



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL MENCIÓN LITERATURA**

TÍTULO:

**CRONISTAS LATINOAMERICANAS: HACIA UNA POÉTICA EN
LOS TEXTOS DE LEILA GUERRIERO, GABRIELA WIENER Y
LAURA CASTELLANOS**

AUTORA:

Landín Ramírez, Tatiana Cecilia

**TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE:**

Licenciada en Comunicación Social mención Literatura

TUTORA:

Ojeda Franco, Mónica

Guayaquil, Ecuador

2015



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL MENCIÓN LITERATURA

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo fue realizado en su totalidad **por Tatiana Landín Ramírez** como requerimiento parcial para la obtención del Título de **Licenciada en Comunicación Social mención Literatura**.

TUTORA

Mónica Ojeda Franco

REVISOR(ES)

DIRECTOR DE LA CARRERA

Efraín Luna Mejía

Guayaquil, a los veintitrés días del mes de febrero del año 2015



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL MENCIÓN
LITERATURA**

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Tatiana Cecilia Landín Ramírez**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación **Cronistas latinoamericanas: hacia una poética en los textos de Leila Guerriero, Gabriela Wiener y Laura Castellanos** previa a la obtención del Título de Licenciada en Comunicación Social con mención en Literatura, ha sido desarrollado en base a una investigación exhaustiva, respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan al pie de las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance científico del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los veintitrés días del mes de febrero del año 2015

LA AUTORA

Tatiana Cecilia Landín Ramírez



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL MENCIÓN
LITERATURA

AUTORIZACIÓN

Yo, **Tatiana Cecilia Landín Ramírez**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación: **Cronistas latinoamericanas: hacia una poética en los textos de Leila Guerriero, Gabriela Wiener y Laura Castellanos**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los veintitrés días del mes de febrero del año 2014

LA AUTORA:

Tatiana Cecilia Landín Ramírez

AGRADECIMIENTO

A todos los que respetaron mi tan defendido “cuarto propio”.

TATIANA LANDÍN RAMÍREZ

DEDICATORIA

A mi fauna acompañante y querida.

TATIANA LANDÍN RAMÍREZ

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

MÓNICA OJEDA FRANCO
PROFESOR GUÍA O TUTOR

PROFESOR DELEGADO



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL MENCIÓN
LITERATURA**

CALIFICACIÓN

MÓNICA OJEDA FRANCO
PROFESOR GUÍA O TUTOR

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
La crónica nuestra de cada día	5
CAPÍTULO II	
Echando abajo las puertas cerradas	10
CAPÍTULO III	
Yo soy mi crónica	27
CAPÍTULO IV	
Cruzando abismos.....	48
CONCLUSIONES.....	53
BIBLIOGRAFÍA.....	54

RESUMEN

El siguiente ensayo toma en cuenta a la crónica latinoamericana como el género que compendia facetas periodísticas y literarias en su expresión. Revisa trabajos notables de Leila Guerriero, Gabriela Wiener y Laura Castellanos y encuentra sus rasgos más caracterizadores, al punto de identificar sus poéticas.

Palabras Claves: crónica, periodísticas, literatura, latinoamericana, poéticas, autoras.

(ABSTRACT)

The following essay is based on latinamerican chronicle as the genre that includes literary journalism. It revises literary works from Leila Guerrero, Laura Castellanos and Gabriela Wiener and finds its main characteristics up to the point to identify their poetic work.

Keywords: latinamerican, chronicle, literary, work, poétic, genre.

INTRODUCCIÓN

Contar la vida de los demás parecería ser una de las principales motivaciones de los seres humanos. A base de ella encontramos relatos que dan cuenta de los orígenes mitológicos de la humanidad, de las hazañas históricas de los guerreros y de los emprendimientos colectivos de los pueblos. Por eso hay una amplia gama de textos que narran, sea desde la fidelidad a los hechos como la crónica, la historiografía, el periodismo, sea como todos los libres textos de la ficción literaria. Se impone, entonces, la exploración de la *Nueva crónica latinoamericana* como una tarea que revela los rastros de una dependencia literaria y una comunión entre periodismo y diversas herramientas textuales. Las crónicas configuran historias en las que es posible encontrar una huella integradora marcada desde los inicios de la conquista de América hasta el modernismo latinoamericano.

La palabra crónica evoca la Crónica de Indias, texto sobre América Latina emprendido con el afán de testimonio. La profesionalización del periodismo - que se da a fines del siglo XIX- explica la expansión de la crónica y el surgimiento de nombres como Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío. La bibliografía existente permite asomarse a una cronología de este género híbrido y comprender los compromisos posibles entre el autor y su obra:

La mayoría de las veces, el escritor de crónicas es un cuentista o un novelista en apuros económicos, alguien que preferiría estar haciendo otra cosa pero necesita un cheque a fin de mes. (...) La crónica es la encrucijada de dos economías, la ficción y el reportaje. No es casual que un autor con un pie en la invención y otro en los datos insista en la obligación del novelista contemporáneo de aclarar cuánto cuestan las cosas en su tiempo...Una crónica lograda es literatura bajo presión” (Villoro, citado por Jaramillo, 2012, p. 2571).

En el campo del mundo narrativo de la crónica es necesario conocer las diversas definiciones e interpretaciones que se han planteado los nuevos cronistas latinoamericanos. No se trata tampoco de sujetarlos a una camisa de

fuerza, pero sí de encontrar un medio de alternativas que hace posible al periodista de estos nuevos discursos un acercamiento más comprometido y preciso:

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 propio (Villoro, citado por Jaramillo, 2012, p. 2571).

Durante mi carrera en la Escuela de Comunicación Social, estudiando materias periodísticas y literarias, di con este género que tiene materiales de los dos discursos. Mis experiencias laborales en medios también contribuyeron a un especial interés por los autores que conseguían la adecuada síntesis de lo que es informar y narrar, me di cuenta de que leer una crónica podía ser tan apasionante como leer una novela. Por eso este ensayo indaga en las crónicas de la argentina Leila Guerriero, la peruana Gabriela Wiener y la mexicana Laura Castellanos para definir cuál es la relación de ellas con la crónica. A partir de una selección de sus trabajos periodísticos se realizará un análisis concentrado y exhaustivo para encontrar una serie de características estilísticas y conexiones de estos con fundamentales perspectivas teóricas de nuestro tiempo.

Cada una de estas periodistas evidencia un manejo del discurso narrativo al servicio de los temas que van encontrando en su andar. También es importante señalar que las antologías existentes *Crónicas de otro planeta. Las mejores historias de Gatopardo* (2009), *Las mejores crónicas de Gatopardo* (2011). *Más que ficción* (2012), *Antología de la crónica latinoamericana* (2012) facilitan la selección de estas autoras por la variedad temática y de estilos que fortalece a este género híbrido y a tener un mayor acercamiento a los diversos hechos que se relatan.

La crónica como género tiene una relación con otras áreas de estudios: la sociología y los discursos subalternos. Sin embargo, este trabajo pretende configurar un territorio de búsqueda, de encuentros entre las voces creadoras y sus realidades: su relación con el texto, con sus abordajes y matizaciones que permiten identificar poéticas personales en cada autora. El ensayo también da cuenta de que en la relación directa con su propia cotidianeidad –una cotidianeidad que cada vez rompe más las fronteras de lo que podría considerarse como propio- cada cronista realiza una tarea irrenunciable: contar la vida. La elección de temas y la configuración de estilos será lo que singularice a cada autora.

Leer con atención a las autoras mencionadas exige la determinación de un catálogo de términos que facilitan su amplio territorio de narración: marginalidad, pobreza, violencia, denuncia, bizarro, teniendo en cuenta que ellas convierten sus investigaciones en “situaciones literarias” en la medida que emplean un despliegue estilístico transformador:

Nadie puede dudar de que la crónica latinoamericana tiene oficio y músculo entrenado para contar lo *freak*, lo marginal, lo pobre, lo violento, lo asesino, lo suicida, pero en cambio tiene cierto déficit a la hora de contar historias que no rimen con catástrofe y tragedia (Reguillo, citado por Jaramillo, 2000, p. 60).

Toda crónica es un contrato con la realidad y con la historia. Un doble pacto: un compromiso doble: con el otro (el testigo, el entrevistado, el retratado y sus contextos, el lector) y con el texto que tras un complejo proceso de escritura (y montaje) lo representa en su multiplicidad, utópicamente irreducible (Carrión, 2012, p.20).

Las tres autoras elegidas en este ensayo tienen un universo narrativo que contribuye a las múltiples visiones para entender el estilo del periodismo contemporáneo. El detenimiento en la evolución del género crónica permite que se aprecien los cambios que ha ido experimentando este discurso periodístico-

narrativo y constata cuáles son las relaciones de estas crónicas con sus productos.

I CAPÍTULO

LA CRÓNICA NUESTRA DE CADA DÍA

El desarrollo de la Nueva Crónica Latinoamericana tiene antecedentes en varios momentos que son fáciles de identificar. Desde la aparición de la palabra crónica para referirse a los relatos provenientes de las Crónicas de Indias hasta aterrizar en el surgimiento de las revistas especializadas en este género periodístico.

En 1492 se produce el encuentro América y Europa. Los relatos de la conquista vienen acompañados de una descripción minuciosa cargada de asombro. El encuentro con el otro impulsa la necesidad de convertirla en un testimonio para la posteridad. Claro está que es la mirada del conquistador frente a ese *otro* vulnerable y diferente la que recoge la experiencia. Por eso esas primeras crónicas muestran ya la hibridez de estilo que siempre la va a caracterizar como texto escrito. Las Crónicas de Indias participan del carácter historicista que cumplen al registrar lo que el cronista ve y percibe del novedoso contorno –casi siempre sacerdotes que acompañaban a los soldados exploradores- Excepcionalmente, como es el caso de Hernán Cortés, él mismo escribió a su monarca para informarlo de la enorme empresa de echar abajo un imperio y levantar otro sobre las ruinas quemantes de los aztecas.

Esas crónicas primigenias se fueron impregnando del deseo de impresionar al peninsular que esperaba noticias de las “hazañas”, o fueron acogiendo la auténtica sorpresa de los españoles frente a la flora, fauna y gente que encontraban. Ese toque de subjetividad, ese raudal de emociones, configuran ya un texto flexible que tenía todo un camino por delante.

En América Latina el Modernismo fortalece la relación entre literatura y periodismo. Los escritores que surgen en esta etapa se dedican a ejercer una práctica narrativa que da otra cara a la simple información. Esta realidad corresponde a varias características que se explican en el contexto: la visible modernidad que surge a finales del siglo XIX, la transformación de las ciudades y el aceleramiento del consumo cultural en el folletín. Podría decirse que se fortalece el periodismo y hasta se profesionaliza.

Con la industrialización se dio paso a la reproducción de historias en periódicos y a la circulación masiva de todo tipo de relatos:

La literatura de cordel, entonces, no solo es medio sino mediación: «Por su lenguaje, que no es alto ni bajo, sino la envoltura de los dos. Revoltura de lenguajes y religiosidades. En eso es que reside la blasfemia. Estamos ante otra literatura que se mueve entre la vulgarización de lo que viene de arriba y su función de válvula de escape a una represión que estalla en tremendismo y burla» (Martín-Barbero, citado por Yáñez, 2012, p. 113).

Con la llegada del artículo de costumbres se hace evidente la evolución de un fenómeno que se centró en las pequeñas realidades en un tono humorístico y satírico:

El artículo de costumbres [...] es siempre una composición breve, en prosa o en verso, y que tiene por finalidad la pintura filosófica, festiva o satírica de las costumbres populares. Sus temas concretos son la descripción de tipos, costumbres, escenas, incidentes, lugares e instituciones de la vida social contemporánea [...] con escasa o ninguna trama argumental (Martínez, citado por Yáñez, 2012, p. 294).

El modernismo, entonces, hizo posible que la literatura y periodismo se aproximaran. Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí y Rubén Darío son conocidos también por ser grandes narradores de una realidad marcada por registrar los cambios sociales de las ciudades. La figura del *flâneur* en esta etapa es fundamental como la metáfora del observador de una realidad cada vez más cambiante y carente de estos registros. Y es en la atención a los detalles de la

vida cotidiana y en el cruce de la subjetividad de los autores que es posible trazar una línea de cruce en lo que se conoce como la crónica actual:

Fueron textos con miradas diversas: desde un Martí abierto al mundo pero destacando la raíz de Nuestra América, hasta un Gutiérrez Nájera que quería afrancesar a la ciudad de México (con su escritura *bulevardier* traducida y adaptada de Le Figaro) o un aristocrático Lugones abiertamente contrario a la inmigración europea en Argentina (Checa,2014,p.29).

La última década del siglo XX es la que permite observar las más grandes influencias y cambios de los textos periodísticos:

Se realiza un proceso inverso (al preciosismo de la primera), captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y esperanzas (...) sin abdicar por ello de sus rasgo característico principal trabajar el lenguaje del arte (Checa, citado por Yáñez, 2012, p.30).

También la popularización de la literatura acelera la industria de los folletines y la crónica y el consumo de estos géneros ya hechos productos masivos debido al desarrollo industrial: “El siglo XIX fue el siglo de la democratización de la literatura, debido parcialmente a la transformación de la prensa de su carácter político al mercantil” (Checa, citado por Yáñez, 2012, p.32).

Gabriel García Márquez, Tomás Eloy Martínez, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis son señalados como herederos de la crónica que generó el modernismo. Vale recordar también que en Estados Unidos surgen los padres del Nuevo periodismo latinoamericano: Truman Capote, Thomas Wolfe y Gay Talese.

La cantidad de referentes agotarían las páginas que se pueden dedicar a este capítulo. Sin embargo, es importante decir que estos antecedentes son necesarios para describir la situación de la crónica actual e identificar su medio más idóneo: las revistas especializadas en este género.

Etiqueta negra (Perú), Gatopardo, El Malpensante y Soho (Colombia), Lamujerdemivida (Argentina), Pieizquierdo (Bolivia), Marcapasos (Venezuela),

Letras Libres (México), The Clinic y Paula (Chiles) son los espacios que actualmente sirven de plataforma a los relatos de cronistas.

El surgimiento de estas revistas permite señalar que los periódicos impresos (lugar donde circuló la crónica en sus inicios) son un espacio limitado y de discursos oficiales. La migración de este género a otras plataformas mediáticas crea una especie de paralelismo entre la situación inicial de la crónica modernista: textos que eran exclusivos de los periódicos, y actualmente la crónica latinoamericana que se desarrolla en revistas impresas y digitales. Otras de las actuales características heredadas son referencialidad periodística, el trabajo poético del lenguaje y la función crítica del cronista:

La crónica imponía como condiciones fundamentales que se dejara leer fácilmente y que atrajera e interesara al lector. Para dejarse leer fácilmente debía de estar escrita en una prosa fluida, ágil, sin comienzo ni dificultades para el lector; para atraer e interesar, tenía que tratar tema de actualidad (..) agregándole su imaginación incitada, la dosis de poesía o humorismo o de filosofía que era necesaria (Checa, citado por Yáñez, 2012 ,p.30).

Un aspecto que se debe resaltar es la libertad de estilos que predomina en la crónica contemporánea. Leila Guerreiro, Gabriela Wiener y Laura Castellanos en sus trabajos periodísticos desarrollan una poética que se explorará en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO II

ECHANDO ABAJO LAS PUERTAS CERRADAS

En el trabajo periodístico de Leila Guerriero (Argentina, 1967) destacan varios componentes. El primero, la evidente transformación del camino narrativo a medida que avanzan las historias que construye y segundo, el rastreo de lo cotidiano a través de un lenguaje poético.

La escritora argentina reúne las cualidades actuales del Nuevo periodismo latinoamericano. Los especialistas hablan de componentes generales que podrían derivar en un manual de estilo cronista. En el prólogo de Darío Jaramillo Agudelo a la *Antología de crónica latinoamericana* se señalan las siguientes características de *Literary Journalism*:

1. Los periodistas literarios se internan en el mundo de sus personajes y en la investigación sobre su contexto.
2. Los periodistas literarios desarrollan compromisos implícitos de fidelidad y franqueza con los lectores y sus fuentes.
3. Los periodistas literarios escriben principalmente sobre hechos comunes y corrientes.
4. Los periodistas literarios escriben con una voz intimista, que resulta informal, franca, humana e irónica.
5. El estilo cuenta muchísimo, y tiende a ser sencillo y libre.
6. Los periodistas literarios escriben desde una posición móvil, desde la cual pueden relatar historias y dirigirse a los lectores.
7. La estructura cuenta, como una mezcla de narración primaria con historias y digresiones que amplifican y encuadran los sucesos.
8. Y los periodistas literarios desarrollan el significado al construir sobre las reacciones del lector (Agudelo, 2012, p.32-33).

La narrativa de Guerriero es amplia, en 1991 inicia su trabajo periodístico en el periódico argentino *Página/12*. Actualmente colabora en *La Nación* de Argentina, *El País*, de España, *El Mercurio*, de Chile, y *Gatopardo*, de México espacio donde también ejerce labor editorial. Sus trabajos están incluidos en las antologías *Las mejores crónicas de Gatopardo* (2007), *Crónicas Soho* (2008), *Mejor que ficción* (2012) y *Antología de crónica latinoamericana actual* (2012). Sus títulos individuales son: *Los suicidas del fin del mundo* (2005), *Frutos*

extraños (2009), *Una historia sencilla* (2013) y la reciente *Zona de obras* (2014). Su texto *El rastro de en los huesos*, recibió el Premio Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano en 2010.

EL ESPACIO, UNA ESTRATEGIA DISCURSIVA

La carga de subjetividad que impregna Leila Guerriero a su trabajo cronista-natural y esperado en cada periodista que utiliza este género— es grande y múltiple. Se trata de una conciencia cuestionadora que interroga al lector, que se pregunta a sí misma por la naturaleza de los hechos que cuenta, sin aceptar lo superficial y lo obvio. Siempre puede haber – y de hecho lo hay- “algo más”, un sustrato profundo en los pliegues de la vida que va a parar al texto. Vale tomar en cuenta para sostener esta idea *Los suicidas del fin del mundo* (2005), cuya historia parece sencilla pero que basta para poner sobre la mesa el estilo narrativo de la autora:

Era la mañana de un día brillante y frío como un vidrio (...) Llamé y abrió una nena alta, delgada, de unos 11 años. Llevaba el pelo atado, y tenía la cara tersa, algunas pecas. Era Paola, la hermana menor de Carolina. Su madre, Vilma, lavaba platos, y Lucas su hermano de 4, jugaba en el suelo con libros y crayones (Guerriero, 2005, p. 87).

Esta es, entonces, la historia de Cecilia. La historia que Cecilia quiso contar. Cecilia había nacido en Itatí, Corrientes, hija de un chacarero, hermana de cuatro varones y de una mujer, y la bronca la había hecho feminista (Guerriero, 2005, p.153).

La elección de una noticia puede cambiar la vida de una periodista. En Leila Guerriero es evidente que el rumbo de una investigación está condicionado por el primer contacto con realidades consideradas marginales y la reflexión intimista que derivan de esta aproximación. Así, *Los suicidas del fin del mundo*, *Una historia sencilla* y “El rastro en los huesos” son tres crónicas seleccionadas

para conocer cómo la autora dispone de elementos literarios para contar estas historias singulares y distintas.

El centro de *Los suicidas del fin del mundo* (2005) es la muerte inexplicable de 22 jóvenes, entre 18 y 22 años en la localidad de Las Heras, Buenos Aires. El punto de vista elegido para este texto empieza con la narración en tercera persona que sitúa al espectador en el lugar de los hechos: “Las Heras es un pueblo del norte de Santa Cruz, provincia gobernada desde 1991 y 2003 por quien sería después presidente de la república, Néstor Kirchner” (Guerrero, 2012, p.16). En las siguientes páginas la autora se encarga de mostrar una topografía en la que se mezcla la historia de la localidad y los elementos externos, producto de sus primeras interacciones:

El pueblo brotó allí en 1911 porque el Ferrocarril Patagónico, cuyas obras comenzaron en 1909 en Puerto Deseado, desde donde se lanzaba hacia la cordillera en un intento por unir los puertos y los valles, se interrumpió por el comienzo de la Primera Guerra Mundial (...) De 603 habitantes en 1920, pasó a tener el doble en 1947. No era más que calles de tierra y unos pocos que vivían de comercio, pero la producción lanar era un portento y todos los años lo más granado de la zona se reunía en la Exposición Rural (Guerrero, 2005, p.16-17).

Lo mismo ocurre en *Una historia sencilla* (2013) -título que alude a la película del cineasta David Lynch-, trabajo centrado en un bailarín folclórico, Guerrero elige contar desde el esfuerzo de “situar al lector” en un panorama que implica una descripción casi fotográfica:

La ruta provincial número 11 es una cinta de asfalto angosta, con unos cuantos puentes oxidados por los que pasa una vía por la que ya no pasa el tren. Si se la recorre en el verano austral –enero, febrero- se verá, a un lado y otro, la postal perfecta de la pampa húmeda: campos reventando de un verde como trigo verde, verde brillante, verde maíz (Guerrero, 2012, p.19).

Leila Guerrero también decide interpretar elementos claves para describir el escenario de sus crónicas e incluir la observación de los objetos, la importancia

del detalle y la personificación de entes inertes. El trabajo “Un artista del mundo inmóvil” se dedica a la enumeración de los elementos que conforman una puesta en escena para acercarnos, como si utilizara un *zoom*, al pintor Guillermo Kuitca: “hay una habitación de hotel, hay una ventana, hay un edredón (...) hay una ciudad llamada Columbus y hay, en la habitación, un hombre que escribe” (Guerriero, 2012, p.188).

La crónica tiene que ser capaz de diseñar topografías amplias o reducidas, según lo necesite. Por eso Guerriero atina con los paisajes – la aridez de la Patagonia, la simplicidad de una casa, lo peculiar de un espacio de trabajo – así como con calles, plazas, domicilios. A pinceladas certeras emerge del texto un marco para las acciones con precisión, algún adjetivo elocuente, casi nada de adorno (aunque a ratos se imponga la contundencia de un símil). Su cualidad de observadora precisa es evidente y encontrarse con el diseño visual es una de las mayores fortalezas en sus trabajos periodísticos. Este rasgo también se encuentra en “El rastro en los huesos”, donde un grupo de criminalistas argentinos se encargan de identificar a los desaparecidos en la dictadura militar de Argentina de los sesenta:

No es grande. Cuatro por cuatro apenas, y una ventana por la que entra una luz grumosa, celeste. El techo es alto. Las paredes blancas, sin mucho esmero. El cuarto –un departamento antiguo en pleno Once, un barrio popular y comercial de la Ciudad de Buenos Aires- es discreto: nadie llega aquí por equivocación. El piso de madera está cubierto por diarios y sobre los diarios hay un suéter a rayas –roto-, un zapato retorcido como una lengua negra –rígida-, algunas medias. Todo lo demás son huesos (Osorno, 2010,p.281).

Si en *Los suicidas del fin del mundo* (2005) se emprende la búsqueda de explicaciones a una trágica noticia, en *Una historia sencilla* (2013) hace el acercamiento a un bailarín del baile folclórico malambo. Para ello, la periodista pasa de la descripción de un escenario a una revelación intimista, con una carga emocional evidente en donde prevalece el protagonista:

Si durante el día la temperatura puede superar los cuarenta grados, en la noche, indefectiblemente, baja. Hoy, viernes 14, doce y media, debe andar por los trece, pero, detrás del escenario, es carnaval (...) Entonces escucho, en el escenario, el rasgueo de una guitarra. Hay algo en ese rasgueo – algo como la tensión de un animal a punto de saltar que se arrastrara al ras del suelo- que me llama la atención. Así que doy la vuelta y corro, agazapada, a sentarme detrás de la mesa del jurado. Ésa es la primera vez que veo a Rodolfo González Alcántara (...) Y lo que veo me deja muda (Guerriero, 2013, p.50).

En los textos citados la autora utiliza un sistema de estrategias cuyo uso configura un discurso narrativo propio. Si bien es cierto que la retórica proporciona a quien escribe una batería de recursos a su alcance, la combinación de metáforas, toda la gama de las figuras de repetición, las fortalezas descriptivas crean, un tejido estilístico particular, que el lector de las piezas de Guerriero tiende a identificar.

GUERRIERO, ESE “LEXICÓ ÚLTIMO”

Leila Guerriero utiliza un lenguaje poético en la mayoría de sus crónicas y usa herramientas propias de la literatura. Esta cualidad de su estilo narrativo es abordable con la idea que Richard Rorty desarrolla en el texto *Contingencia, ironía y solidaridad*:

Todos los seres humanos llevan consigo un conjunto de palabras que emplean para justificar sus acciones, sus creencias y sus vidas(...) Son las palabras con las cuales narramos, a veces prospectivamente y a veces retrospectivamente, la historia de nuestra vida. Llamaré a esas palabras el “léxico último” de una persona (Rorty, 2011, p.91).

De esta manera el concepto “léxico último” es una posibilidad para apreciar la producción periodística de Guerriero. A partir de esta particular construcción del

lenguaje, la autora acerca al lector una realidad comúnmente desconocida, se apropia de ella y le da un sentido a contextos casi siempre invisibles:

El mundo no habla. Solo nosotros lo hacemos. El mundo, una vez que nos hemos ajustado, una vez que nos hemos ajustado al programa de un lenguaje, puede hacer que sostengamos determinadas creencias. Pero no puede proponernos un lenguaje para que nosotros lo hablemos (Rorty, 2011, p.26).

En su trabajo Rorty introduce el término “ironista” para referirse a quienes cuestionan los límites del “léxico último” y que analizan el hábito “de haber aprendido el lenguaje equivocado y haberlo convertido con ello en la especie errónea de ser humano” (Rorty, 2011, p.93). En Guerriero la exploración de su territorio lingüístico demuestra la capacidad de adecuar su discurso a un segmento de la realidad, muchas veces lejano, muchas veces desconocido:

Es un ironista exactamente en la medida en que su propio léxico final no contiene tales nociones. Su descripción de lo que está haciendo al procurar un léxico último mejor que el que utiliza habitualmente, está dominado por metáforas del hacer más que el del descubrir, de la diversificación y de la originalidad antes que de la convergencia con lo que ya estaba presente. Concibe los léxicos últimos como logros poéticos antes que como frutos de una investigación cuidadosa según criterios previamente formulados (Rorty, 2011, p.95).

La intervención periodística de Guerriero está ligada a varias formas de afrontar los ámbitos que describe en sus textos y ese “léxico único” se materializa en la elección de sus temas: ¿Qué realidad le preocupa? ¿Cuáles son sus historias?

En Leila Guerriero hay una notable colaboración entre su quehacer periodístico y el manejo de un lenguaje que demuestra una preocupación por el otro. Esta característica justifica las decisiones que derivan de la siguiente regla del *Literary Journalism*: “Los periodistas literarios desarrollan el significado al construir sobre las reacciones del lector” (Agudelo, 2012, p.32). Las crónicas de

Leila Guerriero revelan una aguda sensibilidad y participación en el drama del otro:

En particular, las novelas, las obras de etnografía que nos hacen sensibles al dolor de los que nos hablan nuestro lenguaje deben realizar la tarea que se suponía que tenían que cumplir las demostraciones de la existencia de una naturaleza humana común. La solidaridad tiene que ser construida a partir de pequeñas piezas, y no hallada como si estuviese a nuestra espera (...)” (Rorty, 2011, p.112).

En el discurso narrativo de Guerriero se encuentra una de las nociones de solidaridad a las que se refiere Rorty: “¿Qué otra cosa puede ser, si no la solidaridad humana, nuestro reconocimiento de una humanidad que no es común?” (Rorty, 2011, p.95):

Un hombre común con unos padres comunes luchando por tener una vida mejor en circunstancias de pobreza común o, en todo caso, no más extraordinaria que la de muchas familias pobres. ¿Nos interesa leer historias de gente como Rodolfo? ¿Gente que cree que la familia es algo bueno, que la bondad y Dios existen? ¿Nos interesa la pobreza cuando no es miseria extrema, cuando no rima con violencia, cuando está exenta de la brutalidad con que nos gusta verla-leerla-revestida? (Guerriero, 2013, p. 79)

Las descripciones, cuando describir es una característica esencial en las crónicas, están matizadas por una construcción de imágenes y términos recurrentes que dan hasta un ritmo único al material escrito:

La función poética no es la única función del arte del lenguaje, sino la función dominante de aquél, y determinante, mientras que las demás actividades verbales desempeñan tan solo un papel subsidiario, accesorio (...) Es obvio que la función poética del lenguaje no caracteriza a un solo tipo de discurso, por ejemplo, la poesía o la literatura. Todo ejercicio del lenguaje, aparte de la poesía puede dar esta función poética (Kristeva, 1988, p.260).

El recorrido por las crónicas de Guerriero da como resultado una consistente combinación entre datos de la vida concreta e imágenes poéticas. Su estilo

avanza diseñando un armonioso sendero adoquinado por los adjetivos adecuados y las prosopopeyas que animan cuadros al parecer grises por estar al servicio de la información:

Subí a mi cuarto. Cerré la puerta. Encendí el televisor y no había nada. Sólo estática, una nube gris. El viento arrancaba las ventanas de su sitio, los dientes y las muelas (Guerriero, 2005, p.26).

Cuando me acosté el ruido de las ventanas era un temblor profundo, una maldad interminable (Guerriero, 2005, p.102).

No había nadie en la calle. El viento sumergía a la ciudad en un velo triste de polvo (Guerriero, 2005, p.111).

Cuando me acosté el ruido de las ventanas era un temblor profundo, una maldad interminable (Guerriero, 2005, p 102).

Afuera los árboles grises parecían hechos de plumas, de alas muertas, arañados por una fuerza con malas intenciones (Guerriero, 2005, p.119).

Afuera el viento era un siseo oscuro, una boca rota que se tragaba todos los sonidos: los besos, las risas. Un quejido de acero, una mandíbula (Guerriero, 2005, p.84).

-¿Ves?- dice una mujer con rostro de camafeo, una belleza oval-. Esto, la parte interna, se llama hueso esponjoso. Y hueso cortical es la externa. Bajos sus dedos, el esqueleto parece una extraña criatura del mar, al aire en zonas esponjosas (Osorno, 2010, p.289).

Este flujo de datos secos, directos, crean un mundo tan parco y duro como el que recogen las palabras, sello estilístico de la autora que posibilita encontrar en cada descripción una sucesión de imágenes, repeticiones, que golpean las líneas en una cadena sonora que saca al lector de la mera inteligibilidad y lo aproxima a las sensaciones. Vale asociar el fenómeno a lo que Hans-Georg Gadamer menciona en “El texto eminente y su verdad”:

Así como la palabra «texto» refiere, en realidad, al entrelazamiento de los hilos en un tejido que, por sí mismo, se mantiene unido y no deja que los hilos se salgan de su sitio, así también el texto poético es texto en el sentido de que sus elementos convergen en una palabra unificada y en una sucesión armoniosa de

sonidos. Esta unidad constituye no sólo la unidad del sentido del discurso, sino también, con el mismo impulso, la de una configuración de sonidos (Gadamer, 1993, p.59).

En los textos de la autora argentina se observa como una de las características fundamentales de su trabajo: el discurso cotidiano convertido en una línea de rastros poéticos y en palabras de Gadamer: “Un texto poético no es como un pasaje en el curso de un discurso, sino que un todo que se sale de la corriente de las palabras que van pasando” (Gadamer, 1993, p.59). Estas “palabras que van pasando” encuentran su razón de ser en la estructura que la autora elige para contar la historia e ir incorporando los datos informativos. En *Una historia sencilla* su elección es la frase corta en el primer párrafo para luego pasar de la descripción del espacio e ir intercalando sus reflexiones también en oraciones simples.

En Los suicidas del fin del mundo la autora decide utilizar la descripción de un espacio y ubicar el tiempo de la narración desde la primera línea. Claro está que en el transcurso de la historia hay saltos en el tiempo, presente y pasado marcan ritmo a este relato:

El viernes 31 de diciembre de 1999 en Las Heras, provincia de Santa Cruz, fue un día de sol. Había llovido en la mañana pero por la tarde, bajo el augurio favorable del que parecía un verano glorioso, se hicieron compras, se hornearon corderos y lechones y se vendieron litros de vino y de sidra. Allí, y en toda la Argentina, se preparaba la juerga del milenio con fiestas, alcohol y fuegos de artificio. Pero en Las Heras, ese pueblo del sur, Juan Gutiérrez, 27 años, soltero, sin hijos, buen jugador de fútbol, no vería, de todo eso, nada. No sabía mucho de la muerte – como no lo supieron los demás, los otros 11- pero el último día del milenio supo que no quería seguir vivo (Guerriero, 2005, p.119).

Guerriero consigue el molde adecuado para configurar sus narraciones, el dinamismo entre la palabra coloquial y el registro poético evidente en sus relatos. A esto se suma la versatilidad en el uso de imágenes, la construcción de un espacio sensorial que complementa la función informativa.

LOS PERSONAJES

No es casual que en las crónicas de Leila Guerriero los protagonistas adquieran una identidad completa, a partir de una constante revelación y un testimonio que cobra sentido en la cuidadosa elección de los datos y en la disposición de su prosa narrativa, porque el principal acierto en una crónica de personaje radica en la elección del individuo que va a mostrarse.

Así como hay historias mínimas que brotan cuando se sigue al sujeto común hay otras que se agigantan cuando la mirada del cronista apunta su microscopio a la singularidad o la extrañeza de un ser de excepción.

En el mundo narrativo de Guerriero hay de todo un poco. Desde el lado del hombre ordinario le interesa el habitante del barrio pobre, el profesional común y el artista campesino. Encontrar escenario para el desarrollo de estas historias es uno de los aciertos que salen al paso en los textos, como en *Una historia sencilla* (2013):

El lunes 5 de enero del año 2009 el suplemento de espectáculos del diario argentino *La Nación* publicaba un artículo firmado por el periodista Gabriel Plaza. Se titulaba “Los atletas del folklóre ya están listos” (...) Guardé el artículo durante semanas, durante meses, durante dos largos años. Nunca había escuchado hablar de Laborde, pero desde que leí ese magma dramático que formaban las palabras *cuero de elite*, *campeones*, *héroes deportivos* en torno a una danza folklórica y un ignoto pueblo de la pampa no pude dejar de pensar. ¿En qué? En ir a ver, supongo (Guerriero, 2013, p. 11).

Este primer acercamiento de la cronista a seres anónimos, se hace con la intuición de que siempre encuentra un caso excepcional. En *Una historia sencilla* describe la competencia de baile folclórico malambo, la entrega absoluta de los participantes a este concurso, su sistema de preparación, los sacrificios económicos que hacen para llegar al certamen, los movimientos del

baile y la gloria que significa para ellos convertirse en el ganador que a su vez se sentencia con este tinte trágico: “Un hombre que, en el mismo momento en que recibe su corona, es aniquilado” (Guerriero, 2012, p.18). Desde la elección del título Guerriero reafirma las características de las crónicas actuales: “el estilo cuenta muchísimo, y tiende a ser sencillo y libre” y con esta fórmula narra el mundo de Rodolfo González Alcántara: “Está es la historia de un hombre que participó en una competencia de baile” (Guerriero, 2012, p.9).

Así es la crónica del bailarín de 28 años, que con todos los avatares de un héroe se ha preparado durante años para conseguir el primer lugar en el Festival Nacional de Malambo de Laborde:

No se sabe. Nadie en su familia había bailado pero él empezó a tomar clases de malambo con un hombre llamado Daniel Echaide mientras asistía al colegio donde era un alumno impecable aunque sus padres no podían comprarle libros ni cumplir con las más ínfima exigencia: como no había dinero para conseguir los elementos que le pedían en la materia de trabajos manuales (Guerriero, 2012, p.77).

Guerriero narra los acontecimientos de este “héroe anónimo”, su niñez rodeada de pobreza y de crecer sin un padre, pinta a un personaje fuerte: “Yo tuve una niñez hermosa. Lo que más pasábamos era hambre. En todos los lugares en los que viví, pasé hambre” (Guerriero, 2012, p. 81). En esta proximidad con los personajes la autora argentina se detiene y reflexiona, se impacta por los instantes en los que encuentra una fortaleza psíquica o un rasgo que caracterice profundamente a sus protagonistas: “Cuando me despedí, tenía claro que la historia de Rodolfo era la historia de un hombre en el que se había agitado el más peligroso de los sentimientos: la esperanza” (Guerriero, 2012, p. 81).

Como en cualquier novela que se construye frente a los ojos del lector, el personaje de la crónica se hace al andar. La intermediación del cronista (el

narrador de la novela) no es suficiente para que un ser humano respire dentro de una página: hay que escucharlo. Guerriero elige con precisión quirúrgica los diálogos que revelan una conciencia. Por eso se hace tan natural leer que en “El gigante que quiso ser grande”, Jorge Gonzales el argentino de 2.30 cm diga: “Para mí la altura era una cosa normal. No era un problema”: Como en casos anteriores el ritmo de la crónica fundamenta una movilidad temporal que permite al lector apreciar, en violento contraste, al ingenuo muchacho que salió casi adolescente del ínfimo pueblo del noreste de Argentina frente al vanidoso, derrochador y glotón profesional de la lucha libre que creyó que le era posible ganar un millón de dólares al año.

La genialidad es un gigantismo psicológico. Guerriero lo explora muy bien en “Un artista del mundo inmóvil”. Trabajo dedicado al mayor pintor vivo que tiene argentina, Guillermo Kuitca, en el que aborda con la naturalidad y los cortes poéticos del caso, el perfil de uno de los artistas más famosos del mundo. Kuitca fluye en esta crónica con todas sus rarezas de hombre inundado por el genio de la pintura desde los 14 años, distanciado de su país durante 17 y prodigo hijo que retorna para sumergirse en su etapa creativa más estable en el corazón de Recoleta, emblemático barrio de Buenos Aires. Acaso haber encontrado el *leitmotiv*: “Y eso, para Guillermo Kuitca, es el hogar: un sitio vertical habitado por un perro, por un hombre solo (...) Don Chicho, el otro habitante de esta casa donde viven el hombre solo, el perro” (Guerriero, 2012, p. 190), condense en su repetición el rasgo indefectible del talento, la soledad.

De esta manera Leila Guerriero también caracteriza a sus personajes: encontrando peculiaridades. En “El mago de una sola mano”, escribe la historia del ilusionista más conocido en Argentina y uno de los mejores del mundo, Héctor René Lavandera. A los nueve años perdió su mano derecha en un accidente al cruzar la calle, lo atropelló un carro. La crónica aborda la

personalidad e historia de este personaje y al igual que “Un artista del mundo inmóvil” la autora encuentra una constante: “La mano derecha- la mano- dentro del bolsillo (...) El hombre se pone de pie. Es alto y lleva la mano derecha en el bolsillo: la mano (...) Cuando camina- cuando se sienta, cuando conduce-lleva la mano en el bolsillo (Guerriero, 2012, pp. 303 -320)”. Y este elemento elegido para no perderlo de vista, la autora define esa constante –la mano- como una especie de amuleto que predomina en el territorio narrativo. Poco a poco el lector se informa de los esfuerzos del mago, la dedicación en manejar la técnica de las cartas en una época en el que los libros eran diseñados solo para ilusionistas de dos manos. A pesar de estos inconvenientes, a los 18 años el mago ya era un diestro en este oficio.

En el transcurso de “El mago de una sola mano” Guerriero matiza las descripciones con otros elementos de cotidianeidad, el entorno familiar y las anécdotas de este hombre exitoso: “El codo izquierdo sobre la mesa, la mano erguida, un anillo rufián en el meñique: la representación de un truhán, de un timador que quiere parecer un timador” (Guerriero, 2009, p. 311).

Guerriero retrata al personaje completo y propone al receptor de sus crónicas datos precisos, pequeños guiños para que el lector construya la totalidad de sus protagonistas:

A veces repaso mis composiciones, veo cómo puedo mejorarlas. Yo he logrado, y discúlpame el *yo*, aquello de que, aun si se ha escuchado la Séptima Sinfonía de Beethoven mil veces, cada vez que se la escucha es la misma apoteosis. Cada día tengo más habilidad para ubicar la frase en el show, para sacar la que sobra (...) No debe ser fácil convivir con él porque sólo se puede hablar de él y de nadie más. Es un gran narciso, pero también es la perfección. Es un aparato de relojería (Guerriero, 2013, p. 311 al 332).

Cabe aprovechar las líneas que la autora dedica a su reflexión sobre el oficio, siempre busca el detalle, la perfección, una complejidad que solo es captada por la agudeza y la curiosidad:

Y que un perfil es, siempre la historia de algo mucho más devastador, mucho más grande que la historia de uno solo (...) Contar cómo se traslada todo eso al papel llevaría un rato, pero para ser breve diré que nunca empiezo a escribir sin tener la frase del principio (...) Un perfil es, por definición, la mirada de otro. Y esa mirada es, siempre, subjetiva (Guerriero, 2013, pp.46- 49).

Estos procedimientos también se encuentran en crónicas anteriormente comentadas, así como en *Vida del señor sombrero* (2013). La publicación de este trabajo está acompañada con un prólogo en el que la autora confiesa cómo hace para construir personajes:

Y si me preguntan por qué escribo perfiles, diría que por los mismos motivos por los que escribo otras cosas: porque hay cosas que no entiendo y que quiero entender pero, sobre todo, por un acto de soberbia: porque siento que nadie, salvo yo, puede saciar el monstruo de mi curiosidad una vez que ese monstruo se despierta (Guerriero, 2013, p. 14).

Las impresión que Guerriero plasma en su trabajo coincide con la característica que el teórico ruso Mijáil Bajtín teoriza acerca de la construcción de personajes: “Toda reacción frente a la totalidad del hombre protagonista es específicamente estética, porque recoge todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas y las constituye en una totalidad única, tanto concreta y especulativa como totalidad de sentido” (Bajtín, 1999, p. 14). Y *Vida del señor sombrero*, no es la excepción de este pronunciamiento, la cronista cuenta las vivencias más importante de un crítico de cine argentino y fundador de un suplemento cultural:

La puerta se abre y se ve esto: un living, biblioteca, una mesa redonda cubierta por un tapete verde, sillones y un hombre pequeño- bajo- de pelo y bigote blancos, suéter y abrigo de lana, pantuflas.-Bienvenida- dice Homero Alsina Thevenet, el hombre que hace tres años se moría-. Ya ni aquí se puede dejar la puerta abierta (Guerriero, 2013, pp.56 - 57).

Guerriero no renuncia a la fuerza expresiva, las elecciones claves, a los términos al servicio de la imagen del protagonista y por eso dice: “Hacer una entrevista es como torear, pero sin final trágico: tentar al toro y, cuando sale, hacerle honor a ese coraje” (Guerriero, 2013, p.21). En *Vida del señor sombrero*, la autora argentina delinea con rasgos precisos a su personaje: “Once, dice, Homero, que cultiva con ímpetu su vicio de actor secundario: gente indispensable, pero gente discreta (...) A Homero no le gustan los egos inflamados. Esos monstruosos roles protagónicos” (Guerriero, 2013, p.85).

El universo de Leila Guerriero integra creatividad en el abordaje de sus historias, y la elección de recursos estilísticos demuestra en sus textos una elaboración similar a las de las grandes ficciones. El oficio de esta escritora es arduo y su quehacer multiforme siempre depende del cómo se realiza. Con todo esto bien podríamos sostener que ella desarrolla una poética de la agudeza.

CAPÍTULO III

YO SOY MI CRÓNICA

En Gabriela Wiener la crónica pasa por una experiencia del ser, de la exploración de varios ámbitos que llevarán a la voz de la autora a un autoconocimiento y exploración de la realidad del otro versus sus propias vivencias. Para esta profesional peruana la indagación periodística, el acercamiento a un tema, es un cuestionamiento y exige un contacto directo con el fenómeno que debe investigar. Empezó su carrera en Lima a partir de observaciones de sectores marginales y su bautizo cronístico lo hace en la prestigiosa revista *Etiqueta Negra*. Gabriela Wiener ha publicado los libros *Sexografías* (2008), *Nueve Lunas* (2009), y *Mozart, la iguana con priapismo y otras historias* (Sigueleyendo, 2012) y *Kit de supervivencia para el fin del mundo* (2012). También sus trabajos aparecen en las colecciones *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (2012) y *Antología de la crónica latinoamericana actual* (2012).

En *Sexografías* (2008) la escritora reúne una serie de trabajos que están divididos en tres secciones: “Otros cuerpos, Sin cuerpo y Mi cuerpo”. Wiener ejerce también el periodismo *gonzo*, práctica nacida en los años 50 a partir de la propuesta del norteamericano H. Thompson, quien la defiende como una forma de narrar el periodismo en primera persona y vincularse con las acciones que se relatan:

Pese a sus muchas semejanzas con el Nuevo Periodismo de los años 60, cuyo pionero fue Tom Wolfe, el periodismo “gonzo” va más allá, como apunta Helen Benedict de la Universidad de Columbia “al documentar las experiencias (del periodista) con la droga, el sexo, y el rock and roll como una forma de ilustrar las convulsiones sociales y psicológicas de nuestro tiempo (Diario El Sur de Concepción, 2007).

Desde esa vital proximidad de la autora con su texto se evidencia la decisión de repensar lo femenino desde un cuerpo femenino. Los temas que salen al paso del lector en las historias de Wiener son muy variados: la pornografía, la maternidad, la sexualidad, la prostitución, la muerte y la enfermedad. Lo que importa es la voz de la autora que siempre encuentra un matiz de reflexión y muestra la intención de plantear desde las páginas un espacio de cuestionamiento; puede identificarse la clásica actitud frente al espejo en la cual toda exploración será un camino para el encuentro con ella misma.

OTROS CUERPOS

En las crónicas de Gabriela Wiener narrar en primera persona es un acierto. El resultado de ello es una extraordinaria proximidad con la cosa narrada, es habitar el texto y hacerlo latir con la intensidad a las que nos ha acostumbrado la ficción, es dotarlo de pensamiento y agonía. Todo esto sin interferir con los testimonios del protagonista de sus historias. Es decir, la autora es consciente de que su relato tiene un punto de partida y de llegada en el texto que propone a sus lectores. La escritora peruana arma una escena: personajes, espacios, acciones y construye una visión directa y contundente. Wiener llega al texto que narra como quien se dedica a explorar un territorio indescifrable, pero con la fe segura en el código escrito y así permite el primer acercamiento a su mundo narrativo a base de la exploración minuciosa de realidades sórdidas y marginales.

De esta manera “Gurú & familia, Los Badani: Un esposo y seis personas (y todos felices)” es la crónica de Ricardo Ruiloba Badani, un gurú del sexo que tiene semejante número de esposas. La historia cuenta cómo este hombre peruano descubrió en el tantrismo un fin para su vida, que tal vez es una de las doctrinas más cómodas para tener un matrimonio poligámico.

El texto de Wiener produce sorpresa al mostrar cómo un sistema patriarcal funciona dentro de una casa donde cada esposa tiene designado un día libre a la semana en el cual también duerme con el esposo Badani. Allí –según cuenta Wiener- todo es armonía, todas colaboran como en una hermandad, sin mezquindades y sin celos entre ellas. Cada una es especial para el gurú:

Ellas siempre están pendientes de sus necesidades como siervas abnegadas, esclavas que aseguran sentirse libres como pájaros. La esclava y el paladín, esa es su definición ideal de pareja. Ellas pasan a ser parte de él y se juega la vida por ellas. Parece una reciclada pero revolucionaria fórmula para ser feliz. (Wiener, 2012, p.16).

La cronista –a modo de confidencia- comenta los esfuerzos que le permitieron ingresar al mundo íntimo del gurú, la auténtica “intromisión” de Wiener en su casa y relata su primer contacto con este patriarca en la tienda de lencería y ropa sexy que posee en un barrio residencial de Miraflores:

Si hasta entonces había sido la perseguidora y ellos los escurridizos, la historia estaba a punto de cambiar. Llamé el día acordado a la tienda y me contestó una de sus esposas. Era Mara Abovich, una rubia y alta que se acomoda su esponjosa y pesada cabellera a un lado del cuello. Es la encargada de avisarme de que Badani me invita a su casa de martes a jueves. La oferta consiste en pasar dos noches con el gurú del sexo y seis esposas en un lugar no precisado de Lima (Wiener, 2012, p.17).

Hay detalles que a Wiener le gusta explotar, por ejemplo, se lee entre líneas que este personaje exige a sus mujeres una tácita obediencia, un servilismo natural en el cual ni una de ellas protesta. Ellas parecen estar a gusto, pero la cronista sabe que para comprobarlo debe estar en el lugar de los hechos: “Badani es el único responsable del barco (...) es el único que tiene voz y voto. Yo sólo espero que me permita recuperar mi voz”. Y como voz se entiende su ojo agudo, su incesante manía de repreguntarse lo que observa y lo que percibe en los actantes de ese teatro ocasional:

Esta noche, para no desentonar, llego en faldas a su tienda. “Badani instrumentos de seducción”, se lee en las etiquetas de su ropa. Badani me dijo que sus mujeres no llevaban pantalones. También que iban totalmente depiladas, pero a tanto no llegué. Mara, su sexta esposa, cargaba varias bolsas del supermercado donde iban las salchichas italianas y otros pedidos expresos de Badani (Wiener, 2012, p.16).

¿Y para qué esta historia? Wiener revela en el texto una pugna entre lo políticamente aceptado: monogamia -orden frente a otra realidad que también existe y que es practicada por Badani y su mundo tántrico: poligamia = igualdad, en la que ha instalado otra clase de estructura-. Su intromisión está cargada de un giro a los valores que las sociedades convencionales exigen a sus ciudadanos: con este grupo funciona otra organización, en él se multiplica un ordenamiento familiar que Occidente no acepta y declara ilegal, pero que esta realidad parece negar y poner en jaque:

Les echo un vistazo: todas tienen más de treinta años y llevan ropa de colores estridentes, pero elegantes a su manera. Siento que asumen mi invasión con sabiduría. De hecho, si algo han aprendido durante el tiempo de su convivencia, es tolerancia hacia otras mujeres (Wiener, 2012, p.21).

De eso se trata la crónica de Wiener. Pega un puñetazo en la frente del lector, detiene, advierte, hace mirar hacia otro lado del habitual.

EL SEXO ES UN MUNDO

Hablar de sexo puede pasar por una elección fácil y repetida. Sin embargo, la mirada de Wiener siempre encuentra un motivo novedoso y un ingenio particular que enfrenta a los receptores a otras realidades muchas veces inesperadas. La diversidad sexual le abre de forma generosa las posibilidades de un amplio abanico temático dentro de sus márgenes.

Acaso la crónica titulada “Trans” es un acierto de por sí en el sentido de que del hallazgo de los personajes deriva la riqueza de una historia que se anuncia en la primera línea: “Él pensaba que él era un chico y ella pensaba que él era una chica”. No se trata solamente de los clásicos sujetos atrapados en los cuerpos que no les corresponden sino de una pareja de solitarios que une su lucha contra la sociedad, una sociedad donde es posible que “un cuerpo de vigilancia del municipio de Lima, (suelta) a sus perros y (reparte) palos y gases lacrimógenos contra transexuales” (Wiener, 2012, p.50). Amelia y Melvin no son solamente un hombre y una mujer con trajes cambiados, sino una pareja que se ama y que ha procreado una hija.

Se puede leer a Wiener desde conceptos y nociones que están tratados por la academia y en espacios asignados para la teorización. Pensando el género, Judith Butler sostiene:

El género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo constituyen la ilusión de un yo generalizado permanentemente. Esta formulación desplaza el concepto de género más allá del terreno de un modelo sustancial de identidad, hacia uno que requiere una conceptualización de temporalidad social constituida (Butler, 1990, p.297).

Amelia y Melvin son mostrados desde el comienzo de su historia, dentro de su cotidianidad de roles cambiados en la medida que usan libremente la lengua y los cuerpos (él es ella; ella es él): “Se tomará entonces el género como un estilo corporal, por ejemplo, un ‘acto’ que fuera a la vez intencional y performativo, donde performativo tiene el doble sentido de ‘dramático’ y de ‘no–referencial’ “(Butler,1990, p.297).

Y a estos actos performativos son los que la crónica de Wiener sigue el rastro. Su testimonio viene apoyado por una reflexión sobre dos seres humanos que han elegido desde ropas distintas hasta espacios de circulación inhabituales,

que han intercambiado sus nociones de masculinidad y feminidad: “Su palabra de hombre no valía nada. Una pareja de chico gays tuvo sexo heterosexual. A Amelia se le olvidó que Melvin era un hombre con un cuerpo de mujer. Y por eso le gustó. Un año después nació Valery” (Wiener, 2012, p.52).

Wiener acerca nuevamente la mirada a esas posibilidades que en “la normatividad” no son posibles y por eso están invisibilizadas. Un papá que da el pecho, una mamá que usa calzoncillos, crean otra dinámica de interacción para una niña que naturalmente va asumiendo las peculiaridades de su casa. Al fin y al cabo, son una familia.

Valery no era como esos niños adoptados por parejas de homosexuales que la Iglesia considera amenazados por no tener una familia como Dios manda. No, ella no tenía dos mamás y dos papás. Tenía un modelo femenino y uno masculino. Tenía un papá y una mamá. Esta familia no renuncia a un futuro. Acuna, como cualquier otra, un proyecto que hace pensar en la educación y el crecimiento de la niña:

Amelia cree que Valery llevará muy bien que su papá sea un “cabro” y su mamá una “machona”. Pero espera que de adulta sea una chica femenina por su propio bien. Ella le propone unas zapatillas y Valery escoge los zapatos de la Barbie (Wiener, 2012, p.52).

La crónica “Trans” también indaga el estilo de vida de las transexuales que se radican en otros países para buscar nuevos medios de solvencia. Para tratar este tema, encuentra a Vanesa, una peruana que vive en París:

En su primera fiesta en Lima después de haberse puesto tetas, Vanesa recuerda haber visto llegar a esas “mariconas” con sus enormes camionetas, sus joyas y perfumes caros y pensar que ella quería ser así, exactamente como una de esas transexuales que emigran a Europa y que vuelven a Lima como unas divas del cine italiano. ¿Cómo lo hacen?, les preguntó. Una le dijo que

hacía *shows*, otra que trabajaba en una discoteca y alguna que tenía un marido millonario. Ninguna le contó la verdad (Wiener, 2012, p.52).

No es lo mismo Lima que las desarrolladas ciudades europeas, allá vuelan los inmigrantes peruanos a construir su sueño de belleza y seducción a la par que un modo de vida que las saque de la pobreza:

Ir a Milán para una transexual peruana es como ir a Harvard para una estudiante de Derecho. Algunas salen del Perú con identidades falsas, sirviéndose de una muy bien montada red para migraciones ilegales a Italia, que según Vanesa incluye a gente dentro de la propia embajada en Lima (Wiener, 2012, p.53).

También en la indagación de las fuentes la autora describe cómo entender la totalidad de un fenómeno social:

Felipe Degregori, un cineasta peruano que prepara un documental sobre la discriminación de transexual limeños, me dijo que ante el rechazo y la marginalidad en que viven, migrar supone demostrar que ellos pueden contribuir al progreso de la familia, solucionar sus problemas económicos y de esa manera ganarse el respeto de padres, hermanos, vecinos e incluso de la sociedad (Wiener, 2012, p.52).

Es necesario volver a Butler para entender la dinámica que se produce en la crónica *Trans*, para ver a sus personajes encadenados a esa “repetición estilizada” con la cual sostienen el imperio de sus pulsiones:

Significativamente, el género es instituido por actos internamente discontinuos, la apariencia de sustancia es entonces precisamente eso, una identidad construida, un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los propios actores, ha venido a creer y actuar como creencia. Y si el cimiento de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad aparentemente de una sola pieza (Butler, 1990, p.297).

La travesía de Gabriela Wiener por el mundo de la crónica está marcada por la elección de temas considerados marginales, que rozan con el tabú. Hay una

constante revelación de la cara oculta de las prácticas políticamente inaceptadas e incorrectas.

“Dame el tuyo, toma el mío” (2004) es uno de los trabajos más conocidos de la autora peruana. En este relato que apareció por primera vez en la revista *Etiqueta Negra*, Wiener cuenta su incursión en un club solo para *swingers*, es decir, de intercambio de parejas. En la dedicación periodística habitual, el ejecutante se dedica a observar, entrevistar y consultar todas las fuentes que necesita para la construcción de la crónica. Sin embargo, Wiener se involucra y forma parte de la escena; logra que su pareja J la acompañe y participe de este mundo aún desconocido para ellos: “Esta noche me dispongo a ser infiel con permiso de mi marido. La puerta del 6 & 9 es tan secreta que nos hemos pasado de largos dos veces” (Wiener, 2012, p.1182).

La contribución de Wiener a la manera de hacer crónicas radica en mirar lo restringido y secreto, ingresar a un ámbito de pocos para observar y recoger que en este espacio se deben seguir ciertas reglas y códigos, que asumir esta “teatralidad” tiene estrecha relación con lo que la española Beatriz Preciado desarrolla en el libro *Testo Yonqui* (2008):

La pornografía es la sexualidad transformada en espectáculo, en virtualidad, en información digital, o dicho de otro modo, en representación pública, donde “pública” implica directa o indirectamente comercializable. La pornografía reúne las mismas características de la industria cultural: virtuosismo, posibilidad de reproducción técnica –transformación digital, difusión audiovisual y teatralización-. La única diferencia, por el momento, es su estatuto underground (Preciado, 2008, p.180).

Escribir sobre parejas que rompen su rutina monogámica en sesiones íntimas y colectivas con desconocidos siendo una de ellos, rompe el límite del desempeño profesional común, arriesga existencia y salud emocional, detalla hasta lo imprevisible la tarea de la investigación. Embarcó, de hecho, a la

periodista en una acción pornográfica, a pesar de que “lo que caracteriza a la imagen pornográfica es su capacidad de estimular, con independencia de la voluntad del espectador, los mecanismos bioquímicos y musculares que rigen la producción de placer (Preciado, 2012, p.179).

SEXO VERSÁTIL

La abundante aportación de Paul B. Preciado a la reflexión sobre el sexo y sus actos performativos así como a la visión del poder cultural e industrial que se ha levantado a a partir de ella (su carácter oculto o subterráneo no niega el caudal económico que mueve), queda clara en estas líneas:

Lo propio de la pornografía como imagen resulta más de una cuestión de escenografía, de teatralización y de iluminación que de contenido: basta con un cuerpo (natural o artificial, “vivo” o “muerto”, humano o animal), (...), un cuerpo tanto más deseable cuanto más inaccesible, cuyo valor masturbatorio es directamente proporcional a su capacidad de comportarse como chispeante fantasía abstracta (Preciado, 2012, p.181).

En la pornografía, el sexo es performance, es decir, representación pública y proceso de repetición social y políticamente regulado. Consideremos de nuevo esta relación entre industria cultural e industria de sexo (Preciado, 2012, p.181). Y esto lo sabe bien Wiener. Las crónicas “Consejos de un ama inflexible a una discípula turbada”, “El dealer pornográfico” y “Muñecas” son textos que tratan las diferentes representaciones del sexo en una sociedad que reduce con infinitos “no” las libertades del cuerpo. Nuevamente la autora trabaja con la pornografía y merodea entre las diversas representaciones de este ámbito.

La historia de una famosa *dominatrix* española, Monique -quien revela a Wiener los secretos de las prácticas sadomasoquistas-, ocupa la crónica “Consejos de un ama inflexible a una discípula turbada”. La autora describe a la “temible Lady Monique de Nemours”: una de las pocas amas de estas prácticas que ha

llegado a la categoría de Sublime Lady, es decir, miembro de la corte del Other World Kingdom (OKW), un mundo al revés situado en un castillo de Cerna, en la República Checa” (Wiener, 2012, p. 177).

Wiener se sumerge en la experiencia donde el dolor y la tortura son fuentes de placer y que sitúa al ser humano como ente que busca trascender su carnalidad por medio de acciones con las que pretende llegar a metas espirituales y religiosas. En voz de Élisabeth Roudinesco, autora de *Nuestro lado oscuro*, libro que explora la capacidad de dolor humano en acciones que muchas veces merecen el nombre de “perversas”, leemos:

Tanto en lo referente a los místicos, que ofrecían sus cuerpos a Dios, como entre los flagelantes que imitaban la pasión de Cristo, o incluso cuando se estudia la peripecia vital, sangrienta y heroica de Gilles de Rais (...) encontramos, con diferentes rostros, la alternancia de sublime y abyecto que caracteriza nuestro lado oscuro en su aspecto más herético, pero también más luminoso: una servidumbre voluntaria concebida como la expresión de la suprema libertad. (Roudinesco, 2009, p. 19).

El viraje de la caricia hacia el castigo que descubre reacciones placenteras, representa un acto de autoconocimiento para el practicante. O se lo tiene claro desde el inicio de la sensibilidad sexual o se llega a él como un arribo a campos de sofisticación sensorial y libertad personal.

Ya sea con un látigo, nervio de buey, una fusta, un palo, ortigas, cardos, espinos, raquetes o diversos instrumentos de tortura, la flagelación ha sido, en todas las épocas y todas las culturas, uno de los componentes principales de una práctica propiamente humana que perseguía tanto preocupar satisfacción sexual como influir en la procreación (Roudinesco, 2009, p. 32).

Ahora se asiste a una función frente a todas las posibilidades del goce, Wiener da un vistazo al medio de Monique y pide al lector una curiosidad cómplice que lo dirige durante todo el texto. La lectura se convierte en una “intromisión consentida”:

Los juguetillos de Monique estaban a la vista: una rueda, una cruz, un potro de *spanking*, abajo una camilla de estiramiento, una mazmorra de juegos acuáticos, una jaula de hierro, una silla de *bondage*, un equipo de suspensión.

Mientras avanzábamos yo le iba preguntando qué era cada cosa como un niño que aprende a hablar (Wiener, 2012, p. 177).

En esta exploración la autora actúa en un rol pasivo, se presta al juego básico del sadomasoquismo y adopta una actitud de aprendiz. Ella traslada las representaciones que son propias de estas prácticas a un cierto carácter agresivo de su texto:

Antes de ir había descubierto en internet el término “switch” (alguien que puede sentirse cómodo en el rol pasivo y el dominante) y lo había adoptado para mí. Me interesaba especialmente entender el lado físico del sadismo y ella podía enseñármelo (Wiener, 2012, p. 180).

Wiener mantiene esta misma actitud casual y curiosa en la crónica “Dealer pornográfico”, donde describe el oficio de ser el proveedor del consumo pornográfico. La autora busca explorar la rutina de quien facilita estas aficiones:

El dealer pornográfico se ha vuelto hoy en día una figura imprescindible para el aficionado a la pornografía que carece de tiempo y de un buen antivirus. A la pornografía se le conceden segundos valiosos, robados a la rutina diaria. Son momentos solitarios o no, pero alcanzados sólo gracias a una férrea voluntad de evasión y tras cálculos y acomodos de horarios imposibles que el usuario de pornografía hace para acabar sentado frente a una pantalla que reflejará su rictus congelado en el éxtasis (Wiener, 2012, p. 113).

Ambas crónicas configuran lo que Beatriz Preciado desarrolla en su libro *Testo Yonqui* en el que introduce la noción de “potencia Gaudendi” para entender “esa fuerza que transforma el mundo en placer-con”:

Se trata de la potencia (actual o virtual) de excitación (total) de un cuerpo (...) una capacidad indeterminada, no tiene género, no es femenina ni masculina (..) la fuerza orgásmica es la suma de la potencialidad de excitación inherente a cada molécula viva (Preciado, 2012, p.38).

Lo que el capitalismo actual pone a trabajar es la potencia de correrse como tal, ya sea en su forma farmacológica (molécula digestible que se activará en el cuerpo del consumidor), en forma de representación pornográfica (como signo semiótico-técnico convertible en datos numéricos y transferibles a soportes informáticos, televisuales o telefónicos) (Preciado, 2012, p.38).

En las dos crónicas propuestas la autora demuestra que hay aspectos fijos ligados a las prácticas sexuales del margen. El poder, la dominación y las fantasías de redimensión aparecen propuestas:

Al escuchar a Monique decir esto he recordado cada uno de los rostros de los hijos de puta que me han herido, no importa si justificadamente o no, comprendo al fin la cruzada del ejército de dóminas y uno de mis ojos brilla en la oscuridad. Yo quiero usar ropa de cuerpo como ellas, aprender algo de ese sofisticado juego de poder que acaba con un hombre atenazado pidiéndome piedad, quiero cumplir la fantasía de tenerlo bajo mis botas, quiero convertirlo en alfombra (Wiener, 2012, p.181).

Se abre, por tanto, un mundo con códigos y características de realidades inexploradas por la mayoría y que no dejan de asombrar: ¿acaso los lados tortuosos del placer no ejercen atracción?, ¿acaso desconocemos nuestras propias reacciones frente al tema? Así, entre un tono irónico y estudiadamente ligero, Wiener describe; traspasa las líneas de las convencionalidades:

El dealer pornográficos es ya de alguien de carne y hueso. Yo lo conozco (...) Su relación con la pornografía puede resumirse en un episodio: a los trece años su mamá le preguntó si quería probar su teta como cuando era un bebé y él le respondió que sí. Fue algo inocente entre madre e hijo que la gente a la que lo ha contado suele ver como pornográfico. Eso es lo que piensa este dealer de la pornografía: es una etiqueta que usa la gente para hablar de cosas que entiende (Wiener, 2012, p. 114).

La “potencia Gaudendi” también será evidente en la crónica “Muñecas”. Wiener expone el surgimiento del mercado del sexo con objetos inertes que son utilizados para varias funciones. Estas “mujeres de plástico hechas a la medida del comprador” brindarán otro matiz a las exploraciones de la periodista, al parecer “hay de todo en la viña del sexo”:

En los extraños hogares que comparten hombres y muñecas, ellas acompañan a estos seres solitarios en sus rutinas: ven la televisión cogidos de la mano, salen al jardín a tomar el sol mientras él escribe poemas en el portátil, juegan a palabras cruzadas con otros miembros de la familia y ocupan un lugar en la mesa a la hora de cenar (Wiener, 2012, p.143).

La cronista peruana ejemplifica con un hecho de su propia infancia su temprana incursión en su sexualidad a base del juego:

Los muñecos de la infancia son un fetiche literario un poco bochornoso. Bomboncito, por ejemplo, es un muñeco del tamaño de un niño de tres años al que fustigué durante todo mi despertar sexual. Es el único de mis muñecos por el que no he tenido ternura sino auténtica perturbación (Wiener, 2012, p. 141).

El carácter de la crónica “Muñecas” es revelar también las otras facetas del goce y del ejercicio de la sexualidad: “Todo cuerpo, incluso un cuerpo “muerto”, puede suscitar fuerza orgásmica, y por tanto ser portador de potencia de producción de capital sexual” (Preciado, 2012, p.40):

Recordé a Bomboncito al ver las fotografías de Elena Dorfman, quien recorrió Estados Unidos y Europa fotografiando a hombres que practicaban sexo con mujeres sintéticas. No hablan, no se quejan, no te piden un beso antes de irte al trabajo. La mayoría proviene de una fábrica de Carolina del Sur y sólo pueden adquirirse por internet a unos seis mil dólares cada una (Wiener, 2012, p. 141).

Variantes. Consumos amplios pero también subrepticios del sexo. Campo de las obsesiones, de las huidas, de las pulsiones que se obedecen en centros cerrados o en el secreto de las alcobas. Sin embargo, la cronista Wiener llegó a esos lugares. Todo *Sexografías* lo ilustra con creces.

ESE MUNDO PROPIO: MI CUERPO

Merleau-Ponty, pensador francés cercano al existencialismo, sostiene que “El espesor del cuerpo, lejos de rivalizar con el del mundo, es, por el contrario, el único medio que tengo para ir al hasta el corazón de las cosas, convirtiéndome en mundo y convirtiéndolas a ellas en carne”, dándonos, sin proponérselo, otra pauta para entender la escritura de Gabriela Wiener.

En la mayoría de sus crónicas su elección es ser ella misma “cuerpo” y de esta manera experimentar, reflexionar, caotizar y desafiar muchas de las situaciones que decide contar en sus crónicas. El texto es ella y como resultado también es una transformación: una voz que se encuentra a sí misma.

Wiener evidencia, en la construcción de su discurso narrativo, lo que Hélène Cixous contempla en el acto de escritura femenina, se apropia del verbo: “sostiene vitalmente la lógica de su discurso con su propio cuerpo; su carne dice la verdad. Se expone” (Cixou, 1995, p.55).

Tomar en cuenta al cuerpo exige entenderlo como unidad, como todo pensante, que en los términos de la psicoanalista francesa es la base fundamental de los textos de una mujer:

En realidad materializa carnalmente lo que piensa, lo que expresa con su cuerpo. En cierto modo, inscribe lo que dice, porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su parte apasionada. Su discurso, incluso teórico o político, nunca es sencillo ni lineal, ni objetivizado generalizado: la mujer arrastra su historia en la historia (Cixou, 1995, p.55).

En la crónica “Fin de semana con mi muerte”, la cronista peruana participa del taller “Vive tu muerte” que tuvo como objetivo acercar a las personas a experiencias próximas a la pérdida y cómo afrontarlas. Claro está, Wiener se muestra escéptica a este tipo de propuestas muy comunes en España: “Pagar por el bienestar espiritual no me parece normal. Tampoco pagar por una operación de pulmón, pero el mundo es como es” (Wiener, 2012, p.8). El lector conocerá desde las primeras líneas del texto que algo más nos revelará Wiener; hasta mientras debe permanecer atento porque en el momento menos pensado la voz de Wiener encontrará con fuerza la manera de sorprenderlo:

Todas tenemos tumbas desde las que viajar. Para llegar a la mía, debo ir al encuentro de unos desconocidos que van a llevarme en coche hasta un punto en la cordillera litoral catalana. El fin de semana formaré parte del taller <<Vive tu muerte >>. El gran reto de esta aventura será contar mi propia muerte en primerísima persona, espero que sin morirme realmente. (Wiener, 2012, p.41)

A modo de testimonio Gabriela Wiener confirma lo verbalizado por Cixous en la medida de decir una verdad con el propio cuerpo, es fácil encontrar un proceso de exploración continuo que se reafirma en su escritura. El temor y el caos asaltan en su intensidad narrativa: “He venido porque le temo a la muerte, últimamente más, y porque estoy desconectada. (...) esto lo digo porque es verdad.” (Wiener, 2012, p.8).

La autora empieza a realizar un trabajo en retrospectiva, relata sus primeras experiencias con la muerte y unifica lo aprendido en el taller con su vida personal:

Cuando me voy a dormir, empiezo a sentir los primeros efectos del taller: no dejo de recordar las putas escaras en el cuerpo de mi abuela Victoria. Las escaras son tejido muerto de la piel, las heridas de guerra de los enfermos: estar postrada en una cama durante una década puede ser más destructor que una batalla (Wiener, 2012, p.19).

La voz de Wiener adquiere el tono confesional, y la revelación que cambia el hecho de la crónica “Un fin de semana con mi muerte” se convierte en un pretexto para meditar sobre la precariedad del cuerpo, sobre todo del cuerpo femenino:

Hace cinco años que no me hago una revisión médica de rutina. Ni un miserable chequeo. Desde que parí, me siento inmortal o me obligo a sentirme inmortal. Procupo enfermarme de cosas que pueda curarme con una simple visita a la farmacia (...) De un tiempo a esta parte, sin embargo, me he estado sintiendo rara. No sé cómo explicarlo, es solo que no me encuentro bien. Un día me decido y pido una cita con el médico de cabecera, que a su vez me programa con la enfermera, para una revisión general (Wiener, 2012, p.14).

En la realidad común, todos enfrentamos la muerte y la enfermedad. Lo interesante es que Wiener hace hablar a su cuerpo débil y finito, identifica sus signos de deterioro, distancia imagen de realidad. Con todo eso, le reconoce un lugar:

Me toco y constato que los granos siguen ahí en mi cara. También me paso la mano por el vientre y compruebo que sigue abultado, como una barriga de cuatro meses de embarazo a la que ya estoy acostumbrada. Hace algún tiempo dejé de preocuparme mi perfil de los escaparates. Me acaricio el cuello y siento mi creciente papada. Pienso en todo eso, en la incomodidad con mi cuerpo, en la imagen mental que tengo de él y en la que, prefiero, no intervenga la imagen real. Pienso en que hace mucho que dejé de pensar en él, o que quizá jamás lo hice (Wiener, 2012, p.43).

Wiener retrata la enfermedad, desnuda sus miedos internos y es su cuerpo, nuevamente, el territorio de exploración: “Soy una periodista especializada en meterse en sitios y escribir en primera persona sobre las experiencias extremas” (Wiener, 2012, p.28). Se apropia de sí misma -así como hace en la mayoría de crónicas sobre terceros-, se lleva al límite y se encuentra:

Una noche, como todas las noches, me quito la ropa delante del espejo y veo una leve mancha roja en mi pecho derecho, justo al lado del pezón. La toco es una masa. Algo duro. Es algo que, estoy segura, no estaba ahí antes. Entonces grito (Wiener, 2012, p.34).

El tono y conciencia del cuerpo es similar a la exploración que Michael Foucault desarrolla en “El cuerpo utópico”, publicada en *Topologías (1967)*; ensayo en el cual el pensador francés da cuenta de las construcciones sociales que se amontonan sobre la masa corporal humana. Cuerpo lleno de signos que llega a ser una suma, una compleja red sígnica casi anuladora de su materialidad:

El cuerpo también es un gran actor utópico cuando se trata de máscaras, del maquillaje y de los tatuajes. Enmascararse y tatuarse, no es, como podríamos imaginarlo, adquirir otro cuerpo, simplemente un poco más hermoso, mejor decorado, o que se reconoce con mayor facilidad; tatuarse, maquillarse, enmascararse, es sin duda otra cosa: es hacer entrar al cuerpo en comunicación con poderes secretos y fuerzas invisibles (Foucault, 2008, p.15).

¿Acaso un cadáver vestido y arreglado para su exhibición, para concentrar las miradas en el rito funerario no ha encontrado el camino hacia otros mundos?

Wiener lo sospecha y exhibe sus temores: “He estado pocas veces cerca de la muerte. Quizá por eso le temo tanto para los que ven la muerte todos los días, como los agentes funerarios, la muerte es un hecho habitual, como dormir y despertar (Wiener, 2012, p.44)”.

En la crónica “Adiós, Ovocito, adiós”, la autora limeña se inmiscuye en el mercado de las clínicas de reproducción asistida de Barcelona. Lo que ella cuenta, principalmente, es cómo estas instituciones a su vez dan trabajo a los jóvenes inmigrantes, pues la mayoría de mujeres que vende sus óvulos son latinoamericanas. Wiener decide experimentar una vez más y ser parte del proceso, ella participa en esta dinámica cuyo resultado será el padecimiento del cuerpo femenino.

Gabriela Wiener empieza la narración desde su lugar de latinoamericana e inmigrante. De esta manera se evidencian las ideas del “cuerpo utópico”:

La máscara, el tatuaje, el afeitado sitúan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene ningún lugar directamente en el mundo; hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que se va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo de los demás (Foucault, 2008, p.15).

La “máscara” con la cual se acerca Wiener viene contaminada de la marca identidad de “sudaca”, será el primer enfrentamiento que la autora presenta en el texto cuando narra el encuentro con la doctora del primer centro de fertilización al que asiste:

‘No tenemos demanda de óvulos...exóticos. Las parejas buscan óvulos de chicas que se les parezcan. Quieren evitar habladurías, imagínate que después les sale un niño con esos ojos, con tu cabello negro. La gente podría decir que es el hijo del librero de la esquina y no la del marido. Tienen derecho a su privacidad. Si no, adoptarían a un vietnamita’. Me dio un ataque de risa (Wiener, 2012, p.160).

La presencia de Wiener en esta crónica desafía los lugares que son invisibles para ciertas miradas al contexto. Ser sudaca es poseer un producto desvalorizado en el mercado de óvulos, la vida que ofrece no es valiosa y atractiva para una pareja que quiere ser padres. Por eso, Foucault desarma las vestiduras, saca de entre ellas los rasgos ocultos y desmitifica las apariencias:

Y si pensamos que el vestido profano o sagrado, religioso o civil, hace entrar al individuo en el espacio cerrado de lo religioso o en la red invisible de la sociedad, entonces vemos que todo aquello que es relativo al cuerpo, dibujo, color, diadema, tiara, vestimenta, uniforme, todo eso hace florecer de una forma sensible y abigarrada las utopías que están selladas en el cuerpo (Foucault, 2008, p.16).

Sin embargo, la cronista aprovecha estas circunstancias, explora la diferencia que hay entre donantes y receptoras. De la brecha de ese espacio en común, cada una con su cuerpo, cada una con su identidad:

¿Quiénes son ellas?, me pregunto, mirando a mi alrededor. Más allá de sus ovarios disfuncionales o inexistentes, las Receptoras son mujeres que leen el *Hola* despreocupadamente como yo (...) ¿Quiénes somos nosotras? Nosotras somos las Donantes, chicas sanas menores de 35 años, a las que la naturaleza nos regaló ovarios en buen estado. Nuestras historias no se publican en los periódicos y quizás no resulten ni tan dramáticas ni tan interesantes (Wiener, 2012, p.161).

Por lo tanto, una vez más, la cronista saca conclusiones válidas para su propia vida desde su propio trabajo: “Soy una ficha en el catálogo, un color de pelo, un peso, una talla, un grupo sanguíneo, una foto carné.” (Wiener, 2012, p.161).

La cronista mira “más abajo del vestido”, como sostiene Foucault, cuando repara en los cuerpos estériles de las receptoras, en los vigorosos y sanos de las donantes y tiene conciencia de que pese a su trascendencia hay muchas historias que se hunden en el silencio.

Pero quizás habría que ir más abajo del vestido; quizás habría que alcanzar la carne misma, y entonces veríamos que en ciertos casos, prácticamente es el cuerpo mismo quien voltea contra sí su poder utópico y hace que todo el espacio de lo religioso y lo sagrado, todo el espacio del otro mundo, todo el espacio del contramundo, entre en el espacio que le está reservado. Entonces el cuerpo, en su materialidad, en su carnalidad, sería como el producto de sus propios fantasmas (Foucault, 2008, p.16),

Mujeres metidas en sus respectivos dramas comparten momentáneamente una parte contradictoria del drama de concebir hijos, traerlos al mundo y confirman las tensiones profundas de la feminidad: “Receptoras y Donantes compartimos la misma sala, nos miramos, nos olemos, nos necesitamos, aunque no nos conocemos” (Wiener, 2012, p. 159).

Los textos de Gabriela Wiener delinean lo que podría llamarse una poética de la intensidad. El repensar su propio cuerpo en confrontación con las situaciones que exploran sus crónicas, el valiente e iconoclasta abordaje de los temas de la sexualidad confirman este diagnóstico.

CAPÍTULO IV

CRUZANDO ABISMOS

El acercamiento a escenarios de desajuste social en pos de desgarrados testimonios de injusticia y violencia es lo que se encuentra en los trabajos de la periodista Laura Castellanos, de lo que resultan auténticas radiografías con las que hay que contar a la hora de identificar los alcances de las crónicas en América Latina. Esta mexicana, nacida en México D.F, en 1965, ha publicado los libros *México Armado* (2007), *Corte de caja, entrevista con el subcomandante Marcos* (2008), *Ovnis: historias y pasiones de los avistamientos en México* (2009) y *2012 la profecías del fin del mundo* (2011).

“Código rojo” es una crónica centrada en la periodista mexicana Lydia Cacho y su denuncia social contra la violencia de mujeres y la pornografía infantil:

Conocí a la periodista Lydia Cacho tres días después de que el albergue que fundó para víctimas de violencia sexual doméstica y trata de personas en Cancún –el Centro Integral a las Mujeres (CIAM)- fue atacado por un comando armado, al mismo tiempo que ella, que estaba fuera de sus oficinas, recibió una alerta telefónica de no ir por ayuda a la policía local, porque planeaban “levantarla” y matarla (Castellanos, 2012, p. 696).

Laura Castellanos describe el diario vivir de una periodista que ejerce su profesión a pesar de las constantes amenazas de muerte; de su firme decisión de trabajar por la justicia y luchar contra toda clase de peligros. A partir de la publicación del libro *Los demonios del Edén* (2005), Lydia Cacho se convierte en una voz que denuncia los excesos de poder y violencia tan comunes en un país como México:

Lydia Cacho fue amenazada de muerte por primera vez en 2003, cuando a partir del testimonio de una víctima, con seudónimo Emma, escribió que el empresario libanés Jean Succar Kuri encabezaba una mafia de tráfico sexual infantil en Cancún (Castellanos, 2012, p. 702).

“Ser activista es ser ciudadana, y ser periodista es mi profesión” (Castellanos, 2012, p. 702), de esta manera, Laura Castellanos introduce la figura de Lydia, una ciudadana que por medio del periodismo investigativo busca desenmascarar los abusos de poder. “Código rojo” también evidencia de qué manera los medios de comunicación ejercen resistencia y son, en sus principios, los principales buscadores de la verdad. Esta intención que prevalece en el texto es posible entenderla a partir de la relación poder-objetos de poder: “La resistencia es, por tanto, un componente del poder. Dado que el poder es una relación y un acto que emana de uno y se ejerce sobre otro” (Borsó, 2004, p. 90). La crónica sitúa el trabajo de Lydia Cacho como una activista y defensora de causas sociales en los grupos subalternos latinoamericanos:

...su infierno la convirtió en la figura más emblemática en la lucha por la libertad de expresión en México y encarna la creciente vulnerabilidad del gremio en el país, pues según la Federación Internacional de Periodistas (FIP), éste ocupa el segundo lugar de asesinatos de comunicadores en el planeta (Castellanos, 2012, p. 708).

En el trabajo de Castellanos se conoce la vocación de Lydia: “Tú no sirves para poeta porque estás demasiado preocupada con la realidad, tú sirves para periodista” (Castellanos, 2012, p. 716), vaticinio se ajustó perfectamente al ímpetu con que ejerce el duro oficio periodístico en su país y que refuerza la idea de estar al servicio de los demás. Por eso es cierto:

La vulnerabilidad de la mujer reconocida con el premio Ginetta Sagan de Amnistía Internacional se acrecentó potencialmente. Vive sola, y tras el

incidente de la camioneta, rechazó continuar con escolta. Lydia Cacho vive en Código Rojo permanente (Castellanos, 2012, p. 710).

Laura Castellanos hace que su texto se convierta en un testimonio de las vulnerabilidades y riesgos que significa acercarse a los territorios que generan violencia. Por eso no es casual encontrar en “Código rojo”, un pensamiento –a modo de remate- : “Y el edén en el que ella vivía se pobló de demonios”, refiriéndose a la vida cotidiana de Lydia (Castellanos, 2012, p. 720).

En esta mira de “contar realidades”, la crónica cumple sus objetivos comunicadores más inmediatos, los de exponer y denunciar escenarios de violencia y sus derivaciones. “Código rojo” muestra de qué manera se trabaja desde el periodismo y los riesgos más evidentes de esta elección. Su poder representacional de lo público e inmediato es resaltado por autores como Susana Rotker:

Las crónicas –y en parte allí se encuentra la extraordinaria importancia de las que se dedican a la violencia–, equivalen a la urgencia e ingenio de respuesta que suele tener el relato oral, (...) en la crisis de significado que produce la violencia, los saberes marginales y orales empiezan a tejer nuevas redes de representación, dentro de las que entran y no entran a la vez la prensa y los medios de comunicación con su tendencia a magnificar o distorsionar la aprehensión de lo real y, al mismo tiempo, siendo el único espacio público que recoge una cierta representación de lo cotidiano (Rotker, 2000, p. 13)

También se puede observar la otra cara de las luchas de intereses, los inamovibles esquemas sociales, las dinámicas del poder en “Abrazos de Cardenal”. En este trabajo Laura Castellanos se infiltra en un taller para curar la homosexualidad en las cercanías de Guadalajara, México y realiza una entrevista al cardenal Sandoval Íñiguez, funcionario católico y combatiente de los homosexuales:

Sandoval Íñiguez es uno de los jerarcas católicos más controvertidos de México. En 2003, el ex procurador general de la República, Jorge Carpizo, lo demandó penalmente por el presunto delito de lavar dinero del narcotráfico. Salió ileso (...) Ahora Sandoval Íñiguez es noticia por su posición homofóbica.

"El cardenal está muy vulnerable", me dijo su vocero al cancelarme la segunda vez. "Déjeme por lo menos saludarlo", pedí y accedió (Castellanos, 2011, p. 8).

La autora se presta para relatar como una participante más y en calidad de lesbiana consigue pasar tres días y contar de qué manera se organizan estos talleres:

Esa tarde de viernes, el retiro de tres días, "Camino a la castidad, encontrando el propósito de Dios para nuestras vidas" (...) Yo, hedonista desprejuiciada, me infiltré en el taller de "reorientación" y abstinencia sexual para homosexuales y lesbianas bajo la impostura de ser una lesbiana católica y culposa de la capital. Logré el registro al pasar el filtro cibernético e ingeniármelas para evadir la entrevista personal. No fue fácil, a pesar de que las críticas contra Courage —la asociación católica organizadora, establecida en México hace cinco años con el aval del Vaticano—, relajaron sus métodos extremos de selección (Castellanos, 2011, p. 1).

Dentro del grupo Castellano constata sospechas. Los conductores del taller traen fama de poseer las fórmulas de "sanación"; los asistentes —padres, madres y jóvenes hijos obligados por ellos— se ubican en diferentes puntos de la escala de la esperanza de cambio. Si los homosexuales son "heterosexuales dañados" como afirma un conferencista, los padres lo creen, los jóvenes resisten a presión la idea de que su única salida es una abstinencia sexual de por vida.

Si un alto jerarca de la Iglesia Católica cree que el maltusianismo promueve y convence de la "naturalidad" de la homosexualidad, la irradiación homofóbica de esta opinión tiene incalculables alcances dentro de la comunidad mexicana. Vale afirmar entonces que lo que se dice desde una esfera de poder —el proverbial poder eclesial, en este caso— tiene enormes implicaciones:

El poder, por tanto, se ejerce; no existe afuera de la acción. Es una acción de gobierno, de administración (*gouverner*), de estructuración y dominio del campo de los otros ("*gouvernement des autres*"). De ese modo, en la constelación del poder existe también el polo opuesto: la libertad de los otros, que hay que administrar. Sólo la libertad de los otros (que hay que delimitar) es la condición que posibilita la existencia del poder (Borsó, 2004, p. 91).

Castellanos tiene una escritura directa, escueta, desnuda, acaso por la crudeza de sus temas que no intenta siquiera desviar la atención de aquello que está contando. Acaso merecía ser reconocida como una cronista que utiliza la poética de la eficacia.

Cronista valiente, Laura Castellanos tiene un riesgoso territorio para escribir sus crónicas. Parecería que en el caso de México, un oficio, una actividad crítica que se centra en la escritura, algunas veces se puede pagar con la vida.

CONCLUSIONES

La libertad de la crónica como género periodístico propicia en quienes la ejercen una variedad de estilos y discursos con características particulares.

Queda demostrado que el amplio camino profesional de las autoras Leila Guerriero, Gabriela Wiener y Laura Castellanos ha conseguido plasmarse en rasgos singulares en su manera de escribir, que pueden reconocerse como sus respectivas poéticas.

En la forma de hacer crónica de Leila Guerriero, la descripción adquiere múltiples funciones; consigue narrar con una fuerza expresiva llena de recursos literarios, perfilar personajes completos y aun así, seguir encontrando novedades apoyada en la fuerza creativa que diferencia cada uno de sus trabajos. Su escritura es un ejercicio que desafía e incorpora todas las posibilidades como el “léxico último” y su cualidad de “ironista”, identificadas en sus crónicas. Todo esto cabe dentro de una poética de la agudeza.

El merodear en grietas invisibles para la mayoría y entrometerse en los espacios en los cuales la cotidianidad se esconde, tiene un puesto particular en las crónicas de Gabriela Wiener. La transversalidad de sus temas sitúan muchas de sus preocupaciones que pueden ser vistas por medio de teorías contemporáneas: la preocupación por el género, la pornografía y la sexualidad. Es lo que hemos llamado una poética de la intensidad.

Laura Castellanos completa la variedad que impera en la crónica. Su preocupación por temas sociales la ha llevado a una simplicidad en su estilo que hemos reconocido como una poética de la eficacia. En sus escritos aborda

situaciones relacionadas a los poderes político y social con que se manipula a los pueblos latinoamericanos

BIBLIOGRAFÍA

Castellanos, Laura (2011). Abrazos de cadernal. Revista Gatopardo.

Recuperado en <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=49>

Cixous, Hélène (1995). *La risa de la Medusa*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Bajtín, *Estética de la creación verbal* (1991). México D.F: Siglo Veintiuno

Editores.

Butler, Judith (1990). *Actos performativos y constitución del género: un ensayo*

sobre fenomenología y teoría feminista. Recuperado de

http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015_2/nociones_teoricas/s_4/judith_butler_actos_performativos_y_constitucion_del_genero.pdf

Carrión, Jorge (2012). *Mejor que ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Foucault, Michael (2008). *Topologías*. Recuperado de

<https://es.scribd.com/doc/149220573/Michel-Foucault-Heterotopias-y-Cuerpo-Utopico-Ppp>

Gadamer, Hans-George (1998) *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Editorial

Paidós.

Guerriero, Leila (2005). *Los suicidas del fin del mundo*. Buenos Aires: Tusquets

editores.

- Guerriero, Leila (2009). *Frutos extraños*. Buenos Aires: Editorial Aguilar.
- Guerriero, Leila (2012). *Una historia sencilla*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Guerriero, Leila (2013). *Vida del señor sombrero*. España: Editorial: eCícero.
- Guerriero, Leila (2014). *Zona de obras*. Madrid: Editorial: Circulo de Tiza.
- Jaramillo, Darío (2012). *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Editorial Santillana.
- Kristeva, Julia (1988). *El lenguaje ese desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Maurice Merleau-Ponty (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Editorial Seix-Barral.
- Osorno, Guillermo (2010). *Las mejores historias de Gatopardo*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Preciado, Beatriz (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Editorial Espasa.
- Rorty, Richard (2011). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Madrid: Editorial: Espasa Libros.
- Rotker, Susana (2000). *Ciudades escritas por la violencia*. Caracas: Nueva Sociedad. Recuperado de : http://www.nuso.org/upload/anexos/foro_219.pdf

Roudinesco, Élisabeth (2009). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Vittoria, Borsò (2004). *Fronteras del poder y umbrales corporales. Sobre el poder performativo de lo popular en la literatura y la cultura de masas de México (Rulfo, Monsiváis, Poniatowska)*. Madrid: Iberoamericana Editorial. Recuperado de

[http://www.jstor.org/discover/10.2307/41675604?sid=21105394893201&uid=4&uid=2Iberoamericana,%20IV,%2016%20\(2004\),%2087-106](http://www.jstor.org/discover/10.2307/41675604?sid=21105394893201&uid=4&uid=2Iberoamericana,%20IV,%2016%20(2004),%2087-106)

Wiener, Gabriela (2008). *Sexografías*. España: Editorial Melusina.

Wiener, Gabriela (2012). *Un fin de semana con mi muerte*. Madrid: Editorial Random House Mondadori.

Wiener, Gabriela (2014). *Llamada perdida*. Barcelona: Ediciones Malpaso.

Yáñez, Carlos Iván (2012). *Premio CIESPAL de Crónica 2014*. Quito: Editorial Quipus

(febrero 2005) *Las claves del periodismo "gonzo" (s.f.)*. *Diario El Sur de Concepción y La Prensa Austral de Punta Arenas*. Recuperado de <http://www.abe.cl/gonzo.html>