuales. En el caso de Guerriero, lejos de toda intención de consolidar una epistemología de la crónica, las definiciones de periodismo narrativo que propone combinan, tanto en el sintagma que lo designa como en las descripciones que lo ilustran, una mirada que contempla la combinación de dos ámbitos institucionales: el periodismo y la literatura. Sin descartar la definición tradicional y normativa, la crónica es una forma discursiva que excede los límites de la autonomía estética y que interviene al mismo tiempo en una doble dirección: al interior de las instituciones vinculadas con la literatura y hacia todo el espectro de la discursividad social. La referencia del metatexto prescriptivo de Guerriero en relación a manifestaciones empíricas se establece también en dos direcciones: hacia los grandes referentes del periodismo narrativo convocados por la propia cronista en sus ensayos, y hacia el conjunto de crónicas donde Guerriero pone en juego su propuesta. Sin embargo, hay que precisar que allí donde parece que el meta-discurso de la autora se vuelca sobre la concepción normativa o prescriptiva del género, en rigor lo que vemos es una oscilación entre la enseñanza del libro-taller, y la "falsa prescripción" (o prescripción lúdica) que juega con el estilo instructivo pero termina funcionando como un aforismo que interpela de manera urgente a sus intérpretes.

Bibliografía

Obra principal de Leila Guerriero

- Guerriero, L. (2009). *Frutos extraños*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (Ed.) (2008). *Voltios. La crisis energética y la deuda eléctrica*. Buenos Aires: Planeta.
- (2011). *Los malditos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- (2013). *Plano americano, 21 perfiles de artistas publicados originalmente en diversos medios*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- (2013). *Una historia sencilla*. Barcelona: Anagrama.
- (2015). *Zona de obras*. Buenos Aires: Anagrama.
- (2019). *Opus Gelber. Retrato de un pianista*. Buenos Aires: Anagrama.

Bibliografía general

- Bernabé, M. (2006). Prólogo. En Cristoff, M. S. (comp.). *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bonano, M. (2014). Tendencias del periodismo narrativo actual. Las nuevas formas de contar historias en revistas y cronistas latinoamericanos de hoy. *Questión. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*. 1, (43), 40-50. Recuperado de [<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2241-https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2241>]
- Bragagnini, D. (2016). *Las fuentes periodísticas como personajes literarios y el narrador en las crónicas de Leila Guerriero, Martín Caparrós y Juan Villoro*. Tesis de Maestría. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Carrión, J. (2012). Prólogo: Mejor que real. En *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama.

- Genette, G. (1981). *Palimpsesto*. Madrid: Taurus.
- (2001 [1987]). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Guerriero, L. (2015 [2005]). *Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico*. Buenos Aires: Tusquets.
- Louis, A. (2013). Notas acerca de una posible articulación entre epistemológica entre los estudios literarios con las ciencias humanas y sociales. *Exlibris. Revista del Departamento de Letras*, 2, 210-220.
- Ludmer, J. (2009). Literaturas Postautónomas 2.0. *Propuesta Educativa*, 32, 42-45. Recuperado de: [<http://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf>]
><http://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf>]
- Mignolo, W. (1982). Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista. En Íñigo Madrigal, Luis (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Cátedra.
- Montes, A. (2014). *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rest, J. (1979). *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*. Buenos Aires: CEAL.
- Ryan, M. L. (1988). Hacia una teoría de la competencia genérica. En Garrido Gallardo, M.A. (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros
- Sabaté Llobera, N. (2013). La región silenciada. Una mirada a la Patagonia argentina a través de *Los suicidas del fin del mundo* de Leila Guerriero. En: Forero Quintero, G. (comp.) *Novela negra y otros crímenes. La visión de escritores y críticos*. Bogotá: Planeta.
- Schaeffer, J. M. (1988 [1985]). Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica. En Garrido Gallardo, M. A. (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988.
- (2001). Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui. En *L'éclatement au genres au XXe siècle*. Actes du Colloque de Paris III Sorbonne-Nouvelle Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle.

— (2011). *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature?* Paris: Éditions Marchaisse.

Todorov, T. (1978). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila, 1996.

Villoro, J. (2006). La crónica, ornitorrinco de la prosa. *La Nación*, 22 de enero de 2006. Recuperado de: [<https://www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa->https://www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa>].

Wolf, T. (1973). *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama, 1998.