

# LA CRÓNICA EN CUESTIÓN

¿Cómo podríamos definir la crónica hoy? ¿Cuáles son sus límites, sus trampas, sus desafíos? ¿Cómo convive con el periodismo en la era digital? ¿Cuándo se pierde entre mañas y fórmulas repetidas? Las tensiones con el referente y el verosímil parecen no saldar la pregunta por la verdad que aún se enseña en academias y escuelas de comunicación. En este número nos proponemos pensar el género, discutir su vigencia ante un panorama que se percibe, muchas veces, falto de reflexión y debate. Convocados por **Lectura Mundi**, la doctora en Literatura Mónica Bernabé, el rector de UNSAM Carlos Ruta, los escritores Martín Caparrós y María Sonia Cristoff, y el director de **Anfibia**\*, Cristian Alarcón, reflexionan sobre las transformaciones de la no ficción desde su surgimiento y las posibilidades de innovación en la actualidad.

## La hibridez no basta

Por Mónica Bernabé

**1** Corre el año 1928 y Siegfried Kracauer se instala en Berlín como enviado especial del *Frankfurter Zeitung* para investigar y escribir una serie de notas sobre el nacimiento de un insólito y abrumador sector social: los empleados. Walter Benjamin, lector entusiasta de sus entregas al periódico, advierte la emergencia de un narrador singular. Ve en Kracauer el retorno de Tersites, el detractor homérico, el conjurado, hombre vulgar e impertinente que, descontento ante sus jefes, decide desafiar las reglas del oficio. El heroísmo de Kracauer asoma cuando se resiste a jugar el juego de la pretendida objetividad del reportaje. Desafía el estilo del periódico con entregas fragmentarias, trabajadas desde el montaje de materiales disímiles: cartas, conversaciones casuales, pequeños relatos, citas de datos estadísticos, descripciones de los espacios de trabajo. Benjamin celebra este modo de escribir en un medio masivo: “Ya el lenguaje delata que aquí alguien se pone en camino por su propia cuenta. Dicho lenguaje, de manera obstinada y pendenciera, busca procurarse sus puntos de referencia con terquedad”. A diferencia de los productos de moda de la industria editorial, a distancia del sensacionalismo esnob, los relatos sobre los empleados abren el camino hacia la politización de los intelectuales desde el ejercicio de la práctica periodística.

También en 1928, bien lejos de Berlín, Roberto Arlt –el Tersites argentino– ingresa al diario *El Mundo* de Buenos Aires con una formación y un proyecto diferentes de los de sus colegas europeos. Diferente, a su vez, de sus contemporáneos rioplatenses. Arlt resiste a la información con el plebeyismo narrativo que despliega en sus notas que denomina “aguafuertes”. De este modo, pone fin a la prosa bella de la crónica modernista y también a la pretensión de transparencia de la lengua periodística. Con el saber adquirido en el vértigo de una mesa de redacción tanto como en la calle, a la que salía junto con un fotógrafo en busca de la nota policial del día, desarrolló una sensibilidad

perceptiva tomando vistas de la ciudad y agudizando el oído para recolectar las voces de los que desde abajo venían gestando una cultura subalterna.

**2.** *Crónica* es un término ambivalente e impreciso. Por un lado, en las academias de literatura, nombra la invención modernista de un dispositivo discursivo eficaz para exhibir lo nuevo hacia fines del siglo XIX. En el entramado de la crónica, los modernistas fabularon sus imágenes de artista en tensión con la información y abrieron un espacio para el ingreso de la literatura en el seno del periódico, ansiosos por dar con un público lector. En su inmensa mayoría autodidactas, sin apellidos ilustres ni propiedades que heredar, los escritores modernistas hicieron del periódico un medio para crear una demanda literaria hasta entonces inexistente, al tiempo que una fuente de ingresos para paliar sus endeble economías.

Por otro lado, en las academias de periodismo, definen la crónica como el resultado de un trabajo de investigación sin limitación temática, realizado en profundidad y apelando a estrategias y recursos propios de la narración de ficción. Hay talleres, fórmulas, manuales. Hay maestros. Enseñan que el valor diferencial de la crónica reside en una marcada voz de autor. Esa es la lección del llamado nuevo periodismo o periodismo narrativo, que argumenta desde una serie de binomios improductivos: ficción/realidad; mentira/verdad. Las llamadas a literaturizar el periodismo, a amenizar la noticia, a contar hechos reales como si fueran ficción dan continuidad al modelo retórico del realismo del siglo XIX. Parece que a algunos todavía los seduce la ilusión referencial, empeñados en dar con una anotación insignificante y seguir con el conocidísimo truco del efecto de realidad. ¡Oh, Nietzsche! Él enseñó primero: “no hay hechos, sólo interpretaciones”.

**3.** Aunque con una fuerte impregnación periodística, las crónicas son un producto orillero. Su condición anfibia

**Mónica Bernabé** es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesora titular de Literatura Iberoamericana II en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Publicó *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren* (2006) y numerosos ensayos sobre crónica literaria e imaginarios urbanos. En 2009 impulsó la creación de la Maestría en Estudios Culturales en el Centro de Estudios Interdisciplinarios (CEI-UNR), en la que actualmente se desempeña como coordinadora académica. Es directora del Programa de Investigación en Estudios Culturales radicado en el Centro de Estudios Críticos de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. En 2011 obtuvo la Beca Guggenheim.

\* **Anfibia** es una revista digital de crónicas, ensayos y relatos de no ficción que trabaja con el rigor de la investigación periodística y las herramientas de la literatura. Fue creada en 2012 por la UNSAM, dentro de su programa **Lectura Mundi**. **Anfibia** propone una alianza entre la academia y el periodismo con la intención de generar pensamiento y nuevas lecturas de lo contemporáneo.

**Cristian Alarcón** (1970) nació en La Unión, Chile. Es autor de los libros *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003) y *Si me querés, quereme transa* (2010). Escribió en *Página/12*, la revista *TXT* y el diario *Crítica*. Actualmente dirige la revista *Anfibia* de la UNSAM y coordina Co-secha Roja, la Red de Periodistas Judiciales de Latinoamérica. Es director del posgrado en Periodismo Cultural de la Universidad Nacional de La Plata y titular de la cátedra II de Gráfica I en la misma casa de altos estudios.

las instala en los márgenes del campo literario. El sentido común refiere a su carácter híbrido, marca descriptiva que pretende decir todo y no dice nada. Más allá de las etiquetas, alineamos la crónica entre otras tantas formas narrativas que, acuciadas por un deseo de lo real, hoy gestionan un campo de fuerzas en la intersección de formas discursivas heterogéneas. Son formas que solicitan ser abordadas prescindiendo de la idea tradicional del género: entrevistas, testimonios, ensayos de crítica cultural, minificción, no ficción, narrativa documental, diarios íntimos, informes etnográficos, biografías, autobiografías, memorias, ¿algo más? En la inmensidad del archivo, seguramente anidan formas orilleras en espera de ser añadidas al campo expandido de la literatura actual.

# La memoria del acontecimiento

Por Cristian Alarcón

El cronista que he sido ya no existe. No existe más el de los ladrones, ni el de los narcos; tampoco el viajero sibarita ni el investigador criminal, no existe ya ni el gay de las confesiones, ni el espiritual: se han muerto los cronistas que he sido porque debí ser muchos otros y así fui yo mismo otra vez. Hoy miro la crónica con el ojo de editor de la revista *Anfibia* y busco en ella algo que me emocione ya no en la experiencia del “campo” sino en la experiencia de la lectura de lo real; últimamente, cada vez más, eso viene de la noticia. No siento culpa, qué va, no es que se pueda traicionar al género cuando ya todo es “trans”. En cambio, experimento algo muy parecido a la adrenalina de los comienzos.

Me dejo llevar por el acontecimiento como cuando era un cronista en el escalafón: por abajo del redactor, y del redactor especial, del subeditor, del editor, del prosecretario de redacción. Como un trabajador necesario, uno alejado de las jerarquías de la máquina que es siempre

una redacción, imprescindible para hacerla funcionar. En este sentido vivo y leo la crónica como una oportunidad para el periodismo. De esto se trata *Anfibia*: de generar intercambios genuinos con la diferencia de lograr nuevas transacciones con la contemporaneidad. El periodismo narrativo como una interpretación; aun cuando se habla de rigor, de chequeo, de acumulación de datos. Ante la hegemonía de una crisis de la “información”, creo en cronistas capaces de abandonar la idea en el fondo binaria de “la mirada” como tótem individual.

Pertenezco a una generación de cronistas nacidos en los periódicos, curtidos en las coberturas, hijos del rigor del cierre. Conocimos el insulto de los editores. “Enterrador”, nos decían cuando obsesionados por el lenguaje demorábamos la entrega del texto poniendo en peligro “la salida del diario”. Conocimos luego las mieles del tiempo laxo: la crónica para concurso, la crónica para revista de crónicas, la inmensidad del libro. Y en esas prácticas, cuando se impu-

so la idea de que habría categorías superiores de la crónica vinculadas a la demanda de un tiempo ideal, se malogró aquello que había nacido en el siglo XIX en las páginas de los diarios de América Latina, tanto antes que Tom Wolfe, Truman Capote y el mismísimo Rodolfo Walsh.

En esa idea arribista de que existen cronistas excelsos y simples periodistas –soy una pinche periodista, dice en sorna Elena Poniatowska– algo se perdió. Y en espacios como *Anfibia* intento, intentamos, recuperarlo: es un ejercicio de memoria, creo a esta altura de los acontecimientos. La memoria del acontecimiento, diría. Un texto es al fin y al cabo el resultado de la vida entera de su autor y de eso que ocurre aquí y ahora, eso que afecta sus cinco sentidos y los del lector, capaz de dar cuenta del mundo más allá de las viejas ideas de literatura y de periodismo. Para no ponernos a hablar del desafío digital: el relato que ya no es sólo el comienzo, el desarrollo, el clímax y el fin.



4. Si a fines del siglo XIX los modernistas dieron la batalla por el funcionamiento de una esfera estética autónoma y por la configuración de un campo específico para lo literario, desde fines del XX asistimos al proceso de confusión de géneros y desjerarquización de las formas a partir de las cuales se pensó habitualmente la literatura. ¿Es posible asignarle un sentido unívoco a la escritura de la crónica en este contexto? ¿Cómo establecer diferencias o grillas clasificatorias en un campo discursivo tan extenso como impreciso, dentro del cual podamos incluir también las experiencias literarias contemporáneas, ellas mismas diversas y heterogéneas? Existe un campo experimental de la narrativa actual en el que el término “crónica” suele designar relatos que interrogan por la relación entre lo real y el arte de narrar, aunque bien lejos de la pretensión de reflejar

la realidad. Procuran adquirir un sesgo performático, en el sentido de que intentan interpelar y redirigir aquellas experiencias humanas que no han sido subsumidas por el capital en esta época de expropiación total del tiempo y de fetichización de los cuerpos.

5. Hace un tiempo, Sergio Chejfec publicó en su blog *Parábola anterior* un brevísimo texto sobre lo documental como tendencia preponderante en la literatura de los últimos años. Allí sostiene que el núcleo distintivo de estos “relatos de la documentalidad” sería el de estar afectados por una intensa mirada subjetiva. La operación narrativa parece descansar en un oxímoron originado por el encuentro entre documento y sujeto a partir del cual el mundo se manifiesta por fuera de la convención ficcional. Dice Chejfec: “el registro documental parece ser la úni-

ca opción literaria posible para que las experiencias asociadas a la ‘primera persona’ mantengan una presencia no amenazada por la irrelevancia”. Lo documental aquí no señala una forma de referir a lo real, sino que apunta a una puesta en funcionamiento de dispositivos para ver y oír que, a la manera de un materialismo antropológico, permitan dar con las huellas de lo real.

Hay escritores que no están seguros de serlo, a quienes mueve el deseo de escribir asociado a una intensa curiosidad por la realidad tanto como por los modos de representación, que es por lo que suelen interrogar las escrituras del presente. Es decir que, a la vista de todos y sin protocolos, poniendo en jaque a las instituciones y las tradiciones (del libro, la obra, el autor, la crítica, la academia) y promoviendo un giro del lenguaje o una particular inflexión sintáctica, en el lugar menos

esperado (puede ser en la página de un libro como en el plano de una pantalla, en un ejercicio de crítica cultural como en el guión de un documental, en la columna de un periódico como en la voz que interpreta una canción, en un grafiti callejero como en la entrevista a un escritor), deciden dar cuenta de una experiencia sensible, un plus de sentido, un excedente estético. En esta precisa coyuntura que rediseña espacios y que interroga por las formas de representar, queremos darle otra vuelta crítica a la idea crónica y describir su relación con las formas estéticas contemporáneas.

6. Entre la crónica modernista y las narrativas contemporáneas publicadas bajo la misma denominación se extiende, además de un siglo, un abismo tecnológico que es necesario considerar. Se interponen el teléfono, la radio, el

# Literatura y crónica, gato por liebre

Por María Sonia Cristoff

La crónica es literatura. No deja de sorprenderme esa insistencia postulada hoy, implícita o explícitamente, por muchos. Hablo de la crónica sin agregados –ni literaria, ni de viajes, ni de autor, ni de otras etiquetas existentes o venideras–, es decir de la que surgió –y en el presente sigue– ligada a la práctica periodística. A veces escucho esa sentencia y me parece dicha por un gerente de marketing –“esta crónica es tan buena que entonces la pongo en el stand literario, que cotiza más”–, la escucho, quiero decir, como la frase de alguien acostumbrado a hablar de la calidad de las cosas, incluso a dictaminar esa calidad y a ponerle precio. Otras veces la escucho como dicha por alguien a quien le quedó pendiente un complejo de no escritor y que también, como el gerente de marketing, piensa que la literatura cotiza más.

Creo que todas esas posturas –en el fondo no hacen más que intentar dar gato por liebre– deberían abandonar esas suposiciones y superposiciones engañosas y mirar las cosas de frente. Mirar y ver que la escritura literaria no está por encima de otras y, sobre todo, que aquello que llamamos literatura es finalmente una convención, algo dictaminado por las instituciones de una época y por sus actores y no por la supremacía de los dioses ni mucho menos por la inmanencia de los textos. Precisamente, pensar qué es aquello que hoy llamamos literatura es la razón que en principio me condujo a cierta crónica, al terreno de la no ficción, porque la experimentación con lenguajes no ficcionales me pareció siempre una de las formas más interesantes de probar los límites de la práctica literaria, de dinamitarla para así evitar escribir en la estela de los novelones decimonónicos y rancios que se naturalizaron como lo que debemos entender por novela; de preguntarme, mientras narro, qué es eso que hoy llamamos literatura. Muchas veces, a falta de mejor nombre, llamo literatura de no ficción a ese modo de escribir, de experimentar, y soy consciente de la ambigüedad que de ahí se deriva, una ambigüedad que no me molesta sostener –mejor dicho, que me interesa sostener– cuando estoy pensando en la práctica literaria.

Cuando escribo crónicas periodísticas, en cambio, prefiero mantenerme próxima a la postura de Rodolfo Walsh, quien siempre dejó bien clara la diferencia entre escritura periodística y literaria. Su *Operación masacre* podrá leerse como una novela –los efectos de lectura son otra cosa, a la que podré volver en otro contexto– pero, en su propuesta de escritura, las marcas periodísticas están ahí: no sólo la narración

está sostenida por un yo que, de forma sutil, cuenta cómo va dejando de ser el escritor de relatos policiales a quien las cuestiones del mundo le interesan sólo como una posibilidad de jugar al ajedrez para ir transformándose en el periodista que quiere probar algo con respecto a ciertas cuestiones del mundo, sino que se plantea como una narración periodística que aspira a funcionar como denuncia en sede judicial. Y si hay algo que no compete a la literatura es la sede judicial, a la escritura literaria quiero decir, que no sabemos qué es aunque sí sabemos que es un territorio de absoluta libertad, dicho esto no como un ensueño de marfil sino como práctica en la cual el escritor conversa con precursores y tradiciones y fantasmas, pero no con fuentes ni con chequeadores de datos ni con manuales de ética ni con jueces ni querellantes. Por eso adhiero a quienes plantean su trabajo periodístico como tal, aun cuando desplieguen ahí las más elaboradas técnicas narrativas. El lugar desde el que se escribe la literatura es muy distinto, la búsqueda es otra. Ni mejor ni peor, sólo distinta.

Me pregunto entonces de dónde vendrá aquella operación de sustitución de animalitos de la que hablaba antes, de dónde aquella operación gato-por-liebre. En gran parte, creo, del prólogo –y de las secuelas del prólogo– de Tom Wolfe a su ya canónica antología *El nuevo periodismo*, en el cual se sugiere más de una vez la adscripción literaria del género periodístico que entonces estaba impulsando. En cuanto al estado de cosas literario, ese mismo prólogo ya no sugiere sino que afirma algo que me parece bastante más inquietante: la única línea literaria que valdría la pena seguir ejercitando es el realismo de cuño decimonónico, esa forma que Tom Wolfe ve como una riqueza a explotar, como un botín que, inexplicablemente para él, iba siendo abandonado por los novelistas de su época, que en cambio se dedicaban a experimentar con formas que venían de las vanguardias de principio de siglo, del micromundo kafkiano, del psicoanálisis y líneas afines. Es precisamente ese programa de escribir literatura como si esos movimientos cuestionadores y transformadores que atravesaron el siglo XX no hubiesen existido el que más me inquieta, porque esa concepción de la literatura, ya sea que venga del nuevo periodismo o de las filas literarias mismas, es para mí la muerte de la literatura. En el sentido de su versión muerta, en la estela de aquellos novelones decimonónicos de los que hablaba antes. Y en las crónicas periodísticas que no se asumen como tales veo uno de sus intentos de supervivencia.

**María Sonia Cristoff** (1965) nació en Trelew. Es autora de las novelas *Bajo influencia* (2010) e *Inclúyanme afuera* (2014), y de *Falsa calma* (2005) y *Desubicados* (2006), literatura de no ficción. Compiló, entre otros, *Idea crónica* (2006), literatura de no ficción de autores iberoamericanos, y *Pasaje a Oriente* (2009), narrativa de viaje de escritores argentinos. Escribe en distintos diarios y revistas. Dicta clases en la Maestría de Escritura Creativa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

proliferación de los talleres de escritura de periodismo. Se trata de un oficio que crece en la oferta y disminuye en la demanda, a causa de la actual retracción en la venta del diario después de doscientos años de expansión continua. ¿Asistimos a una fuga masiva hacia la web, al mismo tiempo que a una general precarización laboral? ¿Qué diría Benjamin, tan preocupado por los modos de reproducción, de este peregrinaje post-aurático hacia el flujo virtual de los narradores en red? Se necesitan nuevas cartografías para navegar en la vasta producción que circula en múltiples formatos y con convergencia intermedial.

**8.** En ocasiones, crónica es sinónimo de no ficción. En la aproximación se juegan las estrategias de construcción de la verdad. ¿Qué separa o divide la ficción de la no ficción? ¿Qué sucede si desmantelamos las fronteras que dividen el trabajo entre la función testimonial y la función estética? Queda en evidencia, entonces, la eficacia de un texto para producir su verdad. Insistimos: una buena crónica no necesita el chequeo de fuentes y de información porque su verdad se construye en el montaje de fragmentos de diferentes elementos: testimonios, datos empíricos, versiones, imágenes, documentos, relato autobiográfico. Para el caso, el contacto directo o no con los hechos vale tanto como la experiencia del sujeto que escribe. No escribe desde la nada, escribe a partir de una sensibilidad que se forma en las lecturas tanto como en la calle, en el roce. ¿Cuánto de “verdad” hay en las *Aguafuertes* de Arlt? Eso poco importa, porque su escritura ha sido tan eficaz como incontestable.

**9.** Narrativas en conflicto de las culturas. Con este enunciado localizó Ángel Rama a *Operación masacre* (1957) en el marco de una amplia zona de la producción literaria preocupada por los modos posibles de formular una verdad. Si Rama vio en Walsh un descendiente heterodoxo de Borges, fue por el afán compartido de nacionalizar formas literarias menores. La bizarría de Walsh consistió en sustituir la borgeana irrisión universal por una asociación de la injusticia con el funcionamiento de los aparatos del poder. Aunque hace cincuenta años Walsh desconcertó a sus contemporáneos por la fuerza documental de sus relatos y su extrañamiento de los géneros prescritos por las academias,

cine, la televisión, el grabador, la filmadora, la fotografía digital, el celular, Internet, Google, Google Maps, YouTube, el MP3, el GPS. Entre las escrituras del presente hay relatos que se interesan por el registro de lo que se ve y lo que se escucha en las calles, en estrecha relación con las tecnologías de la reproducción. Por lo general atravesadas por un deseo documental, exploran en un mundo de “relaciones infinitamente mediatizadas”, como lo percibió muy tempranamente Benjamin a propósito de Kafka. De ahí la importancia de las tecnologías de la imagen y la voz en relación con la escritura.

De Walsh a Puig, de Barnet a Monzó, de Poniatowska a Lispector, el registro de voces inauguró la tradición de aquellos que “escribiendo daban que hablar y hacían hablar para

después escribir”, como apunta María Moreno en *Subrayados*. El grabador permitió ampliar los espectros de la voz y modificó definitivamente la aurática narración oral. Fue también el inicio de un cuestionamiento de las viejas formas de representación del otro para dar paso al registro de sus voces, ampliando el reconocimiento de la dimensión *performática* de toda intervención del cuerpo y de la voz.

La distancia que separa cuerpo e imagen, voz y escritura, instaura una zona indeterminada, una especie de heterotopía *cyber*, que pone en relación diferentes dispositivos narrativos para señalar los dilemas del reconocimiento de sí mismo y de los otros. Las narrativas del presente asumen un rasgo fuertemente autobiográfico en el intento de recuperar algo de la

perturbación provocada por la experiencia estética, en medio del paisaje en que se desarrolla la cosificación de las relaciones humanas.

**7.** *www.cronica.com*. Esta parece ser la nueva fórmula del mercado de la crónica en la época de su reproductibilidad digital. La estrategia de reproducción y circulación virtual necesariamente cambia nuestra perspectiva del fenómeno, como cambiará también nuestra forma de entender la literatura. Existe un campo de cronistas muy activo en una serie de blogs y de enlaces en red. Basta con entrar en algunos sitios, como *www.revistaanfibia.com*, *www.gatopardo.com*, *www.etiquetanegra.com.pe*.

La modalidad crónica se expande al ritmo del crecimiento de la matrícula en las escuelas de comunicación y la

es recién en la década de los ochenta cuando la crítica comienza a barajar y dar de nuevo, a reordenar el archivo y revisar los criterios de evaluación. El *factor documental* de la narrativa contemporánea suele consistir en demarcar un fragmento de la realidad física desde el registro de las voces populares,

**Carlos Ruta** (1956) nació en La Plata. Fue becario del Conicet y de la Universidad de Eichstätt (Alemania). Es doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Cuyo. Fue profesor invitado de la Universidad de Eichstätt y de la Universidad de Poitiers (Francia). Es miembro de la Eckhart Society (Oxford) y de la Meister-Eckhart-Gesellschaft. Es profesor de Filosofía en la UNSAM desde 1993 y titular de la cátedra de Hermenéutica en el Instituto de Artes Mauricio Kagel. Fue secretario general académico y decano de la Escuela de Humanidades de la UNSAM, y desde 2009 es rector de esa casa de altos estudios.

**Martín Caparrós** nació en Buenos Aires (1957). Se licenció en Historia en París, vivió en Madrid y Nueva York, dirigió revistas de libros y revistas de cocina, tradujo a Voltaire, Shakespeare y Quevedo, recibió el Premio Planeta Latinoamérica, el Premio Rey de España y la Beca Guggenheim. Es autor de unos treinta libros, entre ellos, las novelas *A quien corresponda* (2008), *Los Living* (2011, Premio Herralde de Novela) y *Comí* (2013); y las crónicas de *Una luna* (2009) y *Contra el cambio. Un hiperviaje al apocalipsis climático* (2010).

para proponer relatos donde el yo está “tejido” con sus circunstancias inmediatas. De ahí que la figuración del escritor, en estas literaturas del límite, sea el resultado de un cruce entre el periodista y el etnógrafo urbano: modelo de escritor que, desde Kracauer y Arlt, viene horadando las fronteras entre ficción y realidad, asumiendo las formas ordinarias de la lengua, poniendo en relación el mundo de arriba y el mundo de abajo. En el pasaje de la forma sustantiva (crónica) al adjetivo, las cuestiones crónicas vienen a señalar un problema muy arraigado y que apremia desde siempre: la astucia para transferir una experiencia sensible excediendo las formas instituidas hasta transformarla en experiencia viva de una cultura.

10. Y todo el resto es literatura.

## Prólogo al libro *Anfibia. Crónicas y ensayos I* (Fragmento)

Por Carlos Ruta

Las vivencias de Carpentier, sus textos, sus reflexiones, sugieren una nueva luz para confirmar la densidad de la experiencia anfibia de la revista *Anfibia*. Escritura a cuatro manos, guiada por la doble partitura de la notación académica y periodística. Su propuesta responde con hechos a interrogantes de fondo. La pregunta que aquí subyace, condensa y se instala como incitación intelectual quizá podría formularse en estos términos: ¿cómo es posible elaborar una imagen del presente lo más certera y crítica posible? Frente a la precariedad, la inmediatez, la labilidad del tiempo en su curso incesante, parece confirmarse la urgencia de la crónica como testimonio del presente. Pero a su vez se evidencia con más fuerza la necesidad de cruzar lógicas diversas, miradas distintas, trayectorias intelectuales heterogéneas. Se trata de un entramado de mutua fecundación puesto en práctica a la hora de ver y relatar, de pensar y escribir. En su factura suceden incluso procesos de metamorfosis y maduración intelectual, producto de la trasposición

de experiencias y recorridos profesionales. A ello se suma el intento de superar los cánones imperantes de las agendas del periodismo contemporáneo, como un esfuerzo por mirar más allá del horizonte impuesto por las hegemonías de la apariencia. Ello redundo, a su vez, en la promoción de la clave central de toda inquietud intelectual: el diálogo. Un diálogo que se inicia entre quienes escriben, que centra su mirada en la realidad presente, pero que se extiende a los lectores, involucrándolos en la palabra y la escritura. Para la UNSAM, *Anfibia* ha sido, sigue siendo, la ocasión de hacer una nueva e intensa experiencia de inquietud y cruce intelectual, de componer ese diálogo esencial entre una comunidad que busca ver el mundo y construir su responsabilidad. También como una provocación, que si es esencial a nuestra vocación, parece decisiva para dialogar con una sociedad muchas veces anestesiada tanto por el desborde imponderado de información como por la prédica y la práctica del consumismo.

## Contra el público

Por Martín Caparros

Quizá la definición de la crónica que más me gusta es una que no he escuchado todavía: un texto periodístico que se ocupa de lo que no es noticia.

Sabemos lo que es una noticia: las escuelas se encargan de remacharnos ese saber en cada clase. “La noticia es el relato de un acontecimiento de actualidad que suscita el interés del público. El periodista tiene la responsabilidad de relatar con la mayor objetividad y veracidad posible cómo se han producido esos acontecimientos o hechos”, dice un manual –que habla todavía, entre otras cosas, de objetividad–. Y, peor: que se escuda detrás de ese telón infame, el público. “Que suscita el interés del público”: cualquiera que haya perdido el tiempo mirando cuáles son las noticias más leídas de las webs de la mayoría de los grandes diarios sabe que el interés del público tiene que ver con chismes y famosos y dietas y exotismos y algún crimen. Unas, al azar, recientes, de un diario prestigioso, gallardete y pendón del Reino de España:

1. Así son las actrices porno sin maquillaje.
2. Enterrada 9 años rodeada de hormigón y cuatro camiones de tierra.
3. Los diez chicos malos más sexis de Hollywood.
4. Las diez mujeres más poderosas y sexis del fútbol.
5. Científicos cambian desde el presente lo ocurrido en el pasado.

6. Las 10 bodas más caras de la historia.

Esto es, visiblemente, lo que despierta el interés del público. Y muchos editores caen en la tentación de escucharse en ese interés para producir materiales cada vez peores. A imagen y semejanza de la “democracia encuestadora”, en la que los partidos políticos ya no tienen programas y proyectos que los identifiquen sino que oscilan y vacilan al ritmo de las supuestas demandas del público consumidor auscultadas a través de encuestas perfectamente dirigidas, el “periodismo encuestador”, dispuesto a lo que haga falta para vender un poco más, gana terreno. Los editores siempre tuvieron la ansiedad de satisfacer a su público; nunca tuvieron, como ahora, tantas técnicas para determinar qué quiere.

Basura, muchas veces, gentileza del famoso círculo: te doy basura, te entreno en la lectura de basura, te acostumbro a la basura, me pides más basura, te la doy.

Por eso parece claro que habría que hacer periodismo contra la demanda más primaria del público: contra el público. Que periodismo no sólo es contar las cosas que algunos no quieren que se sepan. Que periodismo es, cada vez más, contar las cosas que muchos no quieren saber.

Porque creen que no les interesa. Porque no se pusieron a pensar en ellas. Porque nadie se las contó bien. Es la opción de la crónica.

### Clásicos o polémicos

*Aguafuertes porteñas*, Roberto Arlt  
*Descubrimientos*, Clarice Lispector  
*Una excursión a los indios ranqueles*, Lucio V. Mansilla  
*Viajes*, Domingo Faustino Sarmiento  
*Periodismo todoterreno*, Enrique Raab

*Operación masacre*, Rodolfo Walsh  
*La noche de Tlatelolco*, Elena Poniatowska  
*Viajes de un cosmopolita extremo*, Rubén Darío  
*Camino hacia una tierra socialista. Escritos de viaje*, César Vallejo  
*Noticias de un secuestro*, Gabriel García Márquez  
*El nuevo periodismo*, Tom Wolfe  
*Bajo el signo de Cibeles*, Alejo Carpentier

**Staff:** Rector: Carlos Ruta. **Director Lectura Mundi:** Mario Greco. **Edición general:** Sonia Budassi. **Colaboran en este suplemento:** Mónica Bernabé, Cristian Alarcón, María Sonia Cristoff, Carlos Ruta, Martín Caparrós.