

DOMADORES DE HISTORIAS

Conversaciones con grandes cronistas de América Latina

Marcela Aguilar (editora)

FUGUET
MOUAT
VILL
GUERRIERO
GAMBOA
CAPARRÓS
SALCEDO RAMOS
VILLANUEVA CHANG
MENESSES
FRESAN
TITINGER
GONZÁLEZ RODRÍGUEZ



RIL editores
bibliodiversidad

DOMADORES DE HISTORIAS

MARCELA AGUILAR
(EDITORA)

DOMADORES DE HISTORIAS
CONVERSACIONES CON GRANDES CRONISTAS
DE AMÉRICA LATINA

Alarcón
Caparrós
Fresán
Fuguet
Gamboa
González Rodríguez
Guerriero
Licitra
Meneses
Mouat
Salcedo Ramos
Titinger
Villanueva Chang
Villoro

H 860.9 Aguilar, Marcela

A Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina / Marcela Aguilar (ed.). — Santiago : RIL editores, 2010.

346 p. ; 23 cm. ISBN 978-956-284-782-7

1 AUTORES LATINOAMERICANOS-ENTREVISTAS 2 . LITERATURA LATINOAMERICANA-SIGLO 20



Universidad Finis Terrae



DOMADORES DE HISTORIAS
CONVERSACIONES CON GRANDES CRONISTAS DE AMÉRICA LATINA

Primera edición: diciembre de 2010

© Marcela Aguilar/ Escuela de Periodismo, 2010

Registro de Propiedad Intelectual
N° 198.299

© RIL® editores, 2010
Alfárez Real 1464
750-0960 Providencia
Santiago de Chile
Tel. (56-2) 2238100 • Fax 2254269
ril@rileditores.com • www.rileditores.com

Composición e impresión: RIL® editores

Impreso en Chile • *Printed in Chile*

ISBN: 978-956-284-782-7

Derechos reservados.

ÍNDICE

PRÓLOGO POR MARCELA AGUILAR	9
EL RASTRO EN LOS HUESOS, POR LEILA GUERRIERO	13
<i>Leila Guerriero: sufrir y amar (y sufrir otra vez) la escritura</i> , por Gazi Jalil	35
UNA GRANADA PARA RIVER PLATE POR JUAN PABLO MENESES	45
<i>Juan Pablo Meneses: diez años en el camino</i> , por Patricio Jara	63
MADONNA: WHO'S THAT GIRL, POR RODRIGO FRESÁN	73
<i>Rodrigo Fresán: el evangelista</i> , por Marcela Escobar	91
EL EMPAMPADO RIQUELME (FRAGMENTO), POR FRANCISCO MOUAT	103
<i>Francisco Mouat: lo bello y lo incierto</i> , por Margarita Serrano	111
MUJER DE TABLE-DANCE, POR SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ	125
<i>Sergio González Rodríguez: desde la frontera</i> , por Marcela Escobar Q.	143
LEYENDO LONDRES, POR ALBERTO FUGUET	153
<i>Alberto Fuguet: en fuga</i> , por Marcela Aguilar	159
POLIZÓN DE SIETE MARES, POR JOSEFINA LICITRA	173
<i>Josefina Licitra: la historia como excusa</i> , por Pablo Márquez	185
CITA A CIEGAS CON LA MUERTE, POR ALBERTO SALCEDO RAMOS	193
<i>Alberto Salcedo Ramos: acento caribeño</i> , por Rodrigo Cea	201
EN LAS GARRAS DE FALUN GONG, POR SANTIAGO GAMBOA	213
<i>Santiago Gamboa: heredero involuntario</i> , por Constanza López G.	223

EL PISCO: LA GUERRA FRÍA DEL PACÍFICO, POR DANIEL TITINGER.....	231
<i>Daniel Titingher: su patria personal</i> , por Marcela Aguilar	251
ELOGIO DEL PERDEDOR PERFECTO, POR JULIO VILLANUEVA CHANG.....	261
<i>Julio Villanueva: envidiando a Mr. Chang</i> , por Marcelo Simonetti.....	269
EL INTERIOR (FRAGMENTO), POR MARTÍN CAPARRÓS.....	283
<i>Martín Caparrós: el cronista escéptico</i> , por Beatriz Burgos	287
UN DÍA EN LA VIDA DE PEPITA PISTOLERA, POR CRISTIAN ALARCÓN	299
<i>Cristian Alarcón: la revelación</i> , por Roberto Herrscher	305
ESCAPE DE DISNEY WORLD, POR JUAN VILLORO	321
<i>Juan Villoro: domador de ornitorrincos</i> , por Marcela Aguilar.....	331
SOBRE LOS ENTREVISTADORES	341
SOBRE LAS CRÓNICAS	343

PRÓLOGO

ESCRIBIR PARA NO OLVIDAR

FRANCISCO MOUAT (UNO DE LOS ENTREVISTADOS de este libro) suele detenerse en esta idea: cuántas cosas hay en el mundo que desaparecerán irremediablemente porque nadie se acordará de ellas y nadie las dejó escritas. Por eso, quien escribe salva. No importa si eso que escribió queda guardado por años o siglos: en el momento en que alguien lo encuentre y lo lea, todo lo que está descrito allí revivirá.

Enfrentado al tiempo y amparado en él, un cronista debiera entonces rescatar lo que vale la pena y contarlo. Sus palabras debieran tener la fuerza de un conjuro y desplegarse sin envejecer.

Es por esto que la crónica periodística genera tanto respeto entre quienes ejercemos este oficio cotidianamente. Una buena crónica se hace con los mismos materiales del periodismo diario y sin embargo tiene otras resonancias, se lee y se guarda de otra manera.

«Me gusta la palabra crónica», escribe Martín Caparrós en la antología de la revista colombiana *Gatopardo*. «Me gusta, para empezar, que en la palabra crónica aceche cronos, el tiempo. Siempre que alguien escribe escribe sobre el tiempo, pero la crónica –muy en particular– es un intento siempre fracasado de atrapar el tiempo en que uno vive. Su fracaso es una garantía: permite intentarlo una y otra vez y fracasar e intentarlo de nuevo, y otra vez».

La crónica, dice Caparrós, escribió América. En una época sin registros visuales, el retrato de estas tierras se armó a fuerza de las descripciones de los cronistas de Indias. Hoy, cuando la crónica parece anacrónica (superada por el poder de la imagen y la inmediatez de internet), sigue habiendo cronistas que encuentran a sus lectores. Porque «la palabra no muestra: construye, evoca, reflexiona, sugiere. Esa es su ventaja».

Caparrós es otro de los ilustres entrevistados de este libro. Aquí despliega su irónica mirada respecto del género: no le interesan los lectores, dice, no escribe para cumplir una misión sino, simplemente, porque le da placer. Pero basta escarbar un poco en las historias de Caparrós para descubrir en él la empatía con las voces marginales y anónimas. Caparrós es, finalmente y a pesar suyo, un sentimental.

Esa simpatía por las historias en los márgenes cruza, probablemente, toda la crónica latinoamericana. Alberto Salcedo Ramos, maestro colombiano del género, aventura una explicación: tal vez, dice él, la prensa diaria en nuestro continente se ocupa demasiado de los ricos y famosos, los diarios están llenos de historias sobre el poder y por eso los cronistas se ocupan de los que quedan afuera, de los invisibles. Aunque Juan Villoro, el genial mexicano que deslumbra en la crónica tanto como en los otros géneros literarios, apunta que los famosos también son un gran material para el cronista: «En todos ellos he buscado las fisuras que explican sus logros. El éxito suele ser una compensación de heridas útiles».

Villoro instaló hace unos años la mejor definición sobre la crónica: dijo que era «el ornitorrinco de la literatura», porque toma prestado los recursos estilísticos de la narrativa, la construcción de personajes de la dramaturgia, la síntesis de la poesía, la observación rigurosa del reportaje de calle, la dedicación exhaustiva y obsesiva de la investigación. La crónica es el más literario de los géneros periodísticos, el más periodístico de los géneros literarios.

«Una crónica lograda es literatura bajo presión», ha dicho también Villoro. Y cuánto sufren todos estos cronistas a la hora de armar sus historias. Sufre Leila Guerriero, la cronista más elogiada por estos días. Sufre Fuguet, sufre Villoro, sufre Santiago Gamboa. Parece que el talento ya no estriba tanto en escribir con fluidez sino en ser capaz de superar el desaliento y seguir adelante hasta el punto final, y corregir todo otra vez. Una cualidad del carácter más que del genio.

Sobre carácter y genio habla también aquí el también ilustre Julio Villanueva Chang, gran impulsor de la crónica latinoamericana actual, a través de *Etiqueta Negra*, la revista peruana más improbable de la historia, donde se han encontrado todos o casi todos los cronistas que entrevistamos para este libro. *Etiqueta Negra* fue creada y dirigida por Villanueva Chang y luego cayó en manos de

un periodista muy joven y muy entusiasta, Daniel Titinger, integrante de la nueva camada de cronistas que se criaron leyendo a Caparrós y Villoro, los más grandes; a Juan Pablo Meneses y Villanueva Chang, y también a Fresán y a Fuguet, los cronistas fugados, los más cercanos a la narrativa anglosajona. Ellos también hablan aquí sobre sus dudas, sobre los cruces entre ficción y realidad, sobre la voz propia y la honestidad.

Contemporánea de Titinger, Josefina Licitra es probablemente la periodista más promisoría de Argentina. Lo suyo, dice, es buscar historias que reflejen fenómenos sociales, como hizo en *Los Imprudentes*, su libro sobre la adolescencia gay-lésbica de un barrio de la capital. En un afán parecido, el chileno Cristián Alarcón se ha hecho un nombre con sus libros que retratan la marginalidad urbana en Buenos Aires. En la misma línea que Josefina, pero en un estilo literario que ha llevado a compararlo con Pedro Lemebel, Alarcón reconstruye la historia de narcotraficantes y pandilleros en toda su violencia.

Sergio González Rodríguez también se ha hecho cargo de retratar la violencia. En su caso, la que se vive en la frontera de México y Estados Unidos. Su afán lo ha llevado incluso a poner en riesgo su vida: hoy sigue trabajando bajo amenaza permanente. González Rodríguez y sus obsesiones habitan para siempre en las páginas de 2666, como uno de los personajes de Roberto Bolaño.

Uno de los placeres de la vida universitaria está plasmado en este libro. La posibilidad que han tenido los entrevistadores (todos profesores de nuestra universidad), de acercarse a estos cronistas en conversaciones sin prisa que permiten entender cómo trabajan, en qué creen, qué los mueve, es un privilegio que pocas veces se tiene en el oficio urgente del periodismo. Y otro privilegio es contar con textos de estos mismos escritores de no ficción, compartidos con generosidad por ellos. Para algunos, será la primera vez que publiquen en Chile algo de su obra periodística.

Ojalá que estos textos entusiasmen a lectores y editoriales a descubrir la infinidad de historias que brillan en la crónica latinoamericana de hoy.

Marcela Aguilar

Directora Escuela de Periodismo
Universidad Finis Terrae

EL RASTRO EN LOS HUESOS

por Leila Guerriero

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.

Tibias y fémures, vértebras y cráneos, pelvis, mandíbulas, los dientes, costillas en pedazos. Son las cuatro de la tarde de un jueves de noviembre. Patricia Bernardi está parada en el vano de la puerta. Tiene los ojos grandes, el pelo corto. Toma un fémur lacio y lo apoya sobre su muslo.

–Los huesos de mujer son gráciles.

Y es verdad: los huesos de mujer son gráciles.



Entre 1976 y diciembre de 1983 la dictadura militar en la Argentina secuestró y ejecutó a miles de personas que fueron enterradas como NN en cementerios y tumbas clandestinas. En mayo de 1984, ya en democracia, convocados por Abuelas de Plaza de Mayo (una agrupación de mujeres que busca a sus nietos, hijos de sus hijos desaparecidos durante la dictadura) siete miembros de la Asociación Americana por el Avance de la Ciencia llegaron al país. Entre ellos, un antropólogo forense –un especialista en la identificación de restos óseos: alguien que puede leer allí los rastros de la vida y de la muerte– llamado

Clyde Snow. Nacido en 1928 en Texas, Snow tenía su prestigio: había identificado los restos de Josef Mengele en Brasil. Por lo demás, bebía como un cosaco, fumaba habanos, usaba sombrero texano, botas ídem y estaba habituado a vivir en un país donde los criminales eran individuos que mataban a otros: no una máquina estatal que tragaba personas y escupía sus huesos. En ese viaje –el primero de muchos– dio una conferencia sobre ciencias forenses y desaparecidos en la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, y la traductora, abrumada por la cantidad de términos técnicos, renunció en la mitad. Entonces un hombre rubio, todo carisma, dijo «yo puedo: yo sé inglés». Y así fue como Morris Tidball Binz, 26 años, estudiante de medicina y dueño de un inglés perfecto, se cruzó en la vida de Clyde Snow.

Durante las semanas que siguieron Clyde Snow participó de algunas exhumaciones a pedido de jueces y familiares de desaparecidos, siempre en compañía de su nuevo traductor. En el mes de junio, cuando tuvo que exhumar siete cuerpos de un cementerio del suburbio, decidió que iba a necesitar ayuda y envió una carta al Colegio de Graduados en Antropología solicitando colaboración. Pero no tuvo respuesta. Y fue entonces cuando Morris Tidball Binz dijo: «Yo tengo unos amigos».

Los amigos de Morris eran uno: se llamaba Douglas Cairns, estudiaba antropología en la Universidad de Buenos Aires, y esparció el mensaje –«Hay un gringo que busca gente para exhumar restos de desaparecidos»– entre sus compañeros de estudio.

–Yo estoy habituada a desenterrar guanacos, no personas– dijo Patricia Bernardi, 27 años, estudiante de antropología, huérfana de padres, empleada en la empresa de transporte de su tío.

–A mí los cementerios no me gustan– puede haber dicho Luis Fondebrider, estudiante de primer año de antropología, empleado de una empresa de fumigación de edificios.

–Yo nunca hice una exhumación– dijo Mercedes Doretti, estudiante avanzada de antropología, fotógrafa y empleada de una biblioteca circulante.

Pero después pensaron que no perdían nada si iban a escuchar, y así fue como a las siete de la tarde del 14 de junio de 1984, Patricia Bernardi, Mercedes Doretti, Luis Fondebrider –y Douglas Cairns– se encontraron con Clyde Snow –y Morris

Tidball Binz– en un hotel del centro de Buenos Aires llamado Hotel Continental.

–Clyde nos pareció un tipo raro, pensábamos «Cómo toma este viejo, cómo fuma» –dice Patricia Bernardi–. Nos invitó un trago, y cuando nos explicó lo que quería hacer creí que se nos iba a ir el apetito. Pero después nos llevó a comer, y nosotros éramos estudiantes, nunca habíamos ido a un restaurante elegante. Comimos como bestias. Pero teníamos miedo. El país estaba muy inestable, y pensábamos «Si acá vuelve a pasar algo, este gringo se va a su país, pero nosotros nos tenemos que quedar».

Esa noche se despidieron de Clyde Snow con la promesa de pensar y darle una respuesta.

«Me sentí conmovido, pero no tenían experiencia –contaba Clyde Snow años después al diario *Página/12*–. Les dije que el trabajo iba a ser sucio, deprimente y peligroso. Y que además no había plata. Me dijeron que lo iban a discutir y que al día siguiente me iban a dar una respuesta. Pensé que era una manera amable de decirme ‘chau, gringo’. Pero al día siguiente estaban ahí».

Al día siguiente estaban ahí.

–Decidimos que íbamos a probar con esa exhumación, y que después veíamos si seguíamos con otras –dice Patricia Bernardi–. Nos encontramos temprano, en la puerta del hotel, y nos llevaron al cementerio en los autos de la policía. Fue raro subirnos a esa cosa. Y después nos íbamos a subir a esos autos tantas veces. Yo nunca había estado en un enterratorio, pero con Clyde lo difícil pareció ser un poco más fácil. Él se tiraba con nosotros en la fosa, se ensuciaba con nosotros, fumaba, comía dentro de la fosa. Fue un buen maestro en momentos difíciles, porque una cosa es levantar huesos de guanaco o de lobos marinos y otra el cráneo de una persona. Cuando empezaron a aparecer los restos, la ropa se me enganchaba en el pincel, y yo preguntaba «¿Qué hago con la ropa?». Y Clyde me miraba y me decía «Seguí, seguí». Ese día levantamos los restos, nos fuimos a la morgue, y resultó que no eran los que buscábamos. Clyde se puso a discutir algo sobre la trayectoria de un proyectil con el personal de la morgue. Nosotros no entendíamos nada. Estaban los familiares ahí, y yo le dije al juez «Digalé que no son los restos, esta gente ya pasó por mucho». Cuando les dijo, el llanto de los familiares

fue algo que... Salimos de ahí a las tres de la mañana. Fue la exhumación más larga de mi vida.

Pero siguieron tantas. Entre 1984 y 1989 Clyde Snow pasó más de veinte meses en la Argentina, y en cada uno de sus viajes los estudiantes lo acompañaron a hacer exhumaciones, internándose de a poco en las aguas de esa profesión que no tenía –en el país– antecedentes ni prestigio.

–Nadie entendía lo que hacíamos. ¿Sepultureros especializados, médicos forenses? –dirá Mercedes Doretti desde Nueva York–. La academia nos miraba de reojo porque decían que no era un trabajo científico.

Con poco más de veinte años, empleados mal pagos de empleos absurdos, estudiantes de una carrera que no los preparaba para un destino que de todos modos no podían sospechar, pasaban los fines de semana en cementerios de suburbio, cavando en la boca todavía fresca de las tumbas jóvenes bajo la mirada de los familiares.

–La relación con los familiares de los desaparecidos la tuvimos desde el principio –dirá Luis Fondebrider–. Teníamos la edad que tenían sus hijos en el momento de desaparecer y nos tenían un cariño muy especial. Y estaba el hecho de que nosotros tocábamos a sus muertos. Tocar los muertos crea una relación especial con la gente.

Como tenían miedo, iban siempre juntos. Y, como iban siempre juntos, empezaron a llamarlos «el cardumen». No hablaban con nadie acerca de lo que hacían y, para hablar de lo que hacían, se reunían en casa de Patricia, de Mercedes.

–Todos soñábamos con huesos, esqueletos –dirá Luis Fondebrider–. Nada demasiado elaborado. Pero nos contábamos esas cosas entre nosotros.

–Todos teníamos pesadillas –dirá Mercedes Doretti–. Un día me desperté a los gritos, soñando con una bala que salía de una pistola, y me desperté cuando la bala estaba por impactarme en la cabeza. La sensación que tuve fue que me estaba muriendo y pensaba «¿Cómo no me di cuenta de que esto venía, cómo no me di cuenta de que me estoy muriendo inútilmente, cómo no me di cuenta de que no tenía que meterme acá?».

En 1985 viajaron a la ciudad de Mar del Plata, a exhumar los restos de una desaparecida, seguros como estaban de estar del lado de los buenos. Las Madres de Plaza de Mayo, la agrupación de mujeres que busca a sus hijos desaparecidos, los estaban esperando.

–Querían frenar la exhumación –dirá Mercedes Doretti–. Decían que Snow era un agente de la CIA y que el gobierno estaba tratando de tapar las cosas entregando bolsas con huesos. Hubo insultos, fue duro. Ver que ellas, que eran nuestras heroínas, estaban en contra fue muy fuerte. Finalmente exhumamos, y después nos fuimos a la playa. Nos sentamos ahí, mirando el mar, compungidos.

Ese mismo año, Clyde Snow declaró en el Juicio a las Juntas –donde se juzgaba a los militares que habían estado en el poder durante la dictadura– y proyectó una diapositiva de esa exhumación en Mar del Plata: una mujer joven llamada Liliana Pereyra, el cráneo pleno de balas.

«Lo que estamos haciendo –decía Snow en *Página/12*– va a impedir a futuros revisionistas negar lo que realmente pasó. Cada vez que recuperamos un esqueleto de una persona joven con un orificio de bala en la nuca, se hace más difícil venir con argumentos».

El tiempo pasó, consiguieron financiación, alguna beca, y cuando quedó claro que quizás podrían vivir de eso, algunos abandonaron sus empleos. En 1987 se inscribieron como asociación civil sin fines de lucro bajo el nombre de Equipo Argentino de Antropología Forense, con el objetivo de practicar «la antropología forense aplicada a los casos de violencia de Estado, violación de derechos humanos, delitos de lesa humanidad». Después se unieron al grupo Darío Olmo, estudiante de arqueología, empleado municipal; Alejandro Incháurregui, estudiante de antropología y vendedor de boletos en el hipódromo; Carlos Somigliana (Maco), estudiante de antropología y derecho, ayudante de los fiscales Moreno Ocampo y Strassera durante el Juicio a las Juntas; Silvana Turner, estudiante de antropología social, y Anahí Ginarte, estudiante de antropología.

En 1988, cuando fueron convocados como peritos para excavar en el sector 134 del cementerio de Avellaneda, un suburbio

de Buenos Aires donde los militares habían enterrado a cientos, pocos de ellos tenían más de 22.

La fosa de Avellaneda permaneció abierta dos años y sacaron de allí trescientos treinta y seis cuerpos, casi todos con heridas de bala en el cráneo, muchos todavía sin identificar.



El Equipo Argentino de Antropología Forense tiene sus oficinas en dos departamentos idénticos, primer y segundo piso de un edificio antiguo de estilo francés en el barrio de Once. Alrededor, vendedores ambulantes, autos, buses, los peatones: la banda de sonido de una ciudad en uno de sus puntos álgidos. El segundo piso no tiene nombre. El primer piso sí, y se llama Laboratorio. Por lo demás, ambos tienen la misma cantidad de cuartos, los mismos baños, cocina al fondo, y casi ninguna evidencia de vida privada. Los muebles son nuevos y viejos, chicos y grandes, de maderas nobles y de fórmica. Hay un cuadro, un póster del Metropolitan Museum, pero son cosas que llevan demasiado tiempo allí: cosas que ya nadie ve. Hay pizarras, paneles de corcho con tarjetas de delivery y postales de esqueletos bailando: las fiestas latinoamericanas de la muerte. En un alféizar hay dos cactus pequeños y, en todas las paredes, una profusión de planos y de mapas. Algunos, no todos, tienen marcas. Algunas de esas marcas, no todas, señalan los centros clandestinos de detención: sitios de los que proviene el objeto que aquí se estudia.

La oficina donde trabaja Luis Fondebrider está en el segundo piso. Él, Mercedes Doretti y Patricia Bernardi son los únicos que quedan del grupo original: Douglas Cairns solo ayudó, al principio, en un par de exhumaciones; Morris Tidball Binz marchó en 1990 a trabajar en la Cruz Roja y vive en Ginebra desde entonces. A fines de los noventa se unieron otras personas –Miguel Nievas, Sofía Egaña, Mercedes Salado– y, durante mucho tiempo, no fueron más de doce. Pero a principios del nuevo siglo la posibilidad de aplicar la técnica de ADN a los huesos obligó a muchas incorporaciones, y ahora son treinta y siete. En todos estos años, el equipo intervino en más de treinta países, contratado por el Tribunal Criminal Internacional para la ex Yugoslavia; la

Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos de las Naciones Unidas; las Comisiones de la Verdad de Filipinas, Perú, El Salvador y Sudáfrica; las fiscalías de Etiopía, México, Colombia, Sudáfrica y Rumania; el Comité Internacional de la Cruz Roja; la comisión presidencial para la búsqueda de los restos del Che Guevara y la Comisión Bicomunal para los desaparecidos de Chipre.

—Todos los salarios que recibimos por esas misiones internacionales van a un fondo común —dice Luis Fondebrider—. No les cobramos a los familiares por lo que hacemos. Nos sostenemos con la financiación de unos veinte donantes privados europeos y norteamericanos y de algunos gobiernos europeos. No tenemos apoyo de donantes privados ni asociaciones civiles argentinas. Las asociaciones civiles apoyan eventos de Julio Boca, pero no proyectos como este.

Ocultos, discretos, cada tanto la identificación de alguien — en 1989 la de Marcelo Gelman, el hijo de Juan Gelman, el poeta argentino radicado en México; en 1997 la del Che Guevara, en Bolivia; en 2005 la de Azucena Villaflor, la fundadora de Madres de Plaza de mayo, desaparecida en 1977— los empuja a la primera plana de los diarios.

—Pero para nosotros —dice Luis Fondebrider— todos son personas. El Che o Juan Pérez. Cuando fue lo del hijo de Gelman, fuimos Morris, Alejandro y yo a Nueva York, a recibir un premio de una fundación, y lo fuimos a ver a Gelman que vivía allá para contarle que habíamos identificado a su hijo. A mí me resultó una figura muy intimidante, serio, parco. Nos quedamos a dormir en su casa. Él se quedó toda la noche despierto, leyendo el expediente, y al otro día nos hizo millones de preguntas. Fue raro. Yo nunca me había quedado a dormir en la casa de una persona a la que hubiera ido a darle una noticia así.

—¿Podrías imaginarte sin hacer este trabajo?

—Sí. No sé qué haría. Pero sí.

Todos dicen —dirán— lo mismo. Como si marcharan orgullosos hacia el único futuro posible: la extinción.



En el piso inferior hay varios cuartos con mesas largas y angostas cubiertas por papel verde. En la oficina donde suele trabajar Sofía Egaña cuando está en Buenos Aires –36 años, llegada al equipo en 1999 cuando le propusieron una misión en Timor Oriental y ella dijo sí y se marchó dos años a una isla sin luz ni agua donde el ejército indonesio, en 1991, había matado a doscientos mil– hay un escritorio, una computadora.

Click y una foto se abre: un cráneo. Otro click: el cráneo y su orificio.

–Entró directo: una ejecución así, tuc, de atrás. ¿Tenemos dientes? ¿Cómo lucen los dientes?

En dos días más, Sofía Egaña estará en Ciudad Juárez, donde el equipo trabaja en la identificación de cuerpos de mujeres no identificadas o de identificación dudosa y, hasta entonces, debe resolver algunas cuestiones urgentes: tratar de vender la casa donde vive, quizás pedir un préstamo bancario, quizás mudarse. En un panel de corcho, a sus espaldas, hay una mariposa dibujada y una frase que dice *Sofi te quiero* con caligrafía de sobrina infantil. Hay, también, una foto tomada durante su estadía en Timor:

–Esos son mis caseros. Ellos me alquilaban la casa donde vivíamos. Cada tanto me llaman, para saber cómo estoy. Como yo no tengo teléfono estable, tienen que llamar a casa de mis padres. Hace más de once años que estoy viajando. No tengo *placard*. Tengo dos maletas. Pero cuando se junta el hueso con la historia, todo cobra sentido. Delante de los familiares soy la médica, el doctor. A llorar, me voy atrás de los árboles. No te podés poner a llorar.

–¿Y con el tiempo uno no se acostumbra?

–No. Con el tiempo es peor.

Al final de un pasillo hay un cuarto oscuro, fresco, las paredes cubiertas por estantes que trepan hasta el techo y, en los estantes, cajas de cartón de tamaño discreto con la leyenda Frutas y Hortalizas.

–Cada caja es una persona. Ahí guardamos los huesos. Todas están etiquetadas con el nombre del cementerio, el número de lote.

Al frente, en dos o tres habitaciones luminosas, cinco mujeres jóvenes se inclinan sobre las mesas cubiertas con papel. Sobre las mesas hay –claro– esqueletos.



El escritorio de Silvana Turner, en el piso superior, está rodeado de cajas que dicen Kosovo, Togo, Sudáfrica, Timor, Paraguay: la ruta de las mejores masacres del siglo que pasó. Silvana Turner lleva el pelo corto, el rostro limpio. Llegó al equipo en 1989.

–Si el familiar no tiene deseos de recuperar los restos, no intervenimos. Nunca hacemos algo que un familiar no quiera. Pero aún cuando es doloroso recibir la noticia de una identificación, también es reparador. En otros ámbitos esto suele hacerse como un trabajo más técnico. Es impensable que la persona que estudia los restos haya hecho la entrevista con el familiar, haya ido a campo a recuperar los restos, y se encargue de hacer la devolución. Nosotros hemos hecho eso siempre.

En todos estos años lograron trescientas identificaciones con restitución de restos y –cruzando datos, rastreando documentación– pudieron conocer y notificar el destino de trescientas personas más cuyos restos nunca fueron encontrados.

–Si yo tuviera que definir un sentimiento con respecto al trabajo es frustración. Uno quisiera dar respuestas más rápido.

A metros de aquí hay otro cuarto donde las cajas llevan el nombre de cementerios argentinos: La Plata, San Martín, Ezpeleta, Lomas de Zamora, Ezeiza.

La tarea fue amplia. La obra puede ser interminable.



Llueve, pero adentro es seco, tibio. Es martes, pero es igual.

En una de las oficinas del laboratorio habrá, durante días, un ataúd pequeño. Lo llaman urna. En urnas como esa devuelven los huesos a sus dueños.

–¿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.

Bajo sus dedos, el esqueleto parece una extraña criatura de mar, al aire sus zonas esponjosas.

–Esto es un pedacito de cráneo. En el cráneo, el hueso esponjoso se llama diploe.

Cuando termine de reconstruir –de numerar sus partes, sus lesiones, de extender lo que queda de él sobre la mesa– el esqueleto volverá a su caja, y esa pequeña paciencia de mujer oval terminará, años después –si hay suerte– con un nombre, un ataúd del tamaño de un fémur y una familia llorando por segunda vez: quizás por última.

En el vidrio de una de las ventanas que dan a la calle hay un papel pegado: la cuadrícula de una fosa y el dibujo de 16 esqueletos. Al pie de cada uno hay anotaciones: cinco postas más tapon de Itaka, desdentado en maxilar superior, cinco proyectiles. Ninguno tiene nombre, pero sí edad –30 en promedio– y sexo: casi todos hombres. Desde la calle, cualquiera que mire hacia arriba puede ver ese papel pegado a la ventana. Pero lo que se vería desde allí es una hoja en blanco. Y, de todos modos, nadie mira.



Una puerta se abre como un suspiro, se cierra como una pluma. Mercedes Salado deja una caja liviana –que reza Frutas y Hortalizas– sobre un escritorio. Después dice buen día y enciende el primero de la hora. Es española, bióloga, trabajó en Guatemala desde 1995, forma parte del equipo desde 1997 y durante mucho tiempo sus padres, dos jubilados que viven en Madrid, creyeron que el oficio de la hija no era un oficio honesto.

–Un día me llaman y me preguntan: «Oye, Mercedes, lo que tú haces... ¿es legal?». Claro, cuando yo empecé con esto no se sabía muy bien qué cosa era Latinoamérica, y meterse en las montañas a sacar restos de guatemaltecos... Mis padres tendrían miedo de que los llamaran diciendo «Su hija está presa porque se ha robado a uno». Ahora en Madrid los vecinos me saludan, como «uau, es legal». Lo que me sorprende del equipo es la coherencia. Se mantiene con proyectos, pero también hay un fondo común. Cada uno que sale de misión internacional pone ese sala-

rio en el fondo común. Y es un sistema comunista que funciona. Se hace porque se cree en lo que se hace. Nadie hubiera estado veinte años cobrando lo que se cobra si esto no le gusta. Pero este trabajo tiene una cosa que parece como muy romántica, como muy manida. Y es que esto no es un trabajo, sino una forma de vida. Está por encima de tu familia, de tu pareja, por encima de tu perspectiva de tener hijos. Nos hemos olvidado de cumpleaños, de aniversarios de boda, pero no nos hemos olvidado de una cita con un familiar. Y en el fondo es tan pequeño. ¿Qué haces? Encuentras la identidad de una persona. Es la respuesta que la familia necesitaba desde hace tanto tiempo... y ya. Y eso es todo. Pero cuando le ves el rostro a la gente, vale la pena. Es una dignificación del muerto, pero también del vivo.

Después, con una sonrisa suave, dirá que tiene un trauma: que no puede meter cráneos dentro de bolsas de plástico, y cerrarlas.

–Me da angustia. Es estúpido, pero siento que se ahogan.



Es viernes. Pero es igual.

Mujeres jóvenes, vestidas con diversas formas de la informalidad urbana –*piercings*, pantalones enormes, camisetas superpuestas– se afanan sobre las mesas del laboratorio. Semana a semana, como si una marea caprichosa interminable los llevara hasta ahí –más y menos enteros, más y menos lustrosos– los esqueletos cambian.

–Están mezclados. Ya tengo cinco mandíbulas, cinco individuos por lo menos –dice Gabriela, mientras pega dos fragmentos de hueso.

Son horas de eso: mirar y pegar, y después todavía rastrear lesiones compatibles con golpes o balas, y después aplicar la burocracia: tomar nota de todo en fichas infinitas.

Mariana Selva –los ojos claros, las uñas cortas, rojas– prepara unos restos para llevar a rayos: un cráneo, la mandíbula.

–A veces ves los huesos de un chico de veinte años con nueve balazos en la cabeza y decís ay, dios, pobre chico, qué saña. Pero

no podés estar llorando, ni pensando en cómo fueron todas esas muertes, porque no podrías trabajar.

Analia González Simonett lleva un aro en la nariz, casi siempre vincha. Es, con Mariana, una de las últimas en llegar al equipo.

—A mí lo que me sigue pareciendo tremendo es la ropa. Abrir una fosa y ver que está con vestimenta. Y las restituciones de los restos a los familiares. Acá una vez hubo una restitución a una madre. Ella tenía dos hijos desaparecidos, y los dos fueron identificados por el equipo. La llevamos donde estaban los restos. Antes de ponerlos en una urna los extendemos, en una mesa como esas. «Josecito», decía, y tocaba los huesos. «Ay, Josecito, a él le gusta...». La forma de tocar el hueso era tan empática. Y de repente dice «¿Le puedo dar un beso en la frente?».

El 6 de enero de 1990 los restos de Marcelo Gelman fueron velados en público. Pero antes su madre, Berta Schubaroff, quiso despedirse a solas. A puertas cerradas, en las oficinas del equipo, trece años después de haberlo visto por última vez, al fruto de su vientre lo besó en los huesos.



En el escritorio de Miguel Nievas hay un cráneo de plástico que es cenicero, un dactilograma, un esquema de ADN nuclear, una biblioteca, libros, mapas. Es un cuarto interno, con una sola ventana y poca luz. Miguel Nievas tiene apenas más de treinta. Vivía en Rosario, una ciudad del interior, y entró al equipo a fines de los años noventa.

—Yo trabajaba en la morgue de Rosario, estaba estudiando unos restos óseos y necesitaba ayuda. Llamé por teléfono. Me atendió Patricia, me preguntó si podía viajar con los huesos a Buenos Aires. Y vine. Seguí colaborando en algunas cosas desde allá y después, en el 2000, me preguntaron si podía ir a Kosovo. Yo dije que sí, pero la verdad es que no sabía dónde iba. Cuando el avión aterrizó en Macedonia, y vi tanques, soldados, pensé «Dónde carajo me metí». No hablaba una palabra de inglés y en la morgue hacíamos treinta o cuarenta autopsias todos los días. Nos habían dado un curso obligatorio de explosivos, pero yo no hablaba inglés y lo único que entendí fue *don't touch*. Cuando

volví me quedé trabajando acá. Me enganché con el trabajo en la Argentina. Cuando empezás a investigar un caso terminás conociendo a la persona como si fuera un amigo tuyo. Necesitás poner distancia, porque todo el día relacionado con esto, te termina brotando. Cada uno tiene su forma de brotarse.

–¿Y la tuya es...?

–La psoriasis. Y hace años que no recuerdo un sueño.



Patricia Bernardi dice que tiene deformaciones profesionales. La más notoria: le mira los dientes a las personas.

–No me doy cuenta. Hablo y les miro la dentadura. Porque nosotros siempre andamos buscando cosas en los dientes. Y el otro día vino el contador con una radiografía, y le dije «Che, por qué no dejás alguna acá, por las dudas».

Se ríe. Pero siempre se ríe.

–Yo nunca pude aguantar a los muertos. Les tengo pánico. A mí me hacés cortar un cadáver fresco y me muero. Pero con los huesos no me pasa nada. Los huesos están secos. Son hermosos. Me siento cómoda tocándolos. Me siento afín a los huesos.

Pasa las páginas de un álbum de fotos.

–Este es el sector 134, en Avellaneda.

Un terreno repleto de maleza. Después, la tierra cruda. Después abierta. Después los huesos. Y un edificio viscoso con paredes cubiertas de azulejos.

–Esa es la morgue donde trabajaban ellos.

Ellos.

–Habían hecho un portón que daba a la calle, para poder entrar los cuerpos directamente desde ahí. En la puerta de la morgue había un cartel que decía «No cague adentro». Cuando empezamos a trabajar no lo hicimos público. Nos daba miedo. Teníamos un policía de seguridad de la misma comisaría que antes tenía la llave para meter cuerpos en esa fosa.

En un rato tocarán el timbre y Patricia bajará las escaleras con una urna pequeña. Allí, en esa urna, llevará los restos de María Teresa Cerviño, que en mayo de 1976 apareció colgada de un puente con un cartel, una inscripción –*Yo fui montonera*–, la ca-

beza cubierta por una bolsa, los ojos y la boca tapados con cinta adhesiva. Todas las pistas indicaban que había terminado en la fosa común de Avellaneda. Su madre nombró al equipo como perito en la causa judicial que inició en 1988 buscando los restos de su hija. Durante todos estos años, Patricia supo que María Teresa Cerviño estaba ahí, era alguno de todos esos huesos.

–Yo decía «Sé que está, pero dónde, cuál será». Y el año pasado, diecinueve años después, apareció.

Hay sitios así. Sitios donde todas las cosechas son tardías.



Cuando Darío Olmo llegó al equipo, invitado por Patricia Bernardi en 1985, era un estudiante de antropología de 28 años, agonizando en manos de un empleo que lo frustraba: recibir expedientes en la mesa de entrada de una dependencia de gobierno.

–Me cayó muy bien el viejo, Snow. Yo no entendía una palabra de inglés, pero nos entendíamos en el idioma universal de los vasos. Este trabajo me salvó. Yo tomaba bastante, trabajaba caratulando expedientes, no era un buen alumno en la facultad. Esto era lo opuesto a la rutina. Un trabajo entre amigos, y enseguida creamos una relación rara, inusual. Cuando la compañera de uno de nosotros estuvo enferma, Patricia tenía el dinero de un departamento que había vendido y le llevó toda la plata. «Hacé lo que necesites», le dijo. Esta gente es la que yo más conozco y la que más me conoce. Para bien y para mal. A mí el trabajo este no me daña. Al contrario. Esto es lo más interesante que me pasó en la vida. ¿Qué posibilidades tiene un estudiante de arqueología como yo de conocer el Congo más que con un trabajo demencial como este? La gente se horroriza. Vos le decís que viajás a ver fosas comunes y morgues y cementerios, y a la gente la parece horroroso. Pero a mí me resultaría difícil sentarme en un kiosco de dos metros cuadrados y esperar que me vengan a comprar caramelos. La verdad es que la única parte mala del laburo son los periodistas. Un periodista es una persona que llega al tema y tiene que hacer una especie de curso intensivo, hacer su nota, y es difícil que capte esta complejidad. Me gustaría que, simplemente, no les interese.

Son las siete de la tarde de un viernes y en un aula de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, Sofía Egaña y Mariana Selva dan una clase sobre huesos en general, lesiones en particular, a un grupo pequeño de estudiantes.

–El hueso fresco tiene contenido de humedad y reacciona distinto a la fractura que el hueso seco. El hueso se mantiene fresco aún después de la muerte. Entonces el diagnóstico se hace según la forma de la fractura, la coloración –dice Mariana Selva mientras proyecta imágenes de huesos rotos y secos, rotos y húmedos, rotos y blancos.

–Los rastros de la vida se ven en los huesos –dirá después, sobre un esqueleto extendido, Sofía Egaña–. ¿Ven los picos de artrosis? ¿Cómo verían a esta mandíbula? Tóquenla, agárrenla. ¿Qué les puede decir esta dentición?

Cuando el equipo se formó, la antropología forense no existía como disciplina en el país. Ellos aprendieron en los cementerios, desenterrando personas de su edad –vomitando al descubrir que tenían sus mismas zapatillas–, leyendo el rastro verde de la pólvora en la cara interna de los cráneos. Y después, todavía, se enseñaron entre ellos. Ahora son generosos: aquí comparten el conocimiento. Esparcen lo que les sembraron.



El día es gris. Patricia Bernardi toma el teléfono, marca un número, alguien atiende.

–Sí, buenas tardes, estoy buscando a la señora X.

–...

–Ah, buenas tardes, señora, habla Patricia Bernardi, del Equipo Argentino de Antropología Forense. No sé si sabe a qué se dedica esta institución.

–...

–Bueno, muchas gracias, adiós.

El tono de Patricia es dulce y no hay fastidio cuando cuelga: cuando no la quieren atender. En 2007, cuando se cumplieron cincuenta años de la muerte del Che, los medios sacaron sus máquinas de hacer efemérides y todas apuntaron a los miembros

del equipo que, convocados por el gobierno cubano, habían estado allí.

—A veces me siento obligada a decir que fue un orgullo haber participado en esa exhumación, pero era todo muy tenso. Nosotros estuvimos cinco meses, nos retiramos, y volvimos cuando los cubanos encontraron la fosa del Che, en julio de 1997. Me llamaron a mí, era un sábado. No me acuerdo si llamó el cónsul o el embajador de Cuba, y me dijo «Encontraron unos huesos». Cuando llegamos ya había dos o tres peleándose por ver quién sacaba la foto. A mí lo que sí me marcó un antes y un después fue El Petén, en Guatemala. Ahí en 1982 un pelotón del ejército ejecutó a cientos de pobladores. Nosotros sacamos ciento sesenta y dos cuerpos. En su mayoría chicos menores de doce años. Y no tenían heridas de bala porque para ahorrar proyectiles les daban la cabeza contra el borde del pozo y los arrojaban. Llega un momento que te acostumbras a los huesitos chiquitos, porque son muy lindos, hermosos, perfectos. Pero lo que te traía a la realidad era lo asociado.

Lo asociado.

—Los juguetes.

En el edificio contiguo hay un instituto de peluquería y depilación. Desde las ventanas se pueden ver, todos los días, señoras cubiertas por mantelitos de plástico y pelos envueltos en cáscaras de nylon como merengues flojos. Pero da igual: aquí nadie las mira.



En la oficina de Carlos Somigliana —Maco— hay profusión de papeles, dibujos de niños, pilas de cosas que buscan su lugar como en un camarote chico. Desde que entró en el equipo, en 1987, se dedicó a atar cabos y a enseñar a los demás a hacer lo mismo: entrevistar familiares, buscar testimonios, cruzar información.

—Mientras el Estado llevaba adelante una campaña de represión clandestina, seguía registrando cosas con su aparato burocrático. Es como una rueda grande y una rueda pequeña. Vos podés conocer lo que pasa en la primera por lo que pasa en la

segunda. Ahora hay una urgencia con respecto al trabajo que no aparecía tan fuerte cuando éramos más jóvenes, y que tiene que ver con la sobrevida de la gente a la que le vamos a contar la noticia de la identificación. Llegás a una familia para contar que identificaste al familiar y te dicen «Ah, mi padre se murió hace un año». Y cuando te empieza a pasar seguido decís «me tengo que apurar».

—¿Podrías dejar de hacer este trabajo?

—Sí. Yo quiero terminar este trabajo. Para mí es importante creer que puedo prescindir. Este trabajo ha sido muy injusto en términos de otras vidas posibles para muchos de nosotros.

—¿Y afectó tu vida privada?

—Sí.

—¿De qué forma?

—Ninguna que se pueda publicar.

—Entonces tiene partes malas.

—Por supuesto que tiene partes malas. Cuando vos sos el familiar de un desaparecido, tuviste que aceptar la desaparición, la aceptaste, estuviste treinta años con eso. Te acostumbraste. De golpe viene alguien y te dice no, mire, eso no fue como usted pensaba, y además encontramos los restos de su hijo, su hija. Es una buena noticia. Pero te hace mierda. Es como una operación, es para algo bueno. Pero te lastima. Cuando vos te das cuenta que la lastimadura es muy fuerte, hasta qué punto no estás haciendo cagada al remover esas cosas. Pero no hay nada bueno sin malo. Lo cual te lleva a la otra posibilidad mucho más perturbadora: no hay nada malo sin bueno.

En alguna parte una mujer dice «Mi hermano desapareció el cinco del diez del setenta y ocho» y entonces alguien, discretamente, cierra una puerta.



—Mi nombre es Margarita Pinto y soy hermana de María Angélica y de Reinaldo Miguel Pinto Rubio, los dos son chilenos, militantes de Montoneros. Desaparecieron en 1977. Mi hermana tenía 21 años. Mi hermano, 23.

Margarita Pinto dice eso en el espacio para fumadores de la confitería La Perla, del Once, a cuatro cuadas de las oficinas del equipo. Después dice que los restos de su hermana fueron identificados por los antropólogos en 2006.

–El dolor de tener un familiar desaparecido es como una espinita que te toca el corazón, pero te acostumbrás. Y cuando me dijeron que habían encontrado los restos, yo estuve con una depresión grande. No quise ir a verlos. Fui nada más al homenaje que le hicimos en el cementerio. Esto es como una segunda pérdida, pero después es un alivio. Los antropólogos hablan de mi hermana como si la hubiesen conocido. Y yo la busqué tanto. Cuando desapareció yo era chica, y empecé a visitar a los padres de algunos compañeros de ella. Una vez fui a ver a un matrimonio grande. En un momento, la señora se levantó y se fue y el hombre me dijo que disculpara, que la señora estaba muy mal. Que todos los días se levantaba muy temprano para desarmar la cama de su hijo. Y yo ahí, preguntando por mi hermana. Uno a veces hace daño sin darse cuenta.

El cielo gris. Brilla en sus ojos.



El 26 de septiembre de 2007, Mercedes Doretti recibió una beca de la fundación MacArthur dotada de quinientos mil dólares y, como hacen e hicieron siempre con las becas, los premios y los sueldos de las misiones internacionales, donó el dinero al fondo común con que el equipo se financia.

–La beca es personal –dice Mercedes Doretti–, pero yo no trabajo sola.

Ella fue la primera mujer miembro del equipo en ser madre, un año atrás. La segunda fue Anahí Ginarte, que vive en la ciudad de Córdoba desde 2003, cuando viajó allí para trabajar en la fosa común del cementerio de San Vicente, un círculo de infierno con cientos de cadáveres, y conoció al hombre que les alquilaba la pala mecánica para remover la tierra, se enamoró, tuvo una hija.

–Es mucha adrenalina, muy romántico, pero también es ver la vida de los otros y no tener una vida propia –dice Anahí Gi-

narte—. Yo estuve un año sin pasar un mes entero en Buenos Aires. Tenía un departamento donde no había nada, ni una planta, cerraba con llave y me iba. Pero decidí parar.

Salvo ellas dos —Mercedes, Anahí— ninguna de las mujeres que llevan años en el equipo tiene hijos.



A mediados de 2007, el equipo, la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación y el Ministerio de Salud firmaron un convenio para crear un banco de datos genéticos de familiares de desaparecidos a través de una campaña que solicita una muestra de sangre para cotejar el ADN con el de seiscientos restos que todavía no han podido ser identificados. El proyecto se llama Iniciativa Latinoamericana para la Identificación de Personas Desaparecidas, y hace días que aquí no se habla de otra cosa: de la iniciativa que se iniciará.

Esta mañana, Mercedes Salado y Sofía Egaña revolotean alrededor de un hombre encargado de instalar la impresora de códigos de barras de la que saldrán miles de etiquetas que identificarán la sangre de los familiares.

—A ver, vamos a probar —dice el hombre.

Aprieta un comando y la pequeña impresora se estremece, tiembla como un hámster y escupe uno, dos, diez, veinte códigos de barras.

—Es muy emocionante —dice Mercedes—. Llevamos años esperando esto.

En las semanas que siguen todos se dedican a una tarea cándida: ensobran formularios para enviar a los cuatro rincones del país. Un día, ya de noche, Mercedes Salado, descalza, sentada en el piso junto a una caja repleta de sobres que dicen *Tu sangre puede ayudar a identificarlo*, fuma y conversa con Patricia Bernardi.

—Si logran identificar a todos, se van a quedar sin trabajo.

—Ojalá.

Una radio vieja esparce la canción «I will survive».

Miércoles. Nueve y media de la mañana. Desde una de las oficinas del primer piso llegan ráfagas de conversación:

—El hermano de ella está desaparecido.

–No puede haber un estudiante de medicina de 60 años. ¿Por qué no volvemos a mirar la información?

–Ese Citroën rojo... alguien dijo algo de ese Citroën rojo.

Ines Sánchez, Maia Prync y Pablo Gallo trabajan haciendo investigación preliminar: a través de fuentes escritas, orales, diarios, generan hipótesis de identidad para los huesos. Inés Sánchez, apenas más de veinte, es hija de desaparecidos.

–Yo llegué al equipo hace dos años, más o menos. Nuestra tarea es hacer hipótesis de identidad sobre un conjunto de personas en base a exhumaciones que ya se hicieron. Para eso vemos qué centro clandestino utilizaba un determinado cementerio, en qué fechas hubo traslados.

Selva Varela tiene porte de bailarina, pelo largo, ojos claros, gafas. Está inclinada sobre una de las mesas. En el hueco de la mano, apretado contra el pecho, abraza un cráneo como quien acuna. Tiene treinta años y está en el equipo desde 2003. Sus padres fueron secuestrados por los militares y ella adoptada por compañeros de militancia que, a su vez, fueron secuestrados en 1980. Se crió con vecinos, abuela, una tía, y en 1997 llegó al equipo buscando a sus padres.

–Después estudié medicina, antropología, y cuando me dijeron que acá faltaba gente, vine y quedé. Pero no estoy acá buscando a mis viejos. Pienso en los familiares de las víctimas, pienso que está bueno que la sociedad sepa lo que pasó.

En un rato habrá clima de euforia y desconcierto: un cráneo al que creían un error no resultó lo que pensaban: un intruso. La buena noticia –la mala noticia– es que es el cráneo de un desaparecido. Lo levantan, lo miran como a una fruta mágica, magnífica.

–¿Y si es el padre de...?

Es una buena tarde. Por tanto. Por tan poco.



Diez de la mañana: el cielo sin una nube.

El cementerio de La Plata se prodiga en bóvedas, después en lápidas, después en cruces. Y allí, entre esas cruces, hay dos tumbas abiertas y el rayo negro del pelo de Inés Sánchez. El sol chorrea sobre su espalda que se dobla. Alrededor, pilas de tierra, baldes, palas: cosas con las que juegan los niños.

–Vamos bien. Encontramos los restos de las tres mujeres que veníamos a buscar –dice Inés.

Limpia con un pincel el fondo, los pies abiertos para no pisar los huesos: un cráneo, las costillas.

Al otro lado de un muro de bóvedas, en una zona de sombras frescas, Patricia Bernardi, tres sepultureros, un hombre y dos mujeres rodean a Maco que –bermudas, sandalias– saca tierra a paladas de una fosa. Los sepultureros se mofan: dicen que no debe cavarse con sandalias, que va a perder un dedo. Él sonríe, suda. Cuando baja la pala aparece un trapo gris –la ropa– Maco se retira y Patricia se sumerge. Cerca, entre los árboles, una mujer de rasgos afilados camina, fuma. Está aquí por los restos de Stella Maris, 23 años, estudiante de medicina, desaparecida en los años setenta: su hermana. Patricia saca tierra con un balde y los huesos aparecen, enredados en las raíces de los árboles.

–Está boca arriba y tiene una media.

Las medias son valiosas: bolsas perfectas para los carpos desarmados.

–El cráneo está muy estallado. Acá hay un proyectil. En el hemitórax izquierdo, parte inferior. Tiene las manos así, sobre la pelvis.

Después, levantan el esqueleto de su tumba: hueso por hueso, en bolsas rotuladas que dicen pie, que dicen dientes, que dicen manos. La mujer de rasgos afilados se asoma.

–No sé si es mi hermana –dice–. Tiene los huesos muy largos.

–No te guíes por eso –le dice Maco.

En otra de las fosas alguien encuentra un suéter a rayas, un cráneo con tres balazos, redondos como tres bocas de pez: los huesos de mujer son gráciles.

Mañana, en un cuarto discreto del barrio de Once, sobre los diarios con noticias de ayer y bajo la luz grumosa de la tarde, se secarán los huesos, el suéter roto, el zapato como una lengua rígida.

Pero ahora, en el cementerio, la tarde es un velo celeste apenas roto por la brisa fina.

LEILA GUERRIERO:
SUFRIR Y AMAR (Y SUFRIR OTRA VEZ)
LA ESCRITURA

Autora de algunas de las mejores crónicas periodísticas latinoamericanas de la actualidad, nunca estudió periodismo ni ha puesto un pie en un taller o seminario de narrativa. Leila ha aprendido sola, leyendo a Caparrós, a Cheever y a Dickens. Y sufriendo cada vez que escribe. Encerrándose durante días en su estudio. Y siempre con una pregunta que resuena en su cabeza como un panal de abejas: cómo empiezo esta historia. Así ha publicado una larga lista de reportajes notables que hoy se compilan en antologías y se estudian en universidades.

por Gazi Jalil Figueroa

UNA VEZ EL PERIODISTA ARGENTINO Jorge Lanata visitó el diario *El Mercurio*. Casi al final de la jornada, alguien, por decirle algo, le comentó que pocos días antes había estado, en la misma sala donde estaba él, una conocida suya, Leila Guerriero.

—Ah, Leila —dijo el gordo tratando de ponerse la chaqueta para irse—. ¿Vos sabés que ella era cajera de un supermercado en Junín?

Cuando al fin logró ponérsela, Lanata contó que él fue el primero en darle trabajo de periodista y después hizo un gesto con su cara como diciendo *y mira hasta dónde llegó*.

Llegó lejos.

Leila Guerriero es una de las mejores cronistas latinoamericanas de la actualidad. Nacida en 1967, su currículum haría palidecer de envidia a cualquier periodista. Escribe para el diario *La Nación* en Argentina, es editora para el cono sur de la revista *Gatopardo* y colabora para distintos medios, entre ellos *El País Semanal*, de España; *Vanity Fair*, de España; *El Malpensante*,

Don Juan y Soho, de Colombia; *Etiqueta Negra*, de Perú; *Letras Libres*, *Gatopardo* y *Travesías*, de México; *Paula* y *Sábado*, de Chile. Además, ha escrito dos libros, *Los suicidas de fin de mundo* (Tusquets, 2005) y *Frutos extraños* (Aguilar, 2009). Y este año ganó el Premio de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), que dirige Gabriel García Márquez, el galardón para la prensa escrita más prestigioso de habla hispana, por la crónica *El rastro en los huesos*.

Habría que agregar que Leila Guerriero —que acumula decenas de otros reconocimientos y ha dictado charlas por el mundo para hablar del oficio de ser periodista— no estudió periodismo. Y que jamás asistió a un taller, ni hizo un curso, seminario o posgrado relacionado con el tema. Y que le aburre Hunter S. Thompson.

Lo que Leila Guerriero estudió fue Turismo y luego Letras en Buenos Aires.

—¿Por qué?

—Y qué sé yo.



Hace frío en Santiago. Leila Guerriero es flaca, parece que no pesara más de 50 kilos y su pelo ensortijado cae sobre sus hombros. Hija de un ingeniero químico y una profesora, a los veinte y tantos años no se veía vendiendo paquetes turísticos ni menos haciendo investigación académica. Así que trabajó en una tienda Cacharel, luego en una óptica y más tarde en un supermercado antes de que Lanata se fijara en ella.

—Lo único que yo tenía claro era que quería viajar y escribir —dice.

Escribía cuentos de ficción desde niña y tenía uno, *Kilómetro cero*, sobre una chica que huye de la casa con su novio para robar un banco. A fines de 1992, recién salida de la Facultad de Letras, fue al diario *Página/12* a dejar ese relato. Quería ver si se lo podían publicar en el suplemento *Verano/12*, editado por Rodrigo Fresán, donde aparecían cuentos de escritores desconocidos.

—Cuando llegué, el señor de la recepción me dijo que el suplemento ya estaba cerrado, pero que si quería se lo dejara a Jorge

Lanata, el director del diario. Y yo dejé el sobre a su nombre, como quien escribe el nombre de un prócer. Y me regresé a Junín.

Cuatro días después, su padre entró a su pieza y la despertó.

–Nena, nena, ¿vos dejaste un cuento tuyo en *Página/12*?

–Sí, ¿por qué?

–Porque salió publicado en la contratapa del diario.

Y ahí salía –en una página habitualmente reservada para firmas como Juan Gelman, Osvaldo Soriano, Rodrigo Fresán o Juan Forn– *Kilómetro cero*, por Leila Guerriero.

–Llamé de inmediato al diario y la secretaria me dijo «ay, Jorge te estaba buscando como loco, te paso». Yo había dejado el sobre sin un teléfono. Nada. Cuando me atendió, me dijo «en todos los años que trabajo en este diario, es primera vez que publico algo de alguien que no conozco. Quién sos. Vení que te quiero conocer». Fui, me preguntó qué quería hacer, le dije «escribir», y me dijo que si quería escribir no podía vivir en Junín, «tenés que vivir acá» y le dije «bueno, si tenés un trabajo para mí, avísame». Yo era como un kamikaze, de periodismo no sabía nada. Seis meses después me ofreció un trabajo en *Página/30*, que era la revista mensual de *Página/12*. Mezclaba crónica, periodismo narrativo, ahí publicaba Martín Caparrós.

–¿*Qué fue lo primero que te encargaron?*

–Me mandaron a hacer una crónica de 30 mil caracteres sobre el caos del tránsito en Buenos Aires, con un enfoque de revista, no de diario. Fue gracioso, porque ni siquiera sabía cómo pedir una entrevista por teléfono. Me prestaron una grabadora y la metía por la ventanita de los taxistas. Me acuerdo haber trabajado muchísimo, como una china. Ver a los otros periodistas me daba pudor o miedo o inseguridad, entonces si otro hubiera entrevistado a un par de taxistas yo entrevistaba a 65.

–¿*Cómo te salió ese reportaje?*

–Me lo publicaron inmediatamente. La primera observación de mi editor fue que estaba muy claro. Y me dijo «Jorge (Lanata) tenía razón, escribes muy bien», solo me marcó algunas cosas que tenían que ver con un tono demasiado literario.

–¿Era la primera vez que hacías no ficción?

–La primera vez.

–¿Te sentiste cómoda?

–No fue un momento epifánico. Pero lo recuerdo como algo muy natural: como que te sacaran a bailar y te dieras cuenta que podías bailar, pero sin tener demasiada conciencia de lo que estabas haciendo.

–¿Cuándo te presentaste por primera vez como periodista?

–No sé, pero recuerdo que me provocó un sentimiento extraño. Fue lindo. Me gustó decir que era periodista.

–¿Quién dirías que te enseñó el oficio? ¿Lanata?

–Jorge me dio el oficio. No sé si hubiera llegado al periodismo sin que él me hubiera visto. Pero yo no trabajaba junto a él. Creo que aprendí leyendo y escribiendo. Leía a Caparrós, a Rodolfo Walsh, imaginándome cómo lo habían hecho para llegar a la información.

–¿Imitabas la estructura narrativa de ellos?

–No sé si la estructura, pero sí el procedimiento, qué miraron, cómo miraron.

–¿Qué tipo de periodismo haces tú?

–Se supone que lo que yo hago es periodismo narrativo. Pero para mí todo esto de clasificación, que la crónica, que el periodismo narrativo, no sé.

–Algunos dicen que haces periodismo literario.

–Si me das a elegir, es correcto. Pero lo que yo hago es periodismo. Me asombra cuando me preguntan «qué le pongo: escritora, cronista, periodista», yo digo que soy periodista, a secas.



Leila Guerriero no fuma. No toma café. Casi no come. Apenas desayuna un par de galletas con queso y a esta hora de la

noche, cuando ha terminado un taller de narrativa para periodistas chilenos, espera el taxi que la llevará al hotel. No parece especialmente cansada ni apurada por irse. En una pesada maleta lleva libros de Juan Sasturain, de Homero Alsina Thevenet, de Rodrigo Fresán y otro de crónicas de Martín Caparrós. Cuando dicta sus cursos los saca de la maleta, los pone arriba de la mesa y lee extractos en voz alta y luego mira a sus alumnos y a veces guarda varios segundos de silencio y en ese silencio dice ¿ven? así se escribe y luego cierra el libro y lo vuelve a poner sobre la mesa junto al montón de libros y saca la voz y cuando saca la voz es para decir: «Si van a hacer periodismo no basta con leer periodismo. Hay que leer literatura».

—Al menos el tipo de periodismo que yo hago encuentra todas sus armas en la literatura, sus recursos, estructuras. Estoy segura de que todos los grandes periodistas narrativos leen más literatura que periodismo. Todos los trucos están allí. Yo aprendí a escribir leyendo a Dickens, Flaubert, Nabokov, Thomas Mann, Fitzgerald, John Irving, Cheever. Recorro a esos libros y me fijo si hay algo que me despierte algún tipo de emoción.

Así se inspiró para el reportaje «El rastro en los huesos», publicado en *Gatopardo* en 2008. Se trata de un trabajo de tres meses de entrevistas, más de 40 horas de grabación y 40 mil caracteres sobre el equipo de antropólogos forenses que identifica los restos de los detenidos desaparecidos durante la dictadura argentina. Su lista de historias publicadas es larga: en ella hay un gigante, un doble de Freddy Mercury, un director de cine porno, un mago manco, un baterista con síndrome de Down y Yiya Murano, una anciana que envenenó a tres amigas con cianuro.

Leila Guerriero pierde el aliento cuando enumera sus crónicas.

—¿Cómo buscas tus historias?

—Es raro, porque siempre siento que revisito historias que no son escondidas ni ocultas; son historias que ya han salido en la prensa, como la del gigante González (un basquetbolista que terminó en la lucha libre en su pueblo) o la de Samir (el empresario de la carne más poderoso de Argentina) que había salido en la tele millones de veces. A lo mejor, por ahí, hay cosas más raras, como los suicidios en Las Heras, el primer libro que escribí. Es

una mezcla de tener el radar bien encendido y vaya a saber por qué a uno le llama más la atención una historia y no otra.

—*¿Las descubres hojeando los diarios?*

—Sí. Lo que sucede es que me pregunto cómo llegó la persona a ese estado o qué la llevó a tomar tal decisión en su vida o, en el caso del gigante González, por qué un tipo que casi llegó a la NBA se había transformado en luchador de lucha libre. Nadie explicaba eso. Para mí, cuando se me despierta una curiosidad, se me transforma en una cosa bastante insaciable. A veces leo cosas muy chicas, mínimas, y me las imagino como una historia grande.

—*¿Se te convierten en una obsesión?*

—No, no, no. En absoluto. De hecho, tengo una caja repleta de historias para contar y si fuera obsesiva no podría vivir. Seguramente me voy a morir antes de poder contarlas todas. Lo que sí me pasa es que una vez que las investigo, quiero escribirlas. No quiero estar con eso encima mucho tiempo.

—*¿Cuántas veces entrevistas al personaje de tu historia?*

—Depende. Con los forenses estuve tres meses y a algunos de ellos los entrevisté tres, cuatro, diez veces. Al gigante González estuve una semana y pico en su casa y lo entrevisté todos los días, mañana, tarde y noche. Con Samir estuve como dos meses. Pero la entrevista formal, de sentarme y hablar, son tres, cuatro veces. El resto consiste más en estar, permanecer, en conversar sin que la intención sea recrear la vida de esta persona. Yo en la entrevista quiero que el otro me cuente su vida y después hay una cantidad de entrevistas laterales que no apuntan a eso, sino que a subtemas.

—*¿Cuánto dura una sesión de entrevista antes que el entrevistado o tú comiencen a cansarse?*

—Yo tengo cierta sensibilidad para darme cuenta de que el entrevistado está cansado. Y a veces me canso yo también, pero me aguanto. Mira, he hecho entrevistas de siete horas seguidas y de 20 minutos que continúo al día siguiente. Es muy variado. Me ha

pasado ir a la casa de un entrevistado en la mañana y volver a las 12 de la noche, porque lo he acompañado a buscar a sus hijos al tenis y después vamos a no sé qué y después a una reunión. Hay gente que no se cansa nunca de hablar y hay gente que se cansa muy rápidamente. Pero, por lo general, para mí, una entrevista promedio es de tres, cuatro horas. Yo creo que uno debe volverse un poco invisible para ellos.

—¿Cómo llegas a eso?

—Estando, estando, estando, estando, estando, estando. Cuando el otro ve que tú respetas tu trabajo y actúas con seriedad, rápidamente relaja una cantidad de prevenciones entendibles y no eres una perturbación, no eres un periodista. Y las cosas empiezan a aparecer cuando desapareces, cuando ya no estás ahí, cuando empiezas a formar parte del paisaje.



Hace unos meses, Leila Guerriero se mudó a un departamento en un quinto piso de un edificio cerca de Palermo, en el barrio Villa Crespo. Junto al living está su estudio iluminado por dos enormes ventanales que dan a su balcón, sus cactus y sus orquídeas. Y allí, entre paredes cubiertas con libros y un gran escritorio de madera oscura, se encierra a escribir con su notebook Toshiba.

—El estudio está lleno de cosas, aunque muy ordenado, organizado. Pero cuando escribo es un océano de papeles que solo yo entiendo, voy tirando cosas al piso y las dejo allí hasta cuando termino. Me gusta convivir con ese caos hasta que al final las cosas van apareciendo más claras y ya puedo juntar los papeles del piso y eso es también una forma de decir, bueno ya, vamos terminando.

—¿Cuánto te demoras en escribir un artículo?

—Depende. No escribo nada que me tome menos de cinco o seis días, con jornadas de doce, quince o dieciséis horas. Hace poco escribí un artículo que me llevó como cuatro meses de investigación y 15 días encerrada en el estudio.

—¿Sin hacer nada más que escribir?

—Nada más. Sin salir, sin bajar, sin responder el teléfono, nada de nada.

—¿Cuántas versiones haces de un mismo artículo antes de terminar?

—Más que versiones, te diría que son correcciones, más correcciones, más correcciones. A veces he hecho más de 30 versiones. La Yiya Murano tiene solo una y es muy raro eso. Nunca la he querido volver a leer, me da pánico. La de los forenses tenía como 30 versiones, la del gigante González 27 y la de Samir 27 también.

—¿Y antes de ponerte a escribir ya sabes cómo contarás la historia?

—No, lo único que tengo claro es la primera frase. Nunca me siento a escribir sin tener una primera frase.

—¿Cómo sabes cuando la tienes?

—Durante muchos días, me pregunto cómo empieza, cómo empieza, cómo empieza esta historia, mientras corro, mientras voy en la calle, mientras viajo en el metro, mientras compro, mientras entro y salgo de lugares y estoy yo: cómo empiezo, cómo empiezo, cómo empiezo, y de pronto, ¡paf! (*hace un chasquido de dedos*).

—¿Dices que vives intranquila mientras no sabes el inicio?

—No, más bien me produce un estado de ebullición, como si tuviera un panal de abejas en la cabeza. Sé que en un momento va a salir y cuando sale, más que tranquilizarme, me maravilla un poco que aparezca.

—¿Te cuesta algo más?

—Lo que más me cuesta es todo. Me cuesta mucho escribir. A mí no me sale fácil la escritura. La situación del encierro es agobiante. A veces me duermo, me da sueño, a veces me aburro, a veces veo que pasan las horas y yo estoy ahí. Soy muy lenta para escribir. Necesito mucha concentración. Estar sola. Los primeros días pierdo bastante el tiempo, me paro, miro por la ventana,

vuelvo a sentarme, doy vueltas como un gato encerrado, sin hacer demasiado, pero eso también es escribir. Escribir es sobre todo perder el tiempo, hasta que uno engancha por un carril. Pero soy lenta y casi siempre me pasa estar trabada, pero avanzo igual. Voy escribiendo, escribiendo, escribiendo, y aunque me trabe no me detengo, trato de contar la historia hasta el final los primeros dos o tres días, después corrijo, corrijo, corrijo. Es un método bastante bruto, pero a mí me sirve.

—¿Qué hora del día te rinde más?

—No me despierto tarde, pero la mañana es un horario que detesto para escribir. Es un horario muy frenético, de despertar, de gozo bullanguero. No me gustan las mañanas. Escribo durante todo el día, pero entre las 5 y las 8 de la tarde es cuando me siento mejor. Entre esas horas he dinamitado textos enteros y he encontrado cosas maravillosas.

Leila Guerriero se toma el pelo y se lo amarra en una gran cola. Cuando no escribe va al cine, corre, lee, cocina, pasea por los barrios de la ciudad donde están los mercados que le gustan. Hace tiempo que no lo hace. Ahora viene llegando de África, donde escribió una serie de reportajes para el diario *El País* de España. Mañana partirá a México a dictar una charla relacionada con el premio que le dio la FNPI. Luego pasará por Colombia para presentar un seminario de escritura creativa. Solo entonces volverá a Buenos Aires —donde vive hace trece años con Diego, fotógrafo y camarógrafo— y a sus largas jornadas en su estudio y a caminar por la calle preguntándose cómo empezar la historia. Porque cuenta que ya tiene una en mente. Solo le falta el inicio.

Dice que Diego no lee sus crónicas.

Y dice que le parece bien que sea así.

UNA GRANADA PARA RIVER PLATE

por Juan Pablo Meneses

EL POLACO aparece mostrando su chapluma, como le dice cariñosamente a su cuchilla. Está rodeado de cinco barristas que lo siguen como alumnos. Sin aviso previo, el Polaco deja a todos boquiabiertos con su buen manejo de navaja: en un minuto destornilla los cuatro pernos que sujetan el tablero donde va la luz de lectura y la salida de aire correspondiente a los asientos 31 y 32. Ante la mirada desconcertada (y cobarde, según él) de quienes por primera vez viajamos con la barra, el Polaco desmonta el armazón del techo hasta dejar todo a la vista. Todo, en este caso, se refiere a un conjunto de cables internos que comúnmente permanecen escondidos a los pasajeros. Ocultos y relegados, como muchos barristas dicen sentirse frente a la sociedad.

—Antes de esconderla hay que envolverla en algo... Necesitamos un gorro —dice el Polaco, y uno de sus secuaces le quita la gorra a un barrista primerizo.

—Aquí hay que ayudar, compadre —es la frase que refriegan en la cara de un muchacho que, tímidamente, ve cómo su prenda azul se pierde entre tantas manos veinteañeras.

El Polaco envuelve cuidadosamente la granada en el sombrero que luce una «U». Sí, una granada. Un explosivo de combate. Acá adentro llevamos una bomba en miniatura. Se trata de una munición real que, según se comenta dentro del autobús, alguien robó a los milicos mientras hacía el servicio militar.

—Estas son súper fáciles de lanzar. Hay que apretar este gancho, sacarle el seguro con los dientes y lanzarla —agrega tranquilamente uno de los barristas expertos, mientras el miedo paraliza a aquellos hinchas que dejaron en Santiago a sus padres, a sus novias, a los amigos del barrio, a los hermanos menores, a la

foto del equipo colgada en la pared, al banderín del último campeonato clavado en la puerta y a la colección de entradas a los partidos en el cajón del velador. Todo en casa, en un hogar cada vez más lejano. Todo para salir por primera vez fuera del país con la hinchada de los amores. Todo por el equipo.

El Polaco amarra el gorro-explosivo dentro de los cables, lo oculta con la destreza de un aventajado carterista y vuelve a atornillar el tablero. No quedan rastros de que sobre la luz de los asientos 31 y 32 va una bomba.

–Ni cagando nos cachan en la aduana –dice, guardando la chapluma en un bolsillo oculto. Pero la tranquilidad no tiene ganas de regresar a este vehículo de la empresa Chilebus, que ahora avanza repleto de hinchas de fútbol. Cuando todos pensamos que lo peor ha pasado, salta una pregunta que vuelve a congelar a los novatos:

–¿Quién de ustedes la va a lanzar?

La consulta, que es adrenalina pura lanzada a la cara, la suelta uno de los jefes de quienes vamos aquí arriba. Cada bus tiene sus encargados que nos dicen qué hacer y luego informan de todo a la cúpula de la barra. Y sigue:

–Ahora vamos a ver quién es el más guapo, quién es valiente de verdad, vamos a ver quién tiene los huevos para entrar la granada al estadio y lanzarla. ¿O acaso en la barra hay puras mamás?

Por suerte, la decisión de quién arrojará el explosivo militar queda inconclusa. Al primer llamado no hay voluntarios. Por ahora, la orden consiste en celebrar que la artillería liviana ha quedado bien guardada. Al grupo llega una botella de pisco que anda girando de mano en mano, y de atrás le siguen una caja de vino tinto y unas piteaditas de marihuana. En cosa de minutos todo ha vuelto a la normalidad. El autobús que nos lleva a Buenos Aires retoma su función de transporte de barristas: se entonan los gritos contra las gallinas de River Plate, las bromas por el tipo que no quiere pasar la caja de vino o por el que se pega el porro a los dedos. Casi todos terminamos gritando los cánticos de apoyo al equipo. El San Martín es uno de los jefes del bus: tose raspado, usa lentes oscuros, camina chocando hombros, tiene marcas en las manos y demasiadas joyas para las circunstan-

cias. Él, con un tono paternal, aunque de padre golpeador, nos aclara que vamos a la guerra.

—Y si es necesario morir en Argentina por el equipo, no queda otra. Ningún huevón puede arrugar. Tenemos que estar muy unidos.

Alguien va hasta la parte delantera del bus y con el permiso del chofer pone una cinta de Rage Against The Machine, la banda estadounidense que por un momento se toma el poder dentro del Chilebus. Un barrista con la foto del Che estampada en la camiseta comienza a mover la cabeza al ritmo del baterista yanqui. Por las ventanas del bus corre la periferia de Santiago, las canchas de tierra, los niños en las esquinas y los perros vagabundos aplastados por el sol. Adentro, la música acelera y retumba y acompaña cuando las botellas pasan, una tras otra, como si acá adentro el vino y el pisco también se multiplicaran en esta última cena. Vamos de viaje, vamos a ver un partido de fútbol, vamos rumbo a Buenos Aires con una granada a pocos centímetros de la cabeza.

El tema del explosivo es como todo trauma: a ratos se olvida, pero siempre vuelve a aparecer. JG, el fotógrafo que viene conmigo, me mira con ojos igualmente inyectados y me susurra:

—Si se enteran que andamos haciendo un reportaje nos matan.

Nuestro bus es el número tres, de los once que esta mañana salieron desde la sede de la Corporación de Fútbol de la Universidad de Chile, como se llama oficialmente la «U». No somos el vehículo de los peces gordos, de los cabecillas de la hinchada, pero tampoco estamos al final de la caravana, donde viajan los más inexpertos, los con menos historial.

Vamos a la capital argentina para alentar al equipo en su partido por las semifinales de la Copa Libertadores de América. Vamos a ganarle a las gallinas de River Plate, y en su estadio.

—¡Vamos a morir! —grita alguien que luego lanza un escupitajo al suelo del autobús. Viajamos con Los de Abajo, la hinchada más brava del país.



En el partido de ida, jugado en Santiago de Chile, un pequeño y sobredimensionado incidente entre unos pocos hinchas

de River Plate y la policía local encendió la mecha. La prensa deportiva ha inflado el altercado hasta convertirlo en un escándalo gigantesco, chauvinista, y digno de que intervengan ambas cancillerías. Por lo mismo es que todos los periódicos chilenos nos anuncian que en Buenos Aires, sí o sí, nos espera un infierno.

Dentro del bus vamos 38 hombres, dos mujeres y dos lápices: el de JG y el mío. Por un momento temo que aquel detalle nos deje en evidencia. Nos salva la premura de escribir las papeletas de aduana, y el asunto se pasa por alto.

—Para salir del país tienen que llenar estas papeletas de la aduana —había dicho el auxiliar del autobús, a quien todos los pasajeros hemos comenzado a llamar el Tío.

Media hora antes de llegar a Los Libertadores, el principal paso fronterizo terrestre hacia Argentina, el Tío repartió las fichas de inmigración. Llenar las cuarenta papeletas, entre bromas y consultas repetidas hasta el hartazgo y con apenas dos lápices, terminan por descontrolar al Tío. Se ve molesto, aburrido, y aunque su corbata y su gorra de la empresa Chilebus lo disfrazan de gentil auxiliar de viaje, sus modales bruscos, su mala cara y su disposición de perro son las señales físicas de una crisis interna: parece que por primera vez piensa seriamente en la idea de renunciar al trabajo de toda su vida.

Apenas llevamos tres horas de un viaje que, por lo menos, durará sesenta. El trámite en el lado chileno es rápido. Un par de turistas que viajan en automóvil se toman fotografías con los hinchas de camisetas azules. El chequeo de los once buses dura poco más de una hora y no está libre de problemas. Solo de nuestro bus hay tres personas que no pueden seguir la travesía: uno por tener su documento de identidad vencido, otro por andar sin ninguna identificación y el San Martín, nuestro líder, por tener lo que todos llaman papeles sucios, y que en resumidas cuentas quiere decir problemas judiciales pendientes y orden de arraigo.

Cruzamos el túnel que separa ambos países. Justo cuando por la ventana pasa un cartel que dice «Bienvenido a Argentina», uno tiene la extraña sensación de estar en un viaje cuya idea de regreso es demasiado frágil.

—Nos fuimos —me dice JG, en voz baja, y antes de terminar la frase nos llega a las manos un cigarro de hierba que dura hasta que terminamos el cruce.

En el lado argentino la cosa cambia de inmediato. El trato infernal con que majaderamente nos había amenazado la prensa deportiva, se empieza a vivir de manera real.

—Los policías de allá son malos de verdad, se van a dar cuenta. Allá la dictadura mató a 30 mil argentinos, muchísimos más que Pinochet —me había advertido un amigo antes del viaje.

El trámite en la aduana trasandina ya dura cinco horas. Por lo general, en un viaje de itinerario, el chequeo rara vez supera los 30 minutos. Comienzan a correr versiones. Alguien dice que los perros sabuesos han detectado un cargamento de marihuana. Lejos de aquellos rumores, solo pienso en la granada de mi bus (que sí vi y casi toqué) y que, afortunadamente, ya ha pasado la revisión. Eso me alivia. El Polaco no nos defraudó con su manioobra, por eso todos le palmoteamos el hombro mientras se pasea risueño pidiendo que le regalen un cigarrillo.

La orden de los gendarmes argentinos es que no se mueve ningún bus de la caravana hasta que no hayan revisado a todos los vehículos. En un momento de la detención aduanera, un grupo de barristas entona la canción nacional de Chile. En los mástiles del galpón y por las ventanillas de las oficinas solo se ven banderas argentinas o afiches de Menem con banda presidencial. Acabamos de terminar la primera estrofa, cantada a todo pulmón como protesta al trato de los policías cuando, desde una oficina blindada, aparece un gendarme de bigote a lo Videla. Lleva una metralleta bajo el brazo.

—¡Aquí nadie grita, carajo! —grita.



Empieza a oscurecer y algunos transeúntes mendocinos nos saludan gentilmente levantando el dedo medio, o llevándose las manos a la entrepierna, o pasándose el dedo índice por el cuello. Hay que estar preparado para aguantar un viaje donde todo lo que nos rodea es violento. Para algunos, el rechazo general que nos recibe en cada parada es una experiencia nueva. Para otros, la mayoría, es la rutina que los sigue desde niños y la que mejor los orienta.

Durante la detención en las afueras de Mendoza, el nuevo líder de nuestro bus pasa la gorra para «hacer unas monedas», como dice amablemente, aunque no cabe duda de que no es un pedido, sino una orden. El resto de los pasajeros estamos casi obligados a vaciar los bolsillos en la alcancía de género. Con el monto recaudado, los cabecillas del vehículo desaparecen. Regresan 40 minutos más tarde con un cargamento de cajas de vino y cervezas para la ruta. Pasada la medianoche y con más de 14 horas de viaje, la caravana retoma la ruta a Buenos Aires.

Un grupo de patrullas policiales, con sirenas encendidas y gendarmes con medio cuerpo saliendo por la ventana, nos acompaña hasta el límite territorial de la ciudad. Adentro hay brindis, gritos, música y humo. Afuera, solo malas caras y rifles apuntando hacia nuestras cabezas.

La noche trae la calma. Dentro del autobús, rebautizado por el grupo como la casa, se olvida el frío con chaquetas de jean, vino mendocino en caja, cervezas, marihuana, chocolates y cigarrillos. Por el televisor del Chilebus pasan «Jóvenes pistoleros» 1 y 2, y las protestas contra la calidad de las películas elegidas solo se acallan cuando aparecen las escenas de peleas a cuchillo.

Algunos, los de los asientos más cercanos al chofer, ya están durmiendo. Otros han decidido ponerse los audífonos de su walkman y apoyar la cabeza en la ventana y mirar las líneas blancas de la carretera, pensando en lo que nos espera o en lo que hemos vivido hasta el momento, o en la repetida agresividad policial, o en que todos nos ven como un peligro público, o en la música que ahora retumba en los oídos, o en las estrellas gigantes que cuelgan del cielo pampino, o en el gorro de lana azul regalo de la novia, o en lo mucho que abriga la camiseta del equipo debajo de la chaqueta.

El Tío se aparece en los últimos asientos de nuestra casa con una almohada bajo el brazo, algodones en los oídos y una cara de cansancio que, fácilmente, podría pasar las semifinales de un campeonato sudamericano de caras cansadas.

De pronto, como si se tratase de un pasadizo secreto, el Tío abre una cajuela invisible al lado del baño y se mete adentro, doblado como un feto, listo para dormirse. Apenas habla y se le nota molesto. Nadie sabe si está ofuscado porque el de ahora no es su

típico viaje de itinerario a Buenos Aires o, porque todo el año, da lo mismo si es invierno o verano, su lugar para dormir siempre es aquella estrecha y metálica caja fúnebre que lo mata en vida.

–Mi hermano está en Buenos Aires. Hace años que el culiao vive allá –dice el Polaco, en una pequeña tertulia que se ha formado junto al baño. Y agrega–. El culiao es ladrón internacional, cachai. Le va grosso.

Y aparece otro que suelta:

–Putá la hueá, yo tengo una tía en Buenos Aires y no traje la dirección. Creo que trabaja en la casa de unos millonarios –y se empina la botella de vino en caja.

–Mañana tenemos que ganar, culiaos –cambia de tema Jorge, un empleado de imprenta que ha pedido permiso laboral por dos días–. Primera vez que tenemos la final tan cerca. Y aparecen los primeros pronósticos.

–Vamos a ganar dos a cero. Un gol de Marcelito Salas y otro del Huevo Valencia –dice el Citroneta, un estudiante de biología de la Universidad de Valparaíso que, de tan inocente, está acá arriba jugando al chico malo.

Jorge, el de la imprenta, tiene más de 30 años, igual que el amigo que lo acompaña. Y dice:

–Qué increíble, ahora podemos llegar a la final de la Libertadores, pero me acuerdo de los años malos de la «U». Cuando uno iba al estadio sabiendo que íbamos a perder. Chuchatumadre, fueron años de años. Cuando bajamos a segunda división siempre se hacían viajes así. Pero no iba tanto huevonaje. Eso nunca lo van a vivir. Ahora es fácil para ustedes, porque el equipo gana.

El vehículo se bambolea suavemente de un lado a otro, pero con el vino y la marihuana todo parece moverse mucho más. El Tío se asoma de su cajuela y grita que lo dejen dormir, pero alguien le lanza un palmetazo en la cabeza sin que él descubra al autor. Somos Los de Abajo.



A las seis de la mañana amanece. El sol crece al final de la llanura tan lento como se mueve una pupila en sobredosis. La

mayoría decide contemplar el paisaje en silencio. Los vidrios están empañados y hay que usar el brazo como limpia-parabrisas. Recién ahí, detrás de esas gotas que bajan por el cristal tiritando asustadas, aparece el famoso plano infinito de la pampa argentina. Alguien enciende el primer pito del día, aunque esta vez la hierba acompaña tranquilamente, sin estridencia, como un punteo de guitarra acústica. Despertamos camino a Buenos Aires.

Por petición general –«necesitamos mear y lavarnos la cara, Tío»–, paramos en una estación de servicios Repsol YPF en plena carretera. El minimarket se ve sobrepasado por los hinchas. JG, el fotógrafo que durante el viaje ha disparado la máquina jugando a que es un estudiante que saca fotos para él, me hace una seña para que mire. Y ahí se ven, como una horda, casi todos metiendo mercancía dentro de sus chaquetas. La parada sirve para ir al baño y mojarse la cabeza, pero, fundamentalmente, su objetivo ha sido saquear el almacén argentino.

Cuando volvemos a acelerar, el Tío y el chofer se van diciendo en voz alta, entre ellos, que por estas cosas es que sienten vergüenza de ser chilenos. Cuando dejamos el lugar se ve por la ventana del autobús a la vendedora con las manos en la cabeza, hablando por teléfono con alguien que debe ser policía y golpeando con su puño frágil el mesón recién violado.

Otra vez en la carretera, el Citroneta, universitario de pelo largo y anteojos a lo John Lennon, muestra su mercancía. Con la alegría de sentir que ahora sí será aceptado por el grupo duro de la casa, ofrece parte de su botín.

–¿Alguien quiere vinito? –y abre la caja de tinto que acaba de sacar de un escondite de su chaqueta. Otro de atrás luce lo suyo: una ginebra, un atado de lapiceros «para que nunca más falten estas huevás» y un perfume para su novia. «Con esto se la meto dos meses seguidos sin que me haga dramas», dice feliz.

El Citroneta se queda mudo, boquiabierto, derrotado y ajeno. Alguien destapa una botella de whisky, mientras otro abre su caja de habanos y ofrece a los más amigos.

–Viste que Argentina está súper barato –comenta el Polaco, y le da una pitada a su puro hasta quedar con el pecho hinchado. El resto lo acompañamos con una carcajada que sabe a escocés.

La siguiente parada es en Luján, a 66 kilómetros de Capital Federal. Ya son las once de la mañana del día del partido, aun-

que la hora parece tan irrelevante como la formación con que el equipo saldrá a la cancha. Nuevamente nos rodea un cordón policial. Un sargento, como broma, apunta su revólver hacia el grupo donde estoy parado y hace el ademán de lanzar un tiro y se ríe cuando todos nos tiramos al suelo. Aparece una pelota de fútbol y un gordo del bus siete describe, como un relator radial con lengua traposa, el gol que esta noche hará Marcelo Salas y que nos llevará a la final de la Libertadores.

—¡Arriba del bus, huevones, que nos vamos! —grita el Polaco, parado en la puerta del vehículo y luciendo todo orgulloso los anteojos de sol que también robó del minimarket.

—Te quebrai con esas cagadas falsificadas, culiao —le dice Jorge, el empleado de la imprenta.

—Estai loco. Son Bollé originales. Acá dice clarito Bollé, o si no, ni cagando me los robo —contesta el Polaco, y se los quita para que lean la marca.



Los relojes de Buenos Aires marcan las tres de la tarde. La columna de buses con banderas azules y chilenas entra a la ciudad. En pocas horas será el partido y los insultos nacionalistas van y vienen entre Los de Abajo y los peatones bonaerenses.

Al cruzar la avenida General Paz, la Policía General Argentina nos detiene. Una completa brigada antimotines nos espera con tanta complicidad como un detector de metales. Por la ventana se ven dos tanquetas azules, un microbús blindado y tres patrulleros; todos con las sirenas encendidas. Un equipo de televisión con la insignia de la P.F.A. y bototos militares toma imágenes de cada uno de los coches, paseando las cámaras y las gorras por fuera de nuestras ventanas. La ceremonia dura más de una hora y, como la orden es mantener todos los vidrios cerrados, dentro de los buses el calor, la falta de aire y los restos de todos los restos nos asfixia. Mientras esperamos la orden para seguir, el Polaco amaga un par de vives con abrir una ventana trasera y disparar una botella vacía de cerveza a la cámara.

—Así es como provocan, ahuevonado. No hay que pescar —dice el Citroneta, quien, como muchos, se ha quitado la camiseta para secarse el sudor.

El Tío, sentado en la cabina junto al chofer y de impecable corbata, mueve la cabeza de un lado a otro, maldiciendo el día en que su jefe le ordenó viajar con Los de Abajo a Buenos Aires. Y peor aún, maldiciendo toda su vida. Maldiciendo su trabajo y su futuro.

La orden de partir da inicio a un extraño *city tour* por Buenos Aires. Nuestros guías son carros antimotines con doble blindaje. Muchos de los barristas por primera vez salen de Chile y con sus caras pegadas a los vidrios aprovechan de conocer la ciudad donde han nacido las más legendarias y violentas barras bravas del continente, inspiradas, como tantas cosas argentinas, en los ingleses. Recorremos la capital de un país donde al año muere una decena de hinchas por violencia en el fútbol. Un país donde la mayoría de los líderes de las barras bravas dependen directamente de políticos de peso que los utilizan en marchas, en golpizas, pegando lienzos y alentando al equipo los domingos en la cancha. Pero la ciudad más importante de este lado del mundo, con esa simpática pretensión europea de sus habitantes, solo la podemos ver desde arriba del Chilebus: por mandato superior, no podemos bajarnos.

Según ordenan desde el bus dos, donde va toda la directiva de Los de Abajo, la única parada permitida será en el barrio de La Boca. La idea es juntarse con la gente de La 12, la barra brava de Boca Juniors, quienes nos van a «prestar ropa», vale decir, nos ayudarán a pelear contra sus eternos rivales de River Plate.

Nos bajamos de los buses en el puerto. La comunicación oficial dice que nos juntaremos media hora más tarde, en el mismo lugar. Pero en la caminata masiva por la calle Caminito, con banderas azules y gritos de la «U», algunos miembros de la barra rayan las clásicas paredes coloridas con gráfica de Los de Abajo. Ahí comienzan los líos, los miembros de La 12 que deambulan por La Boca se sienten agredidos, se organizan rápido y las supuestas barras hermanas con un enemigo en común se trenzan en una gresca que termina con heridos, robos de camisetas, asaltos, banderas rajadas y detenidos. Varios han perdido sus bille-

teras y a un tipo del bus cinco le han quitado la camisa, el reloj, los cigarros y su propia cuchilla. La policía actúa como juez de boxeo, aunque solo sujeta a los hinchas chilenos.

–Los de Boca no tienen amigos –comenta entre dientes, el sargento que lleva esposado a uno del bus cuatro.

Se arma un pequeño alboroto en La Boca, con mujeres gordas y viejas pidiendo cárcel a los chilenos y niños pobres vestidos con camisetas de Maradona escupiendo insultos.

–¡El bus es nuestra familia! –nos grita el líder, parado al lado del chofer, cuando otra vez estamos todos arriba–. Miren cómo quedamos peleando con diez hijos de puta de Boca. Esta noche vamos a tener al frente a 70.000 gallinas de River. No se separen. ¡El bus es la familia!

Jorge, el empleado de la imprenta que había aprovechado la detención para comprar *souvenirs* para sus colegas de trabajo, regresa al autobús con la cabeza rota y la cara ensangrentada. Le han dado una paliza por andar lejos del grupo, está tirado en su butaca y maldice la hora en que pidió permiso en la oficina. El Polaco le ofrece su camiseta para que se limpie la sangre y Jorge se la pone como turbante. Por la cara de muchos de los pasajeros, la amenaza del infierno en Buenos Aires ya se ha concretado. Y aquí vamos otra vez, los once buses. Dejamos atrás La Boca y enfilamos al estadio, con un tipo con la cabeza rota y ensangrentada, otros asaltados con cuchillas, un par detenidos –que luego serán liberados– y la policía rodeándonos como los moscardones a la mierda. Aquí vamos otra vez a la cancha, y no me olvido que en el bus llevamos una granada de mano.



La última detención antes de irnos a la cancha es en la avenida Figueroa Alcorta, frente a Aeroparque. La caravana se estaciona a un lado de la pista y algunos barristas se lanzan sobre el pasto para descansar, otros se revisan las heridas, fuman la última marihuana o se empinan lo que queda de cerveza. Walter, el jefe supremo de la barra, el capo de la hinchada, la abeja reina, se muestra por primera vez en público.

En apariencia, Walter es el más formal de toda la delegación. Más que jefe de una barra brava, parece un empleado del mes

de McDonald's, o un profesor súper-buena-onda de un instituto de computación, o un guitarrista de parroquia de barrio. Está bien peinado, la camisa dentro del pantalón y unas zapatillas tan blancas que de seguro nunca han pateado una pelota de fútbol. Posiblemente, Walter nunca soñó ser jugador de fútbol: da la idea que su felicidad habría sido ser dirigente del club, presidente o tesorero, quién sabe, lo único concreto es que terminó siendo el líder de los barristas más bravos. Solo como cabecilla de los hinchas pudo llegar a reunirse con los directivos del club y acercarse, de cierta manera, a sus anhelos.

Walter se pasea por entre la muchachada pidiendo calma, diciendo que las entradas están por llegar, recomendando tener cuidado y estar más atentos a las provocaciones.

—La idea es que un dirigente del club, que hace tres horas salió de Santiago en avión, venga hasta acá con las entradas— dice él.

En promedio, los que estamos en el viaje hemos pagado unos 70 dólares por persona: incluye pasaje y entrada al partido.

—Pero eso lo pagan los nuevos nomás —me dice el Polaco, y agrega que él viaja gratis porque pasó los tarros de la colecta durante dos meses en los partidos jugados en Santiago. Los dirigentes de la barra tampoco pagan, y los miembros de menor jerarquía pagan la mitad o lo que puedan.

Por Figueroa Alcorta pasan los primeros autos con banderas de River Plate. Van al estadio y nos lanzan insultos y tocan la bocinas y nos gritan chilenos muertos de hambre, pero ya no están las ganas de responder los ataques. El imprentero, con la camiseta del Polaco en su cabeza, le relata su mala experiencia a un grupo del bus seis. Uno de la máquina ocho muestra los tajos de cuchilla que se ganó en el antebrazo derecho. Un pesimista asustado comenta en voz alta que una horda de 70.000 gallinas se nos va a venir encima, y al comentario lo sigue un interminable silencio. JG ha guardado la máquina de fotos y se tiende en el suelo a vivir sin más registro que su miedo este momento histórico.

Walter, el gran jefe, desaparece por la avenida arriba de un taxi y regresa a la media hora con el alto de pases. Parece feliz por haber estado reunido con los dirigentes del club en el hotel

cinco estrellas donde se hospedan y, a la vez, se le nota un poco triste de tener que regresar a su rebaño de hinchas despeinados.

Reparte las entradas una a una, pidiendo calma y tranquilizando a la barra. El Pelluco, el Krammer, el Taitor, el Johnny y el Mono, otros históricos dentro de la hinchada, lo acompañan en la repartición. Llega la hora de irnos al estadio. Los focos del Monumental de River, perfectamente encendidos, nos guían como a las miles de polillas que revolotean alrededor.

En pocos minutos estaremos ahí adentro, esperando que la «U» por fin llegue a su primera final de Copa Libertadores de América, dispuestos a entregar la vida si es necesario con la gran ilusión de poder ganar por una puta vez un partido importante a los argentinos.

A medida que la caravana de buses se acerca al Monumental, por las ventanas va creciendo la marea de hinchas de River. Cada metro que avanzamos la muchedumbre exterior crece y crece, y el recorrido se torna lento, como una babosa cuesta arriba. El Tío decide apagar las luces interiores del bus. Desde afuera los gritos antichilenos se escuchan fuerte, muy fuerte. Nos movemos cada vez más despacio, surcando el mar de camisetas con la raya roja, zigzagueando entre hinchas argentinos que comienzan a mover los buses tratando de voltearlos. Porque afuera ya son miles, y nuestro líder grita que cierren las cortinas y que hay que meterse debajo de los asientos y las ventanas de la casa estallan, una tras otra, y algunas piedras ya están adentro y rebotan en el pasillo y estamos esparcidos en el suelo, con los vidrios rotos cerca de la cara y los gritos de las gallinas se escuchan como el cercano rugido de un león frente a su presa. Y el Polaco respira hondo y toma aire y abre una ventana y grita ¡argentinos conchadesumadre! y lanza dos botellas de cerveza de litro hacia fuera. Y vuelve ¡argentinos culiaos!, y dispara dos botellas más. Una piedra le estalla cerca de la cara, pero alcanza a agacharse. Los insultos se escuchan cerca, tan cerca como las espuelas de esos caballos de la policía que, finalmente, nos escoltan hasta la cancha.

Quedan pocos minutos para el partido. El estadio está repleto y los gendarmes nos tienen retenidos en las escalerillas que dan a las tribunas Centenario y Belgrano del Monumental de

River. Debemos esperar una orden superior que tarda, pero finalmente llega. Entonces los policías nos empujan con golpes de palos para que entremos al estadio. Y aparecemos en la mitad de la gradería, somos un punto insignificante ante los 70.000 hinchas que no nos dan mayor importancia. La policía sigue acarreándonos a golpes, mientras espontáneamente Los de Abajo empiezan a gritar, a todo pulmón, con la rabia adentro, ¡argentinos, maricones, les quitaron Las Malvinas por huevones!

Cuando la «U» sale a la cancha los 11 jugadores corren hacia donde nosotros y levantan las manos. Respondemos el gesto con gritos que, paradójicamente, son todos similares a los de la hinchada riverplatense. En el pasto ya están los 22 jugadores, 22 futbolistas sudamericanos con sueldos millonarios, casi todos salidos de los mismos barrios pobres de los barristas.

Lo del partido es un vacío gigantesco. La mayoría de los 70.000 espectadores mira el encuentro sin moverse de los asientos y, por momentos, uno tiene la idea de poder escuchar cómo los jugadores se insultan dentro de la cancha.

—¡Estos huevones no gritan nada! —comenta el Citroneta, descolocado, engañado. Como si todos los años que estuvo escuchando la furia de las barras bravas de acá hubiera sido uno más de los famosos chamullos argentinos.

Pero hemos venido a pelear con gritos y los cabecillas de Los de Abajo no se amilanan y piden, con ganas, vamos, gritemos, dejemos callado al estadio. Un Monumental de River que sigue el partido enmudecido, sin darnos un segundo de importancia y que, eso es lo peor de todo, solo sacan el habla cuando el partido finaliza con el triunfo de ellos.

Perdemos por un gol a cero. Un penal brutal contra Valencia, que no se cobra, y un gol vergonzosamente farreado por Silvani, un delantero argentino que juega para la «U», nos dejan fuera de la Copa Libertadores, se llevan la ilusión y nos ponen a ver cómo el inmenso mar de hinchas argentinos vuelve a celebrar otro triunfo sobre un equipo chileno.

Apenas termina el partido se anuncia por los parlantes que la gente debe quedarse en sus asientos porque primero saldrá la hinchada visitante. No pasan cuatro minutos, ni siquiera cuatro minutos para tragar la derrota, cuando un comando de policías

sin provocación alguna comienza a barrernos a golpes de bastón. Es una lluvia de palos que no se detiene ante nada ni nadie. Aparecen policías de civil y algunos de pelo largo, de la inteligencia policial argentina, que patean en el suelo a algunos heridos. Los fierros van y vienen. Cuando te dan un palo en el codo el brazo se te paraliza, pero no tienes tiempo de acariciarlo porque debes seguir arrancando. Si te caes, tratas de que no te pisen la cara y puedes ver, como veo, que se llevan a un policía algo inconsciente. ¡Tiren la granada!, escucho que grita alguien. Bajo las graderías, en la zona de los baños, la paliza es brutal. Pero si lanzan la granada, nos matarán vivos cuando nos metan a la cárcel de Buenos Aires. Tengo miedo. Estamos metidos en un caos de palos y gritos y empujones y garabatos y alaridos y tironeos y patadas por la espalda y ladridos de perros y rugidos de hinchas de River desde el otro lado de la reja y cascos y se entiende poco y mejor agachar la cabeza y empujar hacia arriba, hacia donde sea, hasta que todo se acabe rápido, que todo termine de una vez.

La calma llega cuando los gendarmes argentinos se dan cuenta de que llegan las cámaras de televisión. Resultado final: cuatro hinchas con la cabeza cortada, uno con el ojo partido, un policía con la nariz trizada y dos detenidos que son liberados cuando se enfrían los ánimos.



Como siempre, un fuerte contingente de policías nos saca de Buenos Aires. El tropel cruza la pampa de noche; esta vez todos los autobuses llevan las ventanas rotas. El frío pampino, inhumano sin vidrios, al menos se lleva el olor a encierro y, en cierta forma, es más llevadero que la violencia.

De vuelta al paso fronterizo Los Libertadores, el cielo de la cordillera de los Andes se ha escondido detrás de una espesa nube negra. Los gendarmes de la policía argentina ni siquiera suben a pedirnos los papeles y nos expulsan rápido de su país. Al cruzar el túnel internacional estallan los aplausos. El Tío toca la bocina. Estamos en Chile. El personal de inmigraciones nos saluda como a héroes y nos levantan el pulgar. Dos policías chilenos nos agitan las manos desde su patrulla. Todo el país sabe de la

brutal golpiza en el estadio y ahora regresamos victoriosos. Sin importar la derrota, somos ganadores. Tres canales de televisión, varios radios y un fuerte aplauso por parte del personal de la Aduana levantan la autoestima de Los de Abajo. Somos la gran noticia del día.

—Oigan, cabros..., ¿me puedo tomar una foto con ustedes? —nos pide el Tío, que ha reclamado durante todo el viaje y ahora, sorpresivamente, nos habla gentilmente con una cámara fotográfica en la mano.

Después, cuando ya ha sacado la foto, dice que este ha sido un viaje memorable. La mayoría se ríe, pensando que exagera. Nadie sospecha, ni de cerca, que en pocos meses más al jefe máximo de la barra, Walter, se le detectará una grave enfermedad a causa de los golpes que recibió en la cabeza. Ni mucho menos, que morirá pocos años más tarde. Tampoco se piensa que será el Krammer quien asumirá el control de la barra y que al poco tiempo ya tendrá al grupo dividido y se le acusará de aprovecharse económicamente de Los de Abajo y se le arrestará por pegarle a la dueña de un almacén en una golpiza televisada por las cámaras de seguridad y que después, otra vez, será detenido por desfigurarle el rostro a un compañero de hinchada hasta que, finalmente, será esposado y encarcelado por liderar una banda de asaltantes en un barrio periférico de Santiago. Nadie sospecha que luego de este viaje a Buenos Aires, el equipo de Universidad de Chile nunca volverá a pasar de la primera ronda en una Copa Libertadores. Ni que este será recordado como el viaje más memorable de la hinchada.

Arriba del bus el futuro no existe. Solo importa el ahora, por eso las risas al escuchar que el Tío vuelve a repetir:

—Ha sido un viaje histórico, chiquillos.

Aunque suenan ridículas, las palabras sacan aplausos. En realidad, en todo Chile nos aplauden. Y como nunca, todos los que vamos arriba del bus nos sentimos orgullosos, felices, valientes, héroes.

Al bajarnos del Chilebus, ya en Santiago, el Polaco por primera vez se ve triste y nos pide números de teléfono a todos y dice que nos volvamos a ver al día siguiente y le pide a JG que le saque una foto, como si hubiera sabido de siempre que andába-

mos haciendo un reportaje con ellos, de ellos. Y el bus parte, y todos nos abrazamos por la hazaña y porque ya se ha acabado. Cuando no queda nadie arriba de «la casa», el chofer acelera aliviado y se va respirando la tranquilidad de volver a viajar sin los hinchas. De seguro no sospechan, ni él ni el Tío, que dentro de su bus llevan una granada que ninguno de los barristas quiso lanzar en el estadio de River Plate. Un explosivo militar que puede explotar en cualquier momento.

JUAN PABLO MENESES: DIEZ AÑOS EN EL CAMINO

Salió de Chile hace una década para dedicarse a algo que parecía imposible: viajar por el mundo y escribir sobre esos viajes. Pero lo ha conseguido. Más aun, en el camino inventó un concepto: el periodismo portátil, según el cual a un reportero hoy le basta un computador conectado a internet para sobrevivir en el rincón más apartado del planeta. Aunque hay un detalle: el reportero no solo ha de saber contar historias, también debe tener la necesidad de contarlas.

por Patricio Jara

A LA HORA DEL RECUENTO de los grandes cronistas viajeros nacionales, el nombre de Juan Pablo Meneses estará, sin duda, entre los primeros de la lista. Al lado de Joaquín Edwards Bello, Tito Mundt, Lenka Franulic y Luis Hernández Parker, tiene méritos suficientes para ser parte de aquella primera línea.

Antes de cumplir 40 años, Meneses puso en el tablero una forma de mirar y de contar. Ambas gestadas, como se verá, producto de las circunstancias y de una buena dosis de instinto y de la convicción que el periodismo narrativo, la crónica de no ficción, al menos en su caso, no es un premio de consuelo por la incapacidad de escribir literatura. Meneses ha impulsado el ejercicio del periodismo como opción única y excluyente. Todo esto, por lo demás, enlazado en un concepto que a estas alturas es marca registrada: el periodismo portátil.

Lo que hay en las crónicas de *Equipaje de mano* (2003), *Sexo & poder* (2004), *Hotel España* (2009), *Crónicas argentinas* (2009), y esa novela camuflada que es *La vida de una vaca* (2008) es una clara evidencia de que su apuesta, hecha hace exactos diez años, dio resultado. Entonces Meneses se echó al camino con su

cámara fotográfica, un computador portátil y la certeza de que el premio del concurso «Crónicas Latinoamericanas» organizado por la revista *Gatopardo* debía ser la constatación de un talento que despuntaría conforme a las necesidades.

El desafío no era radicarse en otra ciudad, en este caso Barcelona, sino ser capaz de trabajar lo suficientemente bien para que diversas revistas quisieran comprar sus temas. Volvía a probarse que escribir por *necesidad objetiva* (y no por esas insulsas «ganas de comunicar») era el mejor combustible para un periodista. Especialmente cuando el camino no comenzó en línea recta, pues una parte de la prehistoria de Meneses está en sus tiempos de estudiante de Ingeniería Civil en la Universidad de Santiago; de Marketing en la Universidad Diego Portales y de Periodismo en la Autónoma de Barcelona; la otra, en su fugaz paso por el diario *La Cuarta* y los talleres de la *Zona de Contacto* de *El Mercurio*, donde no solo escribió y publicó ficción, sino también elaboró los primeros rudimentos de lo que más tarde sería su oficio. Versiones primitivas de reportajes como *Una granada para River Plate* o *El rey de los actores porno* fueron publicadas justamente en aquel suplemento.

Hoy Meneses recorre universidades de todo el continente dictando talleres y charlas para estudiantes; tiene trato preferente en revistas de tiraje internacional y cada nuevo libro lo empuja a extensas giras de promoción por las capitales de habla hispana. Pero alguna vez, lo sabe, todo esto fue al revés.

–El periodismo portátil es un concepto atractivo, pero muchos olvidan que nació más bien como una estrategia de supervivencia.

–Es cierto, eso de viajar y contar historias tiene mucho atractivo. Pero es un atractivo a la distancia, desde lejos, casi una curiosidad. Si fuera realmente atrayente, imagino que habría más gente haciéndolo. Cuando yo partí con la idea de «sobrevivir escribiendo historias por el mundo», hace diez años, no sabía cuánto iba a durar. No tenía muchos referentes. Sabía que había algunos gringos que se dedicaban a eso, pero no conocía de chilenos ni latinoamericanos que lo hicieran. Lo único que sabía, o más bien suponía, era que sería un camino difícil. Y lo fue, y lo ha sido. Sin embargo, sigo creyendo que, al menos en mi caso, era el único camino. Tenía una secreta creencia: que la única manera de

que resultara era apostarle todo a algo que podía quedar en nada. Y así lo hice. Pero siempre sentí que la gracia del periodismo portátil estaba en poder sobrevivir de él, más que en viajar.

—*¿Qué fue lo que finalmente crees que terminó por validar tu opción y reproducirla en los talleres que dictas en tantos lados?*

—Siempre recuerdo cuando todavía vivía en Chile y le decía a mis editores: «Quiero viajar y contar historias, quiero conocer otros mundos y escribir de lo que vea». Y ellos me contestaban que ese era un periodismo que ya no se hacía, no existía. Tanto me dijeron que ese género estaba muerto que decidí hacer mi propio periodismo: el periodismo portátil. Uno con el cual sí podría sobrevivir escribiendo historias para diferentes países, desde cualquier parte del mundo, y en que lo importante es poder vender historias para poder seguir viajando y publicando. Sabía que para vivir de *freelance* tenía que estar moviéndome. Viajar para publicar y publicar para seguir viajando. Supongo que haberlo hecho ha servido para contagiar a algunos, en diferentes lugares. Tal vez ahora, cuando ellos dicen que quieren sobrevivir escribiendo historias por el mundo, su editor ya no les dice que ese periodismo no existe. Quizás ahora les respondan: «Ah, quieres hacer periodismo portátil».

—*Te lo preguntaba por la idealización que hay de ciertos aspectos del oficio periodístico, como los viajes. Hay alumnos de periodismo que dan como principal razón para estudiar la carrera «la posibilidad de viajar».*

—Es verdad que mucha gente estudia periodismo para viajar, aunque la mayoría de los periodistas nunca viaja. Pese a ello, el viaje se ha instalado en una suerte de cuadro de honor de privilegios a los que se accedería (en compensación a los bajos sueldos) al ser periodista: ir gratis a los conciertos, no pagar en el cine, entrar al estadio con credencial, recibir libros de regalo, ser invitado a comer en restaurantes caros, conocer famosos en la intimidad y viajar. Viajar mucho y por todos los continentes.

—*Pero es viajar, no salir de paseo.*

—Claro, porque el periodismo y los viajes no siempre se llevan bien. Los reporteros de política que viajan con los presidentes,

casi nunca salen del entorno local que motiva su viaje. Los periodistas deportivos, los que acompañan a la selección de fútbol, se pasan días enteros en canchas de entrenamientos o en el lobby del hotel. Una de las excepciones podrían ser los corresponsales, que se van a pasar largas temporadas al extranjero y tienen más tiempo para escribir historias menos urgentes. Pero, claro, la figura del corresponsal tiende a desaparecer. Es muy difícil que hoy ocurran casos como el de Ryszard Kapuscinski, emblema del periodismo narrativo mundial, que pasó décadas como corresponsal en África de una agencia polaca de noticias. Kapuscinski recorría África despachando los datos duros y guardando material para futuras crónicas. *Ébano* es una muestra perfecta de cómo pueden mezclarse el periodismo y los viajes.

—El viaje es un medio, no un fin. Y hay viajes que son horribles, donde todo sale mal. ¿Recuerdas alguno?

—Como mi acercamiento al periodismo y a los viajes tiene que ver con la sobrevivencia, no me permito que en un viaje todo salga mal. Lo peor que me podría pasar sería no poder vender una historia que fui a escribir. Ahora, si en el viaje hay accidentes o malos ratos o enfermedades... si hay momentos en que puede parecer que «todo sale mal», eso no es un problema porque puede servir para darle más fuerza al relato. Una vez, mientras escribía una historia en un edificio abandonado de Buenos Aires, unos tipos que aspiraban pegamento me apuntaron a la cabeza con una pistola. Recuerdo que tiritaba de miedo, pero solo me aliviaba saber que, si no me mataban, tenía una buena historia para contar.

Otra vez, en Colombia, un entrevistado me pasó un paquete —según él, con folletos de turismo— y me pidió que por favor se lo llevara a Chile: ese encargo me arruinó el viaje, no podía creer que me estuviera pasando eso. Nos habían advertido mucho de no aceptar transportar encargos. Pero acepté automáticamente y después me di cuenta de en qué me había metido. Lo único que me salvó fue saber que, si ese encargo resultaba ser un cargamento de cocaína y terminaba en la cárcel, tendría una gran historia para contar. Y vender. Y con ese dinero, en algún momento, poder salir de nuevo a viajar.

–Dicen que lo peor que le puede pasar a un viajero es encontrarse con otro viajero. Imagino que en el caso de los cronistas viajeros debe ser peor.

–Es muy cierto. Muchas veces se producen conversaciones de lo más insólitas, donde las ciudades más extrañas del planeta saltan de un lado a otro de la charla, con un sentido de coleccionistas. Yo no comparto mucho con la gente que viaja para escribir de su viaje sin ir más allá del anecdotario. No creo en los libros de viajes en los que únicamente hay un recorrido físico. A todos los países que voy, por muy raros que sean, mi idea es ir a contar una historia. Voy a escribir de algo que está pasando ahí, pero que podría estar pasando en otro lado. En ese sentido, «cronista de viajes» me parece tan redundante como decir «periodista digital». Todo cronista, por esencia, escribe de viajes. Aunque salga a contar una historia que ocurre a dos cuadras de su casa. La idea de una buena crónica es que te muestre y te ilumine un mundo que uno desconoce, y eso es por esencia algo muy viajero. Es un grave error pensar que al tomarte un avión ya tienes una buena historia. Por eso, cuando aparece uno de estos cronistas con muchas millas y comienza a recitar sus itinerarios, uno se aburre rápido. Diferente es cuando te cuenta una buena historia, sin importar el lugar o el continente donde le pasó.

–Tú siempre estás en contacto con universidades de diversos países. Te invitan a talleres, a dictar conferencias. ¿Qué les dices a los alumnos que idealizan la profesión?

–Creo que cada vez son menos los que la idealizan, de modo que si aparece uno, me alegro. La mayor parte de las veces, y esto lo he visto en universidades de España o México o Argentina o Colombia o Perú o Chile, los estudiantes se quejan del periodismo como elección profesional. Hay un pesimismo alarmante. Te dicen que no hay trabajo, que los sueldos son bajos, que los medios se cierran, que un amigo estudió otra cosa y ya está ganando mucho más dinero que tú. Yo creo que el problema en el periodismo de hoy no es el idealismo, sino el pesimismo. Esa desilusión reinante, en aquellos que lo ven como una carrera administrativa, funcionaria, que poco tiene que ver con la imagen romántica de quienes lo idealizamos. Yo soy el resultado absoluto de alguien que toda

su vida, aun en la época que me dedicaba a otras cosas, idealizó el periodismo. Y eso es lo único que puedo contar.

Cuando me hablan con desgano sobre esto, les cuento que gracias a este trabajo pude contar la historia de unos niños boxeadores que sangran arriba de un ring, para comprarle una lavadora a su madre. O que comí en los restaurantes más caros de Etiopía, para hablar del hambre y la desnutrición en África. Y que acompañé a un torero colombiano a su debut como matador en la Plaza de Guadalajara. Puedo decir que me compré una vaca y escribí un libro con su vida. Que pasé tres años viviendo en un hotel, solo dedicado a escribir historias. Pero, finalmente, mi mayor idealización con respecto al oficio es estar convencido de que no sirvo para nada más y que no podría dedicarme a otra cosa.

—Hoy también se da un deslumbramiento ante la tecnología, que si bien te da libertad para estar más y mejor conectado, no te asegura las buenas ideas.

—Claro que no. El motor de la tecnología son las personas, y de ellas dependerá todo el partido que se le saque a una conexión. Me cuesta imaginar el periodismo portátil y la Escuela Móvil en otra época, sin internet. Pero, en general, me cuesta pensar en todo de forma separada de la tecnología. No creo que lo tecnológico sea una suerte de gigante egoísta que de pronto llegó a la ciudad y ahora nos tiene a todos asustados. Los viajes y la tecnología son herramientas absolutamente cotidianas, pero no solo en el periodismo, sino que en cualquier persona. Cada día son menos los que se sorprenden por la utilidad de internet o por lo que se puede hacer desde un teléfono celular, y la tendencia se va a mantener. Eso significa que en pocos años la tecnología dejará de ser tema de gente sorprendida y pasará a ser lo que es: una herramienta que no genera ideas pero que las estimula para que se concreten.

—¿Cómo ha sido tu experiencia al trabajar con editores a la distancia? ¿Te has vuelto muy mañoso?

—Espero que no. Me imagino que alguien que trabaja siempre con el mismo editor se contagia de mañas, de las mañas de su editor. Hace un tiempo hice un cálculo y, en total, me ha tocado trabajar con unos 120 editores diferentes de países distintos. Así es muy difícil llenarse de mañas, porque en esa diversidad lo pri-

mero que uno aprende es bien sencillo: hay que adaptarse a las mañas de cada uno de ellos.

–*¿Qué elementos consideras intransables en la relación con los editores?*

–Me gusta trabajar con editores que conozco, que se interesan por mi trabajo, que aceptan mis sugerencias y que saben que pueden comentar y opinar libremente de mis textos. No creo en el amor platónico hacia el texto propio, y en ese sentido, no le temo a una buena edición. Siempre con respeto y sentido común, obviamente. Eso no se negocia.

–*Equipaje de mano se publicó en 2003, sin embargo hay textos que son bastante anteriores. ¿Lo has releído?*

–Sí, me tocó releerlos hace poco, porque pronto saldrá una nueva edición del libro. Por ahora, me siguen pareciendo historias que gozan de buena salud, que se dejan leer con total actualidad. Me gusta creer que esa es una de las ventajas del periodismo portátil con respecto al periodismo diario. El periodismo de todos los días busca dar el golpe noticioso, aunque el golpe noticioso dure apenas 7 minutos, y ya es noticia vieja. En el periodismo portátil lo que se busca es dar «el gran golpe», donde lo que importa es contar una historia con muchos elementos tomados de la literatura. Y las historias no envejecen, a no ser que estén muy mal contadas.

–*Antes de tu trabajo como cronista escribías ficción y llegaste a publicar varios relatos. ¿Lo has vuelto a hacer? ¿No sientes que ciertos temas quedarían mejor narrados con ingredientes de ficción?*

–Tengo una caja, que no abro hace como diez años, llena de cuentos y un par de novelas que escribí entre los veinticinco y treinta años. Algunos fueron redactados con máquina de escribir, otros en un computador con disquete, pura arqueología. No estoy seguro de que alguna vez vuelva a abrir esa caja. Al menos por ahora. Es cierto que algunos temas funcionan mejor con ingredientes de la ficción, por eso mismo, en mi manera de ver el periodismo narrativo, todos los ingredientes de la ficción son permitidos. Partiendo por el principal: fantasear. Yo creo que en

una crónica uno puede fantasear o puede inventar, eso sí: siempre aclarando que eso que se está diciendo es fantasía o mentira. En mi crónica «Las piernas de Kenia», yo relato un sueño que tuve. ¿Eso es verdad o mentira?

En mi libro *La vida de una vaca* compré al personaje principal del libro, una vaca llamada «La Negra». Ese libro está escrito de una forma que llamo «Periodismo Cash», donde toda la realidad se compra. ¿Eso es verdad o mentira? Me gusta la crónica donde uno puede forzar las formas, las estructuras y hasta la realidad, pero dejando claro que todo lo que está contando sucedió como está escrito.

—¿Qué valores reconoces en el uso de la primera persona en una crónica?

—Soy de los que cree que uno siempre, al escribir una crónica, debe hacerlo en primera persona. Aún cuando la escriba en tercera persona, el autor siempre se debe notar. Uno debe sentir que está ahí, que está su mirada, que eso es lo que uno busca. El problema de la primera persona es cuando se usa sin una mirada. Por el solo hecho de cruzarse frente a la cámara, y decir: «Eh, yo estoy aquí». Una buena primera persona puede convertir un relato en algo inolvidable. Una mala primera persona, de esas que se reconocen rápido por frases del tipo «me dijo a mí mientras me miraba», arruina el texto de inmediato.

—¿Qué crees que motiva el interés de los lectores por la crónica de largo aliento y ya no solo por la novela? Hace diez años, al menos en Sudamérica, las fuerzas estaban dispares. ¿Crees que la no ficción le está quitando espacio a la novela?

—El espacio que pierde la novela no creo que sea responsabilidad de la no ficción. Todos los géneros narrativos, salvo la realidad, están perdiendo terreno. Un lector promedio, que cada vez se pasa más tiempo conectado a redes sociales donde todos hablan de su vida real, tiene menos tiempo para leer una novela. En ese escenario, con todo llevado a la hiperrealidad y menos tiempo, la no ficción asoma como una esperanza. Pero, más que nada, es una esperanza editorial. Una esperanza comercial, de ventas, de marketing.

–Llevas diez años como un tipo que se manda solo, diez años en el camino.

–La idea original de mi viaje era de cuatro meses. Quería escribir un par de historias en España, que ya las había reporteadas, y luego viajar un poco más gastándome la plata del premio y buscando otras historias. Los cuatro meses se alargaron a diez años sin darme mucha cuenta. Tengo claro que aunque vuelva a vivir a Chile y a trabajar en una redacción, algunas cosas ya son irreversibles. Por ejemplo, nunca pensé que en toda esta aventura terminaría perdiendo algo que me parecía tan propio: mi acento.

MADONNA: WHO'S THAT GIRL

por Rodrigo Fresán

ENVEJECEREMOS JUNTO A MADONNA como otros han envejecido junto a Frank Sinatra. Madonna Louise Verónica Ciccone, ahora, como el espejo de nuestros días y de nuestra de/generación: sus mutaciones radicales son el reflejo exagerado de las nuestras, más cautas e intrascendentes, pero aun así parecidas. Porque ese es el trabajo de las leyendas: parecerse a los seres anónimos y pequeños, solo que a lo grande y en las primeras planas del universo. La fama no es más que la exageración de un síntoma: el tumor de una gripe o la carcajada de una risita. La comparación entre Sinatra y Madonna no es gratuita: ambos comparten la categoría de mitos del mundo del espectáculo, ambos son y han sido reveladores signos de su tiempo, ambos comparten personalidades del tipo volcánico y decididamente itálico, ambos se las han arreglado para permanecer en lo más alto durante demasiados años y, finalmente, ambos son y fueron pésimos actores. La única atendible diferencia es que Sinatra está muerto y Madonna está más viva que nunca, lo que no impide imaginarle un futuro en Las Vegas, cantando «Material Girl» con la boca torcida por un cigarrillo y con un vaso de *scotch* en su garra. ¿Quién sabe? Haga lo que haga, lo hará a su manera.

Life

Madonna sigue siendo Madonna y nosotros seguimos envejeciendo. El último relato de su vida es *Madonna: An Intimate Biography*, de J. Randy Taraborrelli, un especialista destructor de imágenes quien antes se había metido con Dianna Ross, Frank Sinatra, Michael Jackson y las mujeres del Clan Kennedy. Este

biógrafo cuenta la misma historia de siempre, saca a flote chismes de viejos amores, pero concluye con un optimista final feliz: reconciliación con su portentoso e itálico padre, bautizo de su nuevo hijo Rocco y casamiento con su nuevo esposo (Guy Ritchie), y –otra vez, lo más importante de todo– el éxito mundial del disco «Music», bailado alegremente por encima de los huesos de un planeta pop dominado por bandas efímeras de nenes y nenas que aparecen y desaparecen mientras ella, la primera y la única, la imbatible y siempre victoriosa, los mira desde arriba, desde muy arriba, desde esa altura donde todos los otros parecen tan pero tan pequeños.

Editada casi como *souvenir* del tour, en la última biografía de Madonna se encuentra todo lo que uno quiere encontrar y sabe que va a encontrar. Y algunas cosas más, contadas con un curioso tono entre oficial y autorizado por «La Jefe» y, por momentos, como secreteando en el baño a escondidas. Así nos enteramos de que no es tan cierta esa leyenda urbana de que Madonna comía de los tachos de basura al llegar a Nueva York, que Sean Penn le exigió que se hiciera el test del sida antes de acostarse con ella por primera vez, que Jackie O se negó a recibirla a la hora de su romance con John-John Kennedy (a quien se ofreció desnuda y envuelta en polietileno transparente), que la relación con Prince no funcionó porque él prefería el «sexo cósmico» y ella «los orgasmos múltiples», que años después de su divorcio le pidió a Sean Penn («eres el único al que he amado») que le hiciera un hijo y que Sean salió pitando, que come la ensalada con las manos, que sorprendió a Michael Jackson mirándole las tetas y que le obligó a tocárselas para ver qué le parecían. Y Jackson tocó y salió, también, corriendo.

Madonna además sorprendió al entonces presidente argentino Carlos Saúl Menem. Pero no le pidió nada. El libro de Taraborrelli dedica varias páginas –de hecho las primeras de su libro, como ejemplo claro de cómo esta chica se las arregla para conseguir todo lo que se propone– al encuentro entre la cantante y el primer mandatario a la hora de negociar el permiso para filmar «Evita» en Buenos Aires y disponer del balcón de la Casa Rosada. Taraborrelli cuenta que Madonna se informó a fondo sobre la vida y obra del presidente («divorciado y católico converso, ¿uh? Bueno, los dos tenemos algo en común: somos

pecadores, católicos divorciados», sonrió la autora de «Like a Virgin»). Cuenta que le impresionaron sus pies pequeños y su cabello teñido, que le sorprendió lo poco auténticas que parecían las antigüedades de la Quinta de Olivos. Menem no apartaba la vista de su escote, y Madonna decidió ponerle la nueva canción que había grabado para la película: «You Must Love Me». Menem la escuchó con los ojos cerrados, las manos detrás de la nuca, balanceándose lentamente. Al terminar la canción –cuenta Madonna– Menem estaba llorando. «Es usted muy apuesto», le dijo Madonna. Menem sonrió. Después se pusieron a conversar sobre «nuestras pasiones»: música, política, misticismo y reencarnación. «Uno siempre debe tener fe en las cosas que no pueden ser explicadas. Como Dios. Y la certeza de que los milagros pueden ocurrir», suspiró Menem. «De acuerdo. Por eso quiero hacer esta película y salir a ese balcón», aprovechó Madonna. Menem la besó en ambas mejillas, le deseó buena suerte en inglés y le dijo:

–Todo es posible.

Tenía razón: todo es posible. Pero a Madonna no le hacía falta que Menem le revelara semejante secreto porque siempre lo tuvo claro, desde el principio de su vida aparentemente imposible pero real donde se vive y se muere por el solo placer de resucitar enseguida. La biografía y su biografía no hacen más que insistir sobre un síntoma: Madonna siempre está volviendo porque eso es lo que pueden hacer los únicos que no se han ido nunca. Mientras tanto, el suplemento «Tentaciones» de *El País* le dedicaba su tapa a un hipotético Museo Madonna donde se exhiben todas sus diferentes etapas: la idea era buena. Madonna tiene más estilos que Picasso y, a esta altura, poco y nada cuesta considerar a Madonna como la perfecta encarnación del sueño americano convertido en una gran novela por episodios: la historia clásica de una chica humilde que se convierte en dueña del mundo remezclada con la trama más rara de alguien que empieza como chica material y muta a mujer espiritual.

Live

La crónica de la puesta en práctica de todo el «Sistema Madonna» amerita una nueva visita a la escena del crimen. Yo ya

la había visto *at live* en Buenos Aires, para la gira *Blonde Ambition*: vulgar, decepcionante, mal sonido y coreografías inocuas. Esta vez la cosa prometía ser diferente, mejor. Madonna ya no era la puta feliz de serlo sino, ahora, una artista de la música electrónica. Escribí lo que sigue a propósito del concierto de nuestra heroína que abrió la gira *Drowned World Tour* en Barcelona. Volver a leerlo es, en realidad, como volver a escucharlo, como meter el mismo compact de siempre en el discman para volver a verla. Porque a Madonna no se la oye: se la mira. Miremos para atrás y –conjugando el pasado en tiempo presente pasa con las mejores leyendas– ahí está ella al frente: Madonna volvió y es millones. Madonna ahora se está ganando a pulso y garganta sus millones en el escenario del Palau Sant Jordi de Barcelona que, misteriosamente, no se llenó la noche inaugural del sábado, mientras las entradas para Los Ángeles se agotaron en diecisiete minutos, la reventa en Londres ya trepó hasta los setecientos dólares, y el resto de la gira ya colgó el cartelito de «No hay localidades» en el *site* oficial de la alguna vez chica material y hoy mujer espiritual. Es el bestial arranque del *Drowned World Tour 2001*, su primera gira mundial desde 1993. Madonna sale vestida de punkie postapocalíptica con *kilt* escocés en honor a su maridito y rodeada de bailarines mutantes con máscaras de gas. Humo y láser y sonido y la locura de los que están abajo –que incluyen tanto a las hermanas del rey como a Calvin Klein– viéndola descender desde las alturas en una plataforma. Es el principio de una hora y cuarenta minutos en la que entran varios conciertos y varias Madonnas. Hay artistas a los que uno acude por sus canciones. Ya se dijo: uno va a ver a Madonna para ver a Madonna (y de paso se la oye). En los últimos días, en Barcelona, todo el mundo dice haber visto a Madonna. Súbitas manifestaciones de la virgen pecadora aquí y allá: comprando ropa por Paseo de Gracia, comiendo morcilla en un bar de tapas y, juran, hasta toreando una vaquilla o pescando en el Mediterráneo.

Ahora sale y saluda con un «fuck you, motherfuckers!» y todo el mundo contento de ser insultado por Lady Madge. Ahora, esta noche, todos los que quieren pueden verla y con ella a todas sus replicantes. Ahí está, ahí están. Varios modelos de Madonna vestidos por Jean Paul Gaultier para pasión y gloria de

una puesta elegantemente esquizofrénica donde se recorrió más el presente de la cantante que su pasado. Madonna que arranca como heroína de un mundo devastado. Madonna que se convierte primero en delicada geisha enfundada en un kimono de mangas infinitas y después, enseguida, en furiosa samurai a lo película Tigre y dragón flotando y dando patadas por encima del escenario convertido en tatami. Madonna que muta a *cowgirl* de establo con Gibson Les Paul en bandolera sobre un toro mecánico con asiento especialmente diseñado para acomodar sus benditas posaderas mientras dispara y derriba a uno de sus bailarines. Madonna que desaparece mientras un instrumental «Don't Cry For Me, Argentina» sirve de fondo fantasmal a parejas tangueras y masculinas (guiño al sesenta y cinco por ciento de seguidores gays, dicen las encuestas, que bailaron hasta moler sus huesos). Madonna que vuelve psicodélica para «Beautiful Stranger», bien mex-flamenca para «La Isla Bonita», y la ahora en castellano «What It Feels Like For a Girl». Madonna disco-diva para el gran final con las festivas «Holiday» y «Music» mientras las pantallas bombardeaban con el efecto especial más barato y, sin embargo, más alucinante: miles de imágenes de la estrella brillante a lo largo de los largos años, todas las Madonnas juntas en un vértigo estroboscópico que te perfora las pupilas mientras el estadio es arrasado por una tormenta de papel picado dorado. Después, como suelen hacerlo las diosas, se va para no volver con besos. Porque todavía le quedan cuarenta y siete conciertos y tres meses de gira y, la verdad, no hace falta nada más. Uno sale de The Drowned World Tour como de las tripas de un dibujo animado o de un sueño húmedo de Andy Warhol, y después resulta que volviste a tu casa caminando varios kilómetros sin darte cuenta.

A la mañana siguiente, la prensa local –y los quinientos periodistas extranjeros que vinieron a presenciar la quinta reencarnación de Madonna para la carretera– coinciden en que se trata de su mejor show, calculado al milímetro, las mejores canciones nuevas («Frozen», «Don't Tell Me») con poco y justo de lo viejo y trajinado, todo muy lejos del tufo prostibulario y kitsch de espectáculos anteriores y más cercano a uno de esos circos deluxe última generación. The Drowned World Tour –una representación teatral de mi música, definió Madonna– es un gran efec-

to especial electrificado por hits que se las han arreglado para formar parte del soundtrack de la cultura popular de las dos últimas décadas y que pasa por nuestras cabezas con potencia de locomotora y gracia de ultraliviano.

Ahora es casi la medianoche de sábado y una chica sale del Palau Sant Jordi y camina colina abajo y se saca la camiseta de Madonna y en tetas y en cueros, le pregunta a su amiga, con los ojos bien abiertos por el síndrome de abstinencia: «Dime, desgraciada, ¿cuánto falta para que llegue U2, por Dios?». «En agosto, linda, en agosto», le responde su amiga mientras le acaricia el pelo. Y las dos pegan un grito de reinas del rodeo y salen corriendo en busca de un cajero automático de esos que venden entradas para repetir el concierto de Madonna este domingo, misma hora y mismo lugar. En 2003, parece, habrá nuevo álbum de Madonna. Para entonces las dos chicas serán dos años más viejas. Y Madonna será dos años más grande.

Pop

Pensar, si tienen ganas, en la historia del pop como un lugar donde los años cincuenta fueron la Prehistoria. Los sesenta el Egipto faraónico y el estallido humanista de Grecia. Los setenta como la Roma decadente y la Edad Media. Los ochenta como el Renacimiento, y los noventa que todavía se estiran sobre los primeros 2000 como, ah, los noventa como los setenta en serio: luces y flashes y coreografías de mercadotecnia. El encandilante horror en el corazón de las tinieblas. Ahora, que pareciera que flotáramos en el punto más ingrato de nuestras historias musicales, no se puede no considerar a Madonna como una perfecta hija de los Borgia-Medicis & Co., una Venus de Botticelli flotando como una virgen por encima del ruido blanco y pasajero de todas las modas y de todos los huesos amarillos de las muchas, muchísimas, que quisieron ser como ella y ya no son ni serán.

La primera aparición de «Santa Madonna» tuvo lugar durante los tempranos ochenta –rodeada por la mejor música pop en muchos, muchos años– como un producto en principio bastardo y al que se suponía efímero como canción de discoteca estival. Cindy Lauper era mucho mejor y más *freak* y *arty*, y

Madonna, en principio, fue conocida como opción saludable y gordita para chicas desesperadas en un planeta gobernado por las curvas perfectas de las *supermodels*. Madonna era una chica que bailaba en una discoteca, y que –luego de haber sido chica de coro en París para Patrick «Born to Be Alive» Hernández– graba un single independiente titulado «Everybody» y que, como mucho, iba a tener trece minutos de fama en lugar de los quince de rigor. Alguien por reemplazar por la siguiente reemplazable. Siguen «Holiday» y «Lucky Star» y sale Madonna –opus I– y Madonna vende bastante. La canción y el álbum «Like a Virgin» –primera piedra arrojada contra el cristal del *establishment* con Madonna revolcándose por el suelo con un vestido de novia– cambiaron las cosas para siempre y ya ponen en claro la diferencia que hay entre una moda y un fenómeno.

Desde entonces, lleva la etiqueta de *femme fatale*, su nombre como sinónimo de disolución, escándalos, mal ejemplo, blasfemias y blanco móvil del «I Hate Madonna Handbook»: manual de campaña para los odiadores de la chica material y de los corpiños indecentes puestos encima de la ropa. Para 1985, Madonna ya forma parte del inconsciente colectivo universal –Madonna como perfecto símbolo del espíritu yuppie: triunfar como sea y seguir triunfando como sea– y ocupa demasiadas páginas de los diarios de Andy Warhol, donde el inventor de la fama-pop no duda en canonizarla y en comparar los helicópteros volando sobre la boda de la cantante y del actor Sean Penn con los de la película «Apocalypse Now». Si a la hora de la Fama como libro sagrado Warhol es profeta del Antiguo Testamento, entonces Madonna es protagonista indiscutible del Nuevo, pero con una diferencia: pueden crucificarla todas las veces que quieran, que ella aguanta y aguanta y ni piensa en ir a sentarse a la derecha de su Madre, Marilyn Monroe. Madonna es Famonna.

Así, a casi veinte años después de su llegada a nuestras vidas –Michael Jackson se volvió perturbadoramente loco, y Prince se convirtió en algo tediosamente previsible– resulta difícil pensar en un mundo sin Madonna. Todo parece indicar que –para bien o para mal– a Madonna también le resulta difícil pensar en eso.

Star

Marilyn Monroe –como Elvis Presley o Kurt Cobain– era una estrella, pero una estrella nova, autodestructiva, de alta intensidad y breve permanencia. La luz que emite es la luz de una estrella todavía brillante pero definitivamente muerta. La luz fría de películas y pósters y grabaciones. Madonna ha buscado al principio de su carrera cierta complicidad con el look Monroe, pero –al mismo tiempo– no ha dejado de aclarar que «Marilyn fue una víctima y yo no», por eso no hay comparación posible. A Madonna le interesa la Marilyn personaje y no la Marilyn persona. Lo mismo vale para Evita, otro de sus arquetipos/disfraces en los que entra por un rato para después salir más Madonna que nunca. Pensar en Madonna como una especie de talentoso parásito dispuesto a absorber todo lo que valga la pena ser absorbido. Un vampiro siempre sediento de lo *cool* y de lo *hip*. Un David Bowie con tetas que se prueba vidas como otros se prueban ropa.

Si algo ha sido Madonna es victimaria antes de víctima, no es presa y sí animal de caza. Sus momentos de perseguida o doncella en llamas han sido orquestados cuidadosamente por ella y, después de todo, ¿hay algo mejor que despertar las iras del Vaticano y conseguir todo ese centimetro gratis de publicidad en la primera plana de los diarios? Madonna parece nutrirse del sudor y la saliva de sus perseguidores. La verdadera irreconciliable diferencia entre Madonna y Marilyn es, sin embargo, otra: Madonna –a diferencia de la otra rubia teñida– cree mucho en sí misma, porque lo suyo es un milagro. Y las víctimas somos, siempre, nosotros: las personas que jamás podrán creer tanto en sí mismas porque siempre nos dijeron que eso era peligroso, que no estaba bien, que te vas a caer si subes tanto. Madonna todavía no entiende qué es eso de la ley de gravedad.

Off

A pesar de sus múltiples cambios y reencarnaciones, Madonna resulta verosímil y buena parte del respeto o la admiración que despierta viene de su habilidad para permanecer. Madonna es verosímil en su imposibilidad: compró el único número de una

rifa y, por lo tanto, ganó. No es fácil hacerlo en un mundo donde todo dura poco y está bien que así sea. Madonna habla, canta y se mueve desde hace dos décadas con la seguridad de los que se sienten iluminados y carne de reflector. De ahí que no sea fácil entrevistar a Madonna porque da la impresión de que todas las preguntas que le hacen han sido transmitidas telepáticamente por ella al cerebro intimidado de los entrevistadores muñecos de ventrilocuo. Una exclusiva publicada por el mensuario «The Face» es un perfecto ejemplo de ventriloquía periodística. Madonna –más cerca de la complacencia de *Hola!* que del análisis a fondo de *Mojo* o *Uncut*– responde solícita y vagamente sarcástica a las preguntas que ve venir desde lejos.

Allí Madonna ofrece –entre palabras para su *marinovie*, su hija, su hijo, recién, su historia– un momento de sabiduría más o menos sincera: «Creo que al final, cuando eres famoso, a la gente le gusta reducirte a unos pocos rasgos de personalidad. Creo que por eso me he vuelto así de ambiciosa, digo lo que me pasa por la cabeza, soy una persona que intimida». Algo de eso sintió Norman Mailer –otro dedicado seguidor de la moda y adicto a interpelar y teorizar sobre mitos desde la posición de quien también se siente uno de los elegidos– cuando la revista *Esquire* le envió a entrevistar a Madonna. El resultado –recogido en la antología *The Time Of Our Time*– es, hay que decirlo, muy malo. Tan malo como suele ser el encuentro de dos celebridades felices de legitimarse mutuamente como tales utilizando al otro como frontón. Una especie de masturbación *a deux* y por separado, a cargo de dos personas que se saben más allá y por encima de todo polvo. Sin embargo y casi escondido bajo tanta alabanza y aleluya, Mailer dice algo interesante: «los norteamericanos querían a Marilyn porque mantenía su lado oscuro en privado, mientras que detestan a Madonna por lavar su ropa sucia en público». Puede ser pero, si se mira de cerca, se descubre que no es tan así.

Si bien la carrera y las canciones de Madonna funcionan casi como notas al pie de su vida privada, tal vez su vida privada no sea más que una nota al pie de sus canciones, siguiendo lo que se canta: bailarina de club, adicta a la fama, mujer divorciada que nunca olvidará a Sean Penn, sacrílega y sexópata, Santa Evita,

soltera embarazada con feto por encargo, madre yogui y diosa New Age. Madonna es víctima gozosa y cultora aplicada de aquello que inventaron los Beatles para un paisaje pop hasta entonces habituado a productos de un solo disfraz: mutar o morir. Pero Madonna lo lleva todavía más lejos porque –no conforme con cambiar su imagen o lo que canta– también cambia ella. Todo el tiempo. Cada disco es un capítulo autobiográfico y un concepto estético al mismo tiempo. Tal vez por eso nunca haya existido una Barbie Madonna y sí se hayan inventado esas muñecas de carne y hueso que son y van camino de haber sido las efímeras Spice Girls con sus correspondientes réplicas a escala. Mientras las inglesitas del *Girl Power* son rutinarias hasta en sus peleas, la norteamericana del «Express Yourself» no da tiempo para seguirla y tomarle las medidas. Demasiados vestiditos en poco tiempo, nunca se queda del todo quieta.

Una teoría: la vida privada de Madonna –o lo que nosotros entendemos por vida privada– no es más que una segunda versión de su vida pública, una fachada, un telón de fondo, otro holograma, realidad virtual. Una vida privada para el consumo de un público caníbal. Carnada sabrosa pero hipócrita como aquella película supuestamente reveladora y autodocumental, «Truth or Dare», donde nuestra heroína se quedaba con las ganas de trincarse a Antonio Banderas (aunque se afirma que, en realidad, se lo trincó, y a Madonna le cayó tan bien el bocado que decidió dejar las cosas así para contribuir al lanzamiento del Chico Almodóvar de Málaga en el Los Ángeles de la Chica Material), y el legendario Warren Beatty –agobiado y amargado por su rol de segundón en el asunto– escupe aquello de «Madonna no sabría hablar si no tiene una cámara adelante». Creo que se equivoca. La verdad, como suele ocurrir, está en otra parte. Una vez conocí a una personal-manager de Madonna. Le duran poco. Esta era muy simpática y era argentina y me dijo que no podía contarme nada, pero que, de todos modos, no iba a aguantar mucho tiempo más en ese trabajo. Me dio la impresión de que la cosa tenía más que ver con la mala educación que con lo degenerado. Tal vez por eso Robert Dewey Hoskins –el fan que la perseguía y al que la cantante llevó a juicio– tenía la fantasía más podrida de todas: decía que era el marido de Madonna. Hay cosas que

Madonna no cuenta, que nunca va a contar, y por eso Madonna cuenta muchas otras cosas. Madonna cuenta lo que se le canta, y canta lo que nos cuenta.

On

Madonna habla y es la reina del *one-liner*. Fellatio de micrófono. El poderío escandalizante de Madonna –un tanto ingenuo para el resto del mundo, pero ideal para un gran país puritano como Estados Unidos, donde el sexo, todavía, se practica con la luz apagada y donde, por ser casi imposible, no existe idea más transgresora que el éxito sostenido a lo largo de los años– se reparte en tres frentes rotativos: lo que canta, lo que dice, lo que hace. Con el correr de los años –y cierta actitud cada vez más Madre Atómica y menos Puta Láser– Madonna ha ido optando por hablar antes que hacer. Es más fácil que hacer y deja menos evidencia que, por ejemplo, su libro *Sex*, su libro porno deluxe, y –junto con el álbum «Erotica»– único incomprensible error en una campaña inmaculada: no darse cuenta de que –más allá del morbo inicial– nada repelía o aterrorizaba más a fieles y detractores en los tiempos del sida que el sexo libre y duro vendido como actitud *fashion*. «Mi vagina es el templo del aprendizaje», se leía por ahí. «No fue más que una forma de rebelarme contra mi padre y sacar afuera tanta rabia», recuerda hoy.

A las palabras se las lleva el viento y siempre se las puede negar o –mejor todavía– anular con otras palabras. Algunas cosas que dijo y que merecen recordarse: 1) «Soy fuerte, ambiciosa y sé exactamente lo que quiero. Si eso me convierte en una puta, bueno, de acuerdo». 2) «Hay gente que me odia por el simple motivo de que yo tengo una opinión sobre las cosas. No se espera de una artista famosa que tenga una manera de ver la vida. Solo estás ahí para entretener a la gente, ¿no? La palabra «pop» es un diminutivo de popular, y para ser popular no puedes tener un punto de vista o hablar más de la cuenta. Para ser popular no puedes ir contra la corriente. Actualmente, Janis Joplin no sería una artista popular. Y Chrissie Hynde no vende tantos discos como Mariah Carey. Y eso es porque Mariah Carey no tiene un jodido punto de vista sobre las cosas». 3) «La sexualidad de mis videos, de mi música, es una sexualidad política. La utilizo

para romper tabúes, para dar libertad de expresión a las mujeres. Vivimos en una sociedad fundamentada en la vergüenza y el malestar hacia nuestros sentimientos, sexo incluido. Yo no utilizo el sexo para vender, sino para demostrar algo». 4) «Yo fui violada y no se puede frivolar con eso. Fue una experiencia muy educativa». 5) «En cuanto a mis fotos desnuda que aparecieron en *Playboy*, pongámoslo así: me pagaban diez dólares por hora para posar mientras que en Burger King me ofrecían un dólar y medio. Así que me dije: todo sea por el arte». 6) «Siempre dije que quería ser famosa. Nunca dije que quisiera ser rica». 7) «A veces me pregunto: ‘Dios mío, ¿qué he hecho? ¿Qué he creado? ¿Esa pequeña figura que se mueve sobre el escenario soy yo? ¿Quién soy realmente?’. La respuesta es: yo soy todas las Madonnas y no soy ninguna. Todas y ninguna». 8) «Te conviertes en un ícono en el momento en que la gente comienza a identificarse contigo de forma poco realista o empieza a odiarte por todos los motivos equivocados. Sí, soy un ícono». 9) «Mi único consuelo es que todos los grandes artistas desde el comienzo de los tiempos han sido completamente incomprendidos durante su vida. Van Gogh fue ignorado y Jesucristo murió en la cruz. Los crucifijos son sexies porque hay un hombre desnudo en ellos». 10) «El sexo solo es sucio si no te bañas».

Clip

La música de Madonna es música eminentemente visual. No es lo mismo verla que escucharla y, cuando la escuchamos a secas, no podemos evitar el recuerdo de los húmedos videoclips que son parte indivisible de esas melodías. Madonna surge casi simultáneamente con MTV y es la primera *pop-star* que descubre el poderío del clip como caballo de Troya engañoso: la música va adentro del video, el video es muy bueno o muy escandaloso (en principio, se habla más de los videos de Madonna que de la música de Madonna) y uno se compra el compact como recordatorio útil hasta volver a enganchar el clip por azar de zapping y paciencia. Un descubrimiento: Madonna es más homeopática que alopática. Conviene ser ingerida en dosis pequeñas porque lo que tragamos es una parte minúscula de nuestra enfermedad. Así, Madonna es una gran actriz de clips y una pésima actriz de

películas. La clave es que sus clips son metafóricos pero planos, de simbología obvia y de una astucia casi inquietante: el pastiche Hollywood de «Material Girl». La Venecia de «Like a Virgin». La telenovela de «Papa Don't Preach». El mamarracho latino de «La Isla Bonita». El espiritual-pagano de «Like a Prayer». Los guiños a «Metropolis» en «Express Yourself». El homenaje a Sakamoto con «Sakamoto en Rain». El cuero eufórico de Human Nature. El torero alzado de «Take a Bow». El exceso *fashion* de «Vogue». La hechicera a lo Carlos Castaneda de «Frozen». La *cowgirl* de «Don't Tell Me». Son parte de la canción y uno se pregunta –como alguna vez se preguntó lo del huevo y la gallina– qué habrá sido primero: ¿música o imagen? El clip con gancho también puede ser un estribillo pegadizo.

Las películas de Madonna –con la excepción de «Desperately Seeking Susan», que con el tiempo se convirtió en «la película» de Madonna, pero que, originalmente, fue película «independiente» en el tiempo en que eso, supuestamente, existía– son malas y son las pruebas de que, por suerte, Madonna no es infalible y es, por lo tanto, humana. El error de las películas de Madonna es que parecen verse obligadas a seguir –como sus discos– sus estados anímicos y estéticos. Pero una cosa es escucharla y otra es verla, y Madonna no parece entender que tal vez tenga algo de gracia no hacer de Madonna. «A Certain Sacrifice» es un thriller tonto de aire *underground* que, junto con Susan, ilustra su llegada a la Manhattan contracultural. La estupidez *pulp* de «Shanghai Surprise» marca el principio de la debacle de su matrimonio compartiendo protagonismo junto a un Sean Penn que no entiende muy bien qué está haciendo ahí. «Who's That Girl?» es su vuelta a la comedia loca, con resultados más bien tristes en un momento de transición donde, por primera vez, parecería que se acabó lo que se daba. Los breves papeles en «Bloodhounds of Broadway» (basada en relatos de Damon Runyon) y «Dick Tracy» reflejan su nueva estética *retro-vogue* y su affaire con Warren Beatty.

En 1991, en los bordes del escándalo, el documental «Truth or Dare» contribuye a la automitología y vuelve a machacarnos con su madre muerta y su padre que no la comprende y sus amigos bailarines y sus chicas coristas. Una brevísima aparición

«Shadows and Fog», de Woody Allen (siempre queda bien darse una vuelta por ahí), y un coprotagonico en «A League of Their Own» junto a Tom Hanks y Geena Davis, hacen pensar en una Madonna más equilibrada que ya no piensa en que su vida es tan interesante, y se ve con gracia porque, además, Madonna aparece poco y poquísimo. La revancha por la abstinencia llega con el doble Big-Mac de «Body of Evidence» y «Dangerous Game», con una Madonna más reventada que nunca para acompañar el lanzamiento de su álbum «Erotica» y de su libro *Sex: sexo, sangre, drogas y más sexo* para dos de las películas más estúpidas (una de ellas con Willem Dafoe, para colmo) de las que se tenga memoria y que hace retroceder varios casilleros a la actriz, teniendo que conformarse con apariciones en la boba «Four Rooms» y en la innecesaria «Blue in the Face». A continuación –y luego de joder durante años con un «Evita c'est moi»– Madonna vuelve a molestar como jefa espiritual de la nación argentina, esta vez acompañada de las tres caras que hace Antonio Banderas cuando actúa y, oh, también cuando canta.

«The Next Best Thing» es algo imposible de tolerar: Madonna es madre soltera y hace de madre soltera, Madonna practica yoga y hace de profesora de yoga, Madonna es muy amiga de Rupert Everett y hace de muy amiga de Rupert Everett y –pretendiendo hacerla suya– deshace la venerable canción «American Pie» de Don McLean sin ningún motivo y hasta se equivoca en el clip donde aparece cantándola mientras mueve un culo que ya no es lo que era, de espaldas a una bandera norteamericana. «Music», el flamante y guarro clip, vuelve a poner las cosas en su lugar con varias chicas pasadas de revoluciones, *lap-dancers* en celo, y una mujer rápida mutando a dibujo animado violento a bordo de una limosina veloz con chofer tan lascivo como bobo y con la duración que corresponde: el tamaño importa y, de hecho, cuanto más corto mejor. Siempre fue así con Madonna: rápido, rendidor y satisfactorio. Recordar aquella extraña emoción cuando, patrocinada por Pepsi, Madonna escandalizó al planeta con las cruces en llamas de «Like a Prayer» –mal que le pese al Papa, una de las más sentidas y mejores canciones devocionales de todos los tiempos– y todos corrimos a nuestros televisores. Nunca hay interés por la nueva película de Madonna –que en

próximos años podrá torturarnos o no con el remake de «All About Eve» o comedieta donde se enfrentará a su propia hija adolescente haciendo de su propia hija adolescente— pero siempre lo habrá por el nuevo clip de Madonna. Hasta el telefilme sobre la vida de Madonna es malo. Sus películas —incluido el próximo estreno del remake de una película italiana de los setenta dirigido por el británico Guy Ritchie, su marido y padre de Hijo Nro. 2— son como una de esas mujeres que, a la hora de la verdad, te vomitan encima porque bebieron demasiado y se quedan dormidas. Los clips de Madonna se te tiran encima y no te dejan hueso entero. Tal vez eso signifique MTV después de todo: Madonna Te Viola.

Mad

Nos hemos preguntado quién es esa chica, nos preguntamos quién es esa mujer y todo parece indicar que nos preguntaremos quién es esa abuela. Luego de que la diva de divas le negara una entrevista, el escritor inglés Martin Amis escribió: «Desde el vamos, Madonna ha incluido a la pornografía en su singular arsenal de armamento cultural, porque ella entiende a la perfección su aspecto industrial y moderno. Los elementos de la cultura pop que ella se las ha arreglado para fundir pueden parecer azarosos e indiscriminados. Pero de hecho podrían haber sido ensamblados por la computadora de una megacorporación: pornografía, religión, multietnicismo, transexualidad, *kitsch*, *camp*, poder mundial y mundano, autoparodia y reinención constante». La cuestión es si nos preguntamos o nos repreguntaremos quién es esa artista más allá de todas las posibles respuestas —en pro o en contra— que ofrece la tan desopilante como reveladora *Encyclopedia Maddonica* de Matthew Rutenmund.

En resumen, hay nada más que dos opciones en el *multiple choice* de nuestra incertidumbre sobre Madonna. ¿Mentiroso monstruo de *merchandising* o sensible sacerdotisa postindustrial del tercer milenio? Yo la vi en vivo (me aburrí) y la entrevisté en directo (me sorprendió su solemnidad de principiante y su falta de humor cuando le pregunté si se dejaría crecer el bigote para hacer de Frida Kahlo, otra de sus hembras-fetiché por degradar en la gran pantalla), y, supongo, a esta altura del asunto, que ten-

go tanto derecho como cualquiera a opinar. Alguna vez escribí algo así como «decir que Madonna es una simple estrella pop es tan impropio como afirmar que la Coca-Cola es apenas una gaseosa». Algunos años después mi opinión no ha cambiado a la hora de situar a Madonna entre los símbolos clásicos del *Made in USA*, pero tampoco se ha fortalecido. No creo que su obra sea lo más importante (creo, sí, en el *making of* de su obra como género artístico *per se*), pero me niego a ponerme del lado de los que la señalan de ser nada más que la más grande manipuladora de todos los tiempos capaz de quedar embarazada para seguir saliendo en las tapas y en los topes. Descreo de aquellos que la acusan de formidable camaleón simbiótico que se rodea de las personas correctas y no tanto para hacerse más poderosa (Stephen Bray, Patrick Leonard, Jean Baptiste Mondino, Prince, Nile Rodgers, Jellybean Benítez, Babyface, Nellee Hooper, Jean Paul Gaultier, Björk, Massive Attack, Lenny Kravitz, Ricky Martin y siguen las firmas), como si se tratara de una Mammadonna mafiosa. William Orbit, el último en llegar al rebaño y el responsable de su resurgimiento maternal/dance-electronic con «Ray of Light», y, junto a Mirwais Ahmadzai, con «Music», es el primero en negar los cargos, aunque cambia de tema cuando le solicitan que elija el momento más tormentoso de su sociedad artística: «Prefiero no hablar de ello, no puedo. En cuanto a lo otro, Madonna tiene razón cuando le resta importancia a la figura del productor y cuando dice que una canción es una canción. Yo no reinventé a Madonna. Ella me reinventó a mí. Es decir: ¿Dónde estaba yo antes, quién era yo antes de trabajar con ella?». El próximo objetivo de Madonna a la hora de armar su nueva música, dicen, serán los *ambient-franceses Air*. No creo que se pueda acusar a nadie de juntarse con buena gente en lo suyo: Orson Welles lo hizo y nadie se molesta tanto, nadie le reprocha a John, Paul, George y Ringo que tuvieran a George Martin de productor.

En el terreno comercial y exitoso, Madonna ha tenido más de veinte singles número uno, proeza solo compartida por Elvis Presley, los Beatles y Michael Jackson. Y a mí Madonna me divierte más y me cae mejor que —hablando de perversos en serio— Elvis y Jackson, y se me hace más graciosa y creíble que Dylan

o los Beatles o Elvis o Jackson a la hora de nombrar a Dios en vano, ese personaje que nadie ha visto pero que aparece en tantas canciones *pop* y que ha sido responsable de que –sus caminos son muy inescrutables– Sinead O’Connor sea hoy ¡un sacerdote! En lo que a poderío mítico se refiere –en los terrenos de lo musical e imperecedero–, la torta norteamericana clásica e icónica se reparte entre Louis Armstrong, Frank Sinatra, Bob Dylan y –mal que le pese a Barbra Streisand– esta chica nacida en 1958 en Bay City, Michigan. El resto va atrás, y pregúntenle a alguien de diez años o a alguien de ochenta años quién es Madonna.

Las respuestas serán diferentes pero serán respuestas válidas a una pregunta difícil. No se pueden contar los últimos años sin mencionar su nombre en alguna parte, algún mes, semana, día, hora, minuto o segundo. Nos guste o no, todos conocemos a una u otra Madonna: esa mujer que reclama para sí el océano dejándole, por ahora, una orilla al chicle-lolita cada vez más sexual de Britney Spears, otra orilla para los movimientos espasmódicos de Alanis Morissette (quien, por otra parte, graba para el sello de su Majestad M) y una isla desierta con palmera para la loca peligrosa de Björk. Al resto de chicas y mujeres y artistas, que se las coman los tiburones del tiempo. En el terreno de su obra musical ahí hay algunas canciones muy buenas con versos que van de lo sencillo a lo simplón pero que –como «I Want to Hold Your Hand» o «All You Need Is Love»– cumplen su cometido con eficacia envidiable: «Like a Virgin», «Material Girl», «Live to Tell», «White Heat», «Like a Prayer», «Express Yourself», «Rain», «Human Nature», «Take a Bow», «This Used to Be My Playground», «The Power of Goodbye», «Frozen». Yo prefiero las baladas más que los *dancing-tracks*, pero es problema mío. El flamante «Music» –su álbum *british*, el primero que graba fuera de Estados Unidos y que la aleja un poco de la atmósfera devocional y materna de «Ray of Light»– vuelve a mostrarla maldita y con ganas de joda, y es más de lo mismo potenciando la veta electrónica que le permite sentirse clásica y moderna al mismo tiempo alcanzando momentos cumbres en «I Deserve It», «Don’t Tell Me» y «Paradise (Not For Me)». El nuevo personaje –más difuso que los anteriores– bien puede ser el de una madre madura que se reserva los viernes en la noche para volver, nostálgica, al reviente perfecto de sus años mozos.

Es otro disco de Madonna, de otra Madonna que es la misma de siempre: una obra de arte en sí misma que nos hace pensar que es una ambiciosa esquizofrénica cuando, en realidad, lo único que hace es poner en evidencia la esquizofrenia en todos nosotros: la necesidad de que nuestro entorno cambie para imaginarnos que con él –con ella, porque Madonna es la atmósfera que nos rodea, el soundtrack de nuestras existencias, el aire que nos contamina– cambiamos un poco nosotros. Madonna sabe que no es así y por eso cambia ella: porque se le da la gana, porque le conviene, porque si no se muere y porque vive por nuestros pecados. ¿Cómo será la próxima Madonna?, nos preguntamos sin importarnos que cada vez se parezca más a la Mrs. Robinson de «El Graduado» o que ya hace tiempo que la cenicienta huérfana de madre y con padre represor se parece cada vez más a la madrastra de «Blancanieves». Pensamos en las Madonnas que vendrán como pensamos en la ciencia que es cada vez menos ficción y nos permitimos imaginar clones de Madonna, replicantes Nexus 6 sin fecha de vencimiento para honrar el presente constante y la memoria eterna de quien mejor representa a la decadencia de un Occidente con el disco duro lleno de vacío absoluto. Es un trabajo sucio pero alguien tiene que hacerlo. Y si le gusta, mejor todavía.

En los ascensores del cielo y en las escaleras del infierno se escuchan las mismas canciones. *Muzak* se escribe con M de Madonna, una de las mujeres más trascendentalmente peligrosas de toda la historia. Hay algunas noches –en la mañana se me pasa– en las que pienso que nunca podremos dejar de hablar de ella, que no se va a morir nunca, que nos va a matar a todos, que es un virus que no aparece en los análisis pero ahí está, cantando en nuestra sangre siempre lista para ser derramada. Madonna como una mezcla perfecta de Betty Boop con diosa Kali. Sorpresa: *American Psycho* es una mujer.

RODRIGO FRESÁN: EL EVANGELISTA

El periodismo le ha servido para tonificar el músculo de la escritura y para ganarse la vida. Fresán siempre se ha multiplicado. Hubo años en que se levantaba vistiendo los trajes de la no ficción y en algún momento del día se los cambiaba para sumergirse en la ficción de sus novelas. Hoy es más difícil, pero el traje de periodista lo continúa ocupando para hacer lo que sabe: contar la buena nueva.

por Marcela Escobar Q.

DIRÁ VARIAS VECES durante esta entrevista que se ha metido en la fiesta de otros. Que no es un cronista, aunque escriba permanentemente en *Página/12* y revista *Qué Pasa* y sus textos (esos ensayos de prosa veloz sobre multiplicidad de cosas y gentes) estén en la historia de decenas de medios escritos en español.

Que no es periodista de esos que tienen estudios y pasan por escuelas porque, en rigor, Rodrigo Fresán no tiene título de nada y figura para la oficialidad como un casi analfabeto, cosa que, digamos con franqueza, a él le parece agrandar por la paradoja que significa. Un hombre sin profesión que desde 1991 a la fecha ha publicado ocho libros: *Historia argentina*, *Vida de santos*, *Trabajos manuales*, *Esperanto*, *La velocidad de las cosas*, *Mantra*, *Jardines de Kensington* y *El fondo del cielo*.

En algún lugar de su casa o en la de sus padres, en Barcelona, donde hoy vive, o en Argentina, donde nació, hay una foto en la que Rodrigo Fresán (1963), de pocos meses, aparece en brazos de Tomás Eloy Martínez, aquel maestro de la crónica que murió en febrero de este año. Una imagen que podría servir de entrada, aunque no lo quiera, a la fiesta de los otros. Así fueron las cosas: estaban el padre, Juan Fresán, un diseñador gráfico muy recono-

cido que trabajó con Cortázar; la madre, que cuando se divorció del padre vivió con Francisco Porrúa, editor de García Márquez y del propio autor de *Rayuela*; y el hijo, que leía a Bradbury y Philip K. Dick y soñaba con ser escritor. No hubo un big bang, pero mientras otros querían convertirse en Superman o en futbolistas o en presidente de la nación, Fresán quiso dedicarse a escribir.

—Nunca tuve que renunciar a mi vocación original. No tengo recuerdo de haber dicho en algún momento: «quiero ser escritor cuando sea grande», siempre quise serlo. La casa de mis padres era un hogar muy intelectual, con un tráfico constante de escritores y artistas. Siempre hubo muchos libros y muchos escritores a mi alrededor.

—*La ecuación lógica, entonces, fue que llegaste a ser escritor luego de ser un gran lector.*

—Sí, yo creo que la escritura es una consecuencia y casi un acto reflejo de la lectura. Hay muy pocos escritores que no han leído. Uno de los libros que más me impresionó en mi infancia fue *Martin Eden*, que es una biografía novelada de Jack London, donde él se presenta como una especie de escritor espontáneo, pero al mismo tiempo cuenta muy bien el instante en que descubre la lectura como un momento clave de su vida. Para poner un poco de orden en mi propia historia escribí un relato, llamado «La vocación literaria», que está al final de *Historia argentina*, donde marco el momento en que me siento escritor, que tiene que ver con un episodio traumático (pero no tanto) de mi infancia, cuando fui llevado a dar una vuelta por la Triple A (grupo paramilitar argentino, de ultraderecha) y canjeado por mi madre, a quien buscaban. Yo me recuerdo muy feliz, de una manera muy perversa, pensando en que al fin me está sucediendo algo que será material para un buen cuento.

—*¿Es el momento en que decides que vas a dejar tus vivencias por escrito?*

—Ya había empezado a escribir antes. De hecho, el anteúltimo cuento de *Historia argentina*, que se llama «Historia Antigua», es una muy ligera reescritura de algo que yo escribí en 5º grado de primaria. El tema de los aztecas.

Fresán, el cronista, había nacido.

No saber

El Fresán que prologa a John Cheever, el que lee sin pausas, el que dirige la colección de novela criminal *Roja & Negra* de Random House, no tiene los estudios primarios terminados según los archivos educacionales argentinos. El exilio de sus padres lo obligó a cambiar varias veces de colegio. En alguna de esas veces se saltó un curso. Con el paso del tiempo pudo acreditar que sabía leer y escribir y la escritura se transformó en una forma de vida.

–No tener completos tus estudios formales, ¿alguna vez lo echaste en falta?

–No lo sentí como una cosa dramática en ese momento y en perspectiva me alegro, porque fue algo que me obligó, en línea recta, a curtirme en el oficio de la escritura. Quiero decir: si yo hubiera optado por una carrera universitaria humanística, como Filosofía o Letras o incluso Psicología, tal vez me hubiera demorado un poco más en llegar hasta donde estoy ahora, que es donde quería llegar: a tener un sitio en la biblioteca de alguien. Nunca me sentí huérfano o víctima, todo lo contrario. Cada uno de esos momentos supuestamente traumáticos siempre los encaré como un afortunado desafío.

–Tu entrada al periodismo sucede cuando comienzas a ganar la vida escribiendo.

–Yo entro al periodismo porque me parece la cosa más cercana a la ficción, paradójicamente. Los otros dos destinos posibles en los que podía valerme de la escritura como forma de vida, que eran la publicidad y la televisión o algo ligado al mundo del espectáculo, no me interesaban básicamente porque eran tareas grupales, y yo siempre entendí la escritura como un oficio felizmente solitario. Si uno empieza a escribir es porque le gusta leer y uno básicamente lee a solas, en silencio, ¿no?

–¿De qué modo comenzaste a relacionarte con la no ficción?

–Yo escribía relatos y mi padre estaba un poco preocupado porque pensaba que no iba a poder nunca ganarme la vida con eso. Y yo seguía escribiendo y él insistía en que tenía que meter-

me en la publicidad, o como me dijo alguna vez, escribir relatos comerciales, que hablaran sobre la Coca-Cola (*Fresán ríe*). Para que yo aprendiera la lección envió varios textos míos a Miguel Brascó, un poeta argentino muy reconocido y que al mismo tiempo tenía una empresa que hacía revistas de tarjetas de crédito. Para que yo aprendiera la lección y alguien me pusiera en caja. Miguel Brascó lo que hizo, en cambio, fue ofrecerme trabajo.

—¿Le hacías mucho caso a tu padre?

—Sí, pero bueno, más allá de estos momentos puntuales no era una relación traumática. Mis padres nunca combatieron mi vocación y siempre me regalaron libros en lugar de pelotas de fútbol.

—*Algo que agradeces, ¿no? Porque eres lo menos argentino en ese aspecto, no te gusta el fútbol.*

—Sí, y lo sigo siendo, salvo para sentir una profunda irritación por Maradona, lo que no debe ser muy argentino, aunque cada vez hay más argentinos que sienten irritación por Maradona. Pero yo empecé mucho antes.

Fresán el periodista

En las revistas de tarjetas de crédito de Brascó, Fresán escribía sobre viajes, libros, música y gastronomía. Fue entonces que Tomás Eloy Martínez, buen amigo de su padre, lo llamó para que fuera su segundo de a bordo. Al autor de *Lugar común la muerte* lo habían convocado para dirigir el suplemento de literatura de *Página/12*, periódico en el que Rodrigo Fresán ya escribía esporádicas reseñas de libros.

Hubo un tiempo, justo cuando publicaba *Historia argentina*, que Fresán partía por las mañanas a la revista gastronómica de Brascó y, por las tardes, a *Página/12*. Habrá que suponer que, por las noches, se dedicaba a la ficción. Luego fue imposible: su primer libro fue un éxito y su nombre comenzaba a figurar como parte de aquel nuevo boom de la literatura en español de los 90, junto a Fuguet, Loriga y Paz Soldán.

–Tenía que preocuparme, no del éxito, pero sí de mi siguiente libro. No podía tener dos trabajos de no ficción y uno de ficción. Era demasiado. En *Página/12* escribía mucho, estuve un par de años haciendo el suplemento «Primer Plano», con Tomás Eloy Martínez, y luego, cuando se fue Martín Caparrós pasé a *Página/30* junto a Eduardo Blaustein. Después comencé a colaborar en el suplemento «Radar y Radar libros», y hasta que estuve *in situ* en el año 99 llevaba junto a Alan Pauls la revista *Página/30*. Antes lo había hecho por un tiempo con Charlie Feiling hasta que murió, y colaborando para «Radar y Radar Libros». Ahí sigo, de algún modo, desde aquí.

–*Has mencionado nombres importantes de la literatura argentina, y algunos de ellos, como Tomás Eloy Martínez y Caparrós, también de la crónica.*

–Bueno, yo los admiro mucho, anteaer se presentó aquí el último libro de Martín, lo presentó Juan Villoro, que es otro cronista de renombre. Lo mismo Tomás, con *Lugar común la muerte*, que es un libro que yo admiro muchísimo.

–*¿Hay influencia de ellos en ti?*

–La influencia está dada por el placer que me provoca leerlos. Cuando algo te da placer siempre te influye para bien, yo creo. No apuntaría a rasgos de estilo. De todas maneras a mí siempre me intriga mucho el mundo de los cronistas y de los periodistas puros y duros, pues como te dije yo no me considero uno de ellos. Soy como una persona que se cuele un poco en su fiesta.

–*¿Y qué es eso que te llama la atención de los periodistas?*

–Es una cierta admiración ante la idea de que dependen de la realidad, y tienen que ajustarse a ella más allá de todas las libertades que puedan tomarse.

Una semana antes de esta respuesta, Fresán contaba que Tomás Eloy Martínez le enseñó algunos «trucos». Lo dijo así («trucos») y después se largó a reír, como si estuviera cerrando por dentro la puerta de la fiesta.

Todas las ficciones

Alguna vez utilizó hasta nueve seudónimos para firmar lo que escribía. La suya es una pluma veloz que hoy firma como él mismo pero que llega a escribir hasta siete artículos a la semana. Fresán, el múltiple, parece dar su opinión frente a todo lo que remezca sus focos de interés. No habían pasado muchas horas desde que Vargas Llosa ganara el Nobel y ya estaba escribiendo sobre él. Y así con todo: Shakira lanza un nuevo video y Fresán despotrica contra sus caderas; Jonathan Franzen publica libro y Fresán pregon a la buena nueva; Madonna visita Barcelona y Fresán relata el concierto. Pese a la velocidad con la que despliega su opinión sobre lo que acontece, insiste en que el traje de cronista no le calza.

—Yo te diría que la gran diferencia entre el cronista y el escritor está en que el cronista sale para entrar y el escritor entra para salir. Podría ser una expresión válida e inmediatamente abofeteable, si se quiere. En ese sentido, no me siento cronista, ni siquiera periodista. Mi aproximación a lo no ficticio tiene bastante de ficción. Si bien está mi nombre y se expresan opiniones en primera persona, yo trabajo a un Rodrigo Fresán más o menos ficticio. Al Rodrigo Fresán que escribe sobre música yo lo trato como a alguien al que solo le interesa la música.

—*Una suerte de personaje, también.*

—Sí, y el que escribe sobre libros es alguien a quien solo le interesan los libros, el que escribe sobre cine es alguien al que solo le interesa el cine. El que escribe con una compulsión un tanto obsesiva por Shakira es alguien que solo existe para las guías que escribo para *Qué Pasa* y que no tienen nada que ver con la realidad, y el que escribe las contratapas semanales en *Página/12* es una especie de sicópata cuerdo que todo el tiempo está ejerciendo algo así como una libre asociación de ideas. Delirante. Si los uno a todos, probablemente resulten en mí mismo, pero el que más se ajusta a la realidad es el de mis cuentos y novelas. Ahí también en muchos casos, como en *La velocidad de las cosas*, o en partes de *Historia argentina*, los textos rebosan ideas, pareceres y partes ensayísticas, y hasta con momentos de crónica.

Uno de mis libros, *Mantra*, que es una novela, surgió como un encargo de crónica de la editorial.

–Te pidieron escribir sobre Ciudad de México.

–Sí, para cartografiar un número de ciudades en el borde del milenio. Es un libro que tiene mucho de crónica, está muy investigado, sin embargo yo lo someto a la radiación de lo ficticio. Es un libro que dice muchas cosas, que podría funcionar como una crónica sobre los luchadores enmascarados, o de las telenovelas mexicanas, pero que yo no lo dejo en el lugar de la crónica exclusivamente.

–Hay entonces muchos Fresán que escriben de muchas cosas.

–Sí, es algo que irrita a muchísima gente.

–Lo contabas con respecto a Maradona.

–Eso no es nada. Me han dicho que hay gente que se irrita de que yo hable mucho de literatura norteamericana, cuando en realidad es una opción y una especialización.

–Justamente, la elección de los temas sobre los que escribes tiene que ver con aquello que te gusta.

–Sí, muchos son consumos míos, lo cual también es un poco agotador con el correr de los años, en el sentido de que a veces siento que no puedo leer un libro, ver un videoclip, una película, sin sentir la obligación de tener que comunicarlo a alguno de los muchos frentes profesionales que tengo. En ese sentido, a veces sueño con una especie de cura, de desintoxicación de dos o tres años donde yo no pudiera emitir absolutamente ninguna opinión sobre nada. Sería interesante.

–¿Lo has pensado en serio?

–No. Me gustaría poder hacerlo pero no puedo hacerlo. Probablemente pasaría por un periodo de síndrome de abstinencia... Pero creo que sería bueno.

–También sucede que tienes una frecuencia de escritura muy alta. Que escribes siete artículos por semana.

–Y escribo muy rápido. Acabo de terminar la contratapa que va a salir la semana que viene en *Página/12* y ya está. Una primera versión me ocupa unos veinte minutos y luego es corregir y retocar.

–*¿Qué clave hay para esa velocidad? No es lo habitual. Y es, probablemente, una de tus características.*

–Sí, a mí me gusta que haya algo de sensación de estar cogiendo a alguien por las solapas y arrastrarlo y empujarlo por las escaleras. Me gusta eso. Supongo que está en mi ADN. A veces tengo miedo de que esta velocidad se traduzca en cuatro o cinco neuronas que se van apagando. Espero que sigan porque, si no, estaría en problemas.

–*Y para eso, ¿tienes alguna rutina? Vargas Llosa contaba que se levanta a las 5 de la mañana a escribir.*

–Mis horas útiles están muy modificadas por la presencia, hace cuatro años, de un hijo, al que llevo al colegio, estoy de vuelta en casa a eso de las 9 y media y entre 9 y media y doce/una, son mis horas de máxima eficiencia. Trato de dedicar dos días a la semana al trajín no ficcional y periodístico, y el resto a leer y al nuevo libro que estoy trabajando. Pero no siempre se puede, eh.

–*Antes resultaba más fácil el tránsito de la no ficción a la ficción.*

–Antes podía hacerlo en el mismo día. Ahora no. El día que me levanto no ficción me tengo que acostar no ficción. Puedo llegar a tomar alguna nota o si estoy en un momento muy álgido de mi libro puedo dedicarle un tiempo. Antes era como cambiarse de sombrero y ahora es como cambiarse el traje de astronauta. Es un proceso mucho más lento y donde tienes que chequear con mucho cuidado cada cierre o escafandra para que no entre aire contaminado de afuera que te aniquile.

–*Esa dinámica de escritura, ¿te resulta placentera o eres de los escritores auto-flagelantes?*

–No, yo disfruto mucho escribiendo. De hecho, mi principal dificultad no pasa por la escritura sino por llegar a sentarme a escribir. Si consigo sentarme, está todo en orden. Hay distrac-

ciones, hay cosas que te causan placer también, como no hacer nada, que es una de las cosas que con el correr de los años va siendo de las más placenteras a las que uno puede acceder. Superado el momento de la vida en que uno siente que tiene que estar haciendo cosas todo el tiempo, el no hacer nada, como dormir, por ejemplo, que es una cosa que me indignaba mucho de joven, esa pérdida de ocho horas, se van convirtiendo en cosas muy agradables. Leer, también. Cada vez me gusta más leer.

—En tu biblioteca, entonces, ¿hay espacio para la crónica periodística? Con varios cronistas te une la amistad, imagino que también la lectura.

—En el terreno de lo latinoamericano, Martín Caparrós, Juan Villoro, Tomás Eloy Martínez, Leila Guerriero, ahora, son gente que me interesa. Nombres internacionales hay muchísimos: Gay Talese, Tom Wolfe, Truman Capote, Michael Herr, ahora estoy leyendo el nuevo libro de Greil Marcus, donde ha reunido todos sus textos sobre Dylan, una de mis pasiones más conocidas. Generalmente cuando estoy muy metido en mi libro de ficción trato de leer no ficción. Me gustan muchísimo las biografías de escritores. Estuve en Estambul hace unos días y me compré las cartas de Bruce Chatwin, que es un cronista de viajes que me gusta muchísimo, y ahora estoy contando los días para que aparezcan las cartas de Saul Bellow. Soy muy fetichista, me gusta mucho el escritor como personaje de sí mismo.

—Hubo en algún momento propuestas para antologar tus relatos periodísticos, que en total equivaldrían a tomos monumentales. Pero no quisiste.

—Sí, me supera. Hay muchísimo, hay mucho escrito en mi prehistoria bajo nueve seudónimos, nueve personalidades diferentes, y es algo que yo no puedo hacer. Tendría que designar un encargado en vida o un albacea póstumo. En las recopilaciones periodísticas, cuando no están pensadas para ser libros, hay que pulir mucho, porque hay repeticiones. Una de las cuestiones por las que más me resisto a ponerlas en libro, y es otro de los síntomas que hacen evidente que no soy un cronista puro, duro y de raza, es que tengo la sensación de que una contratapa en un

periódico tiene 24 horas de duración. Una nota en un semanario, una semana, una nota en un mensual, un mes, y así sucesivamente. Son como *alka seltzer*. Tienen un momento de ebullición y eso es todo. Eso no quiere decir que no haya textos que me gusten mucho y que me agradaría leer en libros, y que quizás el verdadero juez, el verdadero destinatario de ese tipo de libro nunca es uno. Pero no. Por el momento me da un poco de pánico enfrentarme a eso. También, no conservo las cosas. Con el tema ahora de internet tengo muy poco en papel, como he ido perdiendo discos duros y computadoras a lo largo de la vida tampoco tengo mucha cosa. Es una tarea para un futuro Indiana Jones.

Lo pop, lo freak y el evangelio

–Me sorprende que me incluyan en este libro. Me siento honrado, pero indigno –insiste Fresán, incómodo pero gentil.

–*Lo hablamos, y también hablamos de la figura de Alberto Fuguet, incluido en este libro, y de su sensación de estar un poco fuera.*

–Pero Alberto tiene una cosa para mí mucho más rara y demencial: que, además, dirige cine, algo que yo ni bajo tortura haría.

–*Pero has aparecido en cine.*

–Pero son chistes, humoradas del momento, sin ningún tipo de cálculo, un *the heat of the moment*, digamos. Jamás pensé que iba a aparecer ni quería aparecer. Pecados de juventud. En *Martín Hache* hay una especie de guiño porque en la primera escena, todo el diálogo de esa escena está sacado por Aristarain de *Esperanto*, le causaba gracia que yo apareciera como subrayando ese préstamo. Devolviéndome la atención. Y me pagaron bastante bien, debo decir, eh. Me acuerdo que me compré muchos libros, muy bonitos, con lo que me dio el cine.

–*¿Te incomodan los motes que te definen como un escritor pop o freak?*

–Yo hago un mínimo de desdoblamiento y me veo a mí como periodista, y el que esté libre de pecado que arroje la primera piedra. Cuántas etiquetas he puesto yo a segundos y a terceros. Las etiquetas y las categorías son muy útiles para el periodismo, siem-

pre. Si me siento particularmente *pop* o particularmente *freak*, te diría que no. No tengo la noción de estar escribiendo sobre *freaks* cuando escribo mis libros, ni me siento particularmente *pop* cuando en uno de mis cuentos o una novela menciono una canción o una película. Me parece que eran cosas que ya hacía a su manera Jane Austen. No hay escritor que no sea *pop* y que de algún modo no sea un poco *freak*. Lo acepto con elegancia. Todas las cosas que me pudieran llegar a decir no me parecen las más desagradables. Siempre están puestas en un contexto de elogios. Alguien me definió como un Borges *pop*, lo que para mí es una redundancia porque Borges es *pop*, también, en más de un sentido.

—*Cuando escoges tus temas periodísticos, ¿hay cierto afán de evangelizar?*

—Siempre lo dije: soy evangelista. El evangelio significa la buena nueva. En ese sentido, periodísticamente o cronísticamente hablando siempre me he sentido como alguien que da la buena noticia. En muy contadas ocasiones yo practico el periodismo para defenestrar o maldecir a alguien. Lo hago muy ocasionalmente, generalmente cuando se trata de señalar algo sobre un grande. Nunca he destrozado una primera novela o un primer disco, salvo cuando es un fenómeno planetario que te parece particularmente peligroso o virulento.

—*¿Como cuál?*

—Una modilla de esas que aparecen de golpe.

—*Hoy, por ejemplo, te provoca mucho interés Lady Gaga.*

—Me interesa como la horma en el zapato de Madonna. Que haya aparecido alguien que dentro de su mismo lenguaje y campo de batalla le pueda ofrecer una resistencia y le signifique algún peligro, eso me interesa. Sus canciones son muy buenas, mucho mejores que las que está haciendo Madonna. Hay que ver cuánto dura. La velocidad de la moda es una velocidad de vértigo.

–*Cuando enfrentas periodísticamente a estos personajes, Shakira, Madonna, los Beatles, Bono, Dylan, ¿hay intención de metáfora? ¿Que ellos sean solo la excusa?*

–Sí, yo siempre trato de contar un cuento. En todo artículo periodístico mío trato que tenga la respiración de un cuento, un principio, un transcurrir y un final. Que cierre. Que responda un poco a ciertas coordenadas narrativas. Muchas veces son símbolos de otras cosas. Los fenómenos que has mencionado, tanto los Beatles como Dylan, Kubrick también, son artistas mayúsculos que tocan varios palos en simultáneo. Pero cuando me siento a escribir no ficción me interesa, en cierto sentido, que la ropa esté cortada por el sastre de la ficción.

Y eso le permite afirmar, a través de una metáfora violenta, de qué lado está al final del día. Porque si todo lo definiera un incendio, Fresán haría esto:

–Si se estuviera quemando mi casa, y tuviera que salvar mi parte ficción o mi parte no ficción, salvaría mi parte ficción. Siempre. Qué malo tener que llegar a ese punto. Pero no hay dudas.

Sería, qué lástima, el fin de la fiesta.

EL EMPAMPADO RIQUELME (FRAGMENTO)

por Francisco Mouat

HUESOS AL SOL

*Mi espíritu se vistió de luto
con el humo de la locomotora.*

Andrés Sabella

¿QUÉ HABRÁ PENSADO Julio Riquelme cuando perdió el Longino? ¿Habrá sentido miedo o angustia en ese primer momento? ¿Estaría consciente cuando abandonó el tren, o el tren lo abandonó a él? ¿Riquelme lo habrá visto partir, habrá alcanzado a oír el pito que toca el encargado del tren antes de dejar la estación? ¿O solo se dio cuenta de que estaba perdido y solitario mucho rato después, en medio de la famosa soledad de la pampa, lejos ya del humo de la locomotora? ¿Era de día o de noche cuando tuvo conciencia de su desamparo? ¿Fue su última estación efectivamente Los Vientos? ¿Se bajó ahí a estirar las piernas un rato, sin advertir que la detención era demasiado breve?

Sus restos aparecieron a diecisiete kilómetros y medio de distancia de esta estación, en dirección noroeste, hacia la costa. No es una distancia corta, menos en esos parajes, que no son planos, sino llenos de pequeños montes y caídas que hacen agotadora su caminata.

Riquelme desafió la lógica: donde haya estado, en Los Vientos o en otro sitio, no siguió la línea del tren, creyendo tal vez que no volvería a ver uno en demasiados días. Y se internó en

el desierto de Atacama, en un acto de arrojo o desesperación, pensando a lo mejor que mirando hacia el mar podría encontrar pronto una salida.

Se equivocó Riquelme, terminó escogiendo la peor de las rutas, y si en algún momento quiso volver a la línea del tren, ya no tuvo referencias con las cuales guiarse, sobre todo si la noche lo sorprendió desorientado y con angustia.

¿Cuánto tiempo estuvo en este trance? No se sabe, es un misterio que no se resolverá nunca. El hecho es que en todo ese tiempo él no abandonó ninguna de sus pertenencias personales: con la salvedad de su equipaje y la maleta de su cocaví, que quedaron arriba del tren, Riquelme mantuvo la dignidad de su estampa y llevó consigo durante su andar en el desierto la totalidad de sus cosas: su abrigo plomo de *tweed*, una peineta rosada pequeña, un pañuelo pardo claro con listado de color rojo y azul cuadriculado, el destapador de botellas, la cortaplumas, las llaves, el reloj Urbina, la lapicera Parker, los anteojos, el anillo con sus iniciales, la billetera café, el dinero, sus documentos, las tarjetas de bautizo, una foto de su hija Marta junto a uno de sus tantos nietos, una foto de su cuñada Lidia, jeans azules, cinturón, camisa blanca, calzoncillos largos blancos, calcetines de hilo color crema, zapatos con cordones de gamuza azul con verde, el derecho reparado en la suela, zapatos elegantes, y por supuesto su sombrero, de cuero negro, ala redonda y sin marca, acaso el más simbólico de los sombreros del mundo. Cuando se acostó en el desierto por última vez, en aquel lugar donde lo encontrarían 43 años más tarde, Riquelme tuvo la lucidez para afirmar su sombrero con el pie derecho y así evitar que se lo llevara el viento.

Uno quiere creer que el hombre se durmió y no despertó más: que murió de frío mientras dormía, y no de hambre y sed. Que nadie llegó a molestarlo cuando su corazón aún latía y él todavía respiraba. O que de golpe, mientras descansaba, le falló el corazón, sometido a tanto estrés, y no alcanzó a tener conciencia de su propia muerte. O que cansado se echó literalmente a morir, sin fuerzas para tomar otra decisión salvo esperar que la pesadilla terminara. Pero esto también es un misterio.

Riquelme se quedó solo en el desierto, sin más compañía que su propio ruido y el sonido del viento, sin más compañía que el

sol del día y el frío de la noche, sin más compañía que la dureza de las piedras, el idioma del silencio y el espíritu de la pampa. Quiso salir de donde estaba, quiso cambiar su suerte, pero su suerte ya estaba echada. El reloj de Riquelme se detuvo a las diez y media. No sabemos si a esa hora había sol o había estrellas. No sabemos nada, salvo que Riquelme murió en ese lugar y cuarenta y tres años después alguien lo encontró tendido al sol, con todos sus huesos blancos y calcinados a la vista, sin poder decir una palabra pero escribiendo un alfabeto completo sobre el tiempo, la vida y la muerte.

Alguien lo divisó desde lejos. Alguien, no sabemos quién, debe haberse acercado lentamente después de avistar algo blanco a la distancia en una zona del desierto donde la tierra es café y las piedras casi del mismo color. Tiene que haber sido impactante verlo ahí acostado, el esqueleto íntegro, los zapatos puestos, el brazo izquierdo levantado hacia atrás y el reloj oxidado en su muñeca marcando las diez y media. No sabemos quién lo encontró, o quiénes. Sí sabemos que tenían un GPS para orientarse, y probablemente hacían faenas de prospección minera en la zona.

Los que encontraron a Riquelme tuvieron la tranquilidad para tomar delicadamente casi todos sus objetos personales, resquebrajados por el sol, manchados con el aceite de su cuerpo, oxidados con la humedad de la noche. También dibujaron en el suelo junto a él una cruz con piedras gruesas en la misma dirección en la que estaba tendido Julio Riquelme, y como hicieron esa cruz uno imagina que rezaron junto a los restos de este hombre desconocido que yacía ahí sin que ellos pudieran saber desde cuándo y por qué.

Podemos suponer también que los que encontraron a Riquelme fueron los primeros seres humanos en llegar a este lugar en cuarenta y tres años. Tal vez alguien estuvo ahí antes y nunca quiso decir nada, para no comprometerse, pero ya no interesa si fue así. Los que ahora estaban frente a Riquelme, los que tomaron delicadamente sus pertenencias, los que hicieron una cruz con piedras a su lado, los que dibujaron un croquis y registraron las coordenadas exactas donde lo habían encontrado, pensaron sin reparar en las fechas de los documentos que este hombre po-

día ser un detenido-desaparecido, y en ese momento decidieron entregar en forma anónima pero responsable todos los antecedentes disponibles para que alguien investigara.

El detective Walter Rehren intentó llegar la primera vez al lugar señalado en el sobre blanco sin GPS, a pulso. El lunes 1 de febrero de 1999 partió al desierto en su moto arenera acompañado del inspector Jorge Ruiz. Estuvieron muy cerca, y para orientarse siguieron la huella del único vehículo que parecía haberse internado por el sector, presumiblemente el vehículo de quienes habían encontrado a Riquelme mientras trabajaban en prospecciones mineras o en lo que fuera que estuvieran haciendo.

Pero finalmente ese lunes se hizo tarde y no convenía dejar que se viniera la noche encima sin antes salir de ahí. Riquelme era el mejor ejemplo de que no era una buena idea quedarse sin luz en medio de la pampa. La ruta en moto, además, era complicada: demasiadas piedras, pozos de arena, zanjas profundas y la famosa *chuca*, un polvillo finísimo que se encuentra en ciertos sectores del desierto y en los cuales el caminante desprevenido suele caerse como en un hoyo.

Rehren se convenció de que para ir nuevamente al desierto lo mejor era llevar un GPS, tal como se lo había dicho antes su jefe directo en Investigaciones. Consiguieron uno con el geólogo Jorge Valenzuela y partieron el miércoles 3 a las ocho de la mañana.

Esta vez fue más fácil: estaban las huellas frescas de los motos areneras. Cuando Rehren y los demás detectives encontraron a Riquelme, junto a la cruz de piedras, llamaron de inmediato al juez y se dedicaron durante horas a observarlo detenidamente sin mover nada, ya que el levantamiento de los restos solo podía hacerse delante del magistrado.

El esqueleto estaba íntegro, y sobre él había restos de musculatura y nervios en la zona de las piernas. Tenía los zapatos puestos, era visible el detalle del sombrero sujetado con el pie derecho, y junto a él había despojos de ropa probablemente manipulados ya por quienes lo habían encontrado primero: trozos de la camisa, el pantalón, el abrigo, los calzoncillos largos, los calcetines, el pañuelo.

Después de examinarlo junto al juez Jorge Cortés Monroy durante aproximadamente tres horas, vino la orden de levantarlo, guardarlo en una bolsa negra de plástico, llevarlo en camioneta al Servicio Médico Legal de Antofagasta y tratar de saber algo más sobre su identidad y las razones de su muerte.

El esqueleto se desarmó entero en la operación. Hubo materia orgánica que se hizo polvo en el viento. Restos de huesos de las costillas, los primeros que se pulverizan, quedaron desparrramados en el suelo. Julio Riquelme Ramírez no se iba a ir tan fácilmente de donde estuvo cuarenta y tres años tirado, solo, solo, solo, absolutamente solo.

Rehren trabajó después en Extranjería. Cuando los arqueólogos o los ingenieros que realizaban prospecciones mineras llegaban a renovar sus visas, el detective los miraba fijo a los ojos y les preguntaba: «Ustedes son los que encontraron a Riquelme, ¿cierto?». Después se reía esperando que alguien le contestara que sí, que él había empezado a escribir esta historia cuando encontró botado a Julio Riquelme Ramírez en medio del desierto de Atacama. Pero ninguno de ellos hizo nunca esa confesión.

La doctora Patricia Hernández es jefe de la Unidad de Identificación del Servicio Médico Legal de Santiago. Como tal, viaja por todo el país para realizar peritajes especializados. En marzo de 1999 fue a Antofagasta a examinar los restos de Julio Riquelme Ramírez. Meses después conversamos en su oficina, en el edificio de Avenida La Paz.

—¿En qué consistió exactamente el examen?

—Armamos el esqueleto anatómicamente sobre la mesa de autopsia, y empezamos a ver de arriba a abajo cómo estaban la cabeza y el resto del cuerpo para saber si en alguna parte había señales de violencia, de un posible asesinato.

—¿Se puede determinar si hubo asesinato solo con restos óseos?

—Hay cosas que sí pueden determinarse. Por ejemplo, si tiene una entrada de proyectil por la espalda... Nadie se suicida así. Lo examinamos entero, lo medimos: era un hombre alto, de más de un metro ochenta de estatura. Vimos qué edad aproximada tenía en el momento de su muerte: cerca de cincuenta años. No encon-

tramos nada especial en el análisis, salvo cuestiones relativas a su dentadura: tenía pocos dientes, mala dentadura, y se había sacado una muela poco antes de ese viaje, porque tenía un alvéolo en fase de cicatrización. Los dentistas de antes eran así: había dolor y sacaban el diente a la primera de cambio. En el resto del cuerpo no había ninguna lesión, ninguna fractura que indicara algún acto de violencia. Examinamos también la ropa, los huesos de las manos, de las piernas. Le tomamos fotografías. Estuvimos en este caso una mañana, tres o cuatro horas. Eso fue todo.

—¿Qué determinaron sobre la data de muerte?

—Dijimos que estos restos tenían más de treinta años. Esto es por razones legales: porque cualquier delito en estos casos ya está prescrito en Chile. En análisis como el que hicimos con los restos de Julio Riquelme no se puede dar una cifra exacta. Es imposible decir que tienen cuarenta y dos o cuarenta y tres años. Cuando podemos decir que tienen más de cien, lo decimos. Cuando podemos decir que son precolombinos, que tienen más de quinientos años, también lo decimos. En este caso estaba claro que los restos tenían más de treinta años, y lo decimos así porque se trata de un dato médico-legal relevante: significa que si, por ejemplo, a Riquelme lo mataron, ya no se abrirá un proceso para determinar quién lo mató ni se sancionará a los responsables.

—De su agonía, ¿fue posible saber algo?

—No, solo especulaciones. No quedó ningún órgano para saber de qué murió exactamente. Pudo haber sido de frío, de hambre, de sed. Cuando hay una situación de estrés, el organismo consume más energía, y hay más sed, más hambre, más problemas. Cuando yo lo vi, imaginé una agonía de días, estático en el lugar. Pero ésa es una especulación, porque saber cuánto tiempo estuvo ahí antes de morir y en qué condiciones es imposible. Sí se puede inferir que su cuerpo siempre estuvo al sol, en la superficie; por eso el color tan blanco de sus huesos. Lo otro que puede llamar la atención es la forma en que quedó: con una mano abajo y otra arriba. Yo no sé si en esa zona había huesos de aves de rapiña, aparentemente no, pero uno igual podría pensar, y esto es pura especulación, que la mano arriba se trataba de una actitud de defensa. No es fácil detectar aquí cuando atacan. Yo he visto momias en el norte, y he visto cómo el tejido se momifica por la

deshidratación violenta que sufre el organismo. En esos casos el tejido no se pierde, no se elimina, mientras que en Riquelme casi no había tejido blando. La pregunta es: ¿de qué otra forma desaparece el tejido humano si no es por la acción de otro que se lo lleva? Tampoco puede ser el viento, ya que la piel es muy dura y el tejido hay que extraerlo. En fin: solo especulaciones.

—¿Qué pasó con el examen de ADN que se iba a practicar? A su hijo Ernesto le sacaron sangre en Antofagasta.

—En ese momento, cuando se le sacó sangre, no existía la posibilidad técnica de hacerlo. Ahora se puede, pero para hacerlo hay que seguir la línea directa de la madre de la persona que murió, de la madre de Julio Riquelme. En este caso, si Julio Riquelme hubiera tenido una hermana, y a su vez esta hermana hubiera tenido una hija o hijo, el ADN se podría hacer con una muestra de sangre de este hijo o hija. Legalmente, en todo caso, no sé si tenga mucho sentido, porque para el juez el problema de la identidad de Julio Riquelme Ramírez está zanjado: la ropa encontrada era de él, los objetos eran de él, el esqueleto coincide con su descripción física.

—Usted al comienzo también planteó la posibilidad de hacer una video/superposición, para que no hubiera ninguna duda sobre la identidad de la persona encontrada, pero ese examen finalmente no se hizo.

—Sí, no se hizo, pero el juez tuvo razón en no hacerlo si él no tenía dudas sobre la identidad de la persona. Yo planteé esa posibilidad sobre todo pensando en la familia de Julio Riquelme, pensaba en lo terrible que tiene que haber sido todo esto para su hijo Ernesto. Porque al comienzo los familiares pensaron que había tenido un accidente, o que se había ido con otra mujer, o que se había arrancado. Puros malos pensamientos, todos los rollos que uno se pasa cuando desaparece alguien en esas condiciones, porque este caso es muy distinto al de un detenido-desaparecido, donde hay una lógica perversa detrás: al detenido-desaparecido lo mataron, lo hicieron desaparecer. En cambio lo de Riquelme tiene otra connotación: ya sabes que se murió, que se murió en forma trágica en el desierto, y entonces todos los malos pensamientos y todos los malos deseos que tal vez tuviste en algún

momento porque no te llevabas bien con él o porque no trató bien a tu madre se vuelven en tu contra.

–El viejo tema de las culpas entre hijos y padres.

–Así es. En el caso de un detenido-desaparecido, tú ya no tienes a tu padre, pero tú no eres culpable de su desaparición. El malo es el otro, no eres tú. En cambio, en una desaparición como la de Riquelme, a lo mejor tú piensas que sí eres un poco culpable. Los hijos se pasan rollos cuando sus papás se separan, ¿y no se los van a pasar cuando el padre desaparece sin dejar rastro en ningún sitio? ¿Por qué se fue, por qué te abandonó? Eso es muy terrible pensarlo. Más aún si en este caso no se llevaban bien entre ellos. Entonces, cuando uno ha vivido tantos años con una versión de la historia, una historia que además se calla, y de repente ¡paf! te la cambian, no era tan así, entonces uno se hace las peores preguntas. ¿Por qué no hice más por saber de él? ¿Por qué dejamos de mencionarlo? ¿Por qué pensamos que nos había abandonado? Y si pensamos que le había pasado algo grave, ¿por qué no nos interesamos más en él, por qué no persistimos en su búsqueda, por qué nos quedamos tranquilos en el silencio?

FRANCISCO MOUAT: LO BELLO Y LO INCIERTO

Después de haber trabajado en revistas, televisión y radio, el autor de *El empampado Riquelme* afirma tener hoy más dudas que certezas sobre el oficio del periodista, reconoce que le está gustando mucho más leer que escribir y que los afectos y las historias mínimas lo mueven más de lo que nunca lo conmoverán las noticias.

por Margarita Serrano

ES UN OSO ESTE CRONISTA. Peludo de cara, grande de porte; lento. Es demasiado curioso para ser flojo, pero no está por gastar una gota de su energía en algo que no le interese seriamente.

Después de sentarnos por horas en su taller de la calle Jorge Washington en Ñuñoa, descubro que también me recuerda a un oso porque no tiene edad. Su *currículum* dice que nació en 1962, pero no tiene 48 años: podría tener cien. Porque ha leído a cuanto autor existe, porque las frases o ideas que cita son siempre las menos conocidas; porque habla de personajes de hace siglos con niveles de detalle como si hubiera tomado cerveza con ellos. Porque su obsesión por la memoria y el olvido es tan fuerte que podría ser la de un moribundo.

«Sé que la memoria será mi materia preferida mientras tenga capacidad para recordar lo vivido en este mundo», escribe por ahí. Y agrega, entre otras reflexiones: «Cuando dejamos de nombrar, se impone la materialidad del olvido. El olvido es la contracara de la memoria», sostiene este viejo-joven Mouat, que insiste en su desinterés por la polémica: «No invierto energía en hablar de libros que no me gustan ni me interesa fijar posiciones. Yo no tengo capacidad para eso».

–*Sin embargo, tiene un punto de vista en lo que escribe.*

–Sí, claro, pero se expresa a través de la mirada que tengo sobre las cosas. No lo hago sentenciosamente. El que tiene que juzgar es quien lee.

Sus luchas

Su taller tiene dos pisos y sus paredes y suelo son de concreto. Un concierto barroco se escucha desde la parte alta. Además de los muchos libros y papeles –que no termina de leer y releer como le gustaría– hay una cocinita con su propio mesón. Me prepara un descafeinado sin azúcar y se sienta en una de las sillas desplegadas en un amplio círculo, lejos de mí. Como para olfatear la situación.

Más adelante, se va acercando para hacerme más fácil la tarea de grabar.

–Vacilé entre estudiar periodismo o literatura, era 1980, era un país oscuro, había una universidad tétrica. Yo pensaba entonces que el periodismo era una carrera humanista. Ahora es diferente: habría que situarla en una línea técnica, tecnológica o derechamente comercial, porque ha ido perdiendo humanidad. Sospecho que quería estudiar periodismo porque me gustaba escribir, leer, me interesaba el mundo que me rodeaba, era curioso, probablemente más de lo que soy ahora. No tenía muy claro entonces por qué quería ser periodista y siempre he vivido con esa duda, pero no me interesa dilucidarla. Fue así, y punto.

–*Entre las revistas Hoy y Apsi, sus primeros diez años de periodista los pasó trabajando en medios de oposición a Pinochet. ¿Lo buscó así?*

–La práctica la hice en la revista *Hoy* el verano de 1983. Era densa la revista entonces, no había un buen clima entre los periodistas y las jefaturas. Yo tenía apenas 21 años, y entre otras tareas, por ejemplo, me tocó participar junto a Marcela Otero en un reportaje especial a un año del asesinato de Tucapel Jiménez, el líder de los dirigentes sindicales opositores a Pinochet. Yo era un cabro chico, y entre otras gracias que no medí anduve sin saberlo metido en un cuartel de la CNI haciéndoles entrevistas a dirigentes sindicales pinochetistas sobre el crimen de Tucapel. Un

día fui al estadio con otro estudiante en práctica a ver un partido de la U con Colo Colo y terminé en la posta con crisis de pánico. Había acumulado tanta tensión que terminé botado en el piso creyendo que me iba a morir. En ese momento comprobé que no tenía dedos para ese piano, el de la noticia dura. Tampoco para el periodismo de denuncia, ese que yo celebraba que se hiciera en *Apsi* y *Hoy*. Yo nunca fui un fiel representante de esa escuela, aun cuando aprobé algunas tareas menores en la materia, como por ejemplo escribir la historia de la DINA, sin firma, por supuesto. Cuando no queríamos exponernos, porque nos daba miedo, firmábamos así: «Equipo *Apsi*».

–*Después de Hoy se fue a Apsi, que también era de trinchera.*

–No sé si de trinchera es una buena palabra para definir a estas revistas. El país era de trincheras, y lo había sido más aún en tiempos de la UP. Me atrapó una cosa muy concreta cuando llegué a *Apsi*: irme a trabajar con un grupo de amigos con los que me sentía cómodo. Ahí estuvimos con Pablo Azócar, Nibaldo Mosciatti, Andrés Braithwaite, Roberto Merino, Roberto Brodsky y Milena Vodanovic, entre otros. El *Apsi* era otro mundo que el *Hoy*. Éramos todos nosotros unos cabros chicos que queríamos que Pinochet se acabara, pero nuestra vida no era derrocarlo, sino trabajar en una revista digna donde además hubiera espacio para el humor. Nos acostumbramos a la libertad. Nos queríamos mucho, además, entre nosotros. Nunca volví a tener una experiencia así, entre otras cosas, porque crecí. Cuando ganamos el plebiscito el 5 de octubre, cuando ganó el No a Pinochet, vivimos un gran momento, pero ahí mismo empezó a terminarse la aventura. Ya no estaba la justificación de combatir a la dictadura y empezaron los acomodados. El poder ahora era de los cercanos; los que habían escrito columnas en *Apsi* iban a ser ministros. Entonces ya no hubo la libertad de antes. Al poco tiempo renuncié.

–*¿En Apsi estuvo su escuela de escritura?*

–Sí, *Apsi* fue un magnífico laboratorio de escritura. El hecho de tener que escribir todas las semanas con rigor y con mirada fue una buena escuela. De hecho, mi primer libro, *Cosas del fútbol*, es una recopilación de crónicas publicadas en *Apsi*.

–En 1987 y 1988, mientras trabajaba en Apsi, hizo una Licenciatura en Estética en la UC. ¿Qué quería? ¿Darse permiso para dejar el periodismo?

–Quería leer, pensar, conectarme con las artes. Hice cursos de filosofía, de cine, de literatura, quería estudiar lo que más me interesaba. Entre hacer un curso de técnicas periodísticas o uno para leer a Borges, ¡obviamente prefiero leer a Borges! Así fue a los 20 años, a los 30, a los 40 y así será siempre. El estudio del periodismo es tedioso, se trata de un oficio, de algo eminentemente práctico, de algo que se hace bien, más o menos o mal. El mayor pensamiento acumulado que rodea a este oficio no tiene que ver tanto con el periodismo como con otras disciplinas y aspectos de la vida. Me parece que un ciudadano que lee y escribe bien, y que está conectado consigo mismo, con el mundo de los sueños, la literatura, el arte, la ciencia, la historia, las ideas, es un tipo que tiene todas las competencias para desenvolverse como periodista. Y probablemente lo haga mejor que la mayoría de los que hoy ejercen este oficio.

–*La información pura y dura no le interesa.*

–Nunca me ha interesado. Tampoco la entiendo mucho, sus mecanismos me son ajenos, no tengo buenas respuestas a sus requerimientos y soy probablemente más lento en esas materias que otros que se atreven a tirarse a la piscina con gran soltura y estilo para pasar por informados.

–*Pero cuando tenía que escribir sobre un tema de derechos humanos, por ejemplo, ¿cómo lo hacía?*

–Probablemente sufría un poco por tener que someterme al rigor de los hechos. Pero lo hacía y fue un aprendizaje valioso. Si el tema era de derechos humanos, había en él comprometidas personas de carne y hueso, no era abstracto. Por lo tanto al final lo que hacía era escribir historias de vida, que es una de las cosas que más me atrae.

–*¿Qué prefería, ¿botar a Pinochet o escribir cada vez mejor?*

–Escribir mejor un texto era un asunto sobre el cual podía influir, botar a Pinochet acabó siendo un asunto bastante más complejo y que excedía con creces los limitados movimientos de una revista de oposición.

–*Usted no era militante de ningún partido.*

–No, nunca lo fui, y además me reía de la militancia. La orden de partido siempre me pareció un asunto ridículo. Antes, ahora y siempre. En buena hora la mayoría de los que hacíamos *Apsi* vivimos ese tiempo sin la camisa de fuerza de la militancia, porque éramos más libres para pensar y por lo tanto para vivir.

–*Es un tema para usted, esto de ser libre.*

–Por supuesto. No imagino la vida si no es en un sitio donde esté consagrada la libertad de pensamiento y de movimiento. Después de 5 años, cuando el *Apsi* empezó a perder su libertad, me fui. Llegué a *Hoy*, donde estuve 2 años, pero cuando las urgencias económicas empezaron a significar que no nos podíamos reír como antes, me fui. En *El Mirador* en TVN, donde estaba con un grupo de gente atractiva y sugerente, al cabo de dos años ya no era tan fácil tirarle un huevo al que considerábamos que se lo merecía y me fui. Cuando los catalanes de la revista *Don Balón* empezaron a ponerse odiosos y yo me convertí en un burócrata de una revista de fútbol cuya cabeza también se empezaba a pelotizar, me fui. Y en la *Revista del Domingo* estuve casi 10 años, hasta que no tuve ganas de seguir pensando en rentabilidades y utilidades, y también me fui. Y cuando en la universidad me vi obligado a pensar en materias que ya no me interesaban, me fui también. Y aquí estoy: solo. (*Sonríe*).

–*Pero eso tiene un costo económico, ¿no?*

–Cuando me fui de *Don Balón*, en 1997, ya tenía dos hijos y ahí supe que venía el tercero, y la cosa se puso compleja. Igual me fui y me quedé varios meses sin trabajo, me tuve que endeudar pesadamente. Ahí recién, como a los 36 años, me cayó la teja de que estas decisiones podían acarrear problemas domésticos bien concretos. Y la perspectiva futura se veía oscura, porque soy un poco mañoso para hacer cualquier cosa en el trabajo. Fue en ese escenario que apareció la oferta para irme a dirigir la *Revista del Domingo* y fue salvadora. Ahí se me ordenó la cosa.

Por un tiempo, claro. Sabe que el «orden» de sus cosas nunca será perfecto. Pero ya encontró su espacio en el que tiene todos

sus libros, al que llegan sus decenas de talleristas –rechaza la palabra alumno, porque sus talleres son un divertimento literario en el que todos aprenden– y donde escribe, lee y aprovecha en una silla de paja el rayo de sol de media mañana. Desde esta república independiente va todos los mediodías a la Radio ADN a comentar historias de fútbol. Así vive: con la plata justa, sin ahorros, pero con toda la libertad que ha podido conseguir.

La no ficción y el ego

Han pasado 21 años desde que publicó su primer libro de crónicas, *Cosas del fútbol*. Luego vinieron muchos más, *El Teniente Bello y otras pérdidas*, *El empampado Riquelme*, por el que ha sido premiado, *Chilenos de raza*, *Crónicas ociosas*, *Tres viajes*, *La vida deshilachada*. Nunca ha escrito un libro de ficción.

–¿No ha querido o no ha podido?

–En 2001, cuando presenté a las editoriales mi libro sobre *El empampado Riquelme*, recuerdo la alegría que sentí cuando Ediciones B me llamó a la semana para decirme que lo publicarían, que les había gustado mucho. Poco después, Grijalbo también me llamó para decirme que les gustaría publicarlo –no sabían que yo ya lo tenía comprometido– siempre que lo *fictionara*, que convirtiera la historia de Riquelme en una novela de ficción. Contesté que no.

–¿Por qué?

–Nunca sentí la necesidad de hacerlo. Jamás. En todo momento lo pensé y lo vi como un libro de no ficción. Los principales elementos de la historia estaban a la vista. No trabajar con ellos habría sido un despropósito, creo, una manera rebuscada de contar una historia bella, a ratos desoladora, compleja y siempre muy real. Esa respuesta de entonces fija una manera de mirar mi trabajo desde siempre. Hasta hace un par de años, cuando empecé a explorar la posibilidad de abrir un poco un libro que estoy macerando, y despojarlo de su condición de no ficción pura. Es un tema que no he resuelto para nada, y del que sigo haciéndome muchas preguntas.

Mouat habla extensamente sobre ese libro que está en barbecho, un libro sobre crímenes que ocurrieron en Chile. Crímenes pa-

sionales, políticos, de locura o por robo; crímenes que tal vez nunca se aclaren. Se nota que por primera vez la tentación de abrir una posibilidad para la invención está ahí, a la vuelta de la esquina. Sería todo un cambio en su vida. Jamás se ha atrevido ni siquiera a pensar en escribir una novela. Le gusta mucho más la realidad de carne y hueso, la de los seres humanos que figuran al margen del poder, en el límite de la ficción por lo increíbles o valiosas que son sus historias.

—Usted no inventa personajes, pero a veces escoge escribir sobre aquellos que parecen inventados.

—Sí, no hay nada inventado en mis crónicas, pero igual hay ficción. En el momento en que hay lenguaje, hay creación, hay estructura literaria, uno organiza los materiales de una manera y no de otra. Claro que estoy alterando la realidad, porque la realidad no es reproducible, no es contable; apenas se puede contar un fragmento de realidad, lo que constituye otra realidad. Y esa nunca será la realidad.

—¿Trabajar explorando esos límites de la no ficción es lo que lo hace un cronista?

—Hay un brasilero, Manoel da Costa do Pinto, que hizo una antología de cronistas brasileiros que me gusta mucho. Él intenta una definición de crónica que me agrada: dice que las crónicas son «breves fragmentos de reflexión cotidiana». Todos esos elementos que él utiliza para definir a la crónica me vienen muy bien. Estoy pensando en las crónicas que publico en la revista *Sábado*. Son breves, casuales, cotidianas, tienen que ver con lo que estoy viviendo, pensando; con lo que vi, con lo que escuché, con lo que imagino o me acecha.

—En esas crónicas siempre el protagonista es usted. Me pregunto si hay que tener un ego muy grande para escribir siempre desde su pequeño mundo.

—(Se queda callado un momento). No, no me parece que el eje de la cuestión sea un ego más o menos desarrollado. ¿De qué otra cosa puedo hablar con propiedad, con interés, con una mínima autoridad de narrador, si no es de lo que está sucediendo

alrededor mío y a lo cual he estado expuesto? No es por ponerme yo de protagonista, no es ese el afán, es simplemente porque esas son las historias que puedo narrar con mayor propiedad. El que lee, el que piensa, el que habla, el que escucha soy yo. ¿Para qué escamotear a la narración algo que está ahí y que a mí tampoco me hace mayor drama? Finalmente, son siempre los lectores los que completan una crónica con su propia mirada del mundo.

Las vidas mínimas

Cuenta que la investigación para *El empampado Riquelme* le tomó dos años, entre viajes al norte y al sur, revisión del proceso judicial que se abrió y se sobreseyó al poco tiempo, entrevistas y muchas lecturas: la escritura fue breve e intensa: dos semanas en la playa para escribir solo, sin ninguna distracción, apenas un llamado telefónico al final del día.

–*Con El empampado Riquelme se adentró en una historia familiar muy íntima y dolorosa, ¿qué lo convenció de que, como cronista, tenía derecho a escharbar en esos secretos?*

–Confieso no haber sentido pudor en ese momento. Ahora que miro para atrás, digo que tal vez me costaría repetir ciertas conductas, pero imagino que eso lo pienso porque en este momento no estoy ocupado por el espíritu del Empampado, como creo que sí lo estaba en esos años. No creo haber vulnerado en todo caso derechos de los familiares. Ellos aceptaron colaborar conmigo porque vieron en mí a un cronista genuinamente interesado en contar la historia de un hombre que durante medio siglo estuvo botado en el desierto mientras su gente lo había enterrado para siempre. Es bonito cuando los huesos de un hombre que ha permanecido oculto asoman en la superficie y se quedan mirándote a los ojos. No es fácil dar vuelta la cara. Algo parecido a eso me sucedió a mí.

–*Finalmente construyó una relación cariñosa con el hijo de Riquelme. ¿Hasta qué punto tomó en cuenta lo que él y la familia esperaban del texto a la hora de construirlo?*

–Es cierto que me encariñé mucho con Ernesto Riquelme, el hijo del Empampado, pero no pensé en él a la hora de escribirlo. Habría sido un error. La historia de Julio Riquelme necesitó la

voz de la familia, pero para ser justos con el protagonista, tenía que contarse de espaldas a ella, con toda la libertad que uno dispusiera.

–Usted se enteró del hallazgo del Empampado por una nota breve en la prensa. ¿Solía revisar los diarios en busca de historias? ¿Lo sigue haciendo?

–Cuando era joven y periodista de *Apsi*, iba a revisar los archivos de Joaquín Edwards Bello en la Biblioteca Nacional en busca de historias y leía el diario con atención, no para encontrar grandes historias, pero sí buscando inspiración y temas. Pero al cabo de los años he ido perdiendo la costumbre de leer el diario, lo que seguro es un error. La aparición de Riquelme en los breves regionales fue una casualidad de sábado después de almuerzo, a la hora del cabeceo y la siesta. La parte de la historia que leí ese día fue cuando el hijo, Ernesto, viaja de Iquique a Antofagasta y reconoce las pertenencias de su padre, Julio, desaparecido medio siglo antes, en un viaje en tren. Me impresionó. Lo leí dos o tres veces, y se lo leí a los que estaban conmigo. Recorté la noticia y no la solté más. Solo me libré de ella cuando el libro estuvo publicado.

–¿Qué otras crónicas tuyas surgieron a partir de noticias tangenciales?

–Muchas. No sé citar de memoria, pero de las que escribo los días sábado, hay varias que nacieron de un recorte de diario. Entre ellas, un breve policial que contaba la historia de un repartidor de Ripley que acompañó a una cliente a su casa en La Dehesa, y el marido lo confundió con un ladrón y lo mató de dos balazos. «¡No dispaes!» alcanzó a gritarle el repartidor antes de caer mortalmente herido; iba a ayudar a instalar el televisor que la mujer había comprado. Otra que recuerdo es del padre de uno de los soldados que murieron congelados en Antuco. También la leí en un breve regional: el hombre no pudo más con la depresión y se colgó de un árbol cerca de su casa. Una manera de saber que la tragedia de Antuco tardará generaciones enteras en olvidarse. Hay otras historias que son más festivas: un chofer que se volvió loco porque su Lada se quedaba en panne a cada rato y le pren-

dió fuego en plena carretera, o un cuentero que se hacía pasar por croata y le sacaba plata a la gente cerca del puente Pío Nono. Debería volver a leer más el diario. No para informarme, sino para encontrar temas cuando me fatigo de mí mismo.

—¿Por qué nunca le ha interesado una gran noticia (quiero decir, una muy cubierta por la prensa) como para investigar y escribir a partir de ella? ¿Le parece que los temas se malogran cuando se publica demasiado sobre ellos?

—No es que necesariamente se malogren los temas. O tal vez sí. Es tal la costumbre actual de estrujar las historias hasta sacarles todo el jugo que tienen a la vista para después desecharlas, que a uno no le quedan demasiadas ganas de profundizar en aquello que se dejó a un lado. Aunque hay un rasgo de ese comportamiento periodístico que a mí me motiva por contraste: me gusta cuando los periodistas de raza pasan por un lugar y arrasan con todo y luego se van y dejan tirados los desperdicios. Lo que más me motiva son justamente esas cosas que se consideraron menores, sin importancia, dignas de ser abandonadas junto al camino. En los desperdicios de las llamadas grandes historias hay a veces, agazapada, una historia que a mí al menos me interesa contar.

—Chilenos de raza y El empampado Riquelme *son sus libros más vendidos*. ¿Por qué cree que conectaron tan bien con el público?

—En el caso de un autor como yo, desconocido para casi todo el mundo, lo que lleva a un libro a venderse bien no es necesariamente su calidad, sino cierto marketing asociado a él del que uno y el propio libro son bastante ajenos. Supongo que la difusión de la historia de Riquelme en algunos canales de televisión, el interés de la prensa por indagar en aquellos aspectos curiosos de la aparición de un esqueleto en la mitad del desierto de Atacama, hizo que el libro se hiciera más conocido y provocara interés por leerse y se vendiera más o menos bien. En el caso de *Chilenos de raza*, simplemente pegó de inmediato: a la mayoría de los que lo compraban parecía agrandarles que las historias fueras entretenidas, no muy largas, les enseñaran aspectos desconocidos

de ciertos mitos nacionales y sirvieran para animar reuniones sociales. Como puedes ver, aquello de «libro más vendido» no es precisamente la razón por la cual yo encuentro que en este caso se trata de libros dignos, ni siquiera digo muy buenos. En el caso de los libros de crónicas reunidas o de *Tres viajes*, se trata de libros más difíciles de *marketear*, cuestión que no me hace ningún problema, por lo demás. El tiempo, la vida y mis lecturas preferidas me han enseñado que un libro debe buscar a sus lectores sin ninguna histeria. Ya llegarán los lectores a su encuentro. Y si no llega ni uno solo, bueno, ¿cuál es el problema? Yo no vivo económicamente de los libros que escribo. Sería un despropósito pedirle a un libro mío que me diera de comer. Sería exigirle algo que no está en su naturaleza. Los libros, al menos los libros que yo pienso y escribo, existen para responder a ciertas inquietudes y para ojalá ser leídos, no para alimentar a mi familia.

El Guatón Loyola et al.

Chilenos de raza es lo más cercano a un *best seller* en la obra de Mouat. Un libro de crónicas sobre «los grandes mitos de la sobremesa chilena», como rezaba la contratapa: el Guatón Loyola, el Teniente Bello, el Roto Quezada entre otros ilustres personajes.

—La primera de esas crónicas debe ser de 1986 o 1987, creo que es la del Teniente Bello. La última es de 2004, la del Charles Bronson chileno. Es decir, demoré diecisiete o dieciocho años en reunirlos. Estuve mucho tiempo de los años noventa pensando en armar un libro a partir de las crónicas que había ido publicando en *Apsi* y en *Hoy* sobre personajes de los márgenes. Así fue como surgió *El Teniente Bello y otras pérdidas*. *Chilenos de raza* es la misma vaina, pero corregido, reducido y después aumentado.

—*Si hoy hiciera de nuevo este libro, ¿a quién agregaría y a quién sacaría?*

—Estoy preparando una nueva edición de *Chilenos de raza* para 2011, y decidí sacar al Capitán Araya, marino de ficción, y reemplazarlo por el Piloto Pardo, marino de carne y hueso, un héroe en toda la extensión de la palabra.

–*Su más reciente libro con material inédito es Tres viajes, que fue una apuesta muy radical porque tomaba tres relatos de personajes desconocidos. ¿Cree que Tres viajes es un libro de crónica periodística o marca, precisamente, un distanciamiento del periodismo?*

–No sé si *Tres viajes* coincidió o no con mi distanciamiento del periodismo. No lo había pensado, y puede ser muy cierto. Trabajé en *Tres viajes* durante cinco años pensando en la mejor estructura para ese libro. Finalmente decidí trabajar cada una de las tres historias por separado. Tres historias basadas en las agendas de tres amigos que habían llevado en algún momento de sus vidas una bitácora de sus días. Uno de ellos, José Luis López Zubero, era médico oftalmólogo y viajó como voluntario a curar enfermos en la guerra de Vietnam. El segundo, Fernando Palazuelos, era un ingeniero de mi colegio que quiso hacerse rico en el sur de Chile cuando se levantó la veda del loco en 1987. Y el tercer personaje del libro era mi entrañable amiga Dolores Ezcurra, que murió de cáncer en julio de 1995, y que siempre llevaba consigo una agenda donde al final solo tenía fuerzas para anotar los síntomas de su enfermedad. No sé qué es *Tres viajes*. Un híbrido, supongo, más que una crónica periodística. Algo así como los apuntes de tres seres humanos puestos en una experiencia límite, más mis propias reflexiones en los márgenes. O una reflexión sobre la guerra, la codicia, la enfermedad y la muerte. No sé. Que cada lector del libro saque sus propias conclusiones.

–*¿Le interesa todavía investigar la realidad con herramientas periodísticas?*

–Tengo en carpeta unos diez libros por hacerse o haciéndose. No sé si son libros periodísticos o no. Probablemente sí, pero no necesariamente circunscritos a lo que se espera de los géneros más reconocidos. Entre ellos hay libros de conversaciones (me gusta más hablar y pensar en conversaciones que en entrevistas), uno de intercambio de cartas, otro que se asemeja un poco al *Empampado Riquelme* pero ocurre fundamentalmente en Costa Rica y en mi espíritu. Está el de crímenes del que hablamos hace un momento. Hay uno de crónicas que estoy pensando cómo estructurar, para que no se repita el procedimiento de los anterio-

res. Otro que espero sea un homenaje a Pierre Jacomet. Y también un diccionario del fútbol en formato libro escrito junto a mi amigo Patricio Hidalgo y con ilustraciones de Guillo. Lo que quiero decirte es que me interesa la exploración formal dentro de los límites hasta ahora de la no-ficción, pero en esa búsqueda no sé con qué me voy a encontrar finalmente.

–*Cuando debe llenar un formulario y le piden su profesión, ¿aún anota: «periodista»?*

–Anoto «periodista», pero lo hago mecánicamente, sin orgullo y sin hacerme preguntas. Mientras una parte mía me dice que ya estoy jubilado del periodismo, que lo abandoné y no tengo ningún interés en volver a entenderme con él, la otra parte responde que eso es mentira, que aunque no me guste nada de lo que pasa hoy en la mayoría de las redacciones de los diarios y las revistas, igual me sigue interesando el oficio. Tal vez. Puede ser. Pero miento si digo que vibro con las noticias. Vibro con los libros que leo y leeré, y con aquellos que pienso un día terminar de escribir. Vibro con mis amores incondicionales, con cierto cine, ciertos amigos, algunas comidas, algunos recuerdos, cierta música, algunas fotografías y un amor mortal a la vida. Pero no con las noticias. Eso sí que no.

MUJER DE TABLE-DANCE

por Sergio González Rodríguez

A José de Jesús González Rodríguez
(1939-1995)

*Comprender es amar,
y todo lo comprendido es bueno.*

Oscar Wilde

MARA RELUMBRA como un flashazo. Ascende a la pista iluminada desde unos plafones inferiores, y bajo la lluvia de luces rojas, verdes, azules tras el ritmo metálico del grupo de rock AC/DC. Su piel clara adquiere un tono espectral, de escultura en cera viva. Su cabellera de rubia auténtica oscila al ritmo que indican el cuerpo idóneo y su encanto de 23 años, con apariencia de 17: cuatro horas diarias de gimnasio la contemplan.

Mara es una bailarina de *table-dance*. Un perfil de su carácter, de sus costumbres, su salario privilegiado permitirá también sondear los bares en que se contrastan el fervor masculino y los negocios de la noche. Ahí aguardan los riesgos inherentes –prostitución, narcotráfico, violencia– a una forma de vida, apenas entrevista en México, en torno del culto al cuerpo femenino.

Son las 10 de la noche en el bar Cadillac, de la colonia Anzures en la ciudad de México, y el DJ –o animador encargado de la música– invita al público, aún escaso, a expresar su entusiasmo: «¡Un fuerte aplauso, caballeros, para recibir a la lindísima... MMMara!, de Ciudad Juárez». En el centro de la pista, el barrote de cromo fálico se vuelve el eje de los giros de la juarense. Viste una minifalda y chaleco de piel roja, zapatos blancos de

tación alto. Su mirada brilla en un horizonte de espejos y rutinas reiteradas por ella desde cuatro años atrás. Sabe que su danza fascina.

En 1993, Mara vino por primera vez a la capital; un mes aquí y otro mes en Juárez le sirven para reponer fuerzas físicas y anímicas. Es la penúltima de las quince chicas que en la primera tanda en la pista deberán desfilan este lunes. Su sola presencia concita la envidia de alguna compañera, menos grácil. Mara demuestra lo que se extrañó en anteriores desfilantes: el sentido del baile.

El número se basa en el paseo sensual de sus piernas, en cierto vaivén de sus hombros, en la coquetería de sus ojos color miel y el gesto de apartar el cabello de su frente amplia; cada vez que agacha las caderas, suele realizar un movimiento de paradójica feminidad: quiere proteger con su mano la vista de su ropa interior contra las miradas indiscretas. Un gesto de pudor adolescente en medio de los ojos masculinos, que se marean entre atender a Mara o a las otras jóvenes, quienes –semidesnudas– transitan en el salón. El ritmo de AC/DC chirría durante cuatro minutos. String-bang/ string-bang/ string-bang...

Hacia el fin de la música, Mara se habrá quitado el chaleco, la minifalda y la tanga de encaje blanco: la aparición en la noche de su cuerpo de 1.67, metros al desnudo suelta los aplausos y la saliva. Mara recoge las prendas de piel de la pista y la tanga de la cabeza de un cliente calvo de primera fila. «¡Caballeros, por favorrrr!», arenga el DJ, «un fuerte aplauso para la Chica de Rojo, MMMara de Ciudad Juárez... ¿Quiere usted tocar y sentir la belleza de esta jovencita? Solicite a las boleteras su ticket. Por solo 60 pesos Mara bailará un *table-dance* nada más para usted. ¡A comprar boletos, señores!». Hay aplausos, gritos, silbidos... La cultura de la noche se disgrega.

La vida en tanga

Mara conversa en una mesa del restaurante Sep's de la colonia Condesa. Viste, como siempre, una camiseta y jeans de Guess, su marca preferida, y tenis Reebok blancos de piel; parece una preparatoriana. Su talento asombra en los asuntos prácticos, y ante ella, todo ideal universitario se desploma –solo estudió hasta primero de secundaria, lee poco, descreo de los periódicos–.

Mara sabe el valor del dinero. Aspira a reunir lo suficiente para montar un negocio en la Ciudad Juárez, «de renta de videos». Su cuerpo vale mucho más arriba de la pista o en el *table-dance* que si trabajara de mesera, su antigua labor.

Mara, como la mayoría de las mujeres, tiene una vista rapidísima y eficaz. Como cuando realiza su número en el escenario: se mira más a sí misma que al resto de las personas; y una vez que se mira a sí misma, escruta a los clientes, los clasifica, los seduce y adivina quién sí y quién no, de entre los oficinistas de la mesa de la orilla, de los dos jóvenes que acaso acceden a su primera juega, de los expertos en la noche o de los rostros anónimos en la penumbra, será un posible cliente para su acto de *table-dance*.

«Me los conozco», dice de los hombres que asisten al centro nocturno, «nomás de verlos de reajo». Ahora está enfadada, sus ojos sacan chispas, al recordar que unas noches atrás debió soportar la agresión de un ebrio. «Ya no quiero ir a El Closet», su acento norteño muerde las palabras, «abundan los clientes agarrones. El jueves un tipo me pellizó las nalgas y que le suelto un arañazo. Otras veces los muchachos de seguridad han venido a llamarle la atención a los tipos, incluso hay uno que me dice: ¡órale, mi campeona, deles duro mi campeona! Y aquella noche nadie se metió a regañar al tipo. Me da tanta rabia que abusen. El hecho de pagar su *cover* y tomarse una copa no les da derecho a molestarnos. ¿Sabes qué me dijo una noche un baboso? ¡Que para eso estábamos!, ¿tú crees? Creen que todas somos putas. No entienden nada». La distinción como norma, ante todo.

Chicas materiales

El Cadillac, de la empresa de Alejandro Iglesias, es uno de los más de treinta centros nocturnos de la ciudad de México que ofrecen *strip-tease* (desnudamiento parcial o total en una pista al son de una música idónea), *table-dance* (desnudamiento o semi-desnudamiento en una barra) o *lap-dance* (desnudamiento o semidesnudamiento en el regazo de un cliente vestido). En general, a la tercera de estas ofertas se confunde con la segunda, de ahí que a este tipo de bares se les conozca como los de *table-dance*. De todo los centros nocturnos de la capital, los de *table-dance* se convirtieron en el mayor atractivo desde 1992. Jamás se había

visto tanta belleza en un escenario ni tan disponible a la mirada o al tacto de un asistente promedio: edad entre 25 y 40 años, y cierto poder adquisitivo. En El Closet se oye decir a un cliente atónito: «De las mujeres, lo que más me importa son las nalgas, las nalguitas en plena eclosión». Lo que se ve, no se juzga.

Muchas de las *table-dancers* son jóvenes de entre 18 y 25 años de edad, provenientes de Chihuahua, Nuevo León, Jalisco, Sonora, Sinaloa, Tamaulipas, o de Guerrero, Chiapas, Veracruz. Entre ellas destacan las madres solteras; sus hijos pequeños se han vuelto la primera razón para insistir en este negocio; en *Doble jornada*, núm. 105, se informa que en México cada año nacen más de 400.000 niños y niñas de madres menores de 20 años. En ninguna otra ocupación obtendrían los ingresos que logran en *table-dance*; de acuerdo con datos de INEGI, 44% de las y los jóvenes mexicanos de entre 15 y 19 años percibe solo de uno a dos salarios mínimos: entre 600 y 1.200 pesos al mes.

Mara declara ganar menos que Ana —una morena guapa de ojos grandes, de Guadalajara—, quien confesó que obtiene mes tras mes entre 20.000 y 25.000 pesos. «Uy, no, ojalá», responde la rubia, «Ana aguanta mucho de los clientes y es muy chambeadora, por eso gana tanto. Yo soy muy chambeadora también, pero no aguanto lo que ella y otras soportan. No me gusta que los tipos me pellizquen o toquen cuando paso». Tampoco acepta quitarse la tanga en el *table-dance* ¿Llegará Mara a los 12.000 pesos al mes? «¡Nooo, para nada!...», replica.

Entonces evitará responder la cifra exacta, pero en otra plática revelará sus ingresos: cada noche la casa le paga 250 pesos por el «show artístico» (el *strip-tease* en la pista); en una buena noche, además, diversos clientes adquieren para ella entre 20 y 25 boletos de 60 pesos (solo la mitad será para la bailarina) por rutinas de *table-dance*. Un ingreso adicional —el menor— proviene de la tradicional «ficha» o comisión de cada copa solicitada por la bailarina al alternar con los clientes en sus mesas (el porcentaje para la bailarina varía de lugar a lugar, pero se aproxima a los 20 o 30 pesos). Sin contar los ingresos por fichaje —no le gusta este—, Mara llega a ganar en una semana laboral de lunes a sábado 1.500 pesos de salario artístico, y si se estima un promedio de

10 boletos al día –por 60 rutinas de *table-dance* a la semana– se suman 1.800 pesos.

Los 3.300 de esos rubros tienden a subir, más que bajar, de ahí que una bailarina de *table-dance* análoga a Mara gane cerca de 12.000 o 13.000 pesos al mes. Se cuenta que, cuando apareció el *table-dance* en la ciudad de México tres años atrás, algunas bailarinas de las muy solicitadas, que además ejercían la prostitución, llegaron a ganar hasta 30.000 o 40.000 pesos al mes, como apuntó Miguel Ángel Morales en *El Nacional*, en su reportaje «Con el Tanga show llegó el adiós a las vedettes», el 20 de marzo de 1993. Las *table-dancers* dicen adiós al mito de Santa y su oprobio funesto.

De lunes a sábado, Mara se persigna y lleva y trae su maleta rectangular desde la casa de huéspedes en que vive, cerca del Monumento a la Revolución, hasta su lugar de trabajo. Los horarios en El Cadillac son estrictos: las bailarinas deben llegar antes de las 8:20 de la noche –un retraso les ocasiona un descuento de 50 pesos en su salario o más–. Ya dentro, deben salir casi de inmediato al salón, que recibe clientes desde esa hora. Las bailarinas realizan al menos dos shows cada noche; mientras se dedican a deambular por el salón, saludan a los posibles clientes o a los conocidos; a veces, se sientan a conversar con algún amigo, pero la mayor parte del tiempo lo dividen entre arrinconarse con el resto de sus compañeras, o ejecutar los respectivos *table-dance* hasta las cuatro o cinco de la mañana.

Al cerrarse el lugar, las bailarinas aguardan la liquidación del cajero y se retiran al amanecer. A las 6 o a las 7, duermen, rendidas, hasta después del mediodía. Se levantan, almuerzan fuera o cocinan algo y suelen ir al gimnasio u otras ocupaciones; por ejemplo, Ana llegó a «dobletear» trabajos durante un tiempo: en la noche bailaba y, a las 11 de la mañana, era promotora en una agencia de viajes.

Cada noche, después de encender la pista, Mara se retira a cambiar de ropa en los vestidores. El lugar es pequeño y huele a perfumes y afeites, un espesor mixto de Guerlain y Clarins, de Fuller y Jean Naté. A un lado, se alinean algunos espejos y luces; destaca un desorden de *bags*, mochilas, guarda trajes. La maleta de Mara lleva un par de cepillos, una bolsita de cosméticos,

calcetas, dos pares de medias, tres trajes de playa o lencería, el *compact-disc* de AC/DC o de Bon Jovi; una agenda, un llavero. Aquella noche, al retirarse, llevará también una rosa como esta. «La habría regalado. A veces me envían ramos completos y los tiro. Pero como es una rosa de color rosa me la quedo. Es la flor que más me gusta».

El giro negro

Para cualquiera que se adentre en la noche del *table-dance*, las ofertas son numerosas tanto como similares. Desde que a finales de 1992 comenzaron a cobrar auge capitalino los centros nocturnos con *table-dance* –se atribuye la primicia a El Closet, de la Colonia Condesa, al Extassis de la San Rafael, al Tabares de la Juárez y al Foxy’s de la Roma, cuyo nombre vino de los *sexy-videos* estadounidenses con tal sello–, se vio el magnetismo que para los hombres tenía tal espectáculo. Así surgieron –o ingresaron a la moda– El Cadillac, El Diamante, El Keops, El Luxor, El Isis, El Caballo de Hierro, El Manhattan, El Florencia, El Cristal, El Cherry’s, El Evento, El Calígula, El Shock, El Napolitano, Las Uvas, El Madison, El Pandemónium, El Baccarat, El Latinos, El Mirage, El Fantasies, El Okey, El Lobby, El Almoloya, Las Conejitas, El Frappé... Casi todas estas empresas se encuentran en el centro de la ciudad, donde se registran 326 restaurantes-bares, 140 cantinas, 32 cervecerías, 32 cabarets, según escribió Alonso Urrutia en *La Jornada*, en «Protesta de vedettes», del 2 de marzo de 1993.

En cada uno de estos centros nocturnos el cliente recibe un servicio dispar en tres aspectos básicos: 1) tragos caros (una cerveza, 40 pesos; una copa de licor, 30 pesos si es nacional o 50 pesos si es importada; una botella de ron nacional, 250 pesos; una botella de escocés, 700 pesos; 2) compañía de muchachas que van de bonitas a regulares, y de regulares a feas, de acuerdo con la categoría del establecimiento; 3) atención de capitales, boleteros, meseras, cigarreras, garroteros y guardias que van de corteses a feos, y de feos a malencarados, de acuerdo también con la categoría del bar. En un lugar grande, como El Closet, hay medio centenar de trabajadores, además de las bailarinas –un promedio de cuarenta los días de mayor afluencia: jueves y vier-

nes-. En El Closet, los ingresos pueden rebasar los 70.000 pesos diarios, de acuerdo con un testimonio de la gerencia recogido por Lisbeth Espinosa para su trabajo final de comunicación en la UAM/Xochimilco.

Como en el caso de otros negocios de «giro negro», como los tipifican las autoridades, los centros nocturnos de *table-dance* se manejan en un marco de discreción, tolerancia y componendas. Si bien ni las autoridades ni los empresarios ni las *table-dancers* consideran tal show un tráfico prostibulario en sí –su permisividad se ajusta al rubro de «variedad artística»– la prostitución es un negocio que se dibuja en el trasfondo. Los empresarios del ramo llevan el estigma de una mala reputación.

«Entre los lenones más poderosos del Distrito Federal en 1990», escribió el periodista Felipe Victoria Zepeda en su libro *Testigo a la fuerza* (Edamex, 1993), «se encontraban el ex presidente oriental Susumo Nurakami, el legendario Pancho Soto, Mariano Cisnero, Alonso Vargas, Emiliano Cisneros, el licenciado Juan Cerón, el ‘general’ Ugalde, el supercapo cabaretero Ernesto Valls, Juan Sarquís, Salvador Cistellos e hijos, los Hevia, Rogelio ‘El Carrascúas’, los Alonso, Rosendo ‘El Fresero’, don Mundo y doña Mary, ‘La Esther’, la colección de viudas que dejó el famoso ‘Señor Billetes’ Nicolás Rosales, al que los hermanos Iglesias mandaron a asesinar en 1989 para eliminarlo de la competencia». La lista del periodista continúa para incluir también a controladores de la prostitución callejera. Esta es la economía del subsuelo.

En tal contexto, se vuelve reveladora la nota de Manuel Nava en *El Financiero*, «Detienen al dueño de los establecimientos Foxy’s y Tabares», del 10 de julio de 1994 sobre un empresario de bares acapulqueño –con inversiones en la ciudad de México– que fue detenido en 1994: «La Procuraduría General de la República informó que sus elementos detuvieron a Heriberto Soberanis Acosta, propietario de los establecimientos de *topless* Foxy’s y tabares, fue detenido acusado de introducción clandestina de armas, tráfico de estupefacientes, cohecho, posesión y venta de enervantes y delitos contra la salud, según informaron las propias autoridades. De acuerdo con el parte policiaco, se integró la averiguación previa 44/A1/94».

A finales de los años ochenta, mientras la juarense Mara se iniciaba en la vida nocturna, se fortaleció en el norte el llamado Cártel de Juárez, dirigido por Amado Carrillo Fuentes, alias «El Señor de los Cielos». Este opera en los estados de Chihuahua, Coahuila y Sonora –su ruta se origina en Oaxaca y Puebla–, y se dice que ha manejado recursos por 25.000 millones de dólares al año. «Simplemente», precisaba una nota de *El Financiero*, del 10 de julio de 1994, «la fortuna de Amado Carrillo Fuentes, repartida en inversiones, propiedades y dinero en efectivo, sería cinco veces mayor que la del empresario Carlos Slim Helú, accionista mayoritario de Teléfonos de México y el Grupo Carso». Otras estimaciones, como las de *Enfoque/Reforma*, «Asalto al cielo», del 20 de agosto de 1995, indican que entre 1985 y 1988, el Cártel de Juárez, entonces bajo el poder de Rafael Aguilar Guajardo, ex comandante de la Dirección Federal de Seguridad, «movilizó aproximadamente 400 toneladas de cocaína, con ganancias cercanas a los mil millones de dólares». Las narcofinanzas se expanden.

Relaciones peligrosas

En el Vip's de la ex Glorieta de Chilpancingo, a la una de la madrugada de un domingo, conversan Mara y su «paisana» Patricia, una morena linda que realiza uno de los números de *table-dance* más hipnóticos de El Closet.

–Me dijo Ana que Adrián tiene SIDA –comenta Mara.

–Ay, no me digas –responde Patricia, acongojada.

–Qué te preocupas –replica Mara, que no deja de voltear a ver las mesas de alrededor–, Adrián es un perverso.

–¿Un perverso? ¿Cómo perverso? Más bien, Adrián es muy promiscuo. Y siento feo oír que tiene SIDA. A lo mejor es un chisme de Ana...

–Quién sabe, pero no me extrañaría nada que tuviera SIDA –recalca Mara.

–¿Y no supiste qué fue de Ángel? ¿Te acuerdas de Ángel?

–No... Uy, ese chavo cómo manejaba kilos de coca...

«Nosotras contamos las historias para que alguien las escriba», dicen ambas, de buena gana. Patricia cuenta: «Una vez, en un bar de Juárez, me tocó sentarme en la mesa del Jefe de

la Aduana, del comandante de la Judicial del Estado y de unos agentes federales. Comenzaron a decirse cosas mientras tomaban copas. En esas estaban cuando uno de los federales sacó su escuadra 45° y la puso en la cabeza del Jefe de la Aduana de Juárez. Todos nos quedamos fríos. Parecía que la música se detenía. ‘Hasta aquí llegaste’, le dijo el federal al aduanero, que sudaba y miraba alrededor en busca de ayuda. Nadie se movió. ‘Te vas a morir por traidor’, repetía el federal. En las mesas de al lado todos simulaban estar ajenos, listos a correr en cuanto se desatara la balacera. Los meseros ya habían volado. ‘Hasta aquí llegaste’, volvió a decir el federal y jaló el gatillo. Se oyó un sonido seco y luego la carcajada del federal, seguida de las risas de los otros. ‘No está cargada, mi amigo, no se asuste’. Reía, y terminó por decirle al de la Aduana: ‘Cabrón, el día que te quiera matar de veras, ni cuenta te vas a dar’. Sus palabras resonaron como una canción de Los Tigres del Norte».

Patricia recién cumplió 21 años, y desde 1991 se dedica al *table-dance*. Tiene una bebida de dos años, a quien cuida su familia en Ciudad Juárez. Al conversar elige las palabras y modula la entonación de su voz cálida. Aprecia que la instruyan y le gusta leer (en un revistero de su casa se amontonan *Contenido*, *Selecciones*, *TV Notas*, revistas de moda y libros de superación). Le habría gustado continuar sus estudios; su mejor amiga en Juárez ya está a punto de terminar la carrera de Administradora de Empresas Turísticas, repite. La cubre un dejo de nostalgia. La mesera se acerca y de mala gana toma la orden. Mara se molesta. «Ni siquiera nos ha puesto un cenicero», comenta. No será la primera ni la última vez que Mara se aplique a calificar el servicio de los restaurantes. Quizás se acuerda del año en que fue mesera en Juárez. Suele ser muy amable al pedir su orden: se molesta con los demás si no lo son también. Igual lo hace si alguien ignora a un mendigo.

Cuando le traen sus platillos –prefiere el pollo asado con verduras y agua simple, o bien otros guisos sin grasa ni condimentos–, revela un apetito efímero. Elude el café, cuando mucho toma un té negro –asegura que desde cuatro años antes dejó de probar las drogas–. Habla poco y le desagradan los sitios concurridos. Se siente mejor en los restaurantes mexicanos que en los

de comida «chatarra» o extranjera. «No me gusta México», dice de la capital, «hay mucho smog, muchos carros y los chilangos son muy pesados y abusivos. Por eso necesito ir a Juárez cada mes». Como ella misma lo ha dicho: no soporta ciertas actitudes. «Desde chiquilla fui muy peleonera», recuerda Mara, y aflora su sonrisa de niña, «me metía a defender a mis hermanos si alguien los agredía». Una vez le pegó a una compañera lesbiana que la quiso besar; otra, mientras hacía un *table-dance*, extravió la bolsita con sus boletos de una noche; sin ellos, no hay pago. Se enojó tanto consigo misma que, en los vestidores, la emprendió a puñetazos contra su imagen en el espejo. Todavía tiene la cicatriz en un nudillo de la mano.

Un mediodía, por teléfono, comenta que discutió la noche previa con el encargado del bar porque le querían descontar un dinero; llegó retrasada. Nadie le había advertido las reglas y no estaba el gerente. «Allí cualquier pinche tipo se siente jefe», dice Mara «hasta el de la música me empezó a dar consejos, y que lo mando a la chingada. El cajero me dijo: tómate tu Pepto-bismol para el berrinche, y yo que suelto la carcajada. Agarré mis cosas y me fui a buscar trabajo a otra parte para no perder la noche. Tomé un taxi que me llevó a Calígula de San Ángel. Estaba muerto. Apenas saqué los 200 del salario y ni un boleto. No más una corbata bien bonita que me regaló un señor, pero no han pagado todavía. El sábado voy a tener que ir a cobrar a las cuatro de la mañana». Al día siguiente, Mara conseguirá arreglar el desencuentro aquél y será readmitida: es una de las *table-dancers* que más boletos vende en El Cadillac.

Cuando vino por primera vez a la ciudad de México, le iba muy bien en El Manhattan de la colonia Juárez, pero un día un tipo la jaloneó, quería su compañía a fuerzas. Mara le dio una bofetada; el tipo contestó con un puñetazo, que derribó a la muchacha de la barra en que se sentaba y la arrojó contra una mesa. En el suelo, Mara tomó un vaso y lo aventó a la nariz del agresor. Al ver la sangre, el tipo —que resultó ser un agente de la Judicial— se lanzó a golpear a la muchacha. Vino a salvar el personal de seguridad del bar. Debíó salir en una patrulla de Protección y Vialidad que la condujo a su casa de huéspedes.

Ya no volvió a trabajar allá. «Me iba muy bien. Estaba sacando mil, mil doscientos diarios... es que allí el público es distinto. Hay muchos turistas... japoneses y chinos, que son los más corteses. En Tijuana estuve en un bar al que iban puros chinos. Son de lo más buena onda que te puedas imaginar». En su natal Juárez, el público «es tranquilo», afirma, «allá es leve trabajar». «¿Que si los clientes no se alocan con el *table-dance*? No: en Juárez no hay *table-dance*. Allá el show está prohibido. Los bares se limitan a semidesnudos de pasarela y billetes de dólares de obsequio para las chicas que bailan.

La revolución que vino del norte

A principios de los años noventa, llegó a México el espectáculo del *table-dance* en centros turísticos y fronterizos, como Acapulco, Tijuana, Cancún, Puerto Vallarta... y ciudades como México, Guadalajara, Monterrey. En la capital, ese show recibió al principio un trato discrecional por parte de las autoridades: lo toleraron bajo el pretexto de ser una «variedad artística», a pesar de que el reglamento del ramo prohíbe el trato entre las artistas y el público. Esto ocasionó que se abriera una zona de chantaje, extorsión y soborno entre autoridades y empresarios de centros nocturnos, así lo registró Susana Ibarrola Carreón en «Los trabajadores sexuales exigen» (*Impacto*, 25 de marzo de 1993).

Desde finales de los años ochenta, el *table-dance* llegó a cobrar auge en metrópolis de Estados Unidos. Al parecer, fue en Texas donde primero surgió este espectáculo, y hay establecimientos que cumplieron ya los siete u ocho años en este giro. De acuerdo con el periodista estadounidense Erik Heregaard de *Details* («Dance with a Stranger», de septiembre de 1995), en aquel medio existen dos tipos de bailarinas: las de marquesina y las caseras. Las primeras suelen aparecer en revistas como *Penthouse*, tienen una gran agenda de actuaciones en centros nocturnos de todos los estados a lo largo de año, y alcanzan a ganar arriba de 20.000 dólares por semana, libres de impuesto. Estas muchachas usan seudónimos atrayentes como Lisa Lipps, Kimberley Cupcakes, Honey Mellons, Adora Cash.

Las bailarinas caseras, en cambio, permanecen en uno o dos centros nocturnos, tienen una clientela cautiva y llegan a ganar

3.000 dólares en una buena semana. Heregaard describe las ambiciones de una típica chica *table-dancer* estadounidense: «Josie piensa estudiar psicología en el futuro. Es uno de sus sueños: ayudar a la gente a trascender sus problemas. Pero ella es ahora una profesional de otra clase, una bailarina especializada en danza erótica, *table-dance* o *lap-dance* en el Club Xxxtreme de los suburbios de Los Ángeles». La imagen de las *table-dancers* ha surgido en el cine industrial de Norteamérica con películas como «Exótica» (1993) de Atom Egoyan, «Showgirls» (1995) de Paul Verhoeven, o «Striptease» (1996) de Andrew Bergman.

De ser una oferta de sitios de baja categoría, el *table-dance* se convirtió en uno de los atractivos centrales de la vida nocturna más cara. Así surgieron grandes cadenas de franquicias, como la Pure Platinum de Michael J. Peter. Algunos de estos establecimientos, escribe Keith Mano en *Playboy*, en su artículo «Un club propio» de marzo de 1993, congregan cientos de *table-dancers* —habría 68.000 en todo el país—, que alternan con los clientes. Por lo general, los clientes no deben tocar a las bailarinas, de ahí que el *table-dancer* y el *lap-dance* sean un ramaje más de la política de «sexo seguro», aunque cada estado tiene sus propias leyes de permisividad.

En la ciudad de México, las protestas contra el *table-dance* proliferaron desde su comienzo desde dos frentes: el sindicato de actores, que se oponía «al desplazamiento laboral de artistas y la degradación de la mujer»; vecinos, ciudadanos o representantes de partidos políticos inconformes con el nuevo auge de la vida nocturna en torno de esta diversión, como reportó Alonso Urrutia en *La Jornada*, «No queremos ser Zona Roja», del 4 de marzo de 1993. Estas presiones lograron reprimir la desnudez total de las bailarinas en el regazo de los clientes. Con todo, el espectáculo sobrevivió hasta arraigarse como un atractivo insustituible en la vida nocturna masculina, al grado de que en los últimos tiempos han aparecido bares de *table-dance* para mujeres, es el caso de Lo Prohibido de la colonia Condesa. A su vez, en poblaciones del interior como Guadalajara, Monterrey o Ciudad Juárez, y bajo gobiernos pertenecientes al Partido Acción Nacional, se ha visto el acoso o cierre del establecimientos de *table-dance* mediante el argumento de que en estos había «actos o espectáculos

inmorales» que atentan contra «las buenas costumbres», según nota informativa de *La Jornada*, del 3 de septiembre de 1995. La libertad en torno del cuerpo suele inquietar al celo conservador.

Mara necesita unas prendas –esa noche debuta en El Cadillac–, y acude a Dominique France, una tienda de lencería en la Zona Rosa. Pregunta a la vendedora acerca de unas medias color verde. Mara está incómoda por el odio social contra el *table-dance*. La dueña de la tienda –una dama de edad– la mira de reojo, desconfiada. «Yo no sé por qué se ponen pesados», conversa con la nortea en voz alta, «mientras dejan que los travestis estén encuerados en la calle a una hora en que todavía pasan niños por ahí. Eso sí deberían prohibirlo. En cambio, no quieren dejar que una trabaje». Mara elige un juego de prendas de interiores de encaje blanco. Prueba que no se transparente el tejido; examina el corte de la línea posterior del brasier y muestra el tiro altísimo de la tanga, que se aviene mejor con su cadera. De otro gancho toma una tanga de satín negro y un brasier color vino; entra al probador. Unas semanas atrás, en un almacén departamental del sur de la ciudad, Mara se enojó porque unas niñas entraron a fisgonearla en el vestidor mientras ella se probaba unas prendas: «No sé por qué no les enseñan a las niñas a ver las cosas de modo natural. Esas niñas se metieron por morbosas. Yo me baño con mi niña o me desnudo enfrente de ella sin problemas. Deberían de regañar a esas malcriadas...».

Mara, madre soltera, tiene una niña de ocho años –«mi flaca, porque no es gorda; es igualita a mí»–. La madre de Mara atiende a la niña. A veces, Mara trae a la ciudad de México a su pequeña. Convive con ella durante el día y, por las noches, la niña se queda sola en su brevísimo cuarto de la casa de huéspedes. Después de una semana, la niña termina por aburrirse y su madre la envía de nuevo a Juárez, al cuidado de algún sobrecargo del vuelo. «Cada vez que la dejo en Juárez», afirma una Mara reflexiva, «la niña llora muchísimo». Ha pensado traérsela con ella, pero la capital le desagrada, «prefiero mi rancho». «¿Qué onda?», saluda de pronto. El saludo chilango se le ha hecho costumbre. Al darse cuenta, se golpea de broma la boca: «No quiero que se me pegue el modo de hablar de ustedes, hablan muy

cantadito». Es delicioso oír eso: como todos los norteños, Mara entona las palabras y les acentúa un rizo al final.

Otra tarde, en San Juan de Letrán, Mara se detiene a ver la ropa que expende un puesto ambulante. En un aparato de radio se escucha «Amores extraños» de Laura Pausini. Le fascinan las prendas estampadas que reproducen personajes de tira cómica –Mickey, el Pato Lucas, el Correcaminos, Donald, el Rey León–, o la tienda de afiches de cómics del bar Toons Town en la Zona Rosa. Observa una camiseta a rayas con la imagen de Betty-Boop o Lulú Reina: una minifalda que se levanta al viento muestra los calzones de motas de la figura de ojos enormes y rizos cortos. Mara confiesa: «Esa no me gusta. Se me hace muy puta».

Los sueños de Mara

Tiempo atrás, Mara aseguró lo siguiente «Mmm... si el cliente me cayera bien, a lo mejor sí haría un camerino...». «Hacer camerino» es el eufemismo que se usa en El Closet, la empresa de Ernesto Valls, para aludir al acto de las bailarinas que se acuestan con algún cliente. Meses después, ella dijo lo contrario al tocar el tema; ahora muestra su desagrado por aquella práctica. «Yo nada más soy bailarina, modelo, edecán si quieres», aclara. Su respuesta recuerda lo que precisó Ana, la tapatía: «Una vez un señor me ofrecía 40.000 pesos por acostarme con él. Le dije que ni aunque me diera todo el dinero del mundo lo haría. Yo no hago camerino. Entre otras cosas porque me da miedo lo del SIDA».

En dicho bar existen «camerinos» dentro del enorme edificio de cuatro pisos; se trata de algún cuarto pequeño que admite un sofá. A la puerta, una mujer gorda se encarga de proveer los condones. La muchacha contratada por el cliente –no todas las bailarinas aceptan subir a camerino– se desnuda por completo y, de acuerdo al pago negociado, realiza sexo oral o lo recibe; o bien acepta penetraciones por delante o por detrás. Para subir a camerino, el interesado debe arreglarse con el Capitán o algún mesero. El pago suele ser de 1.500 pesos, de los cuales 1.000 son para la muchacha.

Mediante el solo *table-dance*, Mara quiere también terminar su casa en Juárez. Las obras van muy retrasadas. Lunes tras lunes, envía a su familia –una madre, una hermana y dos her-

manos; ella es la mayor— el dinero que ganó durante la semana previa. Desconfía de las cuentas y los trámites bancarios. Le desagradan tanto como los empleados desatentos.

Un lunes temprano, Mara se adentra en el centro de la ciudad; quiere comprar un trozo de piel de color rojo para mejorar su vestuario. Lleva en unas hojas de papel dobladas los bocetos que su modisto le ha hecho. Son diseños ágiles que funden el glamour teatral con una pizca de magia infantil. Camina por las intermediaciones de República del Salvador y Pino Suárez. Escasean las pieles; ahora solo expenden plásticos. El aroma lo dice todo.

Apenas logra conseguir una buena piel en una tienda cuya dependiente se muestra poco solícita. De mala gana accede a extraer de una estantería lo que le pidieron. «Si no les gusta su trabajo», dice Mara, «no deberían estar ahí». Lo mismo dirá otra vez, cuando una empleada de Scappino deje escapar un suspiro de hastío porque debió vaciar todos sus cajones en busca de una corbata que Mara desea —quien se guía por precisiones más que por caprichos—. A la norteña, además de las corbatas, le apasionan los trajes oscuros de casimir, los uniformes de piloto, los bóxers. Tiene algún número montado con este tipo de ropa. Es como si se apropiara de una vestidura masculina.

De pronto, Mara cuenta sus últimas ideas para favorecer sus números en escena: vestirse de rumbera y de agente de policía especial: pantalones, chaleco de estilo antibala, cachucha, lentes, botinas de uso duro, cinto... todo negro, sin faltar la réplica tamaño natural de una escuadra 45°, que pueda disparar desde el escenario. «Es para ponerles la pistola en la frente y disparar a los babosos que molestan. Quiero una que suene duro. ¡Bang!», ríe Mara, «¿Te imaginas la cara que van a poner?». Solo piensa en su trabajo. Si se le pregunta qué planes tiene para el futuro, responde: «Trabajar y trabajar». Está consciente de que su oficio va contra el reloj —cada día llegan nuevas jovencitas que ocuparán su lugar; una bailarina de *table-dance* de 25 años comienza a ser vieja—. ¿Alcanzarán sus ahorros para instalar el negocio que sueña? ¿Se adaptará a una vida diurna en cualquier otra labor?

Según la tapatía Ana, el mayor problema de las *table-dancers* consiste en que les resulta difícil abandonar esa rutina. «He sabido de compañeras que se consiguieron un galán que las sacó de

trabajar, pero no pudieron adaptarse», remarca Ana. «Y terminan por volver al *table-dance*».

Ricas y apretaditas

Es sábado en el club Frappé, que presume «un nuevo concepto en *table-dance*». Administrado por la empresa de Francisco Soto, el Frappé se halla en la avenida Insurgentes, cerca de Álvaro Obregón. La decoración del sitio semeja un set de cabaret de película mexicana de los años cincuenta. Consta con dos salones altos con sus respectivas y pequeñas pistas en que las bailarinas desempeñan sus números por 300 pesos diarios. La clientela es poca. La competencia entre los distintos bares de *table-dance* se ha vuelto implacable; algunos sitios, como el Calígula de la Roma, han visto desplegar alguna vez las banderas de huelga de los trabajadores, otros como el Mirage, de plano cerraron. La mayoría de las bailarinas suele permanecer en un solo establecimiento; aunque algunas de ellas prefieren cambiar de sitio, aquí o en otras ciudades, en busca de mejores ingresos.

El sonido reitera siempre las mismas canciones de Madonna, de Sting, del General, de Paulina Rubio... Debby, una morena clara de Sonora, cuya belleza solo reta el uso de un frenillo correctivo en la dentadura, se comporta como la reina del lugar. Ofrece bailar un *table-dance* con un cliente. Suben al primer piso, en donde un salón con sofás y vista a Insurgentes languidece bajo la penumbra. En unas bocinas se escucha «*Crazy for you*» de Madonna. Para relajar el trato, Debby comenta que nació en Guaymas y tiene apenas cuatro días en el Frappé; estudia para modelo y también informática. En Guaymas llegó hasta el primer año de Administración: tiene 21 años.

De pronto, ella se levanta y pide al cliente que se siente en la orilla del sofá. Lleva un traje de playa blanquinegro de una pieza con cintas en el sostén. A pesar de que el boleto de cien pesos que la hizo subir la obligaría a desnudarse por completo, Debby mantiene inmóvil la parte inferior de su traje. Se contonea sobre el hombre, ejecuta un resorteo que simula una penetración. Para tener cuatro días aquí, sin duda posee una destreza innata.

Debby se detiene cuando la música se extingue. Pide a su fugaz compañero le abroche las cintas de su traje, mientras le da la espalda. Su 1.70 metro de estatura es una lección de armonía en una piel de contorno exacto. Tal representación casi anónima, ajena a compromisos, ha visto los registros sensoriales del pago, la cortesía, el afecto fugaz y la indiferencia. La belleza al desnudo es un enigma tenaz, absoluto.

Lejos de donde se sienta Debby se halla un grupo de muchachas que la mayoría de las bailarinas discrimina. Son jóvenes atractivas, de entre 25 y 30 años, cuyo oficio no es la pasarela, sino el *table-dance* más atrevido que sirve de hechizo para que el cliente se ilusione y pague por acostarse con ellas en los «reservados» del tercer piso del Frappé. Por 1.500 pesos, el cliente puede acostarse con alguna de estas muchachas. Son las *otras*.

Edy, de Tamaulipas, se acerca a los clientes; sus ojos son de color verdeazul y su cabellera de rizos negros se destaca en la noche; ofrece un servicio «doble en el reservado», y llama a su amiga Lory –una rubia michoacana de fino perfil– para que ambas abracen y acaricien a su virtual compañero. Son un esplendor profesional, una imagen pagana en cuerpos frutales cubiertos de oropel. A su lado, Mara contrastaría como una princesa de Mónaco: «No, a mí me gustan las cosas naturales. Odio todo lo artificial».

En 1994, Mara se acomodó en El Closet. Destacaba ya al lado de Lizzete, de Cristal, de Kenia, de Paulina, de Yamilé, en medio de un sonsonete eterno: «*It's my life/It's my life*» repetía un coro agudo y de nuevo uno grave, «*It's my life/It's my life...*», y el DJ alternaba las primeras y segundas llamadas para las chicas. Una noche, Mara se acercó a un cliente y, al oído, le preguntó si quería que le bailara un *table-dance*. Un rato después, Mara se sentó en su mesa. El hombre supo de la oriundez de ella; la muchacha preguntó la edad de él y si era casado, elogió sus botas. Simpatizaron; ella solo se levantaba para realizar un rutinario *table-dance* en otras mesas, o cuando le tocaba el turno de su número en la pasarela. Tuvo la cortesía de esmerarse bajo las luces como si bailara solo para aquel cliente.

Hacia las cinco de la mañana, antes de que se retirara, Mara pidió al hombre que la siguiera a un rincón; insistía en bailarle

un *table-dance*. Él se había negado toda la noche a que lo hiciera. Le hizo sentar en la orilla de una silla, y comenzó a bailar una tonada que se escuchaba entonces: «Otro día más sin verte», de Jon Secada. Le advirtió, al borde del enfado: «Si me vas a tocar, no me aprietes, hazlo con cariño, así, suavcito...».

Mara oscilaba su cuerpo y miraba su imagen en los espejos de los muros. Una enorme pantalla abierta a la noche en que el cliente era un punto más entre las lucecillas intermitentes del bar. El Closet ya se vaciaba; algunos clientes, ahitos de trago y entusiasmo, de sudor y deseo agrios, recogían los despojos de las horas previas antes de extraviarse en las calles.

Esa noche, Mara se despidió del hombre con un beso en su mejilla. En un rato volaría a Ciudad Juárez y volvería el mes próximo. Él la vio retirarse de prisa. Las luces del salón prendidas al máximo espantaban a todos, incluso a las prostitutas otoñales y robustas que, hacia el filo del amanecer, surgen por ahí para recoger los cadáveres sentimentales de algún cliente.

Aquel hombre ve aún a Mara hundirse en un pasillo con su traje de playa color fresa, su entereza rubia y la sombra de un tatuaje en el antebrazo que se hizo grabar y luego borrar en Los Ángeles; ahora él distingue a Mara con sus historias de insospechada violencia adolescente. Entrecierra los ojos y la escucha contar a medias el asesinato a traición de su padre en Zacatecas—cuando era niña—, o su unión fallida con un agente de la Judicial Federal, que se fue cuatro años atrás, los maltratos entrelazados con el cariño. Recorre el hilo de los silencios sobre su actual vida amorosa, y le desconcierta su pulso nómada. «Te quiero como amigo», le repite en su memoria al hombre aquel. Sin duda la amistad para ella se levanta como don superior en el juego de sobrevivir.

Meses después de publicarse «Mujer de table-dance», María Luisa Rodríguez Plascencia, llamada Mara en este reportaje, falleció en el municipio de Sabinas, Nuevo León, el 2 de noviembre de 1996. Víctima, se dijo, de un accidente automovilístico: había acudido a trabajar al Club Prestige de Monterrey, Nuevo León. Tenía 25 años de edad. Fue sepultada en el Panteón Tepeyac de Ciudad Juárez, Chihuahua.

SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ: DESDE LA FRONTERA

Convertido en personaje literario por Roberto Bolaño, las peripecias del autor de *Huesos en el desierto* son dignas de una novela. Amenazado, secuestrado, golpeado y discriminado por escribir sobre las muertes en Ciudad Juárez, el mexicano ha asumido un código de protección muy personal. «Como en las viejas películas», dice, «Dios es mi copiloto».

por Marcela Escobar Q.

LA MUERTE TIENE, a veces, el encanto de una mujer bonita. Despierta apetitos, provoca desvelos, sumerge en fiebres. La muerte es, siempre, el destino que se anuncia en pequeñas dosis. El mexicano Sergio González Rodríguez, nacido en Ciudad de México en 1950, cronista, ensayista, columnista, escritor de ficción y de no ficción, la ha perseguido en todo lo que ha escrito. Está en *Huesos en el desierto* y en *El hombre sin cabeza*, libros publicados por Anagrama; incluso en relatos breves como *Mujer de table-dance*, la muerte aparece como una sombra, una presencia que persigue a los protagonistas y lo oscurece todo.

A él se le apareció a los ocho años. A ese niño que fue le gustaba leer crónica roja. Su madre había muerto.

«Mi hermana mayor me cuenta que cuando era niño y tenía fiebre, reelaboraba en voz alta historias de accidentes y cosas semejantes», recuerda ahora, en una entrevista marcada por la prudencia: solo contesta cuestionarios por escrito. Esto de meterse con la muerte ajena lo ha tenido al borde de la muerte propia: ha recibido golpizas, ha sido amenazado, perseguido, discriminado. Algo que no podía imaginar cuando devoraba una columna *detectivesca* titulada «Siguiendo pistas». A su padre le

gustaban las novelas sobre la revolución mexicana y a su hermano, las de detectives. Sergio González Rodríguez recuerda que *Sin novedad en el frente*, de Erich María Remarque, fue una de sus lecturas favoritas en esos años. Luego, estudió Letras y autores como Georges Bataille, Michel Foucault o Leonardo Sciascia lo cautivaron porque le permitían descifrar las connotaciones culturales de la violencia. Siguió sumando escritores: Truman Capote, Norman Mailer, James Ellroy, Pascal Quignard. La nota roja de los diarios, sin embargo, le aburría ya por entonces. «Nutre el morbo. Tal es su función: satisface el nivel emocional de las personas. Pero hay que buscar más allá de su esquematismo si se desea ahondar en los hechos criminales y consumir abstracciones enriquecedoras».

Esas reflexiones fueron el punto de partida sobre el que se construyó el escritor y periodista que, luego y literalmente, arriesgaría su propio pellejo: como cronista del diario *Reforma* llegó a Ciudad Juárez en 1996, cuando los asesinatos de mujeres eran ya un trágico lugar común en esa región, una metáfora de la cultura de violencia que se apoderaba, como destino profético, de todo México. González Rodríguez entró y salió de Juárez tantas veces como le fue necesario. En 1999, sin embargo, fue víctima de una encerrona: le pegaron, lo secuestraron y lo amenazaron de muerte. Semanas después terminaría en el hospital. Un hematoma cerebral, causado por el ataque, lo tuvo convaleciente por dos meses.

Luego de eso, él respondió con lo que sabe.

Reunió la información que tenía dispersa y publicó *Huesos en el desierto* en 2002, un texto que navega entre el reportaje, el ensayo y la crónica periodística. La pluma de González Rodríguez carece de tentaciones barrocas: los hechos provocan náuseas de por sí, sin necesidad de adornos. El tono es heredero del parte policial mejor escrito.

«Al llegar, la policía examinó el terreno y halló dos cuerpos más. La primera víctima, una adolescente de cerca de 15 años, tenía las manos atadas por la espalda. Había muerto entre 10 y 15 días atrás. La edad de las otras dos víctimas se estimó en alrededor de 25 años. Los tres cuerpos estaban desnudos y era presumible la violencia sexual en las víctimas. Al parecer, las mu-

jeros fueron asesinadas en distintas fechas y durante el lapso de los seis meses previos. Incluso, los cuerpos tenían signos de haber estado en una cámara de refrigeración. Alguien los había ‘sembrado’ allí. Más aún: en aquellos homicidios habían participado al menos dos sujetos. A pleno sol, crecía la certeza escalofriante de más homicidios contra mujeres en Ciudad Juárez» (*Huesos en el desierto*, pág. 232).

El libro contó con una publicidad *sui generis*: las mismas autoridades que aparecían vinculadas con los crímenes levantaron una campaña en su contra. Resultó ser la mejor promoción de una investigación que desenterró sumarios, husmeó en autopsias, revisó expedientes, para convertirse en el relato de las peores costumbres de Latinoamérica, donde no hay lugar para los débiles. A esos se les asesina y se les desprecia al punto de hacerlos desaparecer.

Sergio González Rodríguez lo sabe.

—¿En qué momento la cobertura de los crímenes de Juárez provocó en ti la necesidad de armar un libro?

—A Ciudad Juárez llegué en 1996 para consumir un reportaje sobre los ya frecuentes asesinatos de mujeres. Ya desde finales de la década anterior las autoridades afirmaban que los asesinatos sistemáticos eran una exageración de familiares de las víctimas, militantes feministas, académicos o periodistas que actuaban por intereses políticos. Resultaba imperativo consignar la memoria de los hechos. A la fecha, contra los análisis y pesquisas de diversos organismos, así como de investigadores independientes, las autoridades y sus voceros a sueldo insisten en que el femicidio nunca existió en Ciudad Juárez. Su mentira de desploma cuando se revisa el proceso de los sucesos y la participación siempre amañada de las autoridades y sus propagandistas. Cuando se publicó *Huesos en el desierto* hubo una campaña contra el libro auspiciada por los mismos funcionarios que aparecen denunciados. Los ataques ayudaron a que se difundiera más, algo que estaba fuera de las previsiones de aquellos. Claro, esa gente es demasiado zafia como para entender el alcance de sus actos. Cuando fui a Ciudad Juárez por vez primera iba a indagar un asunto: mujeres asesinadas cuyos cuerpos se arrojaban al espa-

cio público, calles, cruceros, traspatios o en el extrarradio urbano. Me topé con el drama de todo el país, ahora postrado por el auge de los mismos factores que quince años atrás señalamos: narcotráfico, sus nexos con el poder político y económico, irresponsabilidad e ineficacia de las autoridades. Sobre todo, impunidad de los delitos. El destino nos alcanzó.

–Has sufrido más de una amenaza. ¿De qué manera enfrentas el riesgo?

–Además de los episodios citados de indefensión, de secuestro, golpiza, torturas y amenazas, viví también una detención arbitraria en Alemania. Las autoridades mexicanas, con el fin de intimidarme, enviaron un oficio a las autoridades de dicho país donde aparecía yo como un probable delincuente. Al llegar al aeropuerto de Frankfurt fui sometido a coacciones, amenazas y revisiones humillantes. Al final fue evidente que nada tenía que ver yo con ningún hecho delictuoso. Me dejaron libre sin permitirme leer el oficio en el que sustentaron sus abusos. En aquel momento mi asombro me impidió reaccionar ante la situación. Luego sentí un miedo atroz: cualquier migrante en una frontera está sujeto a los excesos de la autoridad. La circunstancia de entrevistarme con algún criminal me suscita angustia una vez que la entrevista tuvo lugar. En el momento de realizarla me ensimismo en la plática y paso por alto la peligrosidad potencial de mi interlocutor. Este tipo de desconexión me ayuda a controlar mi ánimo. En general mi temperamento suele comportarse así: si una experiencia-misil me ataca, el navío de mi sensibilidad se hunde poco a poco. El golpe lo resiento después.

–¿Cómo transitas por esos escenarios sin perder la cordura ni arriesgar, más allá de lo necesario, tu propia integridad?

–Trato de no pensar demasiado en los riesgos y concentrarme en la tarea pendiente. Para obtener la información es necesario tener paciencia. Y memoria. Capacidad de asociar lo disperso, analizar las anomalías y las contradicciones. Hay que contener el miedo, el exceso de previsiones, la paranoia. Seguir reglas básicas: la operación sutil es la clave, y evitar exponerse en situaciones incontrolables. Planear y organizar bien el diseño de la investigación previene los problemas.

–*Asumo que tomas tus propios resguardos para estas investigaciones que suelen ser de alto riesgo. ¿Tienes un código personal para protegerte?*

–Como decía una vieja película, Dios es mi copiloto. Trato de hacer mi trabajo correctamente. Una noche, años atrás, fui a entrevistar a un preso en Ciudad Juárez. El penal está en una zona semi-urbanizada. El taxista que me llevaba se fue sin esperarme y me robó el dinero del servicio que no hizo. Eran más de las diez de la noche. Ningún empleado de los que salían de la cárcel quiso llevarme a una zona poblada. Empecé una caminata en medio de la oscuridad a la vera de caminos y calles lodosas. Cinco o seis kilómetros de soledad en un territorio que, en cuanto anochece, es coto de caza de pandilleros en busca de aventuras. Me sentía invisible y de alguna manera protegido. Las estrellas brillaban sobre el desierto. El lodo me hacía flotar y deslizarme al frente. Sabía que iba salir adelante. Fue la misma sensación de peligro que tuve tiempo después cuando dos veces sufrí secuestro y amenazas en la Ciudad de México por parte de enviados criminales de gente de poder en Ciudad Juárez. Esa noche llegué al fin a una gasolinera y el conductor de un camión aceptó llevarme a una zona segura. Allá en la frontera hay mucha gente buena también.

La historia del presente

El manto de negación que ha cubierto los asesinatos en serie en Ciudad Juárez no es una exclusividad mexicana. González Rodríguez tendrá al cine como cita directa, pero un paralelo macabro se establece entre esta seguidilla de crímenes y las muertes de muchachas en Alto Hospicio, en el norte de Chile. En Juárez también ha habido negación, encubrimiento y dudas de la prensa. Sergio González Rodríguez las enfrentó.

–La duda es el principio de toda pesquisa. Así comencé a indagar los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez: quería confrontar la realidad con las fantasías filmicas y literarias de un asesino en serie en la frontera de Ciudad Juárez y El Paso, Texas. Era la época de «El silencio de los inocentes», la película de Jonathan Demme. La realidad rebasó dichas fantasías. De acuerdo

con Robert K. Ressler, el mismísimo creador del término «asesinatos en serie» y de «asesinos en serie», en Ciudad Juárez llegó a detectar la existencia de dos o tres pandillas de asesinos que mataban mujeres bajo semejante *modus operandi*: mujeres solas que secuestraban en las calles y las llevaban a casas de seguridad para violarlas, torturarlas y asesinarlas. Asesinatos de juerga, les llamó. Otros criminólogos y peritos como Candice Skrapec, Óscar Máynez, David Trejo Silecio, han avalado en su momento la hipótesis de los asesinatos en serie en Ciudad Juárez. Los testimonios de estos y otros expertos constan para contradecir las mentiras oficiales que niegan estos hechos. Incluso se ha presentado ya una vertiente «negacionista» que se apoya en datos de las autoridades y su propia ignorancia, voluntaria o involuntaria, de lo acontecido. En México es necesario desconfiar de las autoridades como principio: durante décadas de autoritarismo la versión oficial se quiere dogma incuestionable. Algunos hemos aprendido a dudar de eso, lo que obliga a fundamentar las dudas con información alterna. La victimología de las asesinadas (jóvenes, pobres, atractivas, endeble, entre otros rasgos) remite a crímenes de poder masculino, a la fecha impunes. Las autoridades inculparon muchas veces a las víctimas y a sus familias. Y maquinaron culpar a gente inocente (desconocidos, conocidos o familiares de las víctimas), así como «resolvieron» los crímenes por designios burocráticos o legaloides (por ejemplo, dictaron órdenes de aprehensión de supuestos culpables que nunca fueron detenidos, simplemente porque no existían). Ahora las autoridades quieren reducir todo a una estadística manipulada e inconsistente, que a fuerza de ser repetida pretende convertir en una verdad. Por desgracia para ellos, la historia es otra, y dibuja el perfil de la impunidad integral. En América Latina este tipo de prácticas suelen ser comunes: carecemos de las instituciones de justicia de que disponen los países desarrollados. Del autoritarismo transitamos a las democracias formales que carecen de funcionalidad. Y si a eso se añade el auge del crimen organizado y su poder corruptor, que creció bajo la economía global de los últimos años, el panorama es desolador.

–*Dedicas un espacio importante a contextualizar históricamente los hechos. ¿Resulta el periodismo, de algún modo, un género histórico?*

–Creo que el periodista debe ser un historiador del presente. Y emplear los conceptos y las herramientas del estudio convencional de la Historia, además de consumir el sentido práctico y la inmediatez del mejor periodismo. Asimismo, debe contemplar su responsabilidad ante el lenguaje y la cultura. En otras palabras, convertir la prensa en literatura. El buen periodismo siempre es literatura. Estudié Letras y Periodismo, por lo que estoy convencido de la urgencia de unir ambos territorios. Para mí no hay texto sin contexto, y en la red que se construye entre ambos se encuentra la trama de la realidad con su pluralidad virtual. Hay que saber desarrollarla de cara a los lectores. El arte es tiempo.

Bolaño, la crónica y la literatura

–*¿Cómo fue tu relación con Bolaño? Él te pidió ayuda mientras escribía 2666, y terminaste convertido en personaje de su novela.*

–Conocí a Roberto Bolaño por correo electrónico hacia 2000. Le gustaba intercambiar información conmigo sobre el tema de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Supo que yo preparaba un libro de crónica-ensayo sobre el tema, y por amigos comunes (Jorge Herralde, Juan Villoro) quiso escribirme. Desde luego, también leyó mis libros para hacerse una idea de mí. Mi inclusión como personaje con mi nombre en 2666 me la reveló en 2002, cuando al fin pudimos conocernos en persona. Quiso hacer un juego de intertextualidad, pues ya Javier Marías en *Negra espalda del tiempo* había hecho algo semejante (en su novela aparezco con mi nombre e investigo el paradero de un escritor escocés raro: Wilfrid Ewart). Me sorprendió saber que Roberto me incluía así en su novela. Cuando leí «La parte de los crímenes» me quedé helado: es una experiencia extraña y desconcertante la de verse a sí mismo en tal tejido dramático. Me tomó semanas poder leer completa la novela. Es un privilegio estremecedor verme allí como personaje.

–*En tus escritos hay tópicos que se repiten, incluso ciudades. ¿Cuánto hay de obsesión personal en tus proyectos periodísticos?*

–He escrito y publicado ocho novelas de ficción y, si se acepta el género, una novela sin ficción: *El hombre sin cabeza*. Mis libros de periodismo se reducen a solo uno (*Huesos en el desierto*). El resto de mis veinte obras son narrativa y ensayo. En ellos el tema de los fantasmas, la violencia, el deseo, el crimen, la sexualidad, la ciudad, lo sagrado, el sacrificio, la técnica reaparecen una y otra vez. He tratado que mi narrativa se aleje de lo convencional: prefiero experimentar formas diversas. Este empeño dificulta el encuentro con los lectores que están acostumbrados a registros consabidos. Mi literatura y mi periodismo son un monstruo bicéfalo que se pasea de pronto por donde no lo llaman.

–*¿Cómo se mantiene el temple para narrar un ritual tan extremo como la decapitación? Especialmente cuando estás involucrado en una escritura (la de un libro) que te llevó largo tiempo. ¿De qué modo te mantienes psicológicamente íntegro?*

–Creo que en cuanto se deja atrás la nota roja, el tema de la violencia extrema aparece en una claridad compleja y profunda en términos culturales. Hay un desafío en evitar el morbo, el impacto emotivo más primario. La reflexión es una tarea de renuncia. Y un ejercicio espiritual en el sentido de combate a las afecciones desordenadas. Si esto suena fuerte, es porque lo es: el equilibrio frente al abismo tiene sus exigencias.

–*A tu juicio, el género de la crónica, ¿cuánto tiene de literario y cuánto de periodístico?*

–Una buena crónica siempre es literatura. Creo que se ha hecho una división artificial entre prensa y literatura. Es una forma discriminatoria también: nutre la mentira de la superioridad de los literatos puros sobre la gente mundana de la prensa, o los escritores terrenales. El periodismo es otro instrumento más de la literatura, al menos eso representa para mí. Soy escritor y al mismo tiempo periodista. Por lo demás, tengo diplomas como escritor y como periodista que acreditan lo dicho, ja ja. ¿Cómo podría negarlo?

El método y las mañas

—¿Cómo *financias un trabajo tan demandante como la construcción de una crónica-libro?*

—Con mi propio bolsillo. Trabajo como consejero editorial del diario *Reforma* del que también soy columnista. Cuando he tenido becas nunca he aplicado tal ingreso a mis investigaciones periodísticas, que por lo demás son muy costosas ya que implican gastos en viajes y cosas semejantes. Pagar de mi bolsillo me permite tener una libertad plena de propósitos y plazos. El dinero que invierto en tal tipo de pesquisa nunca lo recupero del todo. Asumo esa situación como un servicio al público. Este desprendimiento me parece obligado.

—¿*Sigues una rutina determinada para levantar tu investigación? ¿Enumeras fuentes, sigues una pauta, es un trabajo intuitivo?*

—Cada investigación solicita su propia estrategia y sus respectivas tácticas para el estudio de campo y la plataforma de escritura correspondiente. La pesquisa se diseña conforme la realizo, y existente lineamientos operacionales y, al mismo tiempo, es necesaria la intuición. Los objetivos y las metas varían mientras indago e incluso mientras escribo. Una vez que tomo un tema nunca lo dejo de investigar, aunque ya no vaya yo a escribir al respecto. Uno no elige los temas, los temas lo seleccionan a uno. La mayoría de los manuales de investigación periodística suelen ser muy rígidos y, en consecuencia, poco útiles para su aplicación práctica. Lo que sí creo imperativo antes de comenzar una investigación es el trabajo de análisis de inteligencia sobre el tema a tratar. Así como el periodista debe ser un historiador del presente, ha de asumirse también como un analista de información de inteligencia. La realidad lo impone.

—*En la misma línea: ¿de qué modo estableces tu relación con tus fuentes? ¿Cuánto te involucras y cuándo decides que debes mantener una mayor distancia?*

—Las personas que te informan son los que te marcan la distancia. Llego con la mente en blanco y hablar de buena fe con ellos. No los quiero engañar ni voy a traicionar su confianza.

Una vez que se dan cuenta de esto, dichas personas pueden hablar sin reparos. Solo ellos saben hasta dónde se franquearán conmigo. Nunca los presiono. Sé cómo y qué debo informarme de ellos puesto que cuando llego tengo una parte al menos del cuadro completo. El ir y venir discreto marca el diálogo. La insistencia suscita desconfianza. A los informantes los considero, así sea por el lapso que dura nuestra plática, mis amigos. Si se trata de un criminal nunca paso por arriba de un hecho: son personas también. Puede haber un muro o un foso infranqueable entre nosotros, pero el respeto debe prevalecer.

—*A la hora de escribir, ¿hay mañas personales, libros que te inspiran, horarios o lugares especialmente propicios para esta labor?*

—Desde mi punto de vista, los horarios son para los burocratas. La literatura y el periodismo implican una tarea integral que nada tiene que ver con la idea de una jornada de trabajo. Todo el tiempo, leo y escribo. Incluso, quizás más, mientras duermo. Los sueños son mi laboratorio nocturno de escritura. Si estos son significativos, los transcribo y a veces hasta los incorporo en mi narrativa diurna. Son la fisura a una alteridad que me complementa. Nada se debe desperdiciar de la propia vida.

—*Eres músico, ¿qué tomaste prestado de ese oficio?*

—Cambié la batería y el bajo eléctrico por el teclado, y un día espero realizar mi performance de traducir, mediante una *interface* especial, cómo suenan mis textos a partir de los golpes en el teclado, alguna notación musical y su ritmo. Intercalaré entonces ciertas escalas o melodías en mi bajo, y hablaré de literatura mientras tanto. No creo que nadie quiera escucharme, pero me divertiré mucho al hacerlo. El rock duro y el *rhythm and blues* me enseñaron el *beat*: el ritmo del corazón. Hay que recordar que, como apunta Henri Corbin, el corazón representa la fuerza vital, el deseo, la intención, el alma, la imaginación, la potencia de meditar y proyectar. Tal descripción se acerca bastante a mi idea de la literatura/periodismo: un vaivén entre lo inmanente y lo trascendente.

LEYENDO LONDRES

por Alberto Fuguet

1: acerca de los que leen en el metro

TENGO EXACTAMENTE 46 horas para estar en Londres. Primera vez que estoy acá y debo/quiero conocer la ex capital del imperio donde el sol nunca se ponía. No tengo claro a dónde ir. Hay muchos lugares donde podría ir. ¿Dónde?

Miro a mi alrededor y ya todo me gusta.

Los buses son, en efecto, rojos y de dos pisos.

Hay que optar.

¿Por qué opto?

Estoy en la estación terminal de King's Cross. Me subí en un tren en Cambridge y, poco a poco, este se fue llenando de hinchas del Arsenal que se bajaron un par de estaciones antes. Para no ser distinto, para no ir en contra de los consejos de los demás, decido ir a mi hotel cerca de Covent Garden en *the tube*. Me preocupa ser el único con una maleta y se me ocurre que quizás podría molestar al resto de los pasajeros.

Error.

Este domingo casi todos andan con maletas y el idioma ruso choca con el español de España más el inglés americano y el italiano. Los turistas en el metro andan con maletas o con guías de Londres, pequeñas o grandes. Hay muchos turistas en Londres con maletas y con guías o con las dos. El resto de la gente que anda en metro, sean de la raza o la pinta que sean, son ingleses. Para saber quién es inglés o, para ser más preciso, quién es londinense, no es necesario escucharlos hablar. Es cosa de fijarse en quién está leyendo.

Si leen son londinenses.

Hay muchos londinenses en esta línea azul llamada Picadilly.

Andar en *the tube* no solo sirve para enterarse de todo tipo de noticias, desde las tabloidescas de Fleet Street hasta las que creen pertinentes *The Financial Times* o *The Guardian*, sino que uno ve, en vivo, de cerca, la lista de los finalistas del Booker Prize.

Aquí se lee de verdad y se lee todo tipo de libros.

En Londres no todo es *Crepúsculo*.

Llego a mi hotel. La ciudad brilla con sol y la gente está sobreexcitada con el clima. De hecho hay una maratón y hay demasiada gente flaca en shorts invadiéndolo todo.

Me quedan 45 horas.

Abro un mapa.

Dónde ir, qué hacer, cómo conocer Londres en 44 horas y treinta minutos. Me tomó un té y decido optar por lo sano. No conoceré Londres, tiraré la toalla antes de subirme al ring. Lo que haré es leer. O mirar libros.

Las horas que me quedan me dedicaré a recorrer, conocer, hojear, mirar y oler librerías. Si hay una ciudad ideal para hacerlo, me dicen, es esta.

Veamos.

2: *acerca de la calle de los libros*

Hace años vi una película más bien clásica, fina, de lo que en esa época se llamaba «cine de calidad», con Anne Bancroft y Anthony Hopkins llamada «Nunca te vi, siempre te amé». Era la historia del lazo epistolar que se iba armando entre una escritora neoyorquina y un librero londinense desde inmediatamente después de la Segunda Guerra hasta los setenta, es decir, pre Amazon.com. La película está basada en el libro autobiográfico de Helen Hanff quien, saciando su adicción por primeras ediciones o títulos usados, termina enamorándose de un librero ejemplar al que nunca conoció. La cinta en inglés se llama «84 Charring Cross Road» que es la dirección de Marks & Co., la librería de segunda mano que abastecía a Hanff.

Decido ir, primero, a 84 Charring Cross Road.

La dirección no existe y la librería tampoco. Al lado de un restaurant tipo fusión con estética *fashion* hay una placa redon-

da de bronce que casi no se ve porque está más alto que la mayoría de los mortales. La placa dice que aquí estaba el número 84 y la librería Marks & Co. inmortalizada en la película del mismo nombre.

Ya me cae bien esta ciudad.

Charring Cross Road está en pleno barrio turístico, cruza el West End de los teatros y pasa por el SoHo y Chinatown. Parte en Trafalgar, donde está The National Portrait Gallery, tiene un par de teatros de primera («Madame de Sade» con *dame* Judi Dench) y a medida que se acerca a Tottenham Court se colocan más Tercer Mundo/Globalización Ilegal. Quizás ya no está Marks & Co. pero los libros sobran en Charring Cross, lo que la transforma quizás en una suerte de Broadway literaria. Bookends, en el número 104, sostiene que es el heredero de la librería de Hopkins, lo que no sé si será cierto, pero no está nada de mal y cuando uno entra de inmediato se topa con libros que quisieras comprar. Lo bueno de Bookends, como casi todas las librerías de usados a las que entré, es que a pesar de estar en Londres y en Europa, cobran precios de librería de segunda mano. Una libra, dos, quizás tres. Hay libros nuevos, además. Acercándose a Trafalgar, hay un callejón peatonal de una cuadra que llega a ser sospechosamente lindo y perfectillo llamado Cecil Court donde las pequeñas librerías tienen el nombre de sus dueños (P.J. Hilton, Peter Ellis, Nigel Williams) que más que libreros se consideran *antiquarians* y cobran como tales. Todo es mucho más bonito y ordenado y los libros tienden a ser de tapa dura y en perfecto estado. Algunos incluso están firmados. Y los tipos saben lo que tienen y tienen títulos que llegan a conmover.

3: *acerca de Foleys*

En Charring Cross queda la vitrina de Murder One, la célebre librería dedicada a la novela negra, lo que me dio algo de pena. Koenig Books tiene mucho libro caro de diseño, fotografía y gráfica y adentro todos los que hojean los libros parecen tener padres ricos. Al lado está Blackwell's, una gran, gran librería que está luchando porque una cuadra más arriba hay una guerra ideológica no menor: Borde's (con un Starbuck's dentro) frente a Foyles. El imperio americano escupiendo frente a la resistencia inglesa.

No ingresé a Border's.

Foyles me conquistó antes de entrar.

Foyles, desde ahora, mi librería favorita. El café (Ray's Jazz and the Cafe) está en un subterráneo y el edificio de ladrillo tiene algo de una antigua tienda de departamentos. Foyles no es una cadena aunque ahora tienen una pequeña sucursal en la ribera sureña *cool* del Thamesis, al otro lado del Millenium Bridge. Foyles tiene inmensas vitrinas que celebran a Shakespeare y el «ser inglés» y, una vez adentro, se nota que los que atienden no solo leen sino que además son creativos. Dos hermanos fundaron la librería hace más de cien años pero aquí no se siente el peso de la historia sino la libertad que otorga la creatividad. Es una librería inmensa (durante décadas fue la más grande del mundo en cuanto a metraje de estanterías). Ya no es lo que era antes, me dicen, cuando era un laberinto oscuro donde la manera de catalogar era kafkiana. Hoy es simplemente tan excéntrica como perfecta como luminosa y ordenada. Foyles no solo es brillante al ordenar alfabéticamente, con grande letras para indicar cuándo llegaste a la N o la P, sino que inventa mesas definitivamente notables: desde novelas sobre Londres (Amis, Dickens, Zadie Smith) a novelas ligadas a perros (Haddon, Auster) a libros buenos con portadas feas (*¡no juzgues un libro por su color!*).

Cuando en el futuro piense en Londres, pensaré en Foyles y creo que sonreiré. Miro todos los libros que compré ahí y anoto, con mi lápiz de grafito Foyles, que fueron comprados en Londres, en Foyles.

4: acerca de la librería del viajero

Llueve.

Qué mejor que esconderse en una librería. Decido conocer la famosa Waterstone's de Picadilly Circus. A pesar de la lluvia, los turistas no dejan de cegarte con los flashes. Inmensos carteles de cintas *blockbuster* americanas compiten con carteles de musicales basados en cintas *blockbuster* americanas.

Waterstone's está a pasos de la locura turística pero, una vez dentro, parece que estuviera a cuerdas de distancia. De pronto se acaban los turistas y por momentos uno cree que es la única persona que está en Londres. Waterstone's, con cinco pisos y un

restorán poco literario con vista la ciudad, es la cadena londinense de libros más importante y esta, su tienda matriz, tiene algo sagrado, ajeno, con ese silencio que conforta, mejora, potencia.

De vuelta en el metro, de nuevo todos leyendo. Tres mujeres, en distintos puntos del vagón, leen un libro acerca de tamarindos verdes que parece divertido y concluyo que Bridget Jones ya tuvo su momento. Aún así: mi destino es muy *chic-lit*. Mi destino es Notting Hill, un barrio que ya era multicultural cuando esa palabra significaba peligro y tensión. Voy rumbo a Notting Hill por la película «Notting Hill» en la cual Julia Roberts, haciendo un poco de Julia Roberts, es una actriz acosada por *papparazzis* que se esconde en una librería bastante particular cuyo dueño es Hugh Grant. Esa librería existe pero el dueño no es Hugh Grant. En rigor, la librería no existe pero está claramente basada en una que está a unas dos cuadras de la de Hugh Grant, que fue situada en Portobello Road, una calle que desea ser un mercado popular y «una vía con onda» al mismo tiempo. La librería en que se inspiraron está en una calle transversal: Blenheim Crescent en «the Royal Borough of Kensington». La calle es quizás demasiado *cute* pero te conquista igual justamente por eso: parece un *set*. Además, que en una cuadra haya tres librerías especializadas (y se supone que estamos en un barrio residencial alejado del centro), la redime de toda aspiración turística. Que dos de esas librerías tengan nombres tan poco creativos y dignamente genéricos como Books for Cooks (puros libros de cocina) y la que ando buscando le da más puntos. Mi destino está ahí y sigue lloviendo y es hora de almuerzo y no hay nadie excepto un muy relajado tipo con pinta de cantante *indie* con el pelo severamente teñido de negro-azul que lee, con una calma *emo*, un libro de Bruce Chatwin. Claramente esta es The Travel Bookshop. La librería huele a mapas viejos y al deseo de conocer o escapar. Inglaterra es una isla, sí, pero aquí siempre han estado interesados en conocer y acaso conquistar el mundo. Parte de la tradición inglesa, y de la literatura inglesa en sí, es escribir acerca del extranjero, de esas habitaciones con vistas, de esos caminos sin ley. La librería tiene guías y atlas y memorias de viajes pero lo más impresionante de nuevo tiene que ver con el orden. Cada región y casi todo país tiene su lugar pero ahí, donde otros tendrían solo guías, en

The Travel Bookshop hay novelas que tienen que ver con esos países. Libros de autores de esos países o, más que nada, novelas y libros de extranjeros acerca de esos países. Impresiona la cantidad de ingleses que han escrito acerca de México. Compró *Journey Without Maps* de Graham Greene con una introducción de Paul Theroux y *Paradise With Serpents*, un libro de un tal Robert Carver que subtitula «Viajes en el Mundo Perdido de Paraguay».

En cinco horas más debo subirme al metro y ahora partir al aeropuerto de Heathrow. Camino a la estación encuentro una librería sin nombre aparente. Books and Comic Exchange. Ingreso. Revistas de cine viejas, biografías, Cormac McCarthy a una libra. El local huele a pescado frito, abrigos mojados y papel seco. Suena Joy Division. Leer también es hojear, comprar, mirar, pienso. El acto de comprar es un acto de satisfacción del deseo. Comprar, más allá del dinero, es complicado: es un rito, te atonta, a veces te enrabia y te drena de toda la energía. Estoy cansado, mareado, no quiero más libros. Ahora quiero ciudad.

Miro la hora. Me quedan dos horas, he perdido el tiempo. ¿O se me ha ido? ¿Dónde se ha ido?

¿Qué he conocido de Londres? Casi nada. Y casi todo.

El avión despega.

Abro uno de mis libros nuevos. Dice Londres 09.

Sonrío.

ALBERTO FUGUET: EN FUGA

Dice que no sabe qué es la crónica, que ni siquiera distingue entre periodismo y ficción a la hora de escribir, porque finalmente todo para él, incluida su actual veta de cineasta, es parte de una misma obra y de una misma mirada. Y en eso sí que no transa: en ser honesto y no traicionarse.

por Marcela Aguilar

A ALBERTO FUGUET LO CONOCÍ una mañana lluviosa en Valdivia, el día del estreno de su película «Se Arrienda», en el festival de cine de esa ciudad. Hablamos un rato en el desayuno. Después de años de haber leído a Fuguet en muchos formatos sin haber nunca cruzado una palabra con él, me lo imaginaba más dueño de la situación. Pero no: Fuguet en persona tenía una fragilidad adolescente. Lejos de ser ultra *cool*, era un tipo al que las cosas (cosas como la recepción que tendría su película) le importaban de verdad.

Editar a Fuguet (qué pretencioso suena, pero fue así: me tocó editarlo en la revista *Domingo de El Mercurio*) fue una experiencia igual de sorprendente. Cada vez que entregaba un texto pedía comentarios, aceptaba críticas y siempre agradecía el trabajo del otro. Fuguet, y eso es parte tal vez de su personaje, siempre parece un poco perplejo, algo confundido. Será porque le gusta hacerse el tonto, se niega a teorizar y a pontificar. Es un escritor de preguntas más que de respuestas. Por eso, probablemente, es tan buen periodista.

Algo de la contundente obra periodística de Fuguet está recogido en sus libros *Primera Parte* (Aguilar, 2000) y *Apuntes Autistas* (Aguilar, 2007). En *Primera Parte*, por ejemplo, están sus no-

tables entrevistas a Andrés Allamand (*Córtate el pelo, muchacho*) y a Andrés Velasco (*Mi cena con Andrés*). Sus crónicas de viaje para la *Revista del Domingo* (hoy revista *Domingo*) darían para otro libro: el retrato inmisericorde de Ciudad del Este en *La axila del mundo*, las contradicciones de una capital violenta y energética en *DF: No es ciudad para débiles* o la apuesta por conocer una ciudad lejos de sus hitos turísticos en *Leyendo Londres*.

Titulado de la Universidad de Chile, Fuguet hizo su práctica en la sección policial de *Las Últimas Noticias*, experiencia que dio origen a su novela *Tinta Roja*, que luego fue convertida en película por el peruano Francisco Lombardi. Colaborador de revistas y suplementos (*Mundo Diners, Capital, Zona de Contacto, Wikén, Sábado y Qué Pasa*), ex editor de una colección de narrativa de no ficción (*Epicentro*), guionista y director de cine (hace poco estrenó «Velódromo», que él siente como la primera película totalmente suya), ahora está en año sabático: una beca Guggenheim, destinada a apoyarlo en la creación literaria, le impide ejercer cualquier trabajo remunerado durante este tiempo. Y Fuguet, la verdad, tampoco anda con ganas de trabajar en otra cosa que no sean sus libros y sus películas.

—¿Por qué estudiaste periodismo? ¿Lo hiciste pensando en que querías escribir relatos?

—No, me gustaba el periodismo en sí y nunca pensé que iba a escribir ficción, nunca pensé en que iba a escribir novelas, ni por casualidad.

—¿Qué leías de periodismo?

—Leía hartito, estaba suscrito a la *Rolling Stone* cuando todavía era en papel de diario, era un modelo del periodismo que quería hacer y cuando viajaba (supongo que me tocó una o dos veces mientras estuve en la escuela de periodismo) compraba *Esquire*, revistas así. Después conocí a un tipo que era un chanta, que tenía un kiosco en el paseo Ahumada y que se robaba las revistas de los aviones. Yo compraba ahí revistas, a la suerte de la olla, porque no siempre estaba la que uno quería.

—¿Había entonces una gran distancia entre lo que se hacía en Chile y en Estados Unidos?

—Sí, había, pero desde la escuela yo veía por ejemplo que en el *Apsi* había un montón de cosas que me parecían entretenidas, de hecho yo presenté un par de cosas al *Apsi* pero nunca logré hacer la práctica ahí.

—*Pero la hiciste en Las Últimas Noticias.*

—Me ofrecieron quedarme, incluso, pero no acepté. No quería hacer mi vida ahí, como reportero del día a día. Aunque fue una buena escuela, una experiencia. En *Lun* podías experimentar, podías buscar tu voz propia, podías pelear por tu espacio, por la portada, el que tenía más sangre podía ganar. Es un periodismo que se fue, entre otras cosas, porque era un periodismo súper masculino, suicida, inculto, y hoy el periodismo es más bien femenino, universitario, conciliado con la vida familiar. En fin, la experiencia *Lun* me sirvió mucho para eso que tú llamas crónica, que yo no sé qué es, realmente.

—¿Realmente no sabes?

—Es que para mí periodismo es todo, o sea o no divido entre entrevistas, crítica... Yo sufro igual si tengo que escribir una crítica de cine, un libro, una entrevista o si me piden recomendar una fuente de soda. Le dedico la misma energía e histeria al periodismo que a la literatura, con la diferencia que en la literatura no hay realmente una fecha de entrega. Esa es la gran diferencia.

—¿Te molestan los plazos del periodismo?

—Me incomoda cuando termino escribiendo algo que no me gusta tanto. Quiero escribir algo a mi manera y que esté a la altura de mi apellido. Eso suena un poco creído... Lo digo de otra manera: para mí el periodismo es parte de mi obra, no me gusta que haya una obra de segunda y otra de primera.

—*Necesitas espacio, tiempo.*

—Espacio y tiempo suficiente para que se pueda notar que algo lo escribí yo y no otra persona. O sea, que el día de mañana pueda sacar un libro como *Apuntes Autistas*, que en su gran mayoría

recoge textos míos de prensa, y que sea efectivamente un libro mío y no del medio en que publiqué, no de *Gatopardo* o *La Tercera* o *El Mercurio*. Que es, un poco, lo que ha logrado Leila Guerriero.

–*Que cuando la llamen sea para hacer un Leila Guerriero.*

–Eso tiene sus riesgos, claro, que uno se transforme en estrella. Que uno sea más importante que el material sobre el que trabaja.

–*¿Crees que a ti no te pasa?*

–No, o sea, creo que no. Ahora, sí desde un tiempo a esta parte me importa solo hacer artículos que sienta que puedo hacer y que me interesen. Por ejemplo, los entrevistados míos me interesa que pasen a ser personajes míos. Que si alguien hiciera una recopilación el día de mañana pudiera aparecer Rodrigo Hinzpeter y alguien dijera: esto es muy fuguetiano.

–*Esa entrevista al Ministro del Interior que hiciste hace poco en Qué Pasa, ¿es un ejemplo de lo fuguetiano?*

–Sí y no, hay que verlo... Sin mentir, en el periodismo no se puede mentir, pero yo creo que uno sí puede lograr que la persona se vuelva más cercana a ti. Claro, porque al no hablar cuatro horas de puro poder, pude ver que ahí había un personaje. Me ayudó, yo creo, que él averiguó o intuyó que a mí no me interesaba nada el poder. Yo no estaba tratando de tener el golpe noticioso, aunque lo tuve al final.

–*Todo eso de no saberte los nombres de los presidentes...*

–Hay un juego ahí de hacerme ver más tonto de lo que soy, como la gente siempre piensa que soy tonto...

–*Como David Foster Wallace, que era más naïve como periodista que como escritor.*

–Y yo creo que va a triunfar a la larga como periodista, no como escritor. Quizás me equivoque, pero pienso que el aporte de Foster Wallace al periodismo–crónica es clave.

Los orígenes

Fuguet se crió en Estados Unidos y volvió a Chile a mediados de los ochenta, cuando ya estaba grande y ni siquiera hablaba un buen español. Algo de esto se ve en su escritura: Fuguet inventa palabras, a la manera gringa, da vuelta frases, y también mira la realidad con asombro, como si nunca terminara de acostumbrarse a las cosas, como si siguiera siendo, un poco, un recién llegado.

—Me costó mucho entrar a la escuela de Periodismo, el primer año no me dio el puntaje y tuve que dar la Prueba de Aptitud por segunda vez. En esa época para entrar a periodismo había que tener más puntaje que para ser cirujano cerebral, era medio ridículo. Como me costó tanto, tenía la idea de que todos adentro tenían más talento para el periodismo que yo. Ahora, curiosamente, en mi escuela la mayoría de la gente no quería ser periodista. Querían dedicarse a otra cosa: a la política, a la comunicación estratégica.

—*Tú, en cambio, quisiste trabajar en prensa desde muy chico.*

—Claro, incluso ese año en que me quedé fuera de la universidad fui a ofrecerme a algunas revistas para trabajar como crítico de cine, que era realmente lo que yo quería. Quiero decir: me interesaba ir a una guerra, me interesaba el nuevo periodismo pero sobre todo me interesaba el cine. Entonces me imaginaba que era una forma de ver películas gratis y que me regalaran afiches. Bueno, fui a preguntar y me rechazaron en todos lados.

—*Bueno, pero tenías como 17 años, yo tampoco te hubiera hecho caso.*

—Sí, pero igual, ¡cómo tanto! Yo recuerdo los nombres de todas las personas que me rechazaron en ese entonces y les deseo todo el mal.

—*Jajaja, no hablas en serio.*

—No, no. O quizás sí. Pero mira, al final debuté en un periódico en inglés que se llamaba *Santiago Chronicle*, que hacían unas gringas, no me pagaban nada pero yo tenía una carta para entrar

gratis a las películas y además me daban todo el espacio que yo quisiera para escribir. Y después, en alguna parte vi la *Mundo Diners*, que les llegaba solo a los que tenían tarjeta de crédito y en esa época era muy poca gente, por supuesto que a nadie que yo conociera. Entonces conocí la *Mundo* cuando iba como en el número cien, encontré que era la mejor revista de Chile y empecé a buscar y coleccionar números antiguos. Ahí escribía Héctor Soto, yo lo admiraba sin conocerlo. Al final me decidí a ir a pedir pega. Y ahí conocí a la Margarita Serrano. Le hablé como veinte minutos, le ofrecí pauta, en ese minuto no me pescó pero como a los tres meses se acordó de mí y me pidió un artículo, era un perfil muy latero y lo hice, traté de ponerle harto corazón y no le pareció tan mal. Ahí me pidió que le propusiera pauta.

–Te inspirabas mucho en los medios de afuera, en una época en que era imposible acceder a esos medios.

–Pero ahora la gente tampoco lo hace, aunque esos medios estén a un botón. Yo leo diarios en internet y se me ocurre un montón de temas y no entiendo por qué no se hacen.

–También probabas formatos que veías en revistas de afuera.

–No solo revistas. Por ejemplo, me di cuenta rápidamente de que se podía escribir de otra manera leyendo a Soriano en *Artistas, Locos y Criminales*. Es muy rupturista esto de que la narración la lleve el entrevistado.

–No me imaginé que te gustara Soriano, pensaba que tu inspiración siempre había sido gringa.

–Yo tenía súper claro que el país se iba a ir hacia Estados Unidos más que a España, por eso nunca tomé en cuenta ese mundo europeo, me parecía que era el pasado. Además me interesaban mucho las tendencias urbanas, la música, el rock, sabía que la baja cultura también podía ser cultura y que hablaba más de nosotros que la alta cultura, como la ópera o el ballet, remedos de cuarta de lo que se estaba haciendo en otro lado. Me parecía que Tim Burton era más importante y mira, al final los pokemones salieron de ahí.

—¿Tenías esas certezas a los veinte años?

—No sé si certezas, intuiciones... La única certeza que tuve rápidamente fue que no debía decir cosas que no sintiera. O sea, si llegaba una película de Tarkovsky y todos decían «qué obra maestra» y yo me aburría, tenía que decir «no entendí nada» aunque me despreciaran. Al comienzo, me pasó que escribí dos o tres críticas falsas, porque decía cosas que no pensaba, y después dije: prefiero pasar por tonto que publicar algo que no pienso.

—*Qué jugado.*

—No sé, yo creo que era mi formación gringa. Además hubo un punto de quiebre, creo yo. Una vez en la escuela de periodismo me obligaron a quemar una chaqueta militar que andaba trayendo, una chaqueta que había sido de mi tío, el de *Missing*, (la *penúltima novela de Fuguet*) que era del ejército gringo, yo creo que ahí me vino como una liberación, un ya, basta.

—¿Cuándo te pasó eso?

—Justo después de que Estados Unidos invadió Granada, creo, o en alguna de las tantas invasiones. Eso afectó mucho a la escuela de periodismo, a mí me decían gringo, y yo usaba esta chaqueta del tío mío que se perdió. La usaba porque decía Fuguet y yo encontraba *cool* que tuviera mi nombre, y quizás me faltó un poco de tino, en medio de una dictadura andar con una chaqueta militar...

—*Ha sido un karma para ti, una crítica que te ha perseguido, esto de ser agringado...*

—Pero yo siempre he dicho que yo no he cambiado, que finalmente ha cambiado el país. En esa época yo estaba súper fuera de onda, pero con los años me he vuelto más normal... Ahí hay una experiencia que tal vez algún día me sirva para un libro. En la escuela de periodismo viví dos dictaduras, la de Pinochet, que en realidad a mí no me afectaba, y la maoísta, que era la de buena parte de mis compañeros de curso. Era gente cartucha, fascista para mi gusto, que te obligaba a escuchar a Silvio Rodríguez porque era lo único válido. Yo estaba terminando la escuela y llegó un tipo de Concepción con el pelo azul, al que le

gustaba The Smiths, y eso provocaba reunión de la Jota. ¿Qué les importa? Pensaba yo. Para ellos había que andar con poncho o si no eras un vendido, un títere del capitalismo. Ahora toda esa gente con tanto discurso contra el sistema está en mega cargos en empresas.

–*De esa época es tu cuento* Pelando a Rocío.

–Sí, salió de ese ambiente de la escuela, totalmente. Esos cuentos, los de *Sobredosis*, nacieron cuando el profesor de redacción me empezó a poner malas notas y un día me llamó y me dijo que yo estaba equivocado, que no podía confundir no ficción con ficción. Yo mentía, es cierto que mentía, pero a mí nunca me pareció que fuese una mentira flagrante. Por ejemplo, alguien había asaltado un camión. Yo me ponía en el papel del asaltante y sentía nervio y calculaba el tiempo. Y mi profesor me decía: cómo sabes esto. Bueno, le decía yo, lo intuyo. Y ahí fue cuando me dijo que si yo quería pasar su curso tenía que escribir como él quería, que si tenía ganas de usar todos esos recursos de la ficción, que escribiera cuentos en mis ratos libres. Y ahí empecé. Fue Raúl Muñoz, profesor de periodismo informativo a quien le atribuyo haberme cambiado la vida aunque seguro que lo mítifico y que las cosas no ocurrieron de esta manera.

El asunto fue que me metí en un taller literario con Poli Délano, por casualidad también, y después empecé a escribir para mis compañeros de curso, mis más amigos eran mi público, y era una manera de reírnos de cierta gente de la escuela. Entonces repartía fotocopia en las clases lateras.

–*Si hubieras vivido en esta época habrías tenido un blog.*

–Seguro que sí. Y después gané un concurso de cuentos en *Las Últimas Noticias* con la Secretaría Nacional de la Juventud, pero me dijeron que me daban el premio solo si le sacaba al texto unos garabatos que había en medio. Le pregunté a mi jefe del diario qué hacer y me dijo: no *seai* huevón, haz lo que te piden, si total después *podís* publicar ese cuento de nuevo con tus mismos garabatos. Ah, verdad, dije yo. Con la plata que me dieron me compré un computador.

–*Como a los 22, 23 años pasaste por la Revista del Domingo, ¿no? En un ejemplar viejo encontré una crónica tuya sobre Reñaca y no parecía tan tuya como otras posteriores, tal vez eras muy chico y no tenías tan definido el estilo...*

–Al salir de la escuela, a fines de los 80, fui a la *Revista del Domingo* porque se suponía que era en donde se hacía nuevo periodismo, y lo pasé pésimo. Sin exagerar no publiqué más de cinco o seis crónicas, entre otras cosas porque había que escribir bajo una serie de leyes, que creo que había establecido (Luis Alberto) Ganderats cuando fue director y que los que seguían en la revista cumplían como verdades reveladas. Reglas de estilo como «hay que escribir en presente», o «hay que presentar a la gente con sus datos básicos al comienzo del texto», cosas así. No te permitían discutir las, en una revista donde supuestamente se valoraba la creatividad y el estilo propio. Además, entré rápidamente en problemas de autoridad con una jefa que tuve y que claramente no era un animal periodístico y eso me resultaba muy difícil de entender, me parecía despreciable que estuviera más interesada en irse temprano a su casa que en darle otra vuelta a un texto. Ahora, con el tiempo uno va madurando y entiende que en los periódicos a la mitad de la gente no le interesa el periodismo. Una vez estábamos en un restorán con Héctor Aguilar Camín, y empezó a temblar y él se levantó y pensamos que era por miedo, pero no: había ido a averiguar la magnitud del temblor. Y cuando volvió estaba asombrado de que ningún periodista chileno en la mesa hubiera hecho lo mismo. Nos dijo: por eso ustedes nunca van a ser grandes periodistas, porque no les importa este oficio.

–*Cuando te conocí en el trabajo me llamó la atención la humildad con que abordabas los temas. Nunca sentías que te quedaban chicos, sino que parecías sentirte en desventaja, como quien no sabe nada y parte de cero, y por eso te lo reportabas todo.*

–En periodismo siempre siento que no voy a ser capaz de lograrlo, en cambio en literatura siento que sí seré capaz. Es una cosa muy rara. Yo creo que tiene que ver con mi trauma de no haber podido entrar a la escuela de periodismo a la primera, siempre sentí que mis compañeros eran más inteligentes y mejores periodistas que yo, que tenían más *dedos pa'l piano*.

—¿No te sientes un buen periodista?

—¿Como periodista puro puro, como reportero? No.

—Pero has recibido premios por tus crónicas periodísticas.

—A ver, no creo que sea de los mejores periodistas de Chile, pero sí creo que soy bueno para trabajar en un equipo, me encanta pautear. Es como una tentación, me podría pasar la vida pauteando, se me irían todas las energías en eso. En fin, pero habría que definir qué se entiende por periodismo.

—¿Qué entiendes tú por periodismo?

—Yo me siento una especie de (la palabra también está muy usada) cronista. Dicen que el periodismo es el borrador de la historia, yo me siento parte de eso. Siento que lo que hago en periodismo ayudará a entender cómo eran las cosas hoy. Siento que lo mío es escudriñar las señales de este tiempo, esté uno de acuerdo o no.

—Tú estás todo el rato reportando, en el sentido de detectar historias, fenómenos. ¿Te pasa en Chile no más?

—Me pasa en todas partes, incluso en lugares donde no entiendo nada, trato de entender. Por qué tal músico funciona allá y no acá, por ejemplo. No anoto todo el día, se me olvida la mitad. Lo que más me gusta es saber tendencias y leer historias. Y en el *New York Times* me gustan secciones como «Real State», o los obituarios, encuentro que ahí hay información interesante sobre cómo está viviendo la gente.

—No es la noticia central.

—Generalmente no me sirve mucho la gran noticia.

Los límites

—Alberto, volvamos a las diferencias entre ficción y no ficción. Missing, por ejemplo.

—Dije que ese libro tenía 95 por ciento de verdad y 5 por ciento de ficción, tal vez no debí haber dicho nada.

–Pero se vendió como novela.

–Es que es una novela. Volvemos a esto de Soriano: cuando reduces la información, cinco, diez, veinte horas de entrevistas, y lo convierte en una sola conversación, estás novelando.

–Pero lo de Soriano se presenta como periodismo.

–Yo siempre he dicho que los cronistas ficcionan, que a veces es necesario ficcionar, porque la realidad se queda corta. Creo que un día los periodistas tendrán que asumir que se miente un poco y que eso no tiene nada de malo. En *Missing* yo digo: qué te importa que sea 5 por ciento mentira si el 95 por ciento es verdad. En el diario no te avisan nada y capaz que la proporción sea la misma, o que haya más mentira incluso.

–¿En qué mentiras estás pensando?

–En lo que uno hace cuando transcribe una entrevista y saca las partes aburridas, o cuando el entrevistado se repite, o cuando pronuncia mal y uno lo deja hablando español neutro, todo eso está aceptado en el periodismo y nadie se espanta porque es una convención, y sin embargo hay otros recursos que no se aceptan, o que provocan más polémica. No lo entiendo, me parece que son puras convenciones porque, si hubiera que transcribir la realidad tal cual es, las entrevistas, las crónicas, no se podrían leer. No me parece poco ético o criminal ayudar a la realidad. Todos lo hacen o al menos se hace cuando uno realmente tiene una verdad buena que merece ser mejorada.

–¿Cuál es el límite entonces?

–La buena fe, y respetar el espíritu de lo que te dijeron o lo que viste. No vas a poner en boca de alguien de derecha una frase de izquierda. O no vas a hacerlo decir que hizo algo que no hizo. O sea, tu entrevistado tiene que hablar como es él.

–¿Cómo puedes saber eso? Si fuera un personaje tuyo, de una novela, lo sabes porque lo creaste, pero con alguien real no tienes esa certeza.

–Bueno, por eso yo le muestro mis textos a los entrevistados. Con Hinzpeter, sin ir más lejos, le dije que nada de nuestra

conversación podía ser en *off*, que no habría *off the record*, pero cuando transcribí me encontré con una frase que no era muy buena y como tres líneas más abajo había otra mejor, entonces lo llamé y le dije: ¿quieres decir esto o esto otro, que yo creo que es mejor? Y lo convencí de que era mejor su segunda frase.

–*Así no hay cómo pillar a alguien en una entrevista.*

–Por eso no hago periodismo de denuncia, ni ando buscando el golpe. No es el periodismo que me interesa hacer a mí. No me dedico al pillaje; me dedico a crear personajes y narrar historias, reales o inventadas, aunque tampoco invento tanto, porque mis libros claramente son inspirados en la realidad. No hago ciencia ficción, digamos, o fantasía.

–*Tratas la entrevista como una puesta en escena.*

–Lo es, por eso ojalá uno tenga acceso al entrevistado dos o tres veces. Y al final tienes que reorganizar la realidad.

–*¿Nunca has tenido problemas?*

–Nunca. Yo creo que a la gente le interesa sonar como es, no sentirse traicionada, reconocerse, sentirse tratada con cariño. Y para eso es clave que la entrevista no sea un interrogatorio contra tu personaje. Me gusta que sea una conversación que al final le mueva el piso al lector.

Droga barata

–*¿Siempre estuviste haciendo periodismo y literatura en paralelo?*

–Claro, y todo me demandaba la misma energía, el mismo sufrimiento, y el periodismo tal vez más por esto de los plazos. Ahora me cuesta más y me entretiene menos el periodismo, tal vez porque tengo menos energía. Ahora estoy feliz feliz con mi sabático en *Qué Pasa*, y me gustaría que se extendiera toda la vida. Y me encantaría llegar a un nivel en que yo pudiera llamar a un diario o una revista y decir: yo quiero escribir sobre esto. Escribir sobre lo que me interesa.

–¿Qué te da el periodismo que no te den el cine o la literatura?

–Para mí el periodismo es como una droga barata, el *kick* es mucho más rápido, tienes la respuesta de la gente, pero también me doy cuenta de que al día siguiente se va. Ahora de vez en cuando es buena la sensación de estar en medio de las cosas. Es bueno ese contacto.

–¿Y qué te da la literatura que no te da el periodismo?

–Creo que en el periodismo es más difícil competir con la calle, el mundo se mueve mucho más rápido, llega una crónica nueva, se va perdiendo la otra.

–Es más fácil leer crónica en libros, ¿no?

–Sí, y en la revista no siempre está diseñado como lo quiero ver, no tiene la letra que me gusta... Me gusta más en libros. Me gusta descubrir gente, por ejemplo, en no ficción me ha gustado Jon Krakauer, Leila Guerriero, gente a la que llegué sin saber mucho de ellos.

–Además de Leila Guerriero, ¿lees a otros cronistas latinoamericanos?

–De una manera fetichista, como se hace ahora, no. Se está volviendo fetichista, se está volviendo un peligro. Son todos amigos, se felicitan unos a otros. Quizás donde más se está haciendo crónica, de una manera real, fresca, es en los blogs. Yo tal vez haría eso si no estuviera tan metido en otros proyectos que me gustan porque son míos y porque me interesa que encuentren su público, aunque sean unos pocos.

–Ya no te interesa llegar a todos.

–No me interesa la masividad, no me interesa que la gente me comente los textos. Me parece que esto es muy invasivo y yo no me siento invasivo. No quiero que me lea todo el mundo.

POLIZÓN DE SIETE MARES

por Josefina Licitra

DETRÁS DE LA ESCOLLERA, flotando como una bestia buena sobre un mar caliente y oscuro, el buque se quedó solo. Se llamaba Kastelorizo –en referencia a una de las islas más espectaculares de Grecia– y había llegado a República Dominicana para cargar y descargar algunas toneladas de petróleo. Los empleados mero-deaban arrastrando sogas y cajones por el muelle, y entonces no queda claro cuándo, cómo y por qué motivos, en algún momento de esa madrugada del 16 de junio de 2006, los portuarios, los gendarmes y la custodia desaparecieron del mapa y el Kastelorizo quedó, definitivamente, librado a su suerte. En ese instante, a cien metros de distancia, Marcos Abraham Villavicencio y Andrés Toviejo se miraron con urgencia, se untaron el cuerpo con grasa, nadaron hasta las cadenas del ancla, y desaparecieron del mundo. Lo siguiente que se supo de ellos apareció en los diarios: Villavicencio había llegado como polizón a la Argentina, y Toviejo había muerto en altamar.

Pasó desde entonces un año. Y lo que queda de aquello es una amistad extraña, y una historia increíble.



La primera vez que vi a Villavicencio fue en el hospital Cestino de Ensenada, a un par de kilómetros del embarcadero del Puerto de La Plata. Era un chico muy joven –diecisiete años–, con un cráneo romo y un par de ojeras inmensas que bajaban hasta tocar las mejillas. Estaba llamativamente flaco y una cántula con suero le colgaba del brazo derecho. A su alrededor, no paraba de entrar y salir gente: Villavicencio era polizón, pero

a esa altura del partido, principalmente, era noticia. Todos los medios estaban reproduciendo su historia: un adolescente dominicano había pasado diecisiete días escondido debajo del timón de un buque griego, sin comida ni bebida, esperando llegar a la tierra prometida.

–Yo quería ir a Nueva *Ior* –explicó Villavicencio. Tenía la voz áspera y rajada y sin embargo sonreía. Nos contó, a mí y a otro periodista que estaba en la sala, que su llegada a la Argentina era producto del más absoluto error de cálculo: tanto él como Toviejo, de 24 años, habían previsto llegar a Estados Unidos en un viaje de tres días y dos noches; una travesía que, según habían estimado, podía resistirse sin probar bocado. Sin alimentos y con solo una muda de ropa seca, se escondieron en el hueco que deja el timón en la popa. Al cuarto día sin ver la tierra, las cosas empezaron a ponerse feas.

–Algo anda mal –se inquietó Toviejo–. El barco sigue corriendo y no se ve la costa.

–Nos habremos equivocado –contestó Villavicencio–. Debemos estar yendo a Europa.

Toviejo se desesperó y comenzó a llorar. Golpearon la panza del buque para que alguien los escuchara y los hiciera subir a cubierta, pero nunca hubo respuesta. Hasta que un rato más tarde, quizás desahuciado de sed, Toviejo tomó agua del Atlántico. Y esa fue su cruz. Horas más tarde empezó a vomitar y a perder líquido y fuerzas. Cuando la hélice volvió a entrar en marcha, un fognazo de agua llenó el hueco y se lo tragó como quien respira.

–Entonces empecé a rezar –recordó Villavicencio en la camilla–. Rezaba y pensaba: primero me muero, y después llego.

–¿*No es al revés?*

–No, no. Primero me muero y después llego. Yo creí que me moría ahí mismo.

Pero llegó vivo a La Plata. Una vez que el Kastelorizo fue fondeado, la Prefectura lo encontró flotando en la rada de ingreso al puerto. Cuando los vio, Villavicencio creyó que había llegado a Europa.

–Pibe, ¿estás bien?

Pero no era Europa. Pronto lo trasladaron a un hospital de la zona, pronto llegaron los diarios, pronto su historia conmovió

al país, pronto apareció la familia, desde República Dominicana, diciendo «Dios te guarde la vida, Abraham», pronto una mujer de Ringuelet se ofreció a adoptarlo, pronto Villavicencio se animó a hablar del futuro («Quiero quedarme en La Plata», «Me gustan los motores de auto: quiero ser mecánico en La Plata») y pronto la historia –como todas las historias– dejó de dar leche y pasó al olvido.

La segunda vez que vi a Villavicencio fue en un neuropsiquiátrico.



La Argentina tiene fama de país generoso. Según estadísticas del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (Acnur) este gobierno acoge a 2.600 personas provenientes de más de cuarenta y cinco naciones de todo el mundo. Gente que, en todos los casos, logró probar que en su país era perseguida por motivos de raza, religión, nacionalidad o pertenencia a determinado grupo social, o por tener una opinión política contraria a los intereses de la dictadura de turno.

Los encargados de evaluar si una persona califica para refugiado son los miembros del Comité de Elegibilidad para los Refugiados (Cepare). Fue este organismo el que revisó y rechazó el historial de Villavicencio. Al chico lo había corrido el hambre –y, probablemente, el canto de sirenas del sueño americano– pero ninguno de esos motivos ameritaba un asilo.

Una ONG, el «Observatorio para las minorías», decidió respaldarlo. Pero mientras el Observatorio intentaba convencer al Cepare de expedirse a favor del asilo, Villavicencio fue dado de alta en el hospital y empezó a pasar los días entre la delegación de Migraciones de La Plata y un hogar para niños de la calle. Una tarde, tal vez curioso o aburrido, pidió permiso para pasear por la ciudad. Y lo que ocurrió después es un misterio: según la policía, Villavicencio habría tenido la pésima suerte de perderse en una cochera de la Dirección de Asuntos Internos de la Policía Bonaerense. Cuando un agente se acercó, Villavicencio habría comenzado a hablar incoherencias y ese habría sido motivo suficiente para que, con algunos psicólogos de por medio, se le diagnosticara un

cuadro de desequilibrio emocional y se lo derivara al hospital Alejandro Korn, mejor conocido como «el Melchor Romero»: uno de los neuropsiquiátricos más lesivos que hay en Argentina.

Claro que Villavicencio tenía otra versión de los hechos. Dijo que él había salido a caminar, que en el trayecto se había largado un chaparrón, que el trazo diagonal de la ciudad de La Plata se le había vuelto en contra y que, sin saber cómo volver al hogar, se había refugiado en la cochera de una casa. Dijo que un patrullero lo vio, que pensaron que era un ladrón y que ante la duda lo molieron a patadas. Dijo, por último, que para que él no los delatara los bonaerenses decidieron inventar, de principio a fin, toda una gran historia sobre su locura: la demencia de un chico que, a esa altura de la maraña administrativa, directamente no existía sobre la tierra.

Dijo todo eso, Villavicencio, y por algún motivo le creí.

Estábamos sentados en un banco desconchado, en un pasillo revestido de azulejos pálidos y cortinas viejas pero sobre todo sucias, en el pabellón de Enfermos Agudos, en el fondo de esa inmensa nave de locos que es el Melchor Romero. Era mediados de agosto. Hacía ya más de un mes que Villavicencio estaba allí y, aunque los médicos le habían dado el alta, él no tenía adónde ir. Los diarios de La Plata, cada tanto, publicaban alguna nota sobre su historia. En los artículos Villavicencio salía hablando como un orador profesional: «Acá me alimento muy bien –dijo el diario *El Día* que había dicho Villavicencio–. Hay días en que como tres raciones de arroz o milanesas con puré, que es mi comida preferida. También leo unas revistas que tengo debajo del colchón y ya me sé de memoria».

Cuando lo vi, sin embargo, Villavicencio era incapaz de imprimirle a la charla cualquier cosa parecida al ritmo. Su hablar era lento y pastoso, y su voz vacilaba como esos jarabes que no terminan nunca de caer.

–¿Estás tomando pastillas?

–Inyecciones y pastillas... Para los nervios... Para los nervios.

–¿Pero vos te ponés nervioso?

–No. Yo en Dominicana... nunca llegué a tomar una pastilla.

Tú... me entendés, ¿no?

–¿Y por qué te dan?

–Mientras... mientras esté aquí ellos me dan. Dos por la mañana... una al mediodía... una por la noche.

Afuera el día era espantoso: lluvia, charcos, locos pesados, la promesa de un granizo. Adentro estaba Villavicencio: su mirada boba, su gordura –había aumentado más de diez kilos–, su ropa de gimnasia y sus chanclas. De repente pareció salir de un trance, pestañeó, me pidió un bolígrafo y un papel, y empezó a dibujar: un trazo lerdo y tembloroso, que fue dando lugar a un barco, una hélice, un hueco.

–¿Viajaste metido acá?

–Ahí mismo, muy bien.

–*Muy cerca del agua.*

–Sí, muy bien. Vos entiende.

–*Pero esto está a punto de ser tapado por el agua.*

–Sí, sí, muy bien.

–*Pero entonces cómo... ¿Vivías mojado?*

–Sí, sí, muy bien. Cuando el barco estaba parado... estaba más tranquilo. El barco parado, no sube agua. Pero el barco corriendo, sube agua... Subía y se iba... subía y se iba. Subía con fuerza y se iba con fuerza.

Villavicencio empezó a recordar. Contó que el cuarto día de viaje el hambre y la sed empezaron a ser cada vez más crudos, y que el mar estaba como siempre: letal. Cada vez que la hélice del barco se encendía, el agua entraba con fuerza de rompiente y Villavicencio y Toviejo, su amigo, tenían que resistir. Para aguantar mejor, se turnaban: de a ratos uno subía una escalerilla y reposaba en un lugar seco, pequeño y con espacio para una persona. Y el otro, en cambio, quedaba tocando el agua. Por momentos llegaba el mínimo alivio de la lluvia: podían beberla. Hasta que Toviejo bebió de más –tragó agua del Atlántico– y ese mismo Atlántico se lo tragó a él.

–Toviejo era mi amigo, crecimos juntos en el barrio... Pero cuando se fue al mar yo... estaba tranquilo. Si me ponía loco me moría yo también. Entonces empecé a rezar. Empecé a rezar para no volverme loco.

Cada tanto avanzaba por el pasillo algún enfermero con guardapolvo verde. Fue uno de ellos el que vino, amablemente, a ponerle a Villavicencio una mano en el hombro. El chico se

puso de pie, me dijo «ya vengo» y se fue caminando mansamente, sonrientemente, hasta una reja que alguien destrabó para abrirle paso. De fondo, entre los alambres de púa y la ropa sucia colgada de las ventanas, se escuchaba la voz melindrosa de Mirtha Legrand. Era mediodía: algunos internos miraban a Mirtha. Otros, decenas, deambulaban en ojotas y a paso lento por un pasillo angosto.

Era la hora de la pastilla.



Abraham —como lo llama su familia— soñaba con huir de su país desde los trece años. Su situación no era de las peores: nunca le faltó comida y pudo completar el colegio primario, una proeza que solo logra el 30 por ciento de la población dominicana. Su madre, María Magdalena, nunca trabajó. Y su padre, Bienvenido Santos, siempre se dedicó a la construcción: un oficio que heredó Villavicencio, cuando a los doce años empezó a ayudar a su padre.

Con el dinero que ganaba, un año más tarde se empezó a pagar el curso de inglés y compró un inmenso planisferio donde marcó los principales puertos de Estados Unidos y Europa. Ya soñaba con viajar a Nueva York, y había previsto algún plan de contingencia en el caso de que Nueva York nunca llegara. Desde las diez de la noche y hasta las seis de la mañana, durante dos años estuvo acovachado en la explanada del puerto de San Pedro, hociqueando los buques de azúcar y petróleo, esperando el momento de gracia.

Hasta que a los quince —en el 2004— la insistencia dio frutos: logró subirse a un petrolero que, contra todo pronóstico, no lo dejó en Estados Unidos ni en Europa, sino en Jamaica. Fueron tres días de viaje junto a siete amigos que casi lo doblaban en edad, metidos en el hueco que deja la paleta del timón, sin comer y sin beber. Villavicencio había llevado unas masitas que había comprado en la despensa de su barrio, pero lo bueno duró poco y ahí aprendió una primera lección: entre unas masitas y nada no hay diferencia, y entonces lo mejor es ir libre de todo peso.

Lo segundo que aprendió es la importancia del silencio: siempre está el peligro de que te oigan.

Así y todo, al llegar a Jamaica los descubrieron. Pero él no perdió las fuerzas. De eso me habló Villavicencio días más tarde: de los once viajes que se hizo como polizón.

–El segundo *viahe* fue para Venezuela –contó: esa tarde estaba más despierto, su forma de hablar era ondulante y sin jotas –. Ahí el barco fondeó muy *lehos* de tierra y me tuve que tirar al nado, y entonces me vio una lancha y me vio una *muhé*. Una *muhé* que me quiso adoptar.

–¿Y entonces?

–Y no. Yo le *dibe* que no, porque no me quería quedar porque... Yo queríairme para Estado Unido. Y eso era Venezuela. Y no quería estar en Venezuela. Es un país malo.

–¿Malo en qué sentido? ¿Te trataron mal?

–No, no. Venezuela tiene la economía *baha*.

–Vos querés un país *pujante*.

–Con una economía buena, sí.

–Y vos siempre pensás que estás yendo a Estados Unidos.

–Claro. Yo siempre voy para América.

Más tarde, luego de ser devuelto de Jamaica, de Trinidad Tobago y de Haití, Villavicencio llegó, finalmente, a Estados Unidos. El barco había fondeado a quinientos metros de la tierra –un tramo mínimo que marcaba la distancia entre la zozobra y la felicidad– pero alguien lo vio segundos antes de que Villavicencio diera el salto hacia el agua. Lo encerraron en un camarote y lo único que supo –horas más tarde– era que había estado a quinientos metros de Miami o Nueva Orleans, aunque qué más da: para cuando se enteró de que finalmente había llegado a América, Villavicencio ya estaba en Haití.

–Trato de ir lo más escondido posible, pero igual me ven. La segunda ve que llegué a *Estadob Unidoh* me denunció un remolcador. Y ahí me llevaron por tierra, esposado de pie y de mano: primero pasé por Nueva Orleán, después por *Luisana*, después por Miami.

–¿Qué te pareció Estados Unidos, desde el auto?

–Liiindo. Graaande. Ese era el lugar en el que quería quedarme, sí... Conozco gente que ha escapado a la Florida y ahora

está *mehor*. En *Estadob Unidob* hay trabajo de tooodo: constructor, cocina, vos tienes tu paga y con eso mandas a tu familia, compras todo lo que quieres.

El sueño americano terminó en la embajada de República Dominicana, donde se hicieron los trámites para que Villavicencio fuera, una vez más, eyectado para su país. En ese momento tenía dieciséis años. Y tenía, por lo tanto, la ingenuidad de pensar que la insistencia siempre da su fruto. Meses más tarde, en el 2005, volvió a meterse junto a dos amigos más en la grúa de un azucarero filipino. Creía que iba a Estados Unidos. Pero el barco se dirigía a Holanda. Al cuarto día de viaje, cuando estaban en altamar, un filipino los descubrió y los subió a patadas a la popa. Los ataron de pies y manos, los molieron a golpes y los tiraron por la borda. Nadie se explica cómo es que Villavicencio salió vivo de ahí.

—Creo que sobreviví porque todavía creo en *Dio*. Muy difícil... muy difícil. Todo era mar, mar...

—¿Y cómo hiciste?

—Flotaba. Las amarras se aflojaron con el agua y yo me las quité, y luego flotaba. Hasta que por la mañana salió el sol y un barco me vio flotando. Era un barco ruso. Los rusos siempre son buenos, los griegos, los polacos y los americanos también son buenos. Los filipinos, no. Mis amigos se ahogaron de tanto golpe que les dieron los filipinos. A mí no me pegaron tanto, quizá porque yo era más chamaquito, el más pequeño de todos. Pero mis amigos... ellos sufrieron. Ellos no flotaron nunca. No aguantaron. Porque en el mar es muy difícil nadar. La corriente te domina.

—¿Y los tiburones?

—No había. Todos en el barrio me preguntaron por los tiburones. Porque yo salí en el diario en Dominicana. Demandaron al barco y todo. Y después... el barco pagó 2 millones de pesos (52 mil dólares)...

—¿Pagaron a las familias de los muertos?

—No, a los jueces. Eso también salió en el diario.



Todas las noches, durante la cena, la posibilidad de emigrar era mencionada por Villavicencio ante su familia. Todos le pe-

dían que se quedara y hasta lo alentaron a anotarse en un curso de cocina para que trabajara en un hotel de la ciudad. De los siete meses de cursada, Villavicencio llegó hasta el sexto. Ahí decidió irse y buscar un destino como cocinero en Nueva York.

Pero llegó a La Plata: una ciudad que, en los últimos años, viene recibiendo un goteo permanente de polizones que llegan, principalmente, escapando de las persecuciones étnicas de África. A ellos, el Cepare suele darles asilo. Pero no a Villavicencio: luego de cinco meses en el Melchor Romero, en los que se fueron sucediendo infinitas apelaciones, se decidió su repatriación.

El de la partida era un día de sol. Había pocas nubes y ese era el primer paso de lo que luego sería una escalada de calor en Buenos Aires. A las nueve de la mañana sonó el teléfono.

–Un amigo le quiere hablar–me dijo un tal Pablo.

De fondo el ruido, las corridas, el eco, la voz de Villavicencio:

–Estoy en Ezeiza, me vuelvo a Dominicana. ¿Vos puedes venir? –dijo. Y supe, por la forma de decirlo, que estaba sonriendo.



República Dominicana es, se sabe, una isla del Caribe. Hacia el oeste comparte tierra con Haití, pero el resto de los puntos cardinales está lleno de agua y promesas. A 135 kilómetros, cruzando el Canal de la Mona, está Puerto Rico. Y a unos 500 kilómetros está Estados Unidos: el lugar al que casi todos sueñan con llegar.

Los registros más actuales aseguran que al menos uno de cada seis hogares dominicanos tiene aunque sea un miembro emigrado. Una diáspora que nació en 1961, cuando la muerte del dictador Rafael Leónidas Trujillo permitió que miles de ciudadanos huyeran de un país que había quedado económica y socialmente diezmado. En los últimos cuarenta y dos años, hartos de la inflación y de los apagones de hasta veinte horas, cerca de dos millones y medio de dominicanos buscaron suerte en otra parte y a cualquier precio: son muchos los que murieron en tránsito. La mayor tragedia ocurrió en 1980, cuando veintidós hombres, mujeres y niños murieron asfixiados en el tanque de lastre de un carguero panameño que iba rumbo a Nueva York.

Pero este caso no impidió que la salida de ilegales continuara. Solo durante 2005 se estima que 400 dominicanos murieron o desaparecieron en el mar intentando llegar a la costa de Puerto Rico o, principalmente, a la de Estados Unidos.

Buena parte de los muertos viene de San Pedro de Macorís, la ciudad en la que nació y creció –y de la que escapó y a la que volvió– Villavicencio. Se trata de una urbe que a principios del siglo XX fue un importante puente económico para la isla y que en los últimos seis años se desplomó cuando la industria azucarera, uno de sus principales recursos, pasó a capitales extranjeros y dejó sin trabajo a media ciudad. En muy poco tiempo el índice de desocupación de San Pedro de Macorís trepó al 30 por ciento: un número que, sumado a la cercanía geográfica con Estados Unidos, no hizo más que multiplicar los sueños de salvación. Buena parte de los adolescentes fantasea con atravesar el agua y cambiar de vida. Algunos se lanzan en embarcaciones de fibra o de tronco que no suelen resistir la fuerza del Canal de la Mona (donde se reúnen las corrientes del Atlántico y el Caribe) y todo termina entre los tiburones. Otros se meten en el tren de aterrizaje de los aviones y mueren congelados o al aterrizar. Otros viajan hasta Honduras y de ahí intentan cruzar la frontera con Estados Unidos (algunos son fusilados por los soldados). Y también, claro, están los polizones como Villavicencio: chicos que lo intentan una y mil veces, y que en el medio mueren, o lo logran, o simplemente se resignan al país donde les tocó nacer.

En estos días, cuando llamo a República Dominicana, noto que Villavicencio ya pertenece al tercer grupo: no quiere saber nada con partir. La que atiende el teléfono es una señora de voz cascada y alegre. Es su abuela Bernalda, una mujer de hablar escandaloso.

–¡Argentinaaaa! ¡Llaman de Argentinaaaa!

–¿Cómo está Marcos?

–¿Abraham?

–Sí, *Abraham*.

–¡Ahora llega a casa! Él está muy *mehor* gracias al señor. ¡Está visitando la iglesia! ¡Está goooldo! Visita mucho a una psicóloga, una doctora que ella está cristiana, así que muy bien. ¡Muuuy bieeen!

–¿*Tiene trabajo?*

–Él hizo el *treining* en el hotel Santa Ana y ahora llenó una solicitud y está esperando que lo llamen. Y acá... lo pasa aquí, normal, sale *pal* parque, da una voltecita, tiene un motor que lo lleva conchabando por el malecón...

–¿*Cuándo vuelve? ¿Qué hora es allá?*

–¡Karinaaa! ¡Averíguame qué hora eh!

Cuenta María Bernalda que en el barrio de México todos hablan de Abraham como «un lobo de mar protegido por el gran poder de Dios». Es, para muchos, un elegido. Un elegido que baila reggaeton en el malecón de San Pedro, que no tiene novia y que vive en un monoblock con ella –la abuela–, con su padre, con dos tíos y con solo unos pocos de sus veinte hermanos. La economía de la casa, dice María Bernalda, se sostiene con el trabajo doméstico de las mujeres y las changas en la construcción y en la Zona Franca de los varones.

–Igualmente yo quería que él se quedara allá en Argentina porque aquí no hay vida, ¡allá sí! Yo quería que se portara bien y que consiguiera un trabajo y que no hiciera lo mal hecho, que no robara ni que lo atraparan ni nada. Pero espere... espere que ahí viene. ¡Vente p'aquí que llaman de la Argentina! ¡Cuéntales de tu vida!

Lo siguiente que se escucha es un silencio, el roce de la mano sobre el tubo, esa voz sonriente y abismal.

–¿*Hosefina?* –pregunta.

Digo su nombre.

JOSEFINA LICITRA: LA HISTORIA COMO EXCUSA

Con varios reportajes memorables en su currículum –como «Pollita en fuga», la historia de una adolescente líder de una banda de secuestradores, ganadora del premio de la Fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano en 2004 y publicada en la revista *Rolling Stone*– y un par de libros en el cuerpo –como *Los imprudentes*, una historia acerca de la adolescencia gay-lésbica en Argentina–, esta redactora se ha abierto un camino en la narrativa de no ficción gracias a relatos que reflejan los fenómenos sociales que más le importan.

por Pablo Márquez

LA CULPA FUE DE UN ENCENDEDOR. Uno común y corriente, tal vez el mismo que usaba el profesor para encender sus *fasos* una vez terminada la clase en la academia privada Taller Escuela Agencia, allá en Buenos Aires. Un encendedor que, metáfora mediante, encendió la pasión por el periodismo de una entonces muy joven e impetuosa Josefina Licitra.

El ejercicio pedagógico fue muy simple: reconstruir, con toda la rigurosidad de la mimesis, el objeto inflamable que estaba sobre la mesa, delante de toda la clase, expuesto para la mirada atenta de los estudiantes. Y, claro, algunos alumnos lo hicieron muy bien, hablando de su forma, color y de todos esos detalles que lo hacían un utensilio único y diferente. Pero Josefina Licitra quiso ir más allá y la lección posterior fue más que dura.

«En vez de describirlo, hice una especie de crónica introspectiva del encendedor», recuerda hoy la periodista argentina. «Fue un *papelón*, me quedó muy mala, pero lo que pasa es que a mí no me interesaba contar técnicamente en qué consistía, cuánto medía, cuánto pesaba, de qué color era. Hice una especie de *trip*

(viaje interior) del aparato y, bueno, el profesor me reprobó, me dijo que era toda una locura y que eso no era periodismo», agrega hoy una de las cronistas más talentosas de América Latina.

Josefina Licitra (35) nació en La Plata, estudió en Buenos Aires y está dentro del envidiable listado de las periodistas más premiadas de la región. Con varios reportajes memorables en su currículum –como «Pollita en fuga», la historia de una adolescente líder de una banda de secuestradores, ganadora del Premio Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano en 2004 y publicada en la revista *Rolling Stone*– y un par de libros en el cuerpo –como *Los imprudentes*, una historia acerca de la adolescencia gay-lésbica en Argentina–, esta redactora apasionada por las historias de los márgenes se ha abierto un camino en la narrativa de no ficción gracias a su particular trabajo de «foco». Eso de ver las cosas desde el lado personal, pero sin dejar de preocuparse de la materia prima del periodismo: la realidad.

«Uno de los mayores vicios que hay en la crónica periodística es que uno crea que todo es ‘punto de vista’ y lo que ‘yo’ tengo que decir sobre las cosas. Pero, en realidad, están las cosas en sí, eso está en primer lugar y después lo que uno pueda construir sobre eso», explica la periodista desde su hogar en la capital argentina. «Eso fue más o menos lo que el profesor me dijo en ese momento, que ahí no importaba lo que yo tuviera que decir sobre ese encendedor, porque va primero lo que el encendedor es y luego qué mirada se puede arrojar sobre eso. Me pareció fundamental eso de correr la idea del ‘yo’ en la narración. Hay muchos periodistas, cronistas y estudiantes que, como lo hice hace ya 15 años, creen que hacer un relato con punto de vista es hablar básicamente sobre uno».

Luego del episodio ya descrito y que marcó en cierta forma su entrada a la profesión, desde sus primeros pasos profesionales Josefina se vio envuelta de un tipo de periodismo narrativo que la obligó a mostrar su punto de vista en las notas que le pedían sus editores. Primero como redactora de la sección de turismo del diario *Clarín* y, más tarde, en la revista *Temas y Fotos*, ambos medios muy influidos por el regusto literario en cada una de sus páginas.

Y si bien no se puede atribuir todo a la casualidad, como diría Paul Auster, estos experimentos con la verdad la fueron

llevando, cada vez más intensamente, a un estilo que ha sabido mezclar de manera precisa el dato más duro con el detalle más revelador de los protagonistas de sus historias; el verismo que nos entrega eso que conocemos por realidad y la mirada particular que inevitablemente tenemos todos aquellos que, por mandato de la profesión, debemos contarla.

«Cuando encargo trabajos a los alumnos de mis talleres, en los inicios de la investigación que están haciendo, la tendencia primera de ellos es a involucrarse en el texto. Eso es un exceso: uno no tiene por qué estar ahí de un modo tan explícito», señala Josefina Licitra respecto de su fórmula para contar historias. «Les trato de explicar a mis estudiantes que los puntos de vista de los periodistas pueden estar absolutamente presentes sin estar uno ahí. En los detalles que uno elige contar y los que uno elige no contar, también ahí está el punto de vista muy presente. Se trata solo de saber usar un recurso un poco más sutil».

—Cuando uno trata de estar muy presente en el texto se despreocupa de lo importante, que es la información, ¿no?

—Siempre uno va a estar más preocupado de hacer circular el texto de una forma más amable en torno al personaje principal, que termina siendo uno, y no va a estar tan preocupado por contar lo que uno debería contar, que son las vidas de los otros. Estoy muy de acuerdo, pero a veces es inevitable participar y estar explícitamente presente en una crónica. En algunos momentos, las cosas no se pueden contar de otra manera.

—¿Y cuáles son las cosas que te gusta contar? La elección de un tema debe ser, quizás, lo más difícil en el periodismo de investigación...

—La condición para pasarlo bien con un tema es que tenga algo que ver conmigo o con mis búsquedas o con mis intereses. Es difícil que yo esté escribiendo sobre algo que me resulte absolutamente ajeno. No sé si a un periodista le pase lo contrario, más allá que uno quiera escribir sobre mundos nuevos y la condición para escribirlo sea no conocerlos previamente.

–*Al menos en tus trabajos más conocidos, la temática social es la que parece que más te acomoda...*

–Podría empezar por decir que busco mis temas lejos la idea de primicia. En las crónicas sobre las que yo trabajo, la urgencia va más por la búsqueda de voces, por la búsqueda de relatos que tengan un componente sensorial, por la búsqueda de cercanía con el lector, pero no con la velocidad con la que se entrega un despacho. Lo que es primicia a mí no me sirve, por más que sea un tema del que se hable una semana entera en todo el país. Por ejemplo, una catástrofe natural que hizo que miles de personas murieran en algún lugar de la Argentina puede ocupar muchísimas páginas de un periódico, pero a mí no me parece tema suficiente.

–*Perfecto, lo urgente no es tema. ¿Y la rareza de una situación?*

–A veces, mis alumnos se fascinan con esta cuestión, con el carácter *freak* o raro de un personaje. A veces se cree que una persona por ser rara es *cronicable* y a mí me parece que uno corre el riesgo de cierta obscenidad. Cuando uno muestra algo por mostrarlo, corre el riesgo de ser un poco obsceno con esa persona. De ahí, más o menos lo que termino evaluando es si el tema en cuestión puede tener un carácter universal, si puede ser una ventana que permita vislumbrar un estado de cosas de manera más amplio. Si el tema no se agota en su propia anécdota, si sirve para contar otras cosas.

–*Como en Los Imprudentes, donde buscas reflejar en la historia de Santos Urquiza el tema global de la homosexualidad en Argentina...*

–*Los imprudentes* fue la excusa que yo tenía para hablar más de la adolescencia que del mundo gay. «Ciudad oculta», que es una crónica que hice sobre una chica que saca fotos de una villa que queda en los márgenes de Buenos Aires, habla del arte como vehículo reparador y también como la lucha contra el propio destino. Algo que también está presente en el caso de la historia de Silvina («Pollita en fuga»). Tienen que ser temas que me permitan hablar de otra cosa porque, si no, quedan como temas que se muerden las colas a sí mismos. Y cuando uno se queda en solo contar la histo-

ria, finalmente uno se queda en modismos más morbosos y menos universales. Lo que trato de hacer es encontrar el hilo del carrete que permita desentramar otro tipo de universos, o una porción de universos más grandes que la anécdota en cuestión.

—¿No te cansas de hacer temas sobre los márgenes?

—No hago solo eso. Por ejemplo, ahora estoy escribiendo para *SoHo* (revista colombiana) sobre un sommelier de café, un tipo que se dedica a hacer catas en Buenos Aires y que es muy pintoresco. Eso no tiene nada que ver con «mis» temas, que son de visibilidad de los márgenes. Y si no lo hiciera, me aburriría... No tengo ganas de hacer crónicas solo de lo sórdido o de lo difícil, porque, con suerte, me parece que el mundo es tanto más amplio que eso. Esa es la cuestión interna, si quieres la cuestión moral, de cuando uno solo se dedica a mostrar lo oscuro: se entra en una antropología de la pobreza con la que tampoco me siento cómoda. Las clases medias y las clases altas tienen cosas para contar. Yo me siento cómoda en tanto logre que esas distintas clases me hablen. Lo que sí sucede es que las clases medias y las clases altas tienen un grado de pudor por su idiosincrasia, que las hace más difíciles de abordar. Por eso uno termina contando historias más marginales, porque los márgenes se brindan de otra manera a los periodistas.

—Y para todo esto, sin duda, la experiencia es fundamental.

—La forma en que un punto de vista se transmite la vas puliendo con los años. Ahora hay una especie de moda con la crónica, que hace que todos los periodistas y los alumnos que estudian periodismo quieran dedicarse a hacer crónica. Pero a la crónica se llega bien cuando se ha estado mucho tiempo en el medio. Recién entonces uno entiende que el valor de un texto está en la austeridad, en una plataforma de control absoluto. Hacer un trabajo crítico, de una forma bella y austera, toma tiempo. Estoy segura de que dentro de diez años voy a escribir mejor que ahora, porque uno va decantando su estilo.

Quiero un zoom

Por estos días, Josefina Licitra se encuentra afinando los detalles del que será su próximo libro, titulado tentativamente *Los*

otros, un relato que cuenta la historia de dos barrios, ubicados en el conurbano bonaerense y separados entre sí por un muro, que se asemejan bastante pero que, sin embargo, «se repelen hasta límites insospechados».

Esta es otra de sus excusas para abordar un tema general desde un punto de vista particular. «La insistencia en equivocarse al enemigo; en creer que ‘el otro’ es una amenaza, aún cuando se nos parece tanto», explica ella sobre el foco de esta investigación que estará en librerías en 2011. ¿La estrategia narrativa? Un plano íntimo que, poco a poco, se va abriendo hasta mostrar un cuadro mucho más complejo y vasto.

«Y el producto final es eso, como un *zoom out*. Uno parte de un punto y después se va abriendo y abriendo. Pero, en realidad, la forma en que yo pienso un trabajo es inverso, como un *zoom in*. Primero voy al qué quiero contar», cuenta Josefina usando esta especie de analogía con los recursos de acercamiento del lente de una cámara. «En este caso, me interesaban los problemas territoriales, los problemas de vivienda, la gestión política. Entonces ahí uno piensa: bueno, cómo hago para contar esto que afecta a cinco millones de personas. Hay que buscar como una especie de ‘caso testigo’ y a partir de ahí voy achicando. Y uno va buscando, buscando la historia que sintetice, finalmente, todas las historias... Finalmente llegué a estos dos barrios, Acumar y Villa Sardino, que me seguían quedando grandes para contar lo que yo quería contar y ahí uno tiene que achicar más el foco y buscar los personajes».

–*Los personajes humanizan los datos duros...*

–Uno no puede captar al lector con relatos abstractos. Como en un relato de ficción, necesitas encontrar los personajes. Y ahí, buscando, encontré estos dos personajes principales. Pero es un trabajo que uno va decantando, decantando, hasta llegar a la síntesis. Solo de esa manera se pueden encontrar personajes que resuman realidades mayores. El riesgo que uno tiene cuando parte ya del personaje es que la historia se cierre sobre sí misma, pero que no cuente nada más allá.

–*¿Y cómo haces para encontrar a los personajes correctos?*

–Debes saber leer los diarios. Porque hay comienzos o puntas de historias que, permanentemente, son ignorados por las

dinámicas más aceleradas de los diarios. Ese es un método, ni siquiera digo que sea el mejor, pero me ha resultado. Encuentro lo que quiero contar porque me lo contaron o porque lo leí en un diario, en una nota pequeñita de cuatro mil caracteres. Y cuando ya tengo el tema, ahí sí paso mucho tiempo afuera. Porque no hay otra forma: el único momento en que uno debe estar encerrado es el momento de la escritura. Pero, para hacer textos narrativos, dentro de esta rama de la crónica periodística, uno no puede hacer trabajo de escritor. Estas cosas no se resuelven ni se pueden hacer por teléfono.

—Y tampoco se pagan muy bien, en general, en los medios...

—Es un trabajo muy exigente y si no estás muy encantado por el tema que estás tratando, no hay forma de hacerlo. Yo no lo hago por dinero. No hay nada que pague el cansancio que provoca este trabajo, entonces, uno tiene que enamorarse del tema que está trabajando y es ese enamoramiento el que permite que aguantes muchas horas en la calle, en lugares que suelen ser bastante incómodos. Porque, la verdad, no hay nada más cómodo que tu escritorio. Y está bien que así sea.

—A propósito de enamorarse, a muchos periodistas nos cuesta desligarnos de esos temas humanos tan profundos. ¿Cómo lo haces tú para desenamorarte?

—Mira, por espantoso que suene, yo en eso soy bastante fría. Una vez que entrego el texto, no me cuesta quitármelo de la cabeza. Es la única forma, supongo, para poder seguir trabajando. Si yo me quedara enganchada, afectada, manteniendo relaciones de afecto con la gente a la que investigué, estaría desquiciada.

CITA A CIEGAS CON LA MUERTE

por Alberto Salcedo Ramos

1) Los patrulleros

LOS CINCO AGENTES SABEN que, antes del amanecer de este sábado, habrá un nuevo asesinato en Bogotá. Cuando reciban el aviso por teléfono, saldrán en su patrulla a practicar el levantamiento del cadáver y recoger las evidencias. Pero ahora, mientras les llega el momento de actuar, duermen a pierna suelta sobre las colchonetas del área de alojamiento.

Los funcionarios pertenecen al Centro de Servicios Judiciales de la Fiscalía, encargado de conocer los diferentes casos de homicidio que se presentan en la ciudad. Aparte de buscar pistas que ayuden a esclarecer los asesinatos –pisadas, restos biológicos, armas, testigos– trasladan hacia el Instituto de Medicina Legal los cuerpos de las víctimas, para que sean sometidos a las necropsias de rigor y entregados formalmente a los dolientes. Cada grupo de trabajo tiene cinco miembros: un planimetrista, que dibuja en un papel la escena del crimen y establece las distancias entre todos sus elementos; un fotógrafo, que capta imágenes del cadáver y del entorno; un dactiloscopista, que rastrea las huellas digitales; un investigador, que recopila testimonios en el lugar de los hechos, y un coordinador, que dirige el proceso.

Son las dos de la madrugada. Hace media hora, cuando todavía estaban despiertos, los integrantes del Grupo Dos de Homicidios lucían serenos. Tal actitud se debe –explicaban– a que después de haber visto tantos casos espeluznantes de violencia urbana, han ido perdiendo la capacidad de asombro. Uno de ellos se acordó de una mujer que, por petición de su amante,

envenenó a sus dos pequeños hijos. Otro mencionó al parricida que durante el día paseaba públicamente con su novia y por la noche, cuando volvía a casa, dormía junto a los cadáveres de sus propios padres. El de más allá evocó al niño de nueve años que se ahorcó, decepcionado por una mala calificación en matemáticas. Todos contaron las historias más téticas con las cuales se habían relacionado en su ejercicio como policías judiciales. El inventario de atrocidades incluía a un bebé ultimado por una bala perdida, a una anciana estrangulada por su hija única y a un recluso descuartizado dentro de la Cárcel Modelo. Los agentes, que hablaban del tema con una naturalidad pasmosa, decían conocer a fondo el contexto global de su oficio: Bogotá es una ciudad de nueve millones de habitantes y mil ochocientos kilómetros cuadrados de extensión, donde anualmente son cometidos más de dos mil homicidios. Al horror de hoy le sucede el de mañana, y así se va generando un acostumbamiento que hace ver a la muerte como un simple trámite profesional. Lo suyo es diligenciar planillas, medir ángulos, buscar residuos corporales y, al final, embalar el cuerpo en una bolsa negra, como si fuera un bulto de papas. La repetición del ritual los convierte poco a poco en oscuros notarios fúnebres, con un nuevo modo de sentir y de expresarse: a los muertos les llaman «occisos» y a los charcos de sangre, «lagos hemáticos».

Un poco antes de irse a dormir, los agentes reconocieron que no suelen plantearse demasiadas preguntas sobre sus quehaceres. A las seis de la tarde, por ejemplo, comenzaron el turno sin detenerse a pensar que a esa hora la futura víctima posiblemente permanecía viva: andaría, quizá, regalándose un banquete espléndido dentro de un motel, o bebiendo licor a galones, o acarreando plátanos verdes en una carreta, o manejando una tractomula, o recogiendo a su hijo en el jardín escolar, o retirando dinero en un cajero electrónico. Aunque sonara macabro, daba igual que fuera banquero, albañil o dueño de un abasto: mientras ellos tomaban café sentados en sus oficinas, el personaje había empezado a morir. Bailaba merengue o comía helado, ignorando que tenía los minutos contados. Ignorando, además, que en una edificación del occidente de Bogotá cinco policías judiciales estaban en guardia, a la espera de su cadáver.

Los agentes de homicidios conocen mejor que nadie la delgadísima línea que separa a la vida de la muerte. Suponen, como los antiguos griegos, que cada criatura de este mundo está sometida a una providencia irresistible superior a su voluntad. Más allá de esa visión elemental del destino, se niegan a arriesgar cualquier conjetura sobre el tema. A fin de cuentas –repiten a menudo– lo suyo es un trabajo. Por eso, mientras llega la hora de entrar en acción, pueden dormir sin problemas. Como lo hacen durante esta madrugada de sábado.

2) *La muerte*

La Señora Muerte se soltó el moño y se encuentra de ronda. Oteando el panorama desde lo alto de un puente peatonal o agazapada en un lote baldío, cumple sin afanes su rutina. Ya ha elegido a su próximo mártir y ahora, simplemente, espera el momento de asestarle el golpe. Es capaz de sorprenderlo en el callejón más oscuro o en la avenida más iluminada. Frente a los designios de esta caprichosa dama no hay poder que valga. Los viernes por la noche su aliento se siente en toda la ciudad: en las autopistas colmadas de conductores suicidas, en las discotecas plagadas de borrachos iracundos, en las esquinas donde se entreveran el magnate y el desharrapado, en las inmediaciones de los negocios prósperos, en los barrios marginales donde impera el «sálvese quien pueda». Acaso es ella, la Señora Muerte, lo único verdaderamente democrático que existe en Colombia.

Gran parte de la memoria nacional ha sido escrita por su mano huesuda. Una mano que, por cierto, no se ha limitado a eliminar a los ciudadanos de manera natural, sino que además los ha exterminado con los instrumentos más inhumanos: tanques de gas, motosierras, machetes, destornilladores. A sus pies han caído ministros, recicladores, sacerdotes, ateos, periodistas, saltimbanquis, políticos, jueces, soldados, guerrilleros, paramilitares, *raspachines* de coca, cultivadores de papa, panaderos, hacendados, truhanes y filántropos. No solo los policías judiciales de la Fiscalía se han acostumbrado a la Señora Muerte: los demás habitantes también han perdido frente a ella la capacidad de sorprenderse, después de tropezársela por veredas y metrópolis, y después de haberla visto miles de veces en los noticieros de televisión, revuel-

ta con goles y desfiles de ropa interior. A menudo, el único método defensivo que le queda a la gente, frente a la altiva dama de la guadaña, es el humor negro. Hace poco, por ejemplo, la selección colombiana que nos representó en la Copa América fue goleada en sus dos primeras presentaciones: Paraguay le metió cinco goles y Argentina, cuatro. Por esos mismos días, el país se estremeció con la noticia de que la guerrilla había asesinado a los once diputados que tenía secuestrados. El público estaba indignado con los apáticos jugadores de su selección y adolorido por la masacre de los políticos. La manera de exorcizar los dos demonios, como suele suceder en nuestro medio, fue a través de un chiste callejero bastante perverso: «mataron a los once que no eran».

Atizado por la indiferencia, por el miedo y por la crueldad, el horror genera más horror. La Señora Muerte se nutre como parásito de ese círculo vicioso. Y por eso continúa en guardia, esperando el momento de saltar sobre la nueva presa que le depara esta noche de viernes.

3) *La víctima*

Está tendido bocabajo, en posición fetal, a un costado de la ciclorruta del barrio Patio Bonito, exactamente en la calle 34 sur con carrera 95. Dos agentes de la Policía Nacional, alertados por una llamada telefónica, lo encontraron a las dos y cuarenta de la madrugada. De inmediato acordonaron el lugar para impedir que fuera alterada la escena del crimen. A las cuatro y diez de la mañana pusieron el caso en manos del Grupo Dos de Homicidios de la Fiscalía, cuyos integrantes se aplican ahora a la tarea de levantar el cadáver y recopilar las evidencias.

Los cinco agentes ya lograron establecer la identidad de la víctima: Pablo Emilio Arenas Lancheros. Su cédula de ciudadanía –la número 79.455.248– informa que nació en el pueblo de Facatativá, el trece de marzo de 1968. Yace sobre un pozo de sangre, a doscientos noventa y dos centímetros de distancia de un poste de energía. Un poco más allá está la billetera –esculcada– al lado de un reguero de papeles teñidos de escarlata. Hay, entre otras cosas, un comprobante de vacunación contra la fiebre amarilla, una agenda telefónica de bolsillo, tres estampitas del Divino Niño, un carnet de la empresa promotora de salud y una

hoja volante que ofrece los servicios de un mariachi. También está la factura del teléfono celular número 313-8480438, adquirido recientemente. Pero el aparato no se ve por ninguna parte. El muerto luce mocasines negros embetunados cuidadosamente, pantalón gris planchado de manera impecable y chaqueta azul cerrada hasta el cuello. Todo en él, desde su ropa barata pero pulcra hasta sus documentos personales en regla, sugiere que era un ciudadano esmerado que sobrellevaba la pobreza con dignidad.

Viendo la mancha escarlata sobre el piso, resulta inevitable preguntarse, como el poeta Jacques Prévert, adónde va toda esta sangre derramada, la sangre de los apaleados, la de los humillados, la de los suicidas, la de los fusilados, la de los condenados. Tres horas atrás, uno de los agentes había dado una respuesta formal a ese interrogante: en Colombia las autoridades que hacen levantamiento de cadáveres en las vías públicas, jamás limpian la escena del crimen. Esta tarea la cumplen casi siempre los vecinos del sector o la empresa de aseo de la ciudad.

El helaje entumece las articulaciones. Cuando los agentes hablan, exhalan espirales de vapor. Uno de ellos dice que el asalto a mano armada parecería el más lógico móvil del asesinato. Otro advierte que, siendo realistas, las posibilidades de hallar a los responsables son prácticamente nulas. En primer lugar —explica— el homicidio fue cometido de madrugada, en una ciclorruta rodeada de maleza donde no hubo testigos. El inmueble más cercano se encuentra a unos doscientos metros de distancia, y es un edificio que apenas está en construcción. Como si fuera poco, a las billeteras de cuero y a los documentos personales casi nunca se adhieren las huellas dactilares. La única esperanza que queda suena irracional: que la víctima haya forcejeado con sus agresores y tenga entre las uñas restos de piel o de cabello que permitan identificarlos. Por eso, los policías acaban de forrarle las manos con bolsas de plástico. Más tarde, en el Instituto de Medicina Legal, serán sometidas a pruebas de laboratorio.

Los funcionarios voltean el cadáver para analizar, por fin, las lesiones. Abren la cremallera de la chaqueta, desabotonan la camisa. Ninguno se sobresalta ni deja escapar una exclamación cuando ve el tajo único, monstruoso, que tiene el muerto en el

costado izquierdo del pecho, entre el corazón y la clavícula. Su mano derecha todavía aprieta con fuerza una llave. Ese detalle –comenta uno de ellos– indica que su casa está muy cerca de este lugar. A continuación le revisan los bolsillos delanteros del pantalón, donde encuentran mil seiscientos pesos. Uno de los agentes expone su hipótesis: el hecho de que el hombre presente una sola herida y no varias, sugiere que no opuso resistencia. Lo mataron, más bien, a mansalva, tal vez en represalia por cargar apenas unas miserables monedas.

Lo que más impresiona, en todo caso, no es la magnitud de la puñalada sino la precisión brutal con la cual se acoplaron las piezas de este nuevo desastre. Coinciden, por fin, en la misma escena, varios seres que, horas atrás, andaban dispersos por la gran urbe: los patrulleros de la Fiscalía, la víctima de turno y la implacable dama de la guadaña. El único de ellos que desconocía la cita era, precisamente, el que terminaría convertido en fardo. Esa indefensión del hombre frente a los guiños del azar es, quizá, lo más aterrador. Estás vivo, haces planes y hasta tienes vanidades, le subes el volumen a la música, pero de repente, cuando vas en lo mejor del baile, una mano invisible te señala, y entonces, de un solo golpe, la fiesta se te acaba. La mayoría de las veces las víctimas son tomadas por sorpresa, acaso porque andan por ahí con la idea de que el problema es de los otros: mientras yo parrando, ustedes se mueren. Casi nadie se despierta por la mañana preguntándose si ese sol brillante que se filtra por la ventana será el último de su vida. Casi nadie da las gracias por el pan y la sal. Y así, cada quien va por el mundo aplazando el pago de sus deudas, convencido de que siempre habrá una nueva oportunidad. La Señora Muerte se aprovecha de esa confianza. Lo peor no es que te quite el aire sino que no te conceda la posibilidad de despedirte. Y a menudo, hermano, te niega hasta la luz final, al dejarte tendido bocabajo sobre el cemento frío, de espaldas a la luna.

Ahora, uno de los agentes toma la ensangrentada agenda y se apresta a cumplir uno de los encargos más difíciles de la jornada: avisarle a los familiares de la víctima.

4) *Epílogo*

Pablo Emilio Arenas Lancheros fue sepultado dos días después en el Cementerio El Apogeo, sobre la Autopista Sur de Bogotá. En el entierro estuvieron presentes varios empleados de la litografía donde él se desempeñaba como mensajero y donde siempre fue considerado como un trabajador ejemplar. Contaron que al salir de la empresa, ubicada en el centro de la ciudad, se fueron a tomar cerveza en un bar cercano. Lo vieron por última vez a las doce de la noche. Su tía Inés Arenas, que fue la que lo crió, no ha dejado de llorarlo. Lo que más le duele –dice– es que Pablo Emilio murió el día antes de comprar un balón de fútbol que le había prometido a su hijo Johan David.

Su sangre permaneció varios días en la ciclorruta de Patio Bonito, a la vista de peatones y bicitaxistas que la esquivaban con pavor. Al parecer fue limpiada por los aguaceros que se desgajaron en Bogotá a finales de agosto.

Los agentes del Grupo Dos de Homicidios de la Fiscalía regresaron a sus labores después de un descanso de cuarenta y ocho horas. Esa noche tuvieron que atender dos casos.

En algún lugar de la ciudad hay una persona que come helado o baila merengue, sin saber que es la próxima víctima. La Señora Muerte lo reconoce, se suelta el cabello, y mientras llega su momento, deja que siga la música.

ALBERTO SALCEDO RAMOS: ACENTO CARIBEÑO

Nacido en Barranquilla en 1963, su escritura tiene la tibieza y el ritmo del Caribe. En ella desfilan desde boxeadores y músicos populares hasta las más humildes víctimas de la violencia en Colombia. Para él, la crónica apunta a «esos lectores que no llegan al texto con el único propósito de atragantarse de datos, sino que además aspiran a ser tocados por la belleza y pretenden convertir el acto de leer en una aventura vital».

por Rodrigo Cea

ALBERTO SALCEDO RAMOS FUE UN ESCRITOR precoz: su incursión en las letras fue como redactor clandestino de mensajes de amor. «Ha sido mi ocupación más curiosa», cuenta recordando su época de alumno de periodismo en la Universidad Autónoma del Caribe, en Barranquilla. «Estudí con muchos sacrificios, pues soy hijo de padres separados. Mi madre nos educó sola a mi hermana y a mí. Vivíamos con lo justo y, a veces, con mucho menos de lo justo: a menudo caminaba largas distancias para ahorrarme el dinero del pasaje en bus», dice.

Uno de esos días un compañero de clase, que estaba peleado con su novia, necesitaba enviarle una carta para tratar de reconquistarla. Entonces le pidió a Salcedo Ramos que redactara la carta. «Aunque yo escribí, él apareció ante los ojos de la muchacha como el autor del texto. La estrategia funcionó: se arreglaron. De ahí en adelante corrió el rumor de que yo hacía milagros con las cartas de amor, y me aparecieron muchas ofertas. Cobraba muy poco, solo almuerzos y pasajes de autobús, pero aun así aquel trabajo subterráneo fue un salvavidas importante durante mis peores años de estrechez económica», dice.

Considerado uno de los mejores periodistas narrativos latinoamericanos –para muchos es el mejor cronista de la nueva generación colombiana–, Alberto Salcedo Ramos nació en Barranquilla, en 1963. Se crió en San Estanislao, un pueblo de la región Caribe, a 50 kilómetros de Cartagena de Indias. En su casa vivía con su madre, su hermana, sus abuelos y sus tíos. A todos les llamaba la atención el hecho de que el pequeño Alberto se la pasara leyendo un libro titulado *Historia Sagrada*.

«Los adultos veían mi apego a ese libro como producto de una devoción cristiana y hasta se atrevían a pronosticar que yo sería sacerdote, pero en realidad lo que me impulsaba hacia esas páginas no era ningún fervor religioso sino mi interés en leer historias. Por ejemplo, la de José, el hijo de Jacob que fue vendido como esclavo por sus hermanos».

Por cierto, aquel era uno de los pocos libros que había en la casa donde Salcedo Ramos se crió. «Mi abuelo era un ganadero de muy escasa formación escolar y, por tanto, no atesoraba una biblioteca sino monturas de caballo, alambres de púas e inyecciones contra la fiebre aftosa», dice.

Más tarde Salcedo Ramos se volcó a la lectura de cómics, pero, dice, su pasión por contar historias se debe a la tradición oral de la Costa Caribe, en especial, a la de su pueblo de infancia: «A las 6 de la tarde se iba la luz y, entonces, no quedaba más opción que hablar. Se armaban unas tertulias demenciales de una casa a la otra. Como la temperatura promedio era de 38, 40 grados centígrados a la sombra, sacábamos las mecedoras a las puertas. Las historias que se contaban durante los apagones se ocupaban mayoritariamente de espantos y duendes», dice.

Autor de los libros *El oro y la oscuridad: la vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé*, *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho* y *otras crónicas* y *Los golpes de la Esperanza*, sus trabajos han sido incluidos en una decena de antologías de crónicas latinoamericanas y habitualmente publica sus perfiles, reportajes y crónicas en las revistas colombianas *SoHo* y *El Malpensante*.

–¿Qué temas le atraen?

–Muchos de los temas que he abordado como cronista han sido producto de obsesiones personales. Por ejemplo, el boxeo

y los músicos populares. Otros me han sido sugeridos por los editores de los medios que publican mis crónicas. Por ejemplo, las víctimas del conflicto armado en Colombia. Hubo un tiempo en que yo elegía los temas inocentemente, solo por la química que establecía con ellos. Después aprendí que esto es un oficio y a uno le toca ir más allá de su propio mundo para sobrevivir en el mercado laboral: hay que echar dentro de la maleta de viajes las propuestas que nos plantean los medios que nos dan trabajo.

—*¿Por qué le gustan tanto las historias de boxeadores y de los personajes criollos que usted llama «juglares»?*

—El boxeo me interesa menos como deporte que como cantera de grandes historias. De hecho, el boxeo es, como bien lo señala la escritora Joyce Carol Oates, el único deporte en el que no se utiliza el verbo «jugar». Tú juegas fútbol, o tenis, o béisbol, y al hacerlo tienes momentos en que recuperas parte de la infancia: te vuelves chiquillo otra vez, te entregas al gozo en su estado más puro. En el boxeo, en cambio, no hay espacio para lo lúdico: allí te juegas la vida en cada porrazo que das y en cada porrazo que recibes. Es una metáfora de la lucha del hombre por sobrevivir. Y por eso me gusta mucho como tema. En cuanto a mi predilección por los juglares, te recuerdo que nací y me crié en el Caribe colombiano, una región de extraordinaria riqueza folclórica: decimeros, trovadores del vallenato, bailadoras de cumbiamba, trompetistas: oírlos a ellos es oír mis propias raíces.

—*En la revista Etiqueta Negra, Martín Caparrós criticó que los cronistas latinoamericanos centraran su mirada en la miseria. Como autor de crónicas de equipos de fútbol gay, toreros enanos y otros postergados, ¿qué piensa de la crítica de Caparrós?*

—Me parece bien que Martín Caparrós haga esa autocrítica, ¿quién soy yo para contradecir eso?, entre otras cosas, porque estoy de acuerdo con él. Sin embargo, habría que preguntarles a los directores de los periódicos por qué solo escriben sobre los poderosos. Yo, como cronista, escribo sobre seres derrotados; los directores de los grandes periódicos casi siempre escriben sus editoriales sobre los triunfadores. A mí me preguntan por qué escribo sobre derrotados, pero a ellos nadie les pregunta por qué

solo escriben sobre triunfadores. Las historias de perdedores, pienso, muestran los conflictos esenciales del ser humano.

–Más allá de que los medios centran su atención en el éxito, ¿cree que es más difícil escribir sobre los poderosos que sobre los más postergados por la sociedad?

–Puede ser. Personalmente, se me hace más difícil. Porque yo soy alérgico al poder. Soy alérgico a las alfombras, a la pompa, a la corbata y soy alérgico a esos ambientes edulcorados propios del poder. Yo, cuando salgo a hacer mis crónicas, salgo con zapatillas deportivas, jeans y establezco una química fácil con la gente común y corriente, seres anónimos. Cuando me ha tocado con otro tipo de personajes se me hace más complicado, entre otras cosas porque los poderosos son conscientes del valor de su imagen, del valor de su privacidad. A diferencia de la gente común y corriente, las personas exitosas mantienen a la gente a raya, establecen un círculo de tiza para mantener alejados a los intrusos y, así, claro, es más difícil trabajar. En todo caso, Martín tiene razón: una de las asignaturas pendientes de la crónica latinoamericana es husmear el poder, sin duda, porque en el poder también hay historias que contar.

–¿Dónde y cómo encuentra los temas para sus crónicas, es usted un lector regular de periódicos, de revistas?

–Sí, pero no abro los diarios y revistas preguntándome en cuál de las páginas saltará mi liebre. Soy más bien desprevenido en este sentido. Sin embargo, puedes jurar que si en el periódico que leo hay alguna oferta para mí la reconozco al instante. Varias de las historias que he publicado han sido consecuencia de tales lecturas. En todo caso, la mayoría de mis crónicas han nacido gracias al contacto directo con la gente: me las han contado en cafés, o en tertulias de esquina. O las he visto yo mismo mientras transito por las calles.

–Con el tema ya elegido, ¿cómo determina cuánto tiempo le dedicará a la investigación, al reporteo en terreno y a la escritura? ¿Cuál de estas tres etapas le resulta más agradable y cuál un tormento?

–El tiempo en cada una de estas tres fases depende de la ambición que uno tenga al abordar el tema, del espacio que requiera

la historia y del plazo que nos asigne el medio para la entrega. Yo me doy por bien servido si logro elaborar una crónica de 3.500 palabras en 20 días. Ese tiempo estaría discriminado de la siguiente manera: un día para la documentación previa, cuatro para el trabajo de campo, tres para las transcripciones del material y para valorar los datos de la investigación, diez para la escritura y dos para la edición final del texto. La etapa que yo más disfruto es la del trabajo de campo, cuando viajo, cuando me relaciono con la gente. Y la más tortuosa, definitivamente, es la escritura. Sinar Alvarado, un amigo y colega venezolano, cita esta frase de una escritora de su país: «Odio escribir, pero amo haber escrito». Comparto esa lúcida sentencia.

—¿Trabaja en un solo proyecto a la vez o puede estar en varios en paralelo?

—Soy incapaz de escribir dos textos narrativos al mismo tiempo.

—¿Habla de los temas en que está trabajando con amigos o familiares?

—Eso es algo que hago con frecuencia. En los almuerzos, mis amigos pueden medir, a través de mis relatos, el grado de entusiasmo que yo tengo con la historia en la cual estoy trabajando. Yo, por mi parte, puedo valerme de las reacciones de ellos para ayudarme a valorar los datos de mi crónica. También he aprendido a hablar de la historia conmigo mismo, mientras releo los apuntes. Entonces establezco las coordenadas de mi viaje, trazo el croquis de los posibles capítulos, avizoro la entrada y el remate. Bioy Casares recomendaba que uno mismo se cuente la historia tantas veces como sea posible, y este es uno de los mejores consejos que he recibido. ¿Cómo puede uno contarles a los demás la historia que no se ha contado a sí mismo? Entiendo que contarse uno mismo la historia es pensar en ella, esbozarla, enriquecerla.

—¿En qué etapas divide el proceso de realización de una crónica?

—Lo primero, a mi juicio, es tener un tema. Luego hay una fase previa al encuentro con los personajes, en la cual rastreo

los archivos de prensa. Sé de colegas que desestiman esta etapa, con el argumento respetable de que prefieren aproximarse a los personajes a través de sus propias percepciones y no de las percepciones ajenas. A mí la documentación previa me alienta, me mete ya en el mundo que voy a explorar. Luego sigue el trabajo de campo, que es el momento en que interactúo con la gente que me cuenta la historia. A continuación viene el tiempo de las transcripciones, de la valoración de los apuntes, el momento de reflexionar sobre el rumbo que tomará el relato. Después viene la escritura y luego la edición final del texto.

—¿Toma notas o usa grabadora? ¿Cuáles son las ventajas y desventajas de cada uno de estos métodos?

—En mi labor de reportero uso grabadora digital, libreta de apuntes y hasta cámara fotográfica. Algunos descalifican el uso de la grabadora, lo cual se me antoja tan tonto como injusto. ¿Por qué achacarle a la grabadora la culpa del mal periodismo? Uno no puede tomar apuntes sobre lo que dice el personaje y, al mismo tiempo, fijarse en sus movimientos y en los detalles del entorno. Si tengo la seguridad de que la grabadora me va a guardar las palabras y los sonidos, entonces me dedico con mayor confianza a mirar más allá del personaje o de los hechos que están en primer plano. Te lo diré sin rodeos: haga lo que haga, siempre tendré menos retentiva que la grabadora. La grabadora me ayuda a proteger los recuerdos. Al descubrimiento de las fotos llegué hace relativamente poco. Es maravilloso: de repente, me siento frente a la computadora y puedo dar *click* en las fotos, mientras escribo, y sentir que estoy otra vez en el lugar de la historia. Ésa es una gran ventaja a la hora de recrear las atmósferas. La libreta de apuntes me sirve para registrar números telefónicos, para llevar el cronograma de mis encuentros y para anotar frases que se me vayan ocurriendo.

—¿Tiene un método para las entrevistas?

—Gay Talese dice que a él le interesa menos lo que sus personajes dicen que lo que sus personajes hacen. En varios de nuestros países un sector del periodismo es rehén de las entrevistas, en especial de las entrevistas que conceden los poderosos para defender sus intereses particulares. A mí me gusta no solo oír a

mis personajes, sino verlos en su cotidianidad: verlos en diferentes momentos y en diferentes espacios, convivir con ellos tanto tiempo como sea posible. Evito atosigar con preguntas a la gente, sobre todo durante los primeros encuentros. Prefiero estar ahí sin ser tan notorio. Mi admirada colega y amiga Leila Guerriero habla del método de «volverse voluntariamente opaco». Yo lo comparto plenamente.

—¿Cómo convence a la gente de que hable con usted, que se abran como un libro?

—Creo que, más que convencer a la gente de que me deje estar con ella, lo que hago es simplemente estar ahí. Mark Krammer dice que el buen reportero debe procurar convertirse en parte del paisaje. El primer día que los pescadores me ven en su bohío se previenen. El segundo, también. Pero si sigo yendo aplicadamente, entonces llegará un momento en que empezarán a confiar o, por lo menos, me verán como un elemento más del entorno.

—¿Tiene lugares favoritos para hacer sus entrevistas, como restaurantes, plazas o casas de los entrevistados?

—Prefiero los sitios en los cuales los personajes se sientan cómodos. Evado los espacios concurridos en los cuales podrían cohibirse.

—¿Cuándo sabe que puede empezar a escribir?

—Cuando considero que en el trabajo de campo ya he conseguido todas las piezas que necesita mi historia.

—¿Escribe rápido? ¿Se bloquea? ¿Se fuerza a escribir un determinado número de palabras por día?

—Escribo lento, no porque quiera sino porque me resulta difícil. Como soy docente de periodismo narrativo desde hace muchos años, a veces me sorprendo cuando dicto mis talleres y me tropiezo con estudiantes capaces de escribir una cuartilla en quince minutos. En tales casos se me viene a la memoria una parodia de la vieja frase irónica de George Clemenceau: «Ay, si yo pudiera orinar como él escribe». También recuerdo siempre la máxima de Sábato: a un escritor no se le conoce por lo que escribe sino por lo que borra. Yo dudo mucho al principio y por

eso me cuesta avanzar, pero cuando encuentro el tono me doy por bien servido si consigo producir mil palabras al día.

—*¿En qué escribe?*

—Tengo dos computadores: uno portátil para mis viajes y otro de mesa para trabajar en casa. Escribo en el de mesa, que por cierto no tiene acceso a internet. De ese modo reduzco al máximo la tentación de perder en las redes sociales el tiempo que debería dedicarle a mi trabajo.

—*¿Cómo es su ritual de escritura? ¿Cómo es el lugar donde escribe?*

—El computador está ubicado contra la pared. Al lado izquierdo hay una ventana por donde entra poca luz, pues Bogotá es una ciudad plomiza, de cielo encapotado. A veces, cuando me embarco en proyectos de largo aliento, empiezo cada jornada sin saber cuándo será la próxima vez que el sol y yo nos veremos las caras. Eso me afecta a ratos. Me gusta estar al aire libre y que la brisa me golpee el rostro. El encierro me supone algunas renunciaciones importantes.

—*¿Cuál es su rutina ideal de escritura?*

—Lo ideal es empezar la jornada a las ocho de la mañana y darle al pedal, sin interrupción, hasta donde me alcance la energía. Por lo general, a las nueve de la noche me vence el cansancio, y entonces paro y me meto a internet para relajarme un poco.

—*¿Qué tan importantes son para usted las primeras líneas de una crónica?*

—Necesito el *lead* para descubrir hacia dónde voy. Mi abuela materna usa una sentencia doméstica que me encanta: «Desde el desayuno se sabe cómo va a ser el día de uno en materia de comida». Lo que empieza mal, en términos narrativos, suele seguir mal e incluso empeorar por el camino. Los buenos narradores son como don Vito Corleone: se aseguran de hacerte desde el comienzo una oferta que tú no puedas rechazar. Mira, por ejemplo, este *lead* portentoso de Jon Lee Anderson: «Los afganos aman las flores, a pesar de que no tienen agua para regarlas». Es tan bueno como el siguiente, escrito por Eduardo Galeano cuando

Maradona fue expulsado del Mundial de Estados Unidos por dar positivo en una prueba de dopaje: «Jugó, venció, meó, perdió». Y mira este otro, magistral, de Jim Murray en *Los Angeles Times*. Es el *lead* de una columna dedicada al boxeador Sonny Liston, un tipo tan intimidante por su fortaleza física como por su fealdad: «Encontrarse con Liston debe de ser como descubrir un murciélago vivo colgando en el arbolito de Navidad». Para mí es fundamental golpear durísimo con el párrafo de entrada.

—¿Cuántos *leads* escribe para cada crónica?

—No podría precisar cuántos, exactamente, pero son muchos. A mí me cuestan los arranques. No estoy hablando solamente del párrafo de entrada, que de por sí ya es difícil aunque uno tenga la idea clara en la cabeza. Estoy hablando de todo lo que significa empezar: elegir la ruta de viaje adecuada, el tono preciso, elegir un ángulo que permita mirar lo inesperado; atizarse con el tema, saber para dónde vas. Todo eso cuesta al principio. Después, cuando uno ya ha solucionado estos asuntos, la crónica empieza a avanzar de un modo más fluido.

—¿Cómo consigue el final? ¿Lo tiene desde antes de empezar o surge a medida que avanza con el texto?

—Truman Capote recomendaba saber el remate desde antes de sentarse a escribir. Me temo que aunque el consejo es sabio no hay que tomárselo tan a pecho, porque a veces uno solo descubre el final cuando avanza en la escritura. En este asunto me guío por la intuición. Hay un punto en el que uno siente que el viaje ha llegado a su fin y si se da un paso más, se daña todo. Es como cerrar el círculo: después de eso, ya no le queda a uno más opción que cepillarse los dientes e irse a dormir. O llamar a Halle Berry, a ver si por fin pasa al teléfono.

—¿Cómo es su proceso de autoedición, edita cada día lo que va avanzando?

—Le oí a Héctor Abad Faciolince, escritor colombiano, una frase magnífica: el reto del buen escritor es controlar al mal escritor que lleva adentro. Imagínate, ¿qué tal que sea él, el mal escritor, quien escriba el texto que le corresponde escribir a uno?

Algunas veces ese escritor malo que nos habita es tan impetuoso que uno solo no da abasto para dominarlo. Toca acudir, entonces, a algún editor o a algún buen lector para que nos ayude a controlarlo. Todas las mañanas, cuando me siento frente al computador, dedico la primera hora de trabajo a enmendar y pulir lo que hice el día anterior. Siempre tengo presente esta lección formidable de Augusto Monterroso: «Uno es dos: el escritor que escribe (que puede ser malo) y el escritor que corrige (que debe ser bueno)».

—¿Cómo es la relación con sus editores?

—Me gusta que me reten, que me empujen a dar lo mejor de mí y que por nada del mundo permitan que yo ladre echado como los perros viejos. Me gusta que me ayuden a aclarar lo que está oscuro, que me pidan completar lo que les parezca incompleto o que me exhorten a corregir el foco si me ven extraviado.

—*Alguna vez dijo: «Cualquiera escribe bien, pero no cualquiera tiene su estilo». ¿Podría profundizar en esa afirmación?*

—El estilo es la identidad del escritor. Si yo le mostrara a cualquier lector aplicado las siguientes líneas que describen a Julio Cortázar, seguramente descubriría en el acto que su autor es García Márquez: «Tenía los ojos muy separados, como los de un novillo, y tan oblicuos y diáfanos que habrían podido ser los del diablo». Al comienzo del cuento «Emma Zunz», cuando ella guarda en el cajón el papel en el que le avisan que su padre ha muerto, parece que empezara a ver los hechos ulteriores. En ese punto el autor desliza esta puntada soberbia: «Ya era la que sería». ¿Quién no reconoce en esa frase, de inmediato, el sello de Borges? No son muchos los escritores capaces de forjar un estilo fácilmente reconocible a primera vista.

—¿Qué tan importante es el sonido de las palabras en sus textos?

—En ese tema también me muevo a través de la intuición. Las palabras establecen entre sí una química especial o una gran incompatibilidad. Es algo que uno percibe a través del ojo y del oído, en efecto. Yo desconfío visceralmente de los escritores que

utilizan palabras como «parámetro» y «coadyuvar» y de los que enredan el rizo creyendo que mientras menos se les entienda resultan más interesantes.

–*Usted habitualmente usa la primera persona, ¿no tiene reparos con eso?*

–Cuando el cronista se oculta parece más humilde pero en realidad se deifica: está en todas partes y puede verlo todo aunque nadie lo vea a él. Como Dios, ni más ni menos. El cronista que muestra el rostro cuenta la historia desde un punto de vista más humano. Ahora bien: la decisión de incluirse o no en la crónica debe ser producto de un análisis previo. Si su presencia nos regala ciertas verdades que no serían tan creíbles en caso de que él estuviera ausente, el cronista debe mantenerse en la escena. ¿Cuántos periodistas han visto en persona al presidente de Venezuela Hugo Chávez? Muchos. ¿Cuántos, en cambio, han viajado junto a él en su avión oficial? Jon Lee Anderson es uno de ellos, y por eso en su perfil «El heredero de Fidel» le saca partido a ese privilegio, incluyéndose sin vacilar en la escena que nos está narrando. Otra cosa son los que se incluyen por simple vanidad, esos que, según el chiste el poeta colombiano Juan Manuel Roca, si fueran Juan Ramón Jiménez escribirían «Yo y Platero».

–*¿Cuáles son sus principales maestros de la escritura en general y de la crónica en particular?*

–He sido más lector de ficción que de no ficción. Entre mis escritores favoritos figuran Hemingway, Dostoievski, García Márquez y Camus. En cuanto al periodismo narrativo, solo te hablaré del que considero mi principal maestro: Gay Talese. A mi juicio es quien mejor combina las dotes de escritor con las de reportero. Es un animal narrador como pocos, pero además es muy perceptivo: en sus manos el pequeño detalle se convierte de repente en una catedral que nos sobrecoge o nos sorprende.

–*¿Qué virtudes primordiales debe tener un buen cronista?*

–Básicamente, dos: profundidad en la mirada y originalidad en la voz. Quien sabe mirar, elige ángulos novedosos que los demás no ven. Quien tiene una voz narrativa sólida, sabe seducir

con el relato. Obviamente, la mirada y la voz del cronista deben sustentarse en un riguroso trabajo de investigación.

—*¿Para qué sirven las crónicas?*

—La crónica contribuye a sensibilizar a la gente sobre ciertos temas de interés. Los humaniza, los convierte en narración de calidad. Escribir crónicas es construir memoria. Me parece que el género es apropiado para esos lectores que no llegan al texto con el único propósito de atragantarse de datos, sino que además aspiran a ser tocados por la belleza y pretenden convertir el acto de leer en una aventura vital.

—*¿Cree que el periodismo puede conducir a la verdad?*

—Claro que sí. Pero me preocupa que en los últimos años la palabra verdad esté asociada casi exclusivamente a denuncias. Algunos suponen que las verdades que no contienen el destape de una olla podrida, son indignas de ser publicadas. En un continente saturado de corrupción, siempre será apreciada la figura del higienista que fumiga a las alimañas. Sin embargo, me temo que la verdad no se encuentra solamente regando plaguicidas o frecuentando los manteles de los poderosos, sino también pres-tándole atención a la gente común y corriente, aquella que, por desdicha, solo existe para la gran prensa en la medida en que muere o mata.

EN LAS GARRAS DE FALUN GONG

por Santiago Gamboa

ESTA HISTORIA COMIENZA CON UN ALMUERZO de campo en las montañas al norte de Pekín, cerca del bellissimo Palacio de Verano, una zona algo árida pero limpia, desde la cual se disfruta de una impresionante vista de la ciudad. Allí, invitado por una familia amiga, conocí a una gran cantidad de extranjeros que viven en China desde hace más de cincuenta años, la mayoría ingleses, canadienses y norteamericanos. Pasando de un tema a otro, mientras picábamos de las viandas colocadas sobre una mesa portátil, me atreví a mencionar el tema de la sociedad secreta Falun Gong, algo que ha saltado dramáticamente a las primeras planas en los últimos meses, pues, entre otras cosas, tres de sus miembros se quemaron, en acto de protesta, en la Plaza de Tiananmen.

Digo «me atreví», pues desde hace dos años Falun Gong es un tema muy delicado en China, frente al cual el gobierno, es decir el Partido Comunista, realiza una lucha sin cuartel, considerándolo de altísima peligrosidad, al punto de haber editado publicaciones en su contra que reparte gratuitamente en sus embajadas de todo el mundo, creado un sitio en Internet cuya única función es acusarlo de las peores atrocidades, prohibido sus actividades deportivas en los parques, arrestado a sus miembros con durísimas condenas y lanzado fuertísimas campañas de desprestigio en contra de su líder, Li Hongzhi, quien actualmente vive en Estados Unidos.

Pero de parte de Falun Gong el histerismo no es menor. Tras haber sido declarado ilegal en junio de 1999, luego de que un nutrido grupo de adeptos cercara el Palacio del Pueblo, es decir la sede del gobierno chino, en una «sentada» de protesta, dan-

do una clarísima muestra de poder, su líder Li Hongzhi huyó a Hong Kong y luego a Estados Unidos, desde donde organizó una poderosísima campaña en contra del gobierno chino. A partir de ahí comenzó el enfrentamiento. Falun Gong, que hasta junio de 1999 era legal –tanto que imprimía sus libros en las editoras estatales–, fue de inmediato prohibida, calificada de «secta maléfica», y Li Hongzhi, el líder, pasó de ser el gran Maestro a convertirse en uno de los más fieros luchadores contra el gobierno chino, con tal ímpetu que ha dado la orden a los miembros de Falun Gong en Estados Unidos y Asia –que son muchos– de promover una candidatura suya al Premio Nobel de la Paz, ya que se considera un luchador de la libertad religiosa, la libertad de expresión y, en últimas, la libertad a secas en China.

Al escuchar la palabra «Falun Gong», Bertha, una de las invitadas me dijo:

–Yo tengo una amiga que acaba de sacar a su hija de esa secta.

A partir de ahí escuchamos con atención su historia. Se trataba de una joven de 26 años que había estado durante cinco en Falun Gong; para salir había sido recluida en un hospital de enfermedades mentales, y, luego, en una escuela de «des-programación». Sin muchas esperanzas pregunté si sería posible hablar con esa persona, y Bertha me prometió hacer lo posible. Así nos despedimos.

Al día siguiente, a las diez de la mañana, recibí una llamada. Era Nancy, la madre de la joven de Falun Gong; no solo aceptaba hablar conmigo y responder a mis preguntas. Además me invitaba a almorzar.

La casa de Nancy –es un nombre ficticio– está al nororiente de Pekín, en un modesto barrio de casas estatales para profesores universitarios. Los apartamentos son pequeños, de apenas dos alcobas, y los corredores y escaleras de acceso se encuentran completamente desconchados. Nancy es una mujer de sesenta años, hija de padre chino y madre norteamericana, que vive en Pekín desde 1953. Su marido es chino, lo mismo que sus dos hijas. Es una familia de clase media. Fue su segunda hija, a quien llamaremos Li Chen, la que estuvo durante cinco años en Falun Gong.

Este es el testimonio de Nancy:

«Falun Gong empezó a ser muy conocido en 1993, aún si existía desde bastante antes. Fue en ese año cuando empezó su

popularidad, es decir la popularidad de Li Hongzhi, su líder. Falun Gong significa, literalmente, ‘Ejercicios de la rueda de la ley’. La motivación inicial de mucha gente, incluso la mía, fue precisamente la práctica de estos ejercicios, la búsqueda de la buena salud, algo que para nosotros, en China, es fundamental. Usted habrá visto los parques de Pekín a las seis de la mañana. En ellos no cabe un alma. Aquí la gente se cuida mucho y una de las formas es haciendo ejercicio. Por eso Falun Gong fue muy bien visto y se popularizó rápidamente. Yo, por mi hija, me interesé, y juntas salíamos a hacer los ejercicios. Pero en su doctrina, Li Hongzhi agregaba algo: quien hiciera correctamente los ejercicios no tendría necesidad de tomar medicinas, pues los medicamentos, según él, lo que hacen es ‘aplazar’ la enfermedad, nunca corregirla. Hay una segunda dimensión de la realidad que no vemos y las enfermedades se curan estando en armonía. La enfermedad es un signo de impureza en esa segunda dimensión, y entonces los ejercicios de Falun Gong, las ruedas de transmisión de energía que practican, comunican con esa dimensión, liberan las impurezas y así corrigen la enfermedad. La impureza, para él, es una ‘materia oscura’. La forma de curarse de cualquier enfermedad, y sobre todo de ascender en la escala espiritual de Falun Gong, es entregándose con sinceridad y disciplina a los ejercicios. Solo así las moléculas que forman nuestros cuerpos podrán convertirse en ‘alta energía’, siendo superiores a las moléculas que conforman los cuerpos de la gente común. Al convertirlas en ‘alta energía’ el cuerpo se transforma: pasa a ser un cuerpo de ‘leche blanca’, hasta llegar al máximo de la purificación, es decir, la ‘limpieza blanca’. Eso sucederá cuando todo lo ‘oscuro’, toda la ‘materia oscura’, salga de nuestros cuerpos».

Mientras habla, Nancy le hace infinitos dobleces a una hoja de papel. Está nerviosa; se nota que necesitaba contarle a alguien.

«El primer nivel de Falun Gong son los ejercicios físicos, los cuales están ligados al cultivo espiritual. Se trata de una forma de meditación para quitar las impurezas de la vida terrena con el objetivo de ‘llegar al corazón’. Las impurezas están representadas por cosas superficiales como la fama, la fortuna personal, las propiedades, los sentimientos hacia la familia u otras personas, e incluso el afecto hacia sí mismo. Es un proceso gradual en el

que cada vez se va más profundo. Desde el principio se idolatra al líder espiritual, Li Hongzhi, único conocedor de ‘la verdadera naturaleza del universo’. Esto lo hace a través de tres principios: la verdad, la benevolencia y la paciencia. En este nivel, ciertas experiencias de la vida empiezan a cambiar de signo. Por ejemplo: ser víctima de un robo es una cosa positiva, pues al ser desprovistos de bienes materiales, subimos en la escala espiritual. Es aquí cuando el miembro de Falun Gong deja de tomar medicinas, lo que acarrea gravísimas consecuencias».

Nancy recuerda el caso del tío de un amigo suyo con quien hacía los ejercicios. Este hombre, bastante mayor, tenía cáncer. Al dejar la medicación su enfermedad progresó y poco después murió. Para Falun Gong, la explicación fue que el hombre ‘no hacía los ejercicios de manera sincera y correcta’. Nancy supo de muchos casos similares. Personas que sufrían de hepatitis y que se agravaron; diabéticos que dejaron de tomar insulina y quedaron ciegos o sufrieron amputaciones. Cuando un adepto se agrava, los compañeros lo cercan para traspasarle su energía positiva, pero esto casi nunca da resultado. Fue en este punto cuando Nancy decidió salirse de Falun Gong. Su hija Li Chen, en cambio, continuó.

«En el tercer nivel, es importante la lectura atenta del libro *La rueda de la ley*, la biblia de la sociedad secreta, en la que están contenidas todas las enseñanzas del Maestro. Este libro, para Falun Gong, es sagrado. Cada una de sus palabras es divina, por lo tanto no puede ser resumido ni subrayado. Yo, leyéndolo, había señalado con resaltador algunas líneas, pero cuando Li Chen se dio cuenta destruyó la copia y compró otra, con el argumento de que todas las palabras eran sagradas. Para los seguidores, este libro es un ‘regalo del Señor’. A partir de aquí, no puede haber ningún libro sagrado, un Corán o una Biblia, en la casa de un miembro de Falun Gong. La presencia de estos libros genera esa ‘materia negra’ de la que ellos están librándose».

Fue en ese momento que Li Chen, según Nancy, quemó todos los libros de meditación que había en la casa.

«Li Hongzhi cree ser la reencarnación de Buda, pero llevando el Budismo a un estadio superior, actualizado y adaptado al mundo de hoy. Para convencer a sus seguidores, Li Hongzhi

cambió su documento de identidad, haciendo coincidir su nacimiento con el *Buddishava*, el día del nacimiento de Buda. Además se viste como un sacerdote budista. Es muy carismático. El dice: ‘Soy el único que puede llevar a la raza humana a alcanzar altos niveles de energía’. Se disfraza de gran Maestro y sus seguidores deben comprar sus libros, los videocasetes de sus rituales, las grabaciones con su voz. Él dice a sus discípulos: ‘Ustedes son diferentes del resto de los hombres, así que no esperen comprensión’. Como una de las directivas consiste en superar los afectos, muchos discípulos rompen con sus familias y ven como enemigo a cualquiera que se proponga sacarlos de Falun Gong».

Durante toda la formación, es muy importante el estudio reiterado del libro sagrado. Li Chen lo leyó al menos 200 veces. Una de las mujeres que recientemente se quemó en la Plaza de Tiananmen, y que sobrevivió, declaró haber leído el libro 300 veces. Otra forma de leerlo con atención consiste en copiarlo.

«Los discípulos ya formados excluyen de su vida intereses económicos y familiares y se reúnen con otros discípulos a discutir, ver videos o hacer los círculos de energía. Para esto se congregan en salones, casas privadas o lugares públicos, como los parques o la Tienda de la Amistad, uno de los lugares más conocidos de Pekín».

Para Nancy, en este nivel, Falun Gong puede conducir a la psicosis y la enfermedad mental. De hecho, según cifras a las que tuvo acceso en el centro médico, un porcentaje cercano al 15% de los discípulos están mentalmente enfermos. Sufren alucinaciones o se convierten en maniaco depresivos, como fue el caso de Li Chen. Esto sucede, sobre todo, porque consagran las horas de sueño a la meditación, o a hacer los ejercicios, o a leer de forma obsesiva el libro. Con apenas una o dos horas de sueño, el cerebro empieza a producir alucinaciones.

«Mi hija comenzó en Falun Gong a finales de 1995, y en 1998 empezó a sufrir depresiones y anorexia, a manifestar síntomas de enfermedad mental. Hacía los ejercicios toda la noche, permaneciendo sentada en la posición del Loto. A veces se cubría con una sábana y decía que se había convertido en una bruja. Tenía alucinaciones fuertísimas. En ese momento el marido de Li Chen se marchó y yo me trasladé a su casa para cuidarla. Me sentía culpable, pues consideraba que la educación que le había

dado no le había permitido defenderse de algo así. Imagínese, eso de las ‘moléculas de energía’, por Dios, cualquier persona que haya estudiado algo de ciencia se da cuenta de que es un disparate. Pero en fin. Una mañana noté que Li Chen leía el libro y la observé de reojo. Luego, una hora después, comprobé que estaba en la misma página. Pasado un rato empezó a temblar. Creí que iba a tener un ataque y la llevé a un hospital. Al principio rechazó tomar medicamentos, pero luego, muy débil, se rindió, y no muy convencida dejó que le dieran algunas medicinas. Al tomarlas, según dijo, escuchaba voces que la acusaban diciéndole: ‘¡Mala! ¡Diabla!’. Después de esto Li Chen dejó el trabajo por un mes. Al salir del hospital aceptó tomar algunas medicinas y experimentó una leve mejoría. Fue al mar, descansó, durmió. Pero de cualquier modo, cada vez que debía tomar los medicamentos –que eran, básicamente, ampollitas de litio y calmantes–, yo debía librar con ella una pequeña batalla. Li Chen, sencillamente, no aceptaba estar enferma».

El 25 de abril de 1999 vino la ‘sentada’ de miembros de Falun Gong en torno a la sede del gobierno central en Pekín, y su posterior prohibición y persecución. Pero los discípulos de Li Hongzhi cerraron filas, pues ahora se consideraban mártires. Meses después, en Estados Unidos, Li Hongzhi creó la página web de Falun Gong con el nombre de Ming Hui, y fue a través de ese medio que continuó enviando directivas a sus discípulos.

Según Nancy, hubo dos momentos: en la primera época, recién creado el web, el líder pidió a sus seguidores hacer ejercicios en sus casas y mantenerse unidos, reforzando su fe, subrayando que la prohibición no debía aminorar su creencia sino, al revés, reforzarla. Pero en todos estos mensajes, insistía en que había que ponerse en peligro. Por su parte, Li Hongzhi se presentó en Estados Unidos como un exiliado político, víctima de la ausencia de libertad religiosa impuesta en China por el Partido Comunista, en una situación similar a la del Dalai Lama. De este modo, recibió el apoyo de un sector importante del exilio chino que practicaba su fe, y así, lentamente, fue afinando su estrategia.

Fue entonces que Li Hongzhi dio un viraje en sus directivas. Según Nancy, el cambio ocurrió al inicio del año 2000. «Ha llegado el momento de ayudar al Maestro a cumplir su misión en el

mundo», escribió, a través de la red. Con esto, Li Hongzhi pedía a sus discípulos en China que difundieran su palabra y realizaran pequeñas manifestaciones relámpago de apoyo, con el objeto de que la sociedad china y el gobierno supieran que Falun Gong seguía en plena actividad.

«Fue en ese momento que Li Chen dejó de ser una simple discípula para convertirse en furibunda activista», siguió diciendo Nancy. «Comenzó a escribirle centenares de cartas al gobierno protestando contra la prohibición. Se sentía una Juana de Arco, dispuesta a inmolarsse combatiendo por su fe, con lo cual en las cartas de protesta y en las peticiones ponía su verdadero nombre. Li Chen trabajaba como editora en una Unidad de Trabajo de Pekín –todos los chinos están adscritos a estas unidades de trabajo, controladas por el Partido, por fuera de las cuales es casi imposible obtener un empleo–. Era muy apreciada entre sus colegas, entonces el jefe de la Unidad me llamó y me explicó la situación, pidiéndome que hiciera algo, pues de lo contrario él se vería obligado a denunciar las actividades de Li Chen».

Fue un momento muy duro para Nancy. Su hija estaba poseída por lo que consideraba «su misión», y el mundo parecía venírsele encima. Pero a ella no le importaba que la arrestaran. Al contrario, quería ser mártir. Imprimía día y noche los escritos de Li Hongzhi transmitidos por el web y luego los repartía por la calle. Era algo frenético. Nancy lo recuerda con horror.

«Yo me despertaba a las cuatro de la mañana y la veía corriendo de un lado para otro, en medio de montañas de papel impreso. Toda la noche se escuchaba el ruido de la impresora. Li Chen no dormía. Hacía ejercicios y leía. Decía que había visto al Maestro acercársele al lecho, ponerle una mano sobre la cabeza y transmitirle su energía, algo que hacía Buda en su ritual para transmitir la sabiduría. Las alucinaciones eran permanentes. Li Chen escuchaba voces que, según ella, provenían de otros universos. Sentía en su cuerpo el movimiento de la ‘rueda de la ley’, pues Li Hongzhi decía que tras hacer los ejercicios surgiría una rueda de la ley en el abdomen, la cual giraría siempre. Es una rueda invisible que, cuando gira en el sentido de las manecillas del reloj, es de ayuda para quien la posee. Cuando gira al revés, significa que está ayudando a los que están en torno a la persona.

Por eso la alucinación principal en los miembros de Falun Gong es ver ruedas girando. Otra de las alucinaciones frecuentes es ver el ‘ojo espiritual’ del budismo, ubicado en la frente.»

Li Chen se ponía cada día en mayor peligro y su estado de salud era patético. Milagrosamente no fue arrestada, gracias a que el médico fue personalmente a hablar con el líder político de su Unidad de Trabajo. Pero a principios de octubre del año 2000 las crisis maniaco depresivas fueron muy fuertes. El médico, conociendo su caso, diagnosticó «depresión bipolar maníaca», lo mismo que tuvo el pintor Vincent Van Gogh. Esto la hacía tener fuertísimos cambios de ánimo: o permanecía abatida en un sillón o saltaba por los aires, como un resorte, durante 48 horas, sin dormir, haciendo ejercicios, imprimiendo y repitiendo consignas. Nancy intentaba darle el litio mezclado con la comida en sopas de sabor muy fuerte, con soya y vinagre, pero un día Li Chen dejó de comer al encontrar a su marido, que de vez en cuando venía a la casa, colocando risperidone en su comida, una medicina para esquizofrénicos. Al no comer, o comer poco, empeoró. Estaba muy débil. Su voluntad estaba totalmente controlada.

«El 8 de octubre, durante la semana de vacaciones posterior a la conmemoración del día de la República», continuó diciendo Nancy, «el líder de la Unidad de Trabajo me llamó y me propuso llevarla de nuevo al hospital mental, es decir al Departamento de Enfermedades Mentales del Beijing Medical Hospital. Allí ella pateó, se defendió y escupió los medicamentos. Hizo huelga de hambre. Fue algo horrible verla en ese estado. Pasaba la mayor parte del tiempo sedada, adormilada. Así llegamos al final del año. No había grandes cambios. Yo iba al hospital todos los días, pero Li Chen no mejoraba. Decía que aún si la pensaban tener dormida todo el día, su fe estaría con ella. Tres meses después empezó a cooperar de una forma bastante frágil, pero el hecho de estar privada de libertad, encerrada bajo llave, la hacía sentirse víctima, y esto la dirigía de nuevo hacia su culto».

Toda la familia sufrió las consecuencias. El padre de Li Chen, un ingeniero que trabaja fuera de Pekín, debió hacerse un tratamiento con cuatro pastillas diarias de nitroglicerina para evitar el paro cardíaco.

«A mediados del pasado mes de enero, otro líder de la Unidad de Trabajo me habló de la Escuela de ‘desprogramación’,

diciéndome que en ella trataban a personas con el perfil de Li Chen, es decir personas que han perdido el control de su mente y sufrido algún tipo de ‘programación’ por parte de sectas».

Esta Escuela, de la que Nancy no dio muchos detalles, está a las afueras de Pekín, y en ella hay varios grupos con diferentes niveles de gravedad, de «dependencia» mental. En el grupo de Li Chen había ocho «enfermos» pero Nancy supo que en otros el número era de hasta veinte casos. Es, según Nancy, un tratamiento intensivo. Muchos de los formadores son ex miembros de Falun Gong, los cuales hablan con los «discípulos» y los acompañan.

«Li Chen permaneció allí, en medio de ese nuevo ambiente. Al principio regresaba cada noche al hospital mental, pero luego fue internada en los dormitorios de la Escuela. Pasadas tres semanas, el 20 de febrero pasado, Li Chen llamó por teléfono. ‘Soy yo, mamá. Estoy fuera del culto’. Yo lloré –de hecho, vuelve a llorar al recordarlo–, pues, además de lo que significaban esas palabras, era la primera vez en 5 años que Li Chen se refería a Falun Gong con la palabra ‘culto’. Antes, para ella, Falun Gong no era un ‘culto’, era la verdad. Luego hizo pasar a su padre al teléfono y le dijo: ‘Les pagaré los sacrificios que hicieron por mí’. Li Chen parecía haber regresado. Se reconcilió con el marido y anunció que quiere tener un hijo, fundar una familia».

Pero la experiencia no terminó ahí. A pesar de la mejoría, Li Chen debió continuar en la Escuela, esta vez escribiendo una especie de autoanálisis. Lleva escritas 60 páginas y el texto comienza con la siguiente frase: «Me uní a Falun Gong porque me odiaba a mí misma». Li Chen salió formalmente del hospital el 16 de julio pasado.

«Hay un porcentaje de éxito del 60%», me dijo Nancy, con ojos acuosos. «Ahora no podemos hacer otra cosa que confiar y esperar. Por lo general, se necesitan seis meses más de vida normal para consolidar lo logrado al interior de la Escuela». Al saber que su hija estaba en la vía de la recuperación, Nancy se dio cuenta del camino recorrido y le cayó encima toda la angustia que antes había debido tragarse. «Estoy aún en el proceso de despertar de esta pesadilla», me dijo, antes de despedirnos.

¿Es realmente Li Hongzhi equiparable a David Koresh, fundador de la secta Davidiana, a Luc Jouret, fundador del Templo

Solar, y a tantos líderes de sectas prohibidas en Europa y Estados Unidos? A juzgar por los testimonios encontrados en Pekín, sí. Sin embargo, muchas preguntas continúan girando, como la «rueda de la ley», en torno a Falun Gong. De cualquier modo, y tal vez para curarse en salud tras los suicidios de discípulos, Li Hongzhi afirmó que quemarse no suponía «ascenso espiritual» alguno. En su estrategia de combate contra el gobierno chino, en la cual la imagen es pieza fundamental, las antorchas humanas podrían voltearse en su contra. Aún si esos rostros carbonizados murieron gritando «¡Falun Gong no es malo!», el solo hecho de que haya ocurrido, de que seres humanos se hayan inmolado de esa forma tan cruel, podría ser una lacerante prueba de lo contrario. De todo lo contrario.

SANTIAGO GAMBOA: HEREDERO INVOLUNTARIO

Lo definen como el heredero de Gabriel García Márquez, pero a este bogotano asentado en Italia el rótulo no le acomoda nada. Después de todo, los escenarios de Gamboa no podrían estar más lejos de Macondo: en China, India, Jerusalén se sitúan sus novelas y sus crónicas, géneros que trabaja, eso sí, con belleza, soltura y energía garciamarquianas.

por Constanza López G.

LA VIDA ESTÁ HECHA DE CASUALIDADES. Hace alrededor de un año, mientras hurgaba en las estanterías de literatura Latinoamericana de El Ateneo en Buenos Aires, uno de los vendedores me recomendó *Necrópolis*.

—Este es el heredero de García Márquez —dijo y depositó el libro en mis manos.

Yo había leído —y admirado— varios reportajes de Santiago Gamboa y sabía que se encontraba entre los mejores cronistas de Latinoamérica, pero nunca había leído una novela suya. *Necrópolis*, que el año pasado ganó el premio La Otra Orilla, de Norma, resultó ser, también, un texto cautivador.

La segunda casualidad se produjo meses después, cuando Roberto Ampuero, profesor visitante de la Universidad Finis Terrae, me escribió en un mail que Santiago Gamboa estaba dictando un curso en la Universidad de Iowa y que venía a Chile. «Debes contactarlo», me dijo, «es un gran novelista y cronista colombiano, celebrado por García Márquez».

—¿Tanto así?

—Gamboa pertenece al selecto grupo de actuales novelistas colombianos que le dieron un giro a la literatura de su país y de

América Latina, a ese grupo de escritores que tomaron la antorcha de las manos de Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis e iluminaron los nuevos senderos para la creación –añadió Ampuero–. Y es además un intelectual profundo que reflexiona sobre la región, el mundo y el acto de la escritura. Es un cosmopolita, un incansable explorador del planeta y sus culturas, que seguro ya no se encuentra en el mismo lugar en que estaba al comienzo de estas palabras.

Finalmente conocí a Santiago Gamboa en un soleado día del invierno pasado en Santiago. Almorzamos a los pies del cerro San Cristóbal. Como gran gozador que es, se comió un plato gigantesco de mariscos y una corvina a la mantequilla con un cerro de papas cocidas, se bebió el pisco sour del aperitivo y probó unas cuantas cepas de tinto, y habló, habló y habló, con la misma vitalidad de sus textos.

– *Ahora que por fin te conozco, debo preguntarte esto: ¿qué significa ser el «ahijado literario» de Gabriel García Márquez?*

– Bueno, eso lo escribió un periodista y yo no sé por qué lo dijo. Con García Márquez, aparte de una gran admiración y de un enorme afecto personal, no me une nada. Yo soy bogotano y él caribeño. Su mundo y el mío no pueden ser más distintos. Su estética a mí me fascina, pero como lector. Mal haría yo, sin su mundo y sus experiencias, en adoptar su estilo como sí hacen otros escritores, como Salman Rushdie o Isabel Allende.

– *¿Cuál es tu propia relación con el realismo mágico?*

– Me gusta leerlo solo en García Márquez. Los copistas le hacen daño al modelo.

En ese almuerzo me contó que, tras vivir un año y medio en India en calidad de consejero cultural de Colombia, acaba de instalarse cerca de Roma, en el campo, en las afueras de Casaprota, un pueblito de la región de Sabina: «Es una casa sencilla y hermosa, que no golpea el paisaje sino que se armoniza con él». Diseño de su hermano Pablo, es un cubo blanco con ventanales que miran a un valle cubierto de olivos, en hileras que llegan hasta el río Farfa. Al frente, una montaña y, en lo alto, un pueblecito

medieval llamado Borgo Santa María. Aún no tiene conexión a Internet, así es que suele arrancarse a trabajar en el taller que su mujer tiene en Roma, ubicado en un edificio histórico, con patio interior y árboles añosos, en la vía Dardanelli.

A Europa llegó hace 25 años. Tras estudiar Literatura en la Universidad Javeriana de Bogotá, este hijo de profesores partió a España con una maleta en que llevaba 65 páginas de su primera historia, una suerte de *nouvelle*, y un par de relatos. También cargaba con el terror que le provocaba la idea de ser escritor y tener que enfrentarse al «destino trágico» de vivir del talento. Tenía 19 años y nunca le había hablado a nadie de esta afición que lo apasionaba tanto como lo atormentaba.

En Madrid estudió filología hispánica en la Complutense y luego, en La Sorbona, literatura cubana. Hoy tiene muy claro qué lo motivó a emigrar: «Quería conocer el mundo y, sobre todo, quería vivir solo, depender de mi propia fuerza. En cierto sentido salí de Colombia huyendo del profundo amor de mis padres, que me apoyaban en todo».

—¿De qué manera esa vida en Europa marcó tu carrera literaria?

—Me hizo ver mi vida anterior desde otro ángulo, y además introdujo la nostalgia. Eso me ayudó, me marcó.

—¿Estudiaste literatura porque querías ser escritor?

—Yo creo que escribir y leer forman parte de lo mismo, y estudiar literatura es un modo de decidir que tu vida se desarrollará entre libros, en el mundo de los libros. A partir de ahí no es difícil empezar a escribir, pues uno imita lo que le gusta. Yo escribo por imitación. De joven quería alargar los libros que me gustaban. Escribía capítulos de las novelas que leía, y era muy útil, pues los personajes y el entorno ya estaban establecidos. Aprendí por imitación. Luego, gradualmente, transferí la imitación del libro leído a la historia imaginada.

En París comenzó su «doble militancia», combinando literatura y periodismo. Trabajó en el Servicio América Latina de Radio Francia Internacional entre 1993 y 1997 y paralelamente ejercía como

corresponsal de *El Tiempo* de Bogotá. Cubrió elecciones en toda Europa y estuvo en las guerras de Bosnia y Argelia. Ha colaborado en las revistas *Gatopardo*, *GQ*, *Playboy*, *Perfiles*, *SoHo*, *Internazionale* y en varias publicaciones del Grupo Repubblica. Además, ha sido columnista de las revistas *Cromos* y *Cambio*. En París Santiago Gamboa también se fue haciendo adulto. Conoció a su primera mujer, una francesa, se casó, se divorció y se convirtió en escritor. Venció sus miedos, logró hacerle una finta a la sombra del fracaso. Debutó como novelista en 1995 con *Páginas de vuelta*. Dos años después, el libro *Perder es cuestión de método* le valió los primeros –y contundentes– elogios de la crítica internacional y su versión cinematográfica, dirigida por Sergio Cabrera, recorrió 37 países. *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000) aumentó su prestigio en Europa y *Los impostores* (2002) y *El síndrome de Ulises* (2005) han recibido elogios y han sido traducidos a 16 idiomas. Antes de obtener *La Otra Orilla*, fue finalista de los premios Rómulo Gallegos (Venezuela), Medicis (Francia) y Casino de Povoá (Portugal).

Gamboa ha participado además en varias antologías de narrativa latinoamericana, como *McOndo*, *Líneas Aéreas* y *Cuentos carníbal*.

–¿Qué conecta al periodismo y la literatura cuando se ejercen en paralelo?

–Creo que la crónica periodística es, como dice García Márquez, un género literario. El periodista le enseña al escritor a acabar lo que comienza. A mantener una disciplina, a ser constante. Ambos deben ser implacables con el lenguaje: atrapar al lector desde la primera línea. La diferencia entre ambas disciplinas es dónde se sitúa la verdad: para el periodista la verdad es anterior a la escritura, pues su objetivo no es crear un mundo con palabras, sino explicar el mundo real con palabras. El escritor no tiene esta atadura, pero debe respetar su propia verdad, la que establece al interior de su escrito.

–¿Te parece que periodismo y literatura son un matrimonio bien avenido o simplemente «guardan las apariencias» pero en el fondo rivalizan en el corazón del autor?

–Creo que genuinamente son un matrimonio bien avenido. Lo demuestra la estadística: una apabullante cantidad de escri-

tores anglosajones, italianos y de lengua española, del siglo XX, han sido periodistas. Citaré a Hemingway, a Moravia, a García Márquez. Entre franceses es menos frecuente, pero hay.

–¿Qué tan cerca te sientes del periodismo narrativo?

–Es el único que me interesa.

El movimiento

El bichito de los viajes se le metió en el cuerpo a los 8 años, la primera vez que salió de Colombia para aterrizar en Roma, donde sus padres habían obtenido una beca. «El mundo entero me interesa. He ido a Asia, África, América Latina, Europa», sentencia Santiago resumiendo su bitácora, que suma ya más de 60 países visitados y reporteados.

En 2001 publicó *Octubre en Pekín*, libro de crónicas sobre la capital china y en 2008, *Hotel Pekín*, fue su primera novela de viajes. En ella habla de las complejas relaciones entre China y Occidente a través de dos viajeros que se reúnen a hablar y a beber en un bar por las noches. De Graham Greene, dice Santiago, aprendió el placer de escribir sobre personajes que están fuera de contexto, que están viajando.

Greene no es su único referente literario en este género.

«Theroux y Naipaul son claves. Theroux es el genio del oído: sus personajes dialogan maravillosamente y todo lo que dicen es interesante. Parece que vas en el tren con ellos y ves el país en sus palabras. Naipaul es más seco, pero su genialidad está en sus opiniones sobre las cosas. Es un método más difícil, pues hay que ser, digamos, genial. Es casi imposible, pero es el método Naipaul».

A Gamboa le gusta todo de los viajes, incluso las esperas en los aeropuertos, los cambios de hora y hasta las insípidas comidas de los aviones. Pero más allá de lo anecdótico, asegura que los viajes lo han convertido en una mejor persona, porque no solo son una forma de conocimiento, sino también una experiencia que permite borrar prejuicios. «Los viajes te abren los ojos, te hacen ver la diversidad, te hacen surgir preguntas y dejar de lado tus certezas. Mientras más viajas, menos certezas tienes», explica.

–¿Qué es lo que más te gusta de las crónicas de viajes?

–La idea de aprender cuando se está en movimiento. Conocer una cultura nueva es como abrir por primera vez un libro importante.

–¿Cómo reportear y escribir de destinos exóticos sin caer en los estereotipos del visitante?

–Aguzando el oído, siendo una persona sensible, tolerante, culta. Evitando quedarse en la descripción de las cosas raras que comimos y en lo lejos que estamos de la casa.

En las ciudades que visita hurga, huele, palpa y escucha – porque, como diría Kapuscinski, él reporta con los cinco sentidos–, Santiago Gamboa ve un lenguaje por descifrar; lo que hace en sus crónicas es, precisamente, descifrar ese lenguaje.

Gamboa reportero es riguroso, muy riguroso. Previo a cada viaje, lee todo lo que puede sobre ese destino, trata de entender, su arte, su política y su cultura. «Me enamoro del lugar antes de poner un pie en él. Creo que el mejor viajero es el que está enamorado de lo que aún no conoce y quiere tenerlo ya mismo».

Eso le ocurrió con la India. Antes de instalarse a vivir allí, Santiago Gamboa creía conocerla; había leído todo lo que se ha escrito sobre ella. Al instalarse, su sorpresa fue profunda. «Europa es el continente de la abundancia, de las ideas, del paternalismo, de la arrogancia», explica. «Europa es un continente muy bonito en la superficie pero después uno siente que va emergiendo el horror. En cambio en estos países es al revés, la superficie es horrible pero lentamente va emergiendo una belleza a través de la bondad y la generosidad de la gente».

Esa experiencia quedará plasmada en *India: una apasionada familia humana*, su próximo libro, al que está dándole las últimas pinceladas y en el que pretende una mirada lejos del exotismo, una mirada *en* la India y no *sobre* la India.

–¿Cómo reportear cuando no hablas el idioma?

–Buscando quien traduzca o quien entienda. Hablo cuatro idiomas y tengo nociones de varios más. Como soy filólogo sé cómo funcionan las lenguas. Puedo entender con cierta facilidad casi todo.

–*Haciendo un esfuerzo de conceptualización: ¿qué características tienen, a tu juicio, las buenas crónicas de viajes?*

–Transmiten la idea de que el mundo es enorme y diverso, y hacen que lo comprendas un poco más. Al terminar un buen libro de viajes te dices: conozco otro país. O dices: yo estuve ahí.

Su (no) método

Gamboa no tiene un método, tampoco rutinas ni estructuras fijas, excepto al momento de reportear, en que suele seguir el mismo derrotero: «Hablar con la gente en pirámide invertida. Desde el o los protagonistas, hasta los testigos más lejanos. También con especialistas que puedan esclarecer detalles: científicos, psicólogos, filósofos. Depende de lo que la investigación requiera».

–*¿Cómo sabes que el reporte está terminado, que tu historia está completa?*

–Cuando la comprendo.

No usa grabadora (excepto si se trata de políticos, «solo para protegerme cuando exclamen: ¡Yo no dije eso!»), sino que toma notas. Tampoco prepara cuestionario («cada entrevistado es distinto y uno no sabe qué puede surgir, es mejor ser flexible») ni elabora una pauta antes de comenzar a escribir. «Por lo general empiezo por lo que, según mi oído, debe ir primero. Puede ser un diálogo».

–*¿Qué elementos básicos necesitas para construir una buena historia?*

–No tengo un decálogo. Reconozco la buena historia de forma instintiva. Algo en alguna parte me dice: esa es, síguela. Las ideas surgen de lo que ocurre a mi alrededor, de lo que veo, de lo que me cuentan.

–*¿Ocupas los diarios como fuente de inspiración?*

–Considero que son importantes como una primera señal, como un indicador. Pero se debe ir más allá para evitar la endogamia.

–Pero debe haber temas o personajes que te atraen más que otros para una crónica...

–Sí, me gustan las debilidades humanas. La periferia de la vida, el límite de la condición humana. Esto puede darse en personas absolutamente centradas y luminosas.

–¿Cómo dosificas el uso de herramientas narrativas con «información dura»?

–Creo que es importante dosificar para hacer más contundente, para que la experiencia que se transmite brille más y tenga más fuerza. Por lo general la información de lo que pasó está en el título. Se trata de construir con eso una experiencia ejemplar, aleccionadora. Creo que cada tema impone sus propias reglas, y por lo tanto las herramientas. Si se escribe sobre un ultimátum, de repente lo más importante es el reloj, la hora, el paso de los segundos. Esto sería irrelevante en otros temas.

–¿Transcribes todo lo que reportas?

–No, selecciono. Seleccionar el material es el primer acto estético de la crónica.

–¿Y cómo organizas el material de tu investigación?

–Lo tengo en mi cabeza. Lo he estudiado y leído tantas veces que casi no necesito mirarlo de nuevo. Solo tengo la libreta para citar textualmente.

–¿Eres de los que tienen listo el final antes de sentarse a escribir?

–No, eso aparece con la escritura. Tengo claro en mi mente lo que quiero decir, pero no las palabras ni la forma.

–¿Qué opinas del uso de la primera persona?

–Creo que es mejor en literatura. En crónica soy muy tradicionalista. Prefiero que el autor sea invisible, a no ser que sea Truman Capote. Es un poco injusto, pero es lo que pienso.

EL PISCO: LA GUERRA FRÍA DEL PACÍFICO

por Daniel Titingher

PISCO ES UN PERRO. Un perro peruano en el Perú: perdonen la tristeza. Esta mañana de primavera del 2005, mientras el ex presidente Fujimori está detenido en Santiago y mientras los gobiernos de Perú y Chile han postergado la discusión de las fronteras del mar, Pisco se pasea frente a la embajada de Chile en Lima sin ladrar a nadie. Siete policías armados son la seguridad en los tiempos del cólera bilateral: «¡Chile, escucha, devuelve al asesino!», es el último grito de moda. Pero este Pisco no es de temer ni ha venido a protestar contra nada. Ni ladra ni muerde, ni siquiera tiene pelo, solo motas anaranjadas en la cabeza, la cola y las patas. Su raza, «perro sin pelo peruano», es producto de un síndrome en la piel que lo convierte en otra de las metáforas de un país al que le encanta presumir de sus males. Su nombre, Pisco, es motivo de una guerra comercial con Chile.

Antecedentes: pisco es un aguardiente de uva fermentada y destilada que en el Perú siempre estuvo relegado a los últimos lugares del anaquel de las preferencias. Solo era un alcohol para batir con limón, amargo de angostura, clara de huevo y canela al gusto. Tómelo con moderación, pero el *pisco sour* era al pisco lo que el daiquiri es al ron, y nadie se iba a poner a discutir por un trago tan dulce. Hasta que un aviso publicitario recordó que en Chile también se tomaba pisco. «El pisco es peruano» se convirtió de pronto en el eslogan nacional y el consumo de pisco aumentó en casi cien por ciento. Gracias a Chile. En contra de Chile. Al final es lo mismo: la peruanidad es solo un acto reflejo, y la pataleta, una identidad nacional.

El pisco nació en el Perú, de eso no hay duda, y tampoco de que Pisco es un perro peruano en el Perú, perdonen de nue-

vo la tristeza. Pero en México sería el Xoloitzcuintle, la versión mexicana del perro sin pelo. El ladrido de ocasión fue: México nos quería quitar el perro *calato*, como le decimos en el Perú a la desnudez. Por suerte, un apasionado de las causas perdidas había inscrito al perro sin pelo como raza peruana en la Federación Cinológica Internacional. Entonces era 1985, empezaba el gobierno de Alan García, y cada peruano estaba preocupado por su propia vida de perro. México sacó ventaja: el Xoloitzcuintle es reconocido por la Sociedad Canina Canadiense, por el American Kennel Club y el United Kennel Club de Estados Unidos. Al Instituto Nacional de Cultura de Lima (INC) se le pararon los pelos y dispuso, recién en enero del 2000, que por lo menos un perro sin pelo peruano se exhiba en cada museo y centro arqueológico del país. Un año después, la ley convirtió esta calvicie canina en Patrimonio Nacional del Perú. Gracias a México: otra vez un país extranjero dictando nuestros arrebatos pasionales. El perro sin pelo era antes una mascota para pobres, un animal sin pedigrí, un mutante en extinción. Luego del Xoloitzcuintle descubrimos identidades olvidadas y nos volvimos fanáticos de lo que nunca quisimos. El perro sin pelo era solo un perro feo, y años después, cuando este can mutante se pasea frente a la embajada de Chile, la gente le hace muecas de cariño como si fuera un poodle de algodón. En Europa ya cuestan hasta cinco mil dólares y es como si el perro peruano hubiese aprendido las manías nacionales: mueve la cola cuando un extranjero le rasca la cabeza.

Extranjeros. ¿Qué bebe el vecino del sur? ¿Así que en Chile toman pisco? Primera noticia. Octubre del 2002. El publicista Gustavo Rodríguez recibe una llamada telefónica de la revista *Caretas* de Lima. Querían un aviso publicitario para informar que el Perú intentaba patentar el pisco en Estados Unidos. El movimiento pro-pisco había empezado en realidad años antes, cuando un japonés gobernaba el Perú y el instinto de conservación ordenaba echar raíces en productos menos orientales. Pisco siempre había sido un aguardiente de uva. Un puerto al sur de Lima. Un río. Una población preincaica. Una casta de alfareros que construían unas tinajas de arcilla llamadas *piskos*. Pisco: del quechua *pishku*, ave galliforme, pavo. A nadie le importaba demasiado esas pavadas: en el Perú, cada año se bebía algo más de

un millón de litros de pisco mientras que en Chile se emborrachaban con dieciséis veces esa cifra. Pisco chileno. Aguardiente de uva rebajado con agua. Un pueblo en el valle de Elqui, al norte de ese país, con palmeras gigantes, una plaza redonda de rosas pálidas y viñedos que avanzan entre los cerros hasta donde la vista ya no alcanza. Antes se llamaba La Unión, pero en 1936, para defender los derechos pisqueros del país de Neruda, el gobierno de Chile le cambió el nombre: Pisco Elqui, tan inapelable como artificial. Mientras Chile tomaba pisco, el Perú se tomaba su tiempo: tuvieron que pasar cincuenta y dos años para que se declarase al pisco Patrimonio Cultural de la Nación, y empezara esa manía de convertir, en el papel, un producto del Perú en «producto peruano». En la vida real, nadie lo tomaba. En 1955 la ley lo identificó con un lugar, Pisco, departamento de Ica, argumentando así la «denominación de origen» del producto: un puerto, un río, una cultura de alfareros. Decir que el pisco es peruano parecía tan obvio como patentar algunos apellidos nacionales: Pisconte, Piscocolla, Piscocha, Piscoche, Piscochy, Pisco. Chile cerraba filas con su Pisco Elqui, pero ese enemigo se descubrió después. Recién era octubre del 2002 y para ilustrar el aviso de la revista *Caretas*, Gustavo Rodríguez dice que cogió un lápiz, un papel cuadriculado y dibujó un racimo de uvas con la forma de Sudamérica. A la franja chilena le arrancó las frutas, dejándola en escobajo. «No soy antichileno para nada», advierte. Luego firmó la guerra: *Chile, despídete del pisco*, escribió al lado de la franja arrancada, en un acceso de creatividad, casi sin darse cuenta de lo que estaba haciendo. Ni siquiera era época de uva.

–Aproveché la emoción latente y la publicidad se transformó en una movilización social –recuerda Rodríguez, a quien nunca le regalaron una botella de pisco.

Él es un publicista creativo que, además, es escritor de ficción, así que mejor es buscar la cronología de la realidad en otra parte.

El aviso con uvas verdes empezó a circular por Internet. *Chile, despídete del pisco*. Su cancillería pidió explicaciones al gobierno del Perú. Un grupo de chilenos apareció en TV rompiendo el aviso en la Plaza de Armas de Santiago. Nazca/Saatchi & Saatchi Chile, filial publicitaria de la empresa en la que trabajaba Rodríguez, se quejó ante la agencia matriz en Londres. La Cor-

poración de Defensa de la Soberanía de Chile –cuyo presidente una vez declaró al periódico *The Clinic*, «Chile es un país muy diplomático, no es nuestra culpa tener malos vecinos»– acusó al publicista de haberse «embarcado en una fuerte ofensiva comunicacional que pretendía negar la existencia de argumentos chilenos». Y el argumento de Chile es: el aguardiente de uva de Coquimbo ingresaba al Perú por el puerto de Pisco. Se le llamaba «Aguardiente para Pisco» hasta que el tiempo, que no tiene nacionalidad, resumió su nombre: Pisco. Así de simple. Tan chileno como los porotos. La imagen de Sudamérica en un racimo fue reciclada por un creativo de Chile que en la embriaguez de la revancha solo le cambió la frase: «Seleccionamos las mejores uvas de Sudamérica para producir el mejor pisco». Un publicista de Santiago improvisó otro racimo, esta vez con las uvas que correspondían al Perú podridas. «No saben perder», se escribió en un foro de Internet, mientras en Lima ya se vendían camisetas con el racimo de la discordia en ferias navideñas, y la marca más conocida de supermercados, Wong, declaraba que, después del vino, el pisco ya era el segundo licor que más se compraba en sus tiendas. El director de noticias de RPP, la radio más sintonizada del Perú, inventó El Día del Pisco Sour. Chile respondió con El Día de la Piscola, que es pisco y Coca-Cola, y la réplica no le gustó a nadie: Perú Libre.

En Lima, donde el pisco antes era ignorado, y se rechazaba con la misma repulsión que al perro calato –es una bebida para pobres, qué asco–, ahora empezaba a tomarse con la sorpresa de un nuevo descubrimiento. El consumo de pisco peruano en el Perú subió a más de dos millones de litros y era evidente que el impulso en las ventas se debía al sur. Es decir, contra Chile: las vecindades bien explotadas pueden ser buenos negocios. Si el pisco hubiese sido mexicano, tal vez el ladrido hubiese sido menor. Pero si el Xoloitzcuintle fuese chileno, en un ataque de rabia, algunos peruanos le repararían el pelo a todo lo que tuviese cuatro patas: hay un tema pendiente con Chile desde 1879, la Guerra del Pacífico, un conflicto con más de veinte mil bajas chilenas y quizá el doble de peruanas, que nadie contó. Hoy, sin embargo, parece un día en paz y Pisco se pasea frente a la embajada de Chile sin ladrar a nadie. Su dueño, Ricardo Ramón, es un

español en el Perú que no sabe de este paseo de su perro. «Lo que haga la gente con mi Pisco, si me lo devuelve sano y sin traumas, no me importa». Su única advertencia fue que Pisco tiene un año y está descubriendo el sexo: «Agarra todas las piernas y se las folla». Cuidado. Como va la historieta con Chile, cualquier actitud extraña podría generar un nuevo *impasse* diplomático. Sucede que los odios son rentables, y cuando Chile es el odiado, la rentabilidad significa nuevos consumidores. A más Chile, más negocio.



Vicuña es uno de los pueblos del valle de Elqui, el paraíso del pisco chileno que inunda de parrones de uva la Cuarta Región del vecino sur. Es un viernes de octubre algo caluroso y la gente camina sin prisa, y los perros duermen enrollados, y los colegiales se besan bajo la sombra de los techos a dos aguas que coronan las casas. A diez minutos de la estación de buses –quizá el único espacio del centro de Vicuña donde la prisa no es una mala palabra– está la planta de pisco Capel, la empresa cooperativa que domina casi el sesenta por ciento del mercado de aguardiente de uva chileno. La entrada a la planta está custodiada por una tranquera, una caseta de seguridad y dos guardias que piden papeles, nombre completo, motivo de la visita. Hay que cuidarse. Dominar más de la mitad del mercado del pisco representa muchísimo dinero (y poder) en un país que bebe cincuenta millones de litros cada año. Uno de los guardias, el que parece más viejo y fastidiado por la visita («¿qué puede hacer un peruano aquí?», pregunta en voz alta), levanta un teléfono, marca un número, y ordena que hay que esperar unos minutos. El cielo de Vicuña es de un azul intenso, despejado, monótono, tan limpio que a pocos kilómetros de aquí, en la cima del cerro Tololo, funciona uno de los observatorios astronómicos más importantes del planeta. La intensidad de luz es tan fuerte que por ese motivo, se dice, las propiedades aromáticas de la uva moscatel que crece en este valle son únicas en el mundo. El paisaje es una combinación de cielo azul, parrones de uva y cerros, y en la entrada a la planta de Capel el guardia viejo y fastidiado sigue pensando en voz alta,

ahora sobre la Guerra del Pacífico, «el pasado que nos mantiene distanciados», dice marcando con las palmas de las manos una cierta distancia. Luego recuerda un motivo de disputa entre ambos países, y cuando parece decidido a discutir sobre el pisco –el tema obvio dentro una planta pisquera entre un chileno y un peruano–, señala la orilla del cerro más próximo, a pocos metros de la caseta de seguridad en donde está sentado. Se le ve confundido.

–Es el cerro Peralillo –dice–, ¿en Perú también tienen cerro Peralillo, no?

–No.

–Ah, ¿entonces qué lugar tienen en Perú que es igual aquí?

–¿Pisco?

–¿Pisco? Pensé que era el cerro Peralillo, es una pena.

Para el ciudadano de la calle, el chileno promedio, es imposible pensar que el pisco no le pertenece. Lo han bebido desde que tuvieron edad para hacerlo. Vieron a sus padres y a sus abuelos tomar pisco. Saben que en el mapa de su país hay un lugar al norte llamado Pisco Elqui, lo ubican fácilmente. Cuando apareció en los periódicos y en la TV el racimo publicitario de Gustavo Rodríguez, no solo hubo indignación por verse borrados del mapa, sino sorpresa y desconcierto: ¿así que en Perú también toman pisco? Primera noticia. La idea en Chile aún parece tan descabellada y confusa que no es extraño encontrar personas que se sorprendan por primera vez, sobre todo lejos de Santiago, donde las noticias –incluso las malas– no llegan muy seguido. «Pensé que era el cerro Peralillo». No es una ironía chilena, sino tal vez un juego del inconsciente por asimilar un mensaje que no parece cierto: el pisco es tan peruano en el Perú como chileno en Chile. ¿Qué extranjero se atreve a dictar lo que no nos pertenece? La pregunta es un ataque frontal y la hacen ambos bandos. En la educación sentimental de los dos vecinos, uno siempre pertenece al lado bueno, y el otro –el de arriba o el de abajo– es el villano.



Pisco es un perro, aunque no es el único animal en esta historia de absurda guerra vecinal. Hay llamas bolivianas en peligro de extinción por la aparición de leones chilenos. No es una

metáfora del débil contra el fuerte, sino el titular de un diario de La Paz de junio del 2004. La nota de prensa informaba que unos felinos habían escapado del zoológico de Calama y habían emigrado al altiplano para atragantarse de inocentes llamas y vicuñas. El prefecto de Oruro declaró que la presencia de los leones era fomentada por Chile para conspirar contra los pobres ganaderos de Bolivia y así «se vean obligados a vender a bajo precio sus camélidos». El lamento boliviano era absurdo: en Calama ni siquiera hay un zoológico. Hay cerca de ciento cincuenta mil chilenos, y en esta tensa vecindad sudamericana, la presencia de uno solo parece suficiente para generar sospechas. «A los bolivianos y a los peruanos les enseñan a odiarnos desde el colegio», se enojaba un chileno tomando un pisco sour *made in Chile* en un viejo hostel del valle de Elqui. Leones versus vicuñas. Ahora sí, se acepta la metáfora. El fuerte contra el débil. El nuevo rico contra el siempre pobre. Chile y Bolivia. La Guerra del Pacífico de 1879. Sucede igual con el Perú, un aliado histórico que estaba condenado a no ganar. «No hemos logrado aceptar del todo que en la guerra fuimos derrotados», diría el historiador Joseph Dager, iluminado una mañana de noviembre por ese gris luminoso y melancólico del cielo de Lima. «Hay un sentimiento de desconfianza hacia Chile, de permanente sospecha», añade Dager, quien hizo durante tres años el doctorado en Historia en la Universidad Católica de Santiago, lapso suficiente para tener una hija chilena a la que ama, amigos chilenos a los que extraña, y una opinión sobre Chile que no deja muertos ni heridos.

–Mientras Chile ya está pensando en otras cosas, aquí en el Perú hay temas que no hemos superado.

El historiador no lo dice, pero se refiere a esa economía que crece seis por ciento cada año, a los Mercedes Benz circulando por *Sanhattan*, al orden y a la seguridad como atractivos turísticos, a la aburridísima política de país europeo, desarrollado y frío, a sus nuevas avenidas que pasan por debajo del río Mapocho, a esos centros comerciales que crecen sin pedir permiso, al tratado comercial con China, Estados Unidos, la Unión Europea. En Chile, la oferta es la madre de toda la demanda.

–No entiendo esta polémica –dice Roberto Salinas, gerente general de pisco Capel, desde su trinchera en el pueblo de Vicu-

ña-. El pisco no se trata de una bandera ni de un territorio, por Dios, se trata de un licor.

Salinas levanta la voz, él mismo se levanta, se vuelve a sentar, camina de un lado a otro en su inmensa oficina de escritorios de madera y anaqueles con botellas de aguardiente: Artesanos. Alto del Carmen. Capel. Limarí. Todas marcas de su empresa exitosa, millonaria y chilena. El cabello que le queda es gris, casi blanco, está algo subido de peso y lleva una casaca de polar azul. Salinas repite que está cansado de la guerra vecinal («aquí nos encantan los peruanos», ha dicho más de una vez durante esta danza de viajes que lo llevan de la silla a la puerta, y luego otra vez a su escritorio). Su propuesta de paz es solo una. A ver.

-Hay que tratar de convencer al Perú para hacer una alianza con el pisco -dice-. Total, yo no te he hecho nada a ti, tú no me has hecho nada a mí, si el pisco peruano es tan bueno entonces que la gente elija.

Error. El historiador Joseph Dager lo entendería días más tarde, en Lima, parafraseando a Braudel: «Las mentalidades son prisiones de larga duración». El pisco, en el Perú, jamás será motivo de una alianza. Es el arma que el país buscaba para pelear y ganar, por fin, una guerra póstuma. El pisco es la revancha, la excusa y la reivindicación.

-Si te fijas bien, el aviso de las uvas es un desquite gráfico del territorio que Chile nos quitó en la Guerra del Pacífico -dice Gustavo Rodríguez desde su cuartel publicitario, tres años después de lanzar su bomba de racimo.

Reivindicar: reclamar algo a lo que se cree tener derecho. Perú perdió la guerra. El pisco, para algunos, es el encargado de remediar la memoria bélica. La reivindicación siempre ha sido un derecho de los derrotados. Lima, 1881: hay una fotografía con una bandera de Chile ondeando en el Palacio de los Virreyes. La ciudad se ve quieta y en blanco y negro, que suele ser el color de los recuerdos tristes. Lima *tomada* por tropas chilenas: cualquier venganza debía llevar un verbo parecido. Tomar y beber. Esa fotografía está colgada en un panel azul, junto a otras de la guerra de 1879. Cristian Salazar, un chileno de treinta y tres años, ha llegado a la biblioteca de Puente Alto, una comuna al sur de Santiago, para visitar la exposición de un amigo: Remi-

niscencias de la Guerra del Pacífico. Sucedió hace más de ciento veinte años, pero el título quizá pueda dar una pista: mientras en Chile se recuerda, en el Perú se conmemora. Frente a las fotografías hay vitrinas con piezas de colección: la cantimplora de metal de un soldado de Chile, la bala sin disparar de una ametralladora claxton del ejército peruano, medallas desgastadas, fusiles que aún disparan y una pieza del blindaje del Huáscar, el buque donde murió Miguel Grau, *El Caballero de los Mares*, el gran héroe del Perú que, como casi todos sus héroes, también perdió. Cristian Salazar es un investigador histórico que desde 1997 se dedica a la defensa del pisco chileno. Es verano en Santiago, aunque hace frío, y él lleva una chaqueta de cuero negro, unos jeans negros y unos zapatos del mismo color. Tiene el pelo largo, negrísimo, y una barba oscura cortada en candado. Su estrategia de hoy es la siguiente: que su amigo exponga las razones de la Guerra del Pacífico. Luego él dará el tiro de gracia sobre el pisco. En veinte minutos, el amigo concluye con precisión histórica: Perú no ganó.

—¿Ahora entiendes por qué el pisco es un tema en disputa? Los odios son rentables —dispara Cristian Salazar frente a una bala de cañón que nunca explotó.

Usar la guerra para sembrar el odio. Usar el odio para tener ganancias. Esa es su posición.



Rafo León, un publicista y escritor de Lima, escribió en su libro *Viajes de perro* (perro sin pelo del Perú posando de perfil en la portada): «Nunca entenderé cómo hacen los jardineros serrianos para esculpir en cipreses, pinos o pisonayes figuras tan complicadas como el combate cuerpo a cuerpo entre un soldado peruano y uno chileno». Hay temas que no hemos superado. Cada cierto tiempo vuelven a sonar las trompetas de la guerra, y un árbol esculpido es solo el símbolo de un país que quiere reivindicar su naturaleza con su naturaleza. «El Perú se lamenta de las ocasiones desaprovechadas y del bien perdido del pasado. Fuimos un gran Imperio, un gran Virreinato, y ahora somos una pequeña República en dificultades», dijo el historiador Manuel

Burga a *El Comercio* de Lima, en noviembre del 2005. «Es desgastador que, en el caso del Perú, cada dos o tres meses siempre ocurra algo», declaró Ignacio Walker, canciller de Chile, a *El Mercurio* de Santiago. Solo unos días después, el Congreso del Perú se adelantó a sus pronósticos: aprobó una Ley que fijó los verdaderos límites al sur del mar del Perú, incluyendo casi cuarenta mil kilómetros cuadrados en los que un chileno nadaba soberanamente. Walker, el diplomático con apellido de whisky escocés, asegura que es el Perú quien tira la primera piedra, siempre. Su nueva profecía recibió rostro japonés: el prófugo Fujimori llega al Marriott de Santiago luego de cinco años en Tokio, y lo detienen horas después cuando en verdad nadie sabe bien qué se puede hacer con él. Fujimori, sin embargo, supo muy bien qué hacer con ellos cuando tuvo la oportunidad. Enero, 1997: en el Estadio Nacional de Lima se va a jugar un nuevo partido de fútbol Perú-Chile, en las eliminatorias para el mundial de Francia. Una banda toca el himno nacional de la visita. Silbidos. Mentadas de madre. El presidente Fujimori aprovecha el consenso de malos modales y ordena que la bandera de Chile sea izada sin su estrella solitaria. Aplausos. Arriba Perú, carajo. El pisco es peruano. Ganamos dos a uno, pero no fuimos al mundial. Máxima futbolística: «Al menos le ganamos a Chile».

–El Perú es un problema eterno –dice Sergio Villalobos, sentado en una apretada oficina de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile.

Villalobos es uno de los historiadores más reconocidos de su país, y es autor del libro *Chile y Perú: la historia que nos une y nos separa*. Ahora está apurado y algo enfadado porque la reunión con un alumno ha durado más de la cuenta. Dice que solo tiene quince minutos, así que dejemos lo que nos une a ambos países y vayamos al grano: a lo que nos separa. Son las dos de la tarde y los alumnos han huido hacia una de las cafeterías de la universidad. Villalobos también tiene hambre. La primera pregunta sirve para abrir el apetito.

–¿El pisco? El ejemplo perfecto de nuestros males –dice el historiador acariciándose la barba.

Hay algo en él en el límite entre la sabiduría o la soberbia, ese ademán chileno de mirarse el ombligo: además de su país, nada

parece existir. Villalobos habla y sus palabras no dejan de ser una respuesta inducida (por una pregunta). El Perú, para el chileno común, no es un tema de la agenda del día. Una chilena que estudió cinco años en Lima lo explicó así: «Chile hace su vida sin molestar a nadie, pero Perú es como el vecino que los fines de semana pone la música a todo volumen, y entonces hay que callarlo». No es obligación de nadie querer a sus vecinos. «Por la razón o la fuerza», es el lema del Escudo Nacional de Chile. A ver quién se atreve a subir el volumen. Villalobos continúa hablando con ese acento desafinado que aprendimos a detestar oyendo los discursos de Pinochet.

—¿Qué pretende el Perú con el pisco? Es el típico resquemor hacia Chile que viene desde la Guerra del Pacífico, y antes. Al final es una excusa para revivir las cosas y revolverlas.

Revivir. Año 2003: la fábrica de pastas Lucchetti, de capital chileno, es clausurada por el municipio de Chorrillos, al sur de Lima. Para mayores referencias, Chorrillos: cuatro mil peruanos muertos en una batalla con Chile de 1881. La planta de Lucchetti había sido construida frente a un área silvestre protegida y llena de aves migratorias, de *pishkus* extranjeras. Las oficinas de 3M, de toallas higiénicas Mimosa y hasta un matadero de reses continuaron allí sin que nadie les dijera nada. En parte, se dice, porque no dañan el medio ambiente, pero también, como se cree en Chile, porque no son empresas chilenas. El mismo año, quizá para disipar las pasiones, una de las lenguas más célebres del Perú declaró en Santiago: «el pisco me parece una bebida espantosa». Pero la sinceridad de Mario Vargas Llosa ni siquiera fue muy publicitada en Lima, así que el *catch-as-can* diplomático continuó. En agosto del 2004, un mes después de aquella fábula boliviana de leones y vicuñas, los gobiernos de Lagos y Toledo se pelean por el gas de Tarija. ¿Por qué puerto le convendría más a Bolivia exportar su gas al mundo? Por uno peruano parecía más caro. Pero los leones chilenos versus las llamas y vicuñas, la guerra de 1879, el mar que Bolivia perdió para siempre, en fin, el gas no salió por ninguna parte y los bolivianos siguen inventando problemas sentados sobre una mina de oro.

—Chile ya está pensando en otras cosas —dice Villalobos, haciendo historia del mañana y vestido con un chaleco marrón a

la antigua—. Aquí hay progreso; en Perú solo hay resquemor, una odiosidad subterránea que surge a cada rato.

Chile ganó la guerra y ha ido construyendo una identidad foránea en un vecindario que no siente suyo. Limita al norte con países andinos y al este con transandinos. ¿Qué son ellos? La «Inglaterra de América del Sur», les gusta decir sobre sí mismos, olvidando que siempre han caído antipáticos los que se ponen sus propios sobrenombres. A nadie le gusta ver sus defectos, pero los propios chilenos dicen que tratan de inventar una realidad a *su medida*. En algo se parecen Perú y Chile —y quizá todo el mundo—: desde su esquina, cada uno busca excusas para quererse u odiarse como país. El problema es cuando la excusa es la misma: un pedazo de mar o una botella de pisco. O el himno nacional, en el que ambos países suponen tener el segundo más bello del mundo, luego de la Marsellesa, ganado en un concurso internacional. Hay más ejemplos en disputa, tan folclóricos como la marinera versus la cueca, dos maneras de bailar agitando un pañuelo y barriendo el piso con los pies. Al final, los líos Perú-Chile están más cerca del boxeo entre dos barrios que de la guerra entre otras fronteras menos amistosas. Indios y pakistaníes preparan sus armas nucleares para desaparecerse del mapa con la frialdad armada de un videojuego. Israelíes y palestinos se eliminan como si fuera una costumbre con hombres y coches-bomba. Hondureños y salvadoreños pelearon una guerra de cien horas que dejó seis mil muertos y empezó, como todo, con un partido de fútbol, con un gol de El Salvador. Aún se recuerdan en Tegucigalpa las calcomanías en los parabrisas de los autos: «Hondureño: toma un leño, mata un salvadoreño». Las fronteras provocan las rimas más atroces. A veces es preferible nacer en una isla.

Las batallas futbolísticas Perú-Chile nunca fueron tan sangrientas. Luego de ese partido en Lima, donde se izó la bandera sin la estrella solitaria, a Perú le tocó devolver la visita. Era octubre de 1997: «Arribamos a Chile de madrugada, una hora en la que no tendría por qué haber nadie en el aeropuerto. Sin embargo, un montón de trabajadores del terminal estaban ahí sentados, esperándonos para abuchearnos, insultarnos, gritarnos tonterías: «Indios *culeados*. Les quitamos Arica. Nos comimos a sus mujeres», recordaba Freddy Ternero, quien entonces era asistente

técnico de la selección de Perú. Los *hooligans* de Santiago –la comparación con Inglaterra ya no es gratuita– bombardearon de piedras el bus de los que su prensa deportiva llama *incas*, y en cálido recibimiento incendiaron camisetas de Perú. Himno de la visita. Silbidos. «¡Peruano, *conchetumadre*, aquí en Chile te damos de comer!», fue la arenga de la noche. Casi el setenta por ciento de peruanos que trabajan en Chile lo hacen sin contrato laboral, pero en el lado más optimista de su propia tragedia, a dos mil les alcanzó el dinero para ir esa noche al Estadio Nacional de Santiago y hacer aspavientos de estruendo mudo. Ganó Chile cuatro a cero, y fueron al mundial. «¡Había que ver esas caras! Caras de odio. Caras que ya había visto en mi viaje anterior a Chile, pero peores», evoca Ternero, quien años después ganaría una Copa Sudamericana con el club Cienciano del Cuzco, convirtiéndose para la prensa del Perú, con ese único triunfo internacional, en un héroe cívico de su historia. No siguió el guión del destino: era un peruano que no había perdido, sino ganado luchando.

–En Chile no hay odio, pero sí hay un menosprecio hacia el Perú. Es indudable –admite el historiador Villalobos.

No hay que ser como él, Premio Nacional de Historia, para decir la verdad aunque duela. Un estudiante de periodismo escribió en *El Machete*, una página web para jóvenes chilenos: «Nos creemos superiores a los peruanos porque los derrotamos en una guerra absurda, porque ganamos nosotros *los blancos*, porque nos queremos creer el cuento de una identidad de blanquitos modernos, inodoros».

Ha habido historietas menos diplomáticas: en enero del 2005 dos chilenos pintaron con *spray* un abstracto azul y blanco en una pared incaica del Beaterio de las Nazarenas, en Cuzco. «Creo que la justicia peruana estará dispuesta a considerar que acá no hubo ningún deseo de inferir ningún agravio –dijo entonces el presidente de Chile, Ricardo Lagos–. Para los muchachos simplemente era una pared más. Una muy bonita que se podía pintar». Pero en Cuzco, a uno de los grafiteros lo metieron a la cárcel y al otro lo internaron en el seminario San Antonio Abad, quizá para expiar sus culpas. En abril del mismo año, un pasajero peruano denunció a la línea aérea Lan. En sus vuelos estaban pasando un video sobre Lima: calles embotadas de basura, un

hombrecillo orinándole a la pared, un mercado de moscas con algo de comida. Nada nuevo sobre Lima La Horrible: el peruano es amante de la autocrítica destructiva y enemigo de la crítica internacional. El mismo mes se descubrió que Chile, garante del Tratado de Paz entre Perú y Ecuador, le había vendido armas a este país durante la guerra con los peruanos, diez años antes. También allí había perdido Perú, solo que ningún ecuatoriano llegó con sus armas hasta Lima como en 1879. La guerra con Ecuador no dejó de ser un lío lejano, en la frontera, con los soldados. En el Perú, sin embargo, se escucha un nuevo insulto: «pro-chileno», con una carga más ofensiva que una mentada de madre. Pro-chilenos suelen ser los ministros, algunos políticos, los periodistas que se aventuran a opinar sobre el pisco de ese país: no sabe tan mal. Justamente, el capítulo más oscuro de esta absurda pelea sería un asunto de sabor.

Un peruano suele tolerar todo, excepto que le toquen su comida. Es una histeria nacional. La empresa chilena Soprole presentó una solicitud para registrar en su país la marca Suspiro Limeño, un envase negro del tamaño de una copita de vino rellena de dulce de leche y coronada con merengue. Sabe delicioso (pro-chileno), como suele suceder con las traiciones. «El Perú no permitirá el registro del suspiro limeño como marca en Chile», se quejó el ministro de la Producción, David Lemor, pero ese berriñche no sabía a nada. «Los chilenos y otros países de nuestro hemisferio se han dado cuenta de que, en la actualidad, las guerras buscan capturar mercados en lugar de territorios», escribió en una columna aquel mismo publicista que en un aviso le había quitado las uvas a Chile. Ningún empresario peruano había tenido la idea de envasar Suspiro a la Limeña, como siempre se llamó a ese postre en el Perú. En Lima ya era casi un dulce de culto: solo algunos restaurantes lo servían, espeso y empalagoso. Exquisito. Como sucedió con el pisco, bastó una noticia para resucitarlo. Una chileneda para ser más peruanos. Otra vez.



Pisco no ha sido invitado al Coloquio Nacional del Pisco, pero ladra y se impacienta en la azotea del Centro Cultural

de España, donde esta noche de noviembre se reúnen –dice un anuncio en su puerta– «los más renombrados científicos sociales y estudiosos del auténtico origen, historia y tradición del pisco». Eruditos en un cóctel sobre la peruanidad del aguardiente de uva, o lo que es lo mismo: la identidad nacional. En dosis prudentes, aplaca la sed de amor propio del país. Cuando se exagera con lo mismo, marea. A lo lejos, se oyen los ladridos del perro sin pelo.

Diez minutos después de haber empezado los discursos cívicos, Pisco baja las escaleras de la casona que da al parque Washington. Todas las noches lo sacan a pasear allí. Ayer, durante el paseo, destrozó la pelota de fútbol de unos niños y el mordisquear pelotas lo divierte. La geografía de este parque parece un asunto geopolítico: la embajada de Israel en la esquina, la residencia del embajador de Estados Unidos al frente, y el Centro Cultural de España. Ningún musulmán anda por aquí, y a estos niños solo les preocupa Pisco. Pisco es un perro. Apenas lo ven, huyen con su pelota, mientras que en la casona empieza una guerra alcohólica y de archivo entre Perú y Chile. Botellas en alerta: tiene la palabra el doctor César Ángeles Caballero, autor de los libros *La peruanidad del pisco* y *Diccionario del pisco*. Silencio. Ángeles Caballero lleva puesto un traje azul oscuro y está sentado en un estrado de madera barnizada, compartiendo la mesa de honor con el presidente de la Academia Peruana del Pisco. En el Perú hay una solemnidad ritual para hablar de una bebida que en Chile tiene un objetivo menos empalagoso: emborrachar a bajo precio. «Para la mayoría de los peruanos –explicó el museólogo Luis Repetto– [el pisco] es una especie de comunión». Danza, música, poesía, literatura y pisco. «Nosotros somos capitalistas –dijo un cronista chileno que vive en Buenos Aires–. Ustedes ven el pisco como un brebaje de algún buró del Kremlin». En la práctica, tenía razón. En la teoría, es el turno del doctor.

–Los chilenos son bastante ignorantes en algunas cosas – dice Ángeles Caballero, con una espontánea ironía en sus apellidos–. Se quieren apropiar de todo lo nuestro: el pisco, la lúcuma, la chirimoya. Nos están desnudando.

En esta guerra fría en la que el pisco tiene el palco de honor, el país que quede desnudo morirá de hipotermia comercial. En Lima ha empezado el verano pero aún no sale el sol. Solo perros como Pisco se dan el lujo de la desnudez. Mientras un peruano se humedece la lengua de patriotismo, un chileno lo bebe. Perú ve en su aguardiente cristalino y puro y aromático una bandera. Produce unos tres millones de litros al año para celebrar con pisco la más triste de sus desgracias: una peruanidad masturbatoria que no quiere darse cuenta del pragmatismo del sur: Chile inunda su mercado con cincuenta millones de litros de aguardiente dulce, impetuoso, envejecido en roble en sus versiones más finas, insípido en sus envases más baratos. Ha teñido su pisco moscatel de un pálido color dorado, tan elegante como el coñac, el whisky o su nueva economía. En el colmo de la gula empresarial, el chileno mezcla el pisco con todo: papaya, café, limón, leche, Coca-Cola. Lo vende hasta en versiones *light* en botellas con forma de granada. Por algo será. Su cruzada por el pisco no es retrospectiva: ¿qué tradición puede invocar un país de menos de doscientos cincuenta años? «La identidad chilena no posee una gran fuerza histórica», admite el filósofo Martín Hopenhayn, de Chile, y la mayoría de sus compatriotas le dan la razón, aunque tampoco aplaudan: los chilenos conocen sus debilidades, pero prefieren demostrar sus pequeñas grandezas. Parecen una empresa en forma de país: gana dinero (y derróchalo). Espía a tu vecino (y supéralo). Olvídate del pasado (el futuro es hoy). El pisco chileno será viscoso, pero su rentabilidad es muy clara.

Toda guerra es un engaño, dijo Sun Tzu. Desengáñese: el Perú no va a conquistar nuevos mercados si su batalla, como un capricho de Darwin, sigue siendo una cuestión de origen: ¿El pisco es peruano o chileno? Al resto del mundo le da igual por ahora. Ni siquiera lo beben lo suficiente como para adivinar en el fondo de la botella una mina líquida. La calidad de Pisco Ocucaje del Perú colecciona medallas en Francia, pero entre ambos países exportan seiscientos mil litros de pisco, y la cifra tiene la brevedad de una gota de agua: los mexicanos embriagan al mundo con unos ochenta millones de litros de tequila. La estrategia de Chile entonces no es tan incierta: ¿qué podemos hacer para que nuestro pisco sea aún más masivo? «La gente quiere *ready to*

drink», diría desde su fortín Roberto Salinas, gerente general de Capel. *Ready to drink* parece la fórmula mágica: cocteles de pisco envasados y listos para tomar. En el Perú, primero habría que acostumbrar al paladar peruano, que bebe cerveza, se emborracha de ron y sale a festejar en Fiestas Patrias con una botella de pisco guardada en el clóset. Incluso hay pisqueros en la ciudad de Ica, «la cuna del pisco», que hacen campaña para regresar a las raíces: hay que beber «pisco macho», dicen, el alcohol puro a cuarenta y ocho grados, casi tan intenso como para limpiar heridas. ¿Qué prefiere? ¿Pisco peruano o chileno?

—Peruano, obviamente, Chile no tiene historia, y se la inventa —dice Johnny Schuler, un catador acostumbrado a meter las narices en su propia copa.

Es una apagada tarde de octubre en Lima. Schuler está sentado en una de las mesas de su propio bar, Key Club, bebiendo una infusión muy caliente de anís, y haciendo apología del origen. Opina sobre el pisco con una mano en la taza y otra en el corazón. Schuler es un tipo apasionado: cuando escucha hablar del «pisco chileno», se irrita, se nublan sus ojos, levanta la voz.

—El pisco chileno no existe, ¿entiendes?, hay que llamarlo como lo que es: aguardiente de uva.

Su libro, *Pasión por el pisco*, tiene uno de esos títulos que parecen una frase hecha hasta que se conoce al autor. Schuler prepara la defensa del pisco, y destapa el discurso oficial: «El pisco es peruano». Su verdadera historia empezó en el Virreynato. Había una vez un puerto de Pisco que ya existía en un mapa del Perú de 1574, de cuando la Tierra empezaba a ser redonda y la *Capitanía de Chili* era la colonia más pobre de América. Los papeles estaban invertidos: Perú era el vecino millonario, explotador, pedante y mandón. Chile, una franja larga y seca al fin del mundo (pero toda venganza es dulce, como el pisco sour). La historia dice que el aguardiente de uva empezó a prepararse algunos kilómetros al sur de Pisco, en la ciudad de Ica, y lo prueba el testamento de un griego que en 1613 decía tener entre sus bienes «treinta tinajas de vurney llenas de aguardiente, más un barril lleno de aguardiente que terna treinta botixuelas de la dicha aguardiente». La historia también puede ser un trabalenguas aburrido. Lo cierto es que el aguardiente de Ica empezó a embarcarse desde el puerto de Pisco,

y por eso tomó su nombre: Pisco. Del quechua *pishku*. Segunda acepción: individuo de poca o ninguna importancia. Hasta la Real Academia de la Lengua mete la lengua en el conflicto.

Pero Pisco no fue un modo de identificar a la nación a través de un producto, sino al revés: los pueblos buscan que sus productos se identifiquen con ellos. El coñac es de Coñac, y cuando quisieron copiarlo en otra ciudad lo bautizaron «armañac». El champagne es de Champagne y en cualquier otro lugar del mundo donde se prepare debe llamarse «espumante», así la efervescencia sea la misma. El tequila es de Tequila, de lo contrario se llama «mezcal», y suele ocultar un gusano comestible al final de la botella. Incluso los países que no tienen ciudades con nombres célebres han empezado a patentar sus productos con piruetas menos creativas: Ron de Venezuela. Café de Colombia. Viveza chilena: «Una verdadera viveza, eso es». Schuler vuelve a levantar la voz. Dice que su preocupación más grande es que, en una tienda europea, el consumidor descubra dos licores llamados por el mismo nombre, pero con sabores distintos. El pisco del Perú es un destilado único en el mundo: con siete kilos de uva se produce un litro de aguardiente. El del vecino es casi una ecuación perfecta: un kilo de uva igual a un litro de pisco. Pero más que una suma, en realidad es una resta: la graduación alcohólica del pisco chileno es tan elevada que si no le echan agua, no es apto para el consumo humano. La preocupación de Schuler también es un asunto matemático. El pisco chileno tiene menos calidad y por eso es casi un setenta por ciento más barato. El consumidor extranjero llegará al supermercado, analizará su billetera y comprará el que más le convenga. El catador cree que es un juego peligroso: el libre mercado es la tumba del pisco peruano del Perú.

Schuler llama a uno de los mozos del Key Club. «Lezama, ven, tráete ese aguardiente chileno, el Aba». Lezama pone el Aba sobre la mesa. Es una botella estirada y fina, llena de un líquido transparente y de aromas frutales, según la presumida nariz del catador. La etiqueta es de diseño minimalista y colores suaves. No es fácil encontrarlo en los supermercados de Santiago, pero el Pisco Aba ha atrapado la atención de las cadenas de bares Matchbars en Londres –donde ha sido recomendado por Dale DeGroff, creador del Cosmopolitan–, del Carlyle Hotel de Nueva York, de países como Francia, Sudáfrica, de los Duty Free de Brasil, Alemania, Estados Unidos y Rusia, y la edición inglesa de la revista *Elle* lo ha incluido

en su lista de las cien cosas más *hot* del momento, en un ránking que comparte con raperos y estrellas de cine.

–Demasiado aguado –es el veredicto final del aguafiestas Johnny Schuler.

Mañana se va a Anuga, Alemania, a la feria más importante de gastronomía en el mundo. Ha sido invitado por un stand español para presentar en sociedad al pisco peruano.

–Aunque, claro, decir pisco peruano es una redundancia –se corrige Schuler–. En Chile no hay pisco.

Aunque Pisco Elqui, ya se sabe, es un pueblo de agricultores al norte de Chile. Si no tienes historia, te la inventas. Así de simple. El pasado es un tiempo subjetivo. Mientras el Perú siga peleándose con su propio pasado, Chile ganará litros de dinero: doscientos cincuenta millones de dólares al año. Por si las cifras no fuesen problema suficiente, en The London International Wine & Spirit 2005 –la feria de vinos más importante del mundo– apareció un nuevo competidor: pisco Tapaus, Mendoza, Argentina. ¿Cuándo se jodió el Perú?

–El Perú estuvo jodido siempre, desde la Conquista –cree el historiador Villalobos, sentado en su base académica de la Universidad de Chile. Enseguida admite–: Está bien, digamos que el pisco es peruano, ¿y?

Hubo un silencio. Es tan peruano que la novelista chilena Isabel Allende –nacida en Lima– escribió en *Mi país inventado*: «El nombre de este licor se lo usurpamos sin contemplaciones a la ciudad de Pisco, en Perú», y en esa afirmación la Allende no inventó nada. Peruano o chileno, qué importa. Lo del origen no excede a una preocupación secundaria. Es como si Inglaterra quisiese patentar el fútbol moderno por su origen: el resto del mundo reconocería que en Brasil se juega mejor. Sucede lo mismo con el pisco: no hay ciudadano de Chile que viaje a Lima, tome pisco sour, y siga creyendo que el pisco más memorable se bebe en el valle de Elqui. «Yo era un burdo borracho de pueblo hasta que probé el pisco sour peruano. Desde entonces soy un *gourmet* exquisito que ni siquiera soporta la variante chilena», cantó Joaquín Sabina. Pero hay otro español que vive en el Perú y ahora fantasea con que su perro, Pisco, «sea la etiqueta de un buen pisco». Eso quiere. Al final, la uva llegó al Nuevo Mundo gracias a España. Y el pisco, quién sabe, quizá haya sido un invento español. Perdonen la tristeza.

DANIEL TITINGER: SU PATRIA PERSONAL

Hoy dirige el diario deportivo *Depor*, en Lima, mientras busca los espacios para escribir y reportear como le gusta. Autor de *Dios es peruano*, que reúne sus crónicas sobre los íconos de la identidad de esa nación, Titinger reconoce a sus maestros y agradece las enseñanzas recibidas, con la humildad de quien aún siente que está partiendo en el oficio.

por Marcela Aguilar

AÚN NO CUMPLÍA treinta años cuando publicó su primer y hasta ahora único libro en solitario, *Dios es peruano*. En la portada, un Cristo de estampita muestra en su pecho no el corazón inflamado por el Espíritu Santo, sino el escudo de Perú, flanqueado de banderas rojiblancas. Adentro, seis historias sobre el pisco, el cebiche, la Inca Kola, una Miss Universo, un astronauta imaginario y un viaje espacial. El libro fue un inesperado éxito de ventas al punto que en Chile decidieron copiarlo: hoy existe también *Dios es chileno*, de la misma editorial (Planeta).

Daniel Titinger se lo tomó con humor. Quien lo conozca un poco sabe que esto es una obviedad: Titinger es un tipo con humor. Un tipo que se toma en serio el trabajo (en Lima le toca dirigir el diario deportivo *Depor*, con toda la adrenalina que eso significa) pero que se cuida de tomarse demasiado en serio a sí mismo. Es cronista, sí, pero no se siente un artista. Lo suyo es ser reportero, un reportero que lee mucho y sueña, que escribe, sufre y corrige, que sabe que nunca será Vargas Llosa pero que se esmera por ser, al menos, un genuino Titinger.

Comenzó como reportero en el diario El Comercio de Lima, de ahí pasó a trabajar con Julio Villanueva Chang en la prestigio-

sa revista *Etiqueta Negra* y, entonces, cuando «el chino Chang» renunció, Titinger se hizo cargo de la nueva etapa.

—*A diferencia de otros cronistas, tú estudiaste periodismo como carrera universitaria, ¿en qué te ha ayudado o te ha estorbado eso?*

—La carrera de Periodismo ayuda si tienes buenos maestros —los tuve—, y compañeros talentosos —también los tuve— con los que puedas competir sin clemencia, y siempre con el cuchillo entre los dientes. Como en la selva, solo sobrevive el más fuerte. El resto buscará un trabajo en algún departamento de Imagen de entidad gubernamental. Y entonces, obvio, ganará más dinero y comerá bien.

Fuera de eso, no creo que estudiar Periodismo sea muy necesario para dedicarse a la crónica, y ni siquiera al periodismo. Yo tuve suerte porque los astros se alinearon y Mercurio confluyó en Tauro, pero las lecturas no te las da el periodismo, ni el kilometraje en escritura, ni la agudeza, ni la intuición, ni etcétera. Es más, creo que el periodismo generalmente carece de todo esto.

Y acerca de técnicas de reportería, tampoco pienso que sean necesarios cinco años para enseñarte a usar una libreta de apuntes y una grabadora. La práctica hace la técnica. Sé que no está bien decir esto en un libro para una universidad, pero quién sabe, de no haber estudiado periodismo quizá sería un pésimo centrodelantero y no sería tan feliz. Igual, el secreto de la crónica, sin muchas vueltas, está en la mirada del cronista. Si el alumno de periodismo sufre de miopía crónica, ni Kapuściński lo hubiese salvado.

Así que bueno, la carrera me ayudó porque tuve varios maestros que despertaron mi vocación e impulsaron mi curiosidad. Hubo otros que no tanto, pero hay que recordar lo bueno.

¿Si me estorbó en algo haber estudiado Periodismo? Solo en que hubiese querido, alguna vez, probar suerte en la Publicidad.

—*¿Siempre te interesó la crónica?*

—A mí lo que me interesa y me interesó siempre es escribir. O incluso diría que a mí lo que me interesa y me interesó siempre es leer. Y disfruto mucho leyendo crónicas, ensayos, cuentos, periódicos —sí, periódicos, sobre todo los más populares y escabrosos y amarillos— y poesía. No tanto novelas. Escribo cosas que me gustaría leer, y allí está la clave de una vocación literaria.

La crónica, que es literatura de no ficción, la siento más cercana porque es el periodismo que me gusta hacer como periodista. En ese género me siento cómodo.

Y dentro de la crónica, que como género es oceánico, me gustan más los perfiles. Escribir sobre gente. No recuerdo cuál, pero seguro fue un perfil –o varios– la catapulta de mi interés en la escritura. Un perfil se aproxima al conocimiento del ser humano (o eso queremos creer), y me gusta la inmersión del cronista en la vida de la gente, buscando en la individualidad una idea universal. Soy tan fanático de los perfiles como de la comida chatarra. Solo uno es malo para la salud, y diría que es el primero. Sufro mucho al escribir. Mi único placer literario es la lectura.

–¿*Quiénes eran tus modelos cuando partiste?*

–Lo que más leía cuando empecé a escribir eran cuentos de fantasmas. Literatura fantástica del siglo XIX, para ser preciso. Y bastante de Julio Ramón Ribeyro, pizcas de Bukowski, algo de García Márquez, Vargas Llosa y dosis excesivas de Cortázar y Borges. En suma, me encontraba bastante alejado de la literatura que quería –o creo ahora que quería– hacer. Y eso porque el acceso a la crónica, en el Perú de los noventa y tantos, era escaso, y más bien los cronistas que uno más leía eran los locales. De los locales destaco los textos de Jaime Bedoya, el más genial de todos los cronistas peruanos. Y a Julio Villanueva Chang, maestro yoda y amigo, y también el más genial de todos los cronistas peruanos, por qué no.

Wolfe y Talese ya eran parte de mis lecturas, pero no tenían el rigor que yo buscaba en la prensa más literaria. Eran fuegos artificiales. También leía al argentino Rodolfo Walsh, un capo en todo sentido, pero *Operación Masacre* siempre ha sido para mí una novela magnífica, en el sentido magnífico que le otorgo a la ficción. Como leer al loco genial de Capote.

Me parece que la revista *Etiqueta Negra*, justamente fundada por el Chino Chang, o un poco antes *Gatopardo*, o un poco antes internet, nos abrió los ojos a toda una generación de cronistas en potencia. Pero sobre todo nos abrió las puertas. Se generó una suerte de comunidad de cronistas latinoamericanos donde antes solo había ganas. Mencionar a todas las revistas

amigas sería un sinsentido. Son muchas. En esos tiempos descubrí a los gringos Jon Lee Anderson, Susan Orlean, al *New Yorker* en general. Y creo que nunca estuve más interesado en la crónica como cuando descubrí los perfiles de Juan Villoro y los viajes de Martín Caparrós, dos de mis ídolos literarios en el género. Cuando sea grande quisiera ser como ellos.

—¿De quiénes aprendiste a hacer crónica?

—No creo que uno aprenda a hacer crónicas gracias a alguien. No creo, además, que uno deje de aprender —igual, tampoco me gusta la palabra «aprender»— a escribir crónicas, sino que siempre se está conociendo algo nuevo, y básicamente se va construyendo una voz propia gracias a las ajenas. La clave es la lectura. Y ya dije que leo cuentos, poesía, ensayos. También crónicas. Uno mejora —o se frustra— a través de las lecturas, y por eso creo en los talleres de crónicas como un disfraz de talleres de lectura. No sé si se aprenda a escribir, como quien aprende a montar bicicleta o buenos modales en la mesa de la suegra, pero sí que se aprende a leer.

—¿Te es fácil distinguir entre literatura y crónica periodística o a veces se cruzan?

—La crónica periodística es literatura. Ahora, si la pregunta es si distingo entre crónica periodística y literatura de ficción, eso ya es distinto: la crónica periodística no tiene nada de ficción, y soy talibán con eso: los géneros nunca se cruzan. La crónica solo toma prestado, de la literatura de ficción, las técnicas de escritura: uso de diálogos, escenas, puntos de vista del narrador, etcétera. La crónica es literatura pero no es ficción. Por eso te decía antes que leo a Wolfe, Talese, incluso a Kapuscinski, maravillado por su narración, pero sus textos no pasarían la barrera de un buen verificador de datos. ¿Eso importa? Para leer, no mucho. Incluso la realidad, muchas veces, se entiende mejor con la ficción. De eso no tengo dudas.

Para escribir, según como yo veo las cosas, no existe la «novela periodística» ni el «periodismo de ficción», aunque este último término suene lindo.

—¿Tienes un método para investigar? ¿En qué consiste?
¿Cómo lo desarrollaste?

—Mi investigación siempre es muy desordenada, al principio sin un norte claro. Tengo un tema, propio o por encargo (me gustan más los temas por encargo, porque te generan el vértigo de la presión periodística). Primer paso: leo todo lo que pueda sobre el tema. Y cuando digo todo quiero decir TODO. Y mientras leo hablo con toda la gente que pueda hablar sobre ese tema. Es una práctica obvia de inmersión, y hasta da vergüenza de explicar por su obviedad y simpleza. Ni siquiera siento que sea una técnica ni un método. Me muevo por intuición, sin copiar ningún método real de investigación del que haya escuchado antes.

Me vuelvo un adicto a ese tema. Vivo y duermo pensando en ese tema. Lleno libretas de apuntes con ideas de ese tema. O cuadernos. O hojas sueltas. No tengo ninguna obsesión con libretas *moleskine* ni lapiceros de tinta china. Escribo con lo que sea y donde sea. Me da igual.

Y busco escenas mientras voy investigando, paseando, tocando puertas. Y busco escenografías. También me lleno de páginas impresas, recortes de periódico, de revistas. Investigo por acumulación y siempre de manera obsesiva: solo existe el tema, el tema, el tema.

Eso, como dije, en un inicio.

Porque cuando siento que acumulé bastante, como un loco callejero, vuelvo a repasar toda esa investigación desordenada y, recién allí, hago un esquema mental de lo que quiero hacer. Y con ese esquema mental, siempre dividido en ideas y no tanto en escenas, vuelvo a reportear, mucho más concentrado en mi objetivo.

Llegado aquí ya puedo empezar a escribir, pero no dejo de investigar casi hasta el final de la escritura. Si tuviera que dar un consejo, no copien este antimétodo de investigación.

—¿Cuánto tiempo te toma investigar para una crónica? Después de eso, ¿cuánto demoras en escribirla?

—El tiempo siempre es un problema y hay que saber lidiar con él. Tan solo que sea un proyecto personal, los tiempos, además, los impone el editor y no el cronista. Lo mínimo que me gusta tener para reportear un tema son tres a cuatro meses. Para escribir, un mes más por lo menos. Pero eso solo sucede en un

mundo ideal. La vida real es bastante más cruel y los relojes avanzan con prisa. Hay temas que se reportean y escriben en un solo día. La crónica deportiva es un ejemplo. A veces de la presión de un diario salen crónicas deliciosas e imposibles. Y, como ya dije, me gusta el vértigo de la presión periodística.

Hoy en día soy director de *Depor*, el diario deportivo del Grupo El Comercio de Lima. Mi trabajo me impide dedicarme como quisiera a la escritura de crónicas. Sin embargo, de tanto en tanto acepto el pedido de algún editor amigo, siempre y cuando el *deadline* suene tan lejano que uno tenga la esperanza de que el fin del mundo llegue antes y no se pueda cumplir.

–¿*Sufres al escribir o te resulta fácil?*

–Sufro muchísimo. Lo suficiente como para plantearme, al término de una crónica, no volver a escribir más y, de paso, hacerle un bien a la humanidad, ¿no? Escribir es buscar la perfección, y como nunca lo puedo lograr, me cuesta la vida. Por si esto fuera poco, hoy que respondo esto amanecí con la noticia de que Mario Vargas Llosa ganó el Nobel de Literatura. Luego de la euforia inicial por la gran noticia, pasé a la felicidad y, poco a poco, caí en la realidad: jamás seré Vargas Llosa. Decirlo quiere decir asumir que uno, como escritor, jamás será perfecto, y entonces el mayor sufrimiento, mientras uno escribe, quizá sea ese convencimiento.

–¿*Qué crónica te ha costado más escribir? ¿Por qué?*

–Todas. No recuerdo una sola que haya sido fácil. Creo que las tres respuestas anteriores resumen lo que aquí podría decir: obsesión al investigar, vértigo, prisa y búsqueda de la perfección. Todo eso, en dosis excesivas y bien licuado con cafeína, produce por lo menos migraña.

–*Tu crónica más famosa es la de la Inca Kola. ¿Es tu favorita?*

–¿En serio es la más famosa? Creo que la fama, más bien, es de la bebida. Y en ese caso, Inca Kola ni siquiera es mi bebida favorita. Es más, yo no tomo gaseosas.

Si hablamos de esa crónica en particular, no me puedo otorgar todos los créditos. Ese texto lo investigué y escribí junto a

Marco Avilés, un cronista amigo al que admiro mucho. Se trata, además, de la primera crónica de largo aliento que escribimos, en un momento de nuestras vidas donde teníamos todo el día para dedicarnos a ello. Yo no siento mi voz en esa crónica, y Avilés seguro no siente la suya. Se trata, más bien, de un autor híbrido, que es los dos, pero que no es ninguno de nosotros. Si mi crónica con mayor fama es esa, entonces debo reconocer con hidalguía que ese autor fantasma es mejor que yo.

Igual, así sea ese el caso, no se trata de mi crónica favorita. Quizá sí la más querida, porque gracias a ella pude seguir escribiendo como profesión. Mi crónica favorita es la que estoy por escribir, y siempre será así.

–*Me imagino que cuando hiciste Dios es peruano no pretendías erigirte en un experto en peruanidad, pero es por esto que te entrevistan habitualmente, ¿no? ¿Te sientes cómodo con esa «especialidad»? ¿Te esclaviza a veces?*

–La verdad es que hace mucho tiempo no me entrevistan como un experto en peruanidad, gracias a Dios, que no es peruano, pero hoy se apellida Vargas Llosa. Lo que sí es cierto es que al escribir sobre algo, uno se vuelve «experto» en ese algo. O, más bien, a uno lo vuelven experto. Los periodistas siempre estamos buscando expertos en seguridad ciudadana, en deporte, en la evolución de la mosca de la fruta. Que lo diga otro es una manera de zafar cuerpo, de no hacernos responsables por lo que escribimos. Es lo más fácil.

Creo, además, que dejaron de llamarme cuando se dieron cuenta de que mi opinión sobre el Perú no era la más popular ni optimista. Y si mi libro se llama *Dios es peruano*, es una ironía que al parecer solo yo entendí. Hoy, que el Perú está de moda, mejor es entrevistar a Gastón Acurio, o mejor aún al jefe del FMI, y que diga que nuestra economía es un monoplaza de Ferrari. Yo, ahora mismo, desde el balcón de mi oficina, veo un cerro poblado donde nada parece tan perfecto. Quizá se trate de otro país. Como no me entrevistan para hablar del Perú, entonces tengo una web personal para despacharme a mis anchas: danieltitinger.com, para el que quiera odiarme.

–¿Qué crees que tienen en común los cronistas latinoamericanos actuales?

–Una respuesta rápida puede ser que todos usamos las redes sociales, grabadoras digitales y MacBooks. Es decir, nos gusta la tecnología. Nos gusta la tecnología, pero le huimos a la política, por ejemplo. Eso quedó en evidencia en un último congreso organizado por la FNPI, hace un par de años en Bogotá, donde nos reunimos varios cronistas. Discutimos hasta de gramática, pero nadie habló nunca de política, lo cual hubiese sido un imposible en los años setenta, o antes o algo después. Esa indiferencia también nos une. Eso no quiere decir, sin embargo, que no asumamos compromisos. Escribir es asumir compromisos. Pero es verdad que el efectismo literario también es usado, por supuesto. Lo único malo de la literatura light es que no engorda.

–*Juan Villoro ha dicho que, aunque se habla mucho de crónica, los medios la estimulan poco, porque demanda más energía y recursos que una nota convencional. ¿Crees que esto se puede revertir? ¿De qué manera? ¿Crees que sea necesario revertirlo o está bien que la crónica sea material de libros más que de periódicos?*

–Es imposible que esté en desacuerdo con Juan Villoro, así esté en desacuerdo. Creo, sin embargo, que los medios tienen todo el derecho de no publicar lo que creen que no hace bien en la distribución, venta o lectoría. Lo siento: he asumido el lenguaje de un director de periódico. La tendencia, incluso, es que cada vez se publique menos crónica en la prensa diaria. Nos estoy muy seguro de que se pueda revertir esa tendencia. ¿Está mal eso? Tal vez sí para los cronistas, porque tendremos menos trabajo. Pero no me quejaría jamás de los medios, si su decisión es no publicar crónicas. Allá ellos. Acá nosotros. Y yo en el medio, director de periódico.

También están las revistas. Yo ese mundo lo conozco bien. Se publican crónicas, se descubren nuevos autores, se hace un trabajo de edición siempre sacrificado, con poca plata y muchas ganas. Fue Julio Villanueva Chang quien dijo que uno perdía amigos dirigiendo una revista, y quizá no lo dijo por lo que voy a decir, pero a las revistas llegan montañas de textos de gente que quiere –y cree– que puede escribir. Yo, que no sé cocinar, jamás le

mandaría una receta a Gastón Acurio. Y quienes más se quejan de la falta de espacio son, justamente, quienes menos deberían ser publicados.

Es decir, las oportunidades de publicar llegarán para quienes lo merezcan. ¿Qué hacer, mientras tanto? Escribir mucho, reportear obsesivamente, subir a internet lo que valga la pena, decirle al jefe más inmediato que si bien no somos Vargas Llosa, nos deje de joder los textos. Y esperar, no más, en la banca de suplentes.

ÉLOGIO DEL PERDEDOR PERFECTO

por Julio Villanueva Chang

ERIC MOUSSAMBANI, un nadador de Guinea Ecuatorial, perdió en las Olimpiadas de Sydney 2000 una carrera de cien metros en la que nadó solo. El relato de este suceso acuático maravilloso se halla disperso en varios reportes en Internet: Moussambani había llegado hasta allí luego de ganar una competencia en su país y por uno de esos cupos de caridad que el comité olímpico internacional reserva para deportistas de países pobres. En esa competencia contra sí mismo, el mayor mérito de Moussambani fue no ahogarse hasta llegar a la meta. En Guinea Ecuatorial no había más que dos piscinas. Nunca había nadado cien metros continuos. En Sydney su marca fue de un minuto con cincuenta y dos segundos, el peor registro de natación en la historia de las olimpiadas, treinta segundos más que la marca de Arnold Guttman para la misma distancia en las Olimpiadas de Atenas, pero las del siglo XIX. De inmediato tuvo un club de fans por internet, modeló enterizos de piel de tiburón diseñados para nadadores más veloces y en una subasta alguien pagó más de dos mil quinientos dólares por sus gafas acuáticas. Luego se mudó a España, donde se consiguió un entrenador y logró rebajar a un minuto su marca en los cien metros libres. Cuatro años más tarde, Moussambani no pudo ir a las Olimpiadas de Atenas porque las autoridades de su país habían extraviado la fotografía de su pasaporte y no lo inscribieron a tiempo. «Ha sido lo peor que me ha pasado en estos años –declaró–. Me han dejado tirado. Siento que me han engañado», declaró. Ambicioso en la derrota, ha amenazado con estar en las próximas Olimpiadas de Pekín.

Cuando Eric Moussambani aterrizó en Australia en el año 2000, fue a contemplar la piscina en la que iba a competir. Hasta llegar a las olimpiadas, nunca había visto una piletta de cincuenta

metros como el Aquatic Centre de Sydney. Tenía veintidós años y era la primera vez que salía de su país. «No puedo», le suplicó a su entrenador al ver la distancia entre el principio y el fin. La leyenda decía que apenas había aprendido a nadar meses antes en las aguas de un río infestado de cocodrilos, que de lunes a viernes se entrenaba en una piscina de veinte metros de un lujoso hotel de la capital del país africano y que los fines de semana le quedaba el río donde se jugaba la vida. Pero en Sydney la suerte iba a estar de su lado. Según un sorteo, en las eliminatorias Eric Moussambani debía competir contra Farkhod Oripov, de Tayikistán, y Karim Bare, de Nigeria, quienes habían llegado a las olimpiadas por el mismo cupo de caridad. Sus pobres tiempos de competencia les auguraban a los tres el destino de ser turistas en Sydney. Estaban muy nerviosos. A Bare y Oripov les tocaban las calles tres y cuatro de la piscina olímpica por el registro de sus marcas. A Moussambani le correspondía la calle cinco: su tiempo era el peor de todos. Entonces Bare, Oripov y Moussambani subieron a la plataforma de partida. Los dos primeros se lanzaron dos veces en falso, quién sabe si para evitarse la vergüenza de un mayor fracaso. Al ser descalificados por la doble falta –en eso consistía su victoria–, Moussambani se quedó solo ante la piscina y más de quince mil espectadores. El reglamento le exigía nadar contra sí mismo.



Ese mismo año, el 2000, la señora Zoe Koplowitz llegó a la meta del maratón de Nueva York unas treinta y tres horas después de su partida y se convirtió en la corredora de fondo más lenta del mundo. En las últimas diez millas de su marcha, conmovidos por su voluntad y esfuerzo, los policías se acercaron para protegerla y los restaurantes abrieron sus puertas en medio de la noche para que pudiera comer algo o se detuviera a descansar. Koplowitz tiene esclerosis múltiple, una enfermedad degenerativa del sistema nervioso, y una diabetes que cuando compite en un maratón la obliga cada dos millas a medir el azúcar de su sangre. En verdad no corre los maratones: los camina en muletas. Koplowitz, una estadounidense que en 2007 cumplió veinte años compitiendo en el maratón de Nueva York, no solo los ha perdido todos sino que

se ha asegurado de llegar siempre última. En un mundo que premia a los primeros, ella ha hecho de la palabra «último» una vanidad. Koplowitz es autora de *The Winning Spirit: Life Lessons Learned In Last Place* y trabaja de supervisora en una agencia de empleos. Después de cada carrera, pierde durante casi un día la movilidad de sus manos por haber sostenido las muletas durante tanto tiempo. Lo suyo también es una competencia contra sí misma. Después de dos décadas de ser siempre la última, insiste en llegar hasta la meta para demostrarse que aún puede.

Zoe Koplowitz empezó a sentirse torpe y a cojear cuando tenía veinticinco años. Era la esclerosis muscular, y desde entonces decidió vivir sin tensiones ni ejercicios. Un día frío de 1988, en su oficina de Nueva York, se atragantó con una pastilla de vitamina c y estuvo a punto de morir. Un compañero de trabajo le hizo un masaje de reanimación cardiopulmonar y la regresó a la vida. Cuando volvió de esa experiencia con la muerte, Koplowitz sintió un extraño y feroz deseo de correr un maratón. «Decidí hacer algo muy extremo y que eso me demandara toda la fuerza que poseía y me exigiera aún más». Cuando lo decidió, Koplowitz era una mujer que apenas podía andar unos metros sin perder el aliento. Todos creyeron que había enloquecido. Empezó su entrenamiento con Dick Traum, un hombre que había perdido una pierna en un accidente automovilístico. Traum le propuso jugar Pinball para mejorar su coordinación manual, tomar clases de danzas afrobrasileñas para aprender a moverse mejor y trabajar sus bíceps como una físicoculturista. Su primera carrera de práctica fueron cinco kilómetros en Central Park. El trabajo de Koplowitz era sobrepasar aquel punto en la vida en el que uno se rinde y se abandona.



En Sydney 2000, cuando Moussambani nadaba por allí, Marion Jones se convirtió en la corredora más veloz del universo. Se fue de Australia con tres medallas de oro. Al día siguiente de una de sus competencias, el diario *El País* publicó una fotografía que la exhibía en el instante en que estaba a punto de atravesar la meta. En la foto, erguida en su potencia y velocidad, había más de un metro de distancia entre Jones y sus perseguidoras. Eso, entre los atletas

de alta competición y distancias cortas, es un abismo. Debajo de esa imagen de inalcanzable, *El País* tituló: «Jones hace de los 200 metros un trámite». Y en la línea siguiente, remató: «La estadounidense gana con tanta autoridad que elimina la emoción de las carreras» Hace unos días, siete años después de aquella fotografía victoriosa, *El País* publicó otra en la que Jones aparecía llorosa a la salida de un juzgado. Tituló: «Marion Jones, seis meses de cárcel» La atleta ganaba sus carreras no solo debido a sus genes, técnica y entrenamiento sino, sobre todo, porque consumía anabolizantes. Tras años de negarlo, y con un récord de dos ex esposos atletas descalificados también por actos de dopaje —el segundo de ellos Tim Montgomery, el hombre más veloz del mundo—, Jones acabó admitiéndolo a sus familiares y luego ante los jueces. Irá a prisión por mentir a los investigadores sobre su dopaje y por un caso de estafa.

Marion Jones no es solo un caso para policías en zapatillas. Quien se dopa niega en el fondo los límites de su propia capacidad, una actitud contra la que se ha rebelado Zoe Koplowitz. «El *doping* es una expresión consecuente de aquella ideología del deporte que solo celebra en él la voluntad de poder pero no la experiencia de su superación», dice Daniel Innerarity. «En ella aparece el cuerpo únicamente como instrumento de la victoria» Los últimos ganadores del deporte no están en los estadios sino en los laboratorios: mientras una mafia de químicos gana dinero creando drogas milagrosas para que los atletas venzan sus límites, otro cuerpo de detectives alquimistas se dedican a buscar modos de detectar estas trampas. La ambición por la victoria y el desgaste físico de los deportes de elite acabaron en la búsqueda de ayudas extradeportivas. A pesar de que Jones se había declarado culpable, el juez la condenó no solo a ir a la cárcel sino a devolver sus medallas y a borrar sus marcas de la historia. La sentencia fue un megáfono a los atletas de elite que han olvidado los valores de trabajo duro, dedicación y espíritu deportivo. Oscar Tusquets cree que, a medida que se ha ido abandonando el amateurismo, los deportes de alta competencia ya no responden a los ideales olímpicos: ni son saludables ni crean camaradería ni unen a los pueblos. «La reglamentación va siempre detrás de la imaginación y la picaresca —advierte—. Cada año deben añadirse nuevos productos a la lista de los ya prohibidos, y análisis más complejos y frecuentes». Más allá del *antidoping* a Maradona,

orinar se ha vuelto el principio del fin de la competencia deportiva. Cuando aún no se silenciaban los ecos del dopaje sobre ruedas en los ciclistas del Tour de Francia, Marion Jones, un icono de velocidad en la prueba reina del atletismo mundial, es un clásico instantáneo en la ciencia ficción del deportista ejemplar.



Más que al mundo del deporte amateur, Eric Moussambani y Zoe Koplowitz pertenecen al del azar y la autoayuda. Koplowitz suele usar sombras púrpuras sobre sus párpados, que combinan con sus muletas también púrpuras. Cuando le preguntaron por qué, ella respondió: «Es un color de poder». Narrar la tragedia de Koplowitz exige un esfuerzo sobrehumano para evitar el tonito rosa de la autoayuda. La comedia de Moussambani, en cambio, exige un amarillismo de *pop art* y precauciones para no caer en la debilidad por lo *freak* del circo. A pesar de que es lo que menos desean, sobra compasión para ambos. Moussambani y Koplowitz son las dos caras de la misma moneda del perdedor perfecto. Han inaugurado un carisma por la derrota: en su ambición de perder una competencia deportiva, confirman que las victorias son de vez en cuando un espectáculo aburrido y previsible, y que las derrotas pueden ser un espectáculo azaroso y fascinante. «El interés por lo incierto es algo que comparten el deportista y el espectador. Ambos quieren llegar a un punto en el que a los ojos de todos pasa algo incalculable –dice Innerarity–. El deporte es así una organización regulada para convertirse en una escenificación de irregularidades». Moussambani y Koplowitz son de algún modo una celebración del atraso, pero también del esfuerzo y la suerte determinantes en contra de esa ideología de la victoria, tan cara a los laboratorios químicos de alta competencia. ¿Cuál es el encanto de los perdedores? En *Del inconveniente de haber nacido*, Cioran, ese filósofo que convirtió el pesimismo en una estética y el pensamiento en un irónico lamento, sentenció: «Una sola cosa importa: aprender a ser perdedor». Perder es fácil, pero perder como Moussambani y Koplowitz no. Las pruebas abundan por todas partes, invisibles por su normalidad y ultrafrecuencia.

En su primer maratón de Nueva York, Zoe Koplowitz hizo una marca de diecinueve horas con 57 minutos, y desde entonces no ha podido superar ese tiempo. Le ayudaba tener cuarenta años y no estar aún enferma de diabetes. Antes de la carrera, Koplowitz pensaba que llegar a la meta le tomaría solo unas doce horas. «Creía que solo tenía que avanzar, avanzar y avanzar hasta llegar. Nunca pensé que tuviera que detenerme para ir al baño o comer algo» Para Daniel Innerarity, lo normal pero también lo fascinante del deporte profesional es que, a pesar de su disciplina en el entrenamiento, hay actos que no se pueden controlar sino que solo acontecen. «La forma física, el entrenamiento y la táctica –dice Innerarity– son presupuestos para que en el momento de la verdad el cuerpo haga algo que sobrepasa lo que puede hacer. Por eso hay varias posibilidades. Por eso el resultado final es azaroso, por eso es aburrida la superioridad manifiesta, por eso es legítimo apelar a la suerte». En el deporte, el futuro tiene mucho de expectativa pero sobre todo de sorpresa. «Hay una necesidad de encontrar un responsable del azar y creo que por desconocimiento del juego se le termina asignando al entrenador», dijo Jorge Valdano. En su segundo maratón, muy avanzada la noche y a su paso por Harlem, alguien detuvo a Zoe Koplowitz con una arma. No pudo mejorar su récord. En su peor pesadilla, Moussambani jamás imaginaría que iba a competir solo. Las falsas partidas de sus rivales lo convertirían en una estrella fugaz del infortunio.

Cuando llegó a la meta, Eric Moussambani, como casi todos, no sabía bien qué decir. «Los últimos quince metros –declaró– han sido muy difíciles». Solemos sonreír con esas preguntas que los periodistas hacen a los deportistas al acabar una competencia, ese instante idiota en que se le pregunta al ganador cómo lo hizo. «Realmente no saben lo que les ha pasado –dice Innerarity intentando explicar lo inexplicable–. Esa ignorancia es el núcleo del éxito deportivo. Los deportistas se entrenan para una acción que, en última instancia, no saben cómo se hace. Se entrenan para el azar de su victoria». Un triunfo se puede deber a un buen entrenamiento, pero a este rendimiento se le añade siempre una condición inesperada. «En ese elemento casual del éxito y el fracaso deportivo se pone de manifiesto un profundo parecido entre las intenciones de los que ven deporte y las de quienes lo practican». César Vallejo

recordaba que la mayoría de la gente gustaba ver deporte pero no practicarlo. «Existen millones de espectadores en los estadios y apenas unos cuantos jugadores. La mayoría ama el deporte cerebralmente, cuando no literariamente», escribió. Luego profetizaba: «Un día desaparecerá el campeón para dar lugar al hombre en estado deportivo. El deporte no debe ser el arte de unos cuantos, sino una actitud tácita y universal de todos». A Zoe Koplowitz le preocupa que la gente sepa que el éxito no siempre consiste en ganar.

Al terminar uno de sus maratones, por el excesivo esfuerzo, Koplowitz tenía lágrimas en los ojos. Los periodistas se quedaron en silencio y ella les dijo: «El dolor dura un par de días, pero el orgullo es para siempre». Innerarity recuerda que en esencia un deportista es alguien que de manera pública y virtuosa intenta hacer algo que no puede. Según él, el deporte no sería otra cosa que la celebración de esa incapacidad. «Me he convertido en un símbolo de resistencia –dice Koplowitz–. Gran parte de la vida consiste en poner un pie delante del otro para ir adonde tengas que ir. Eso hago». Innerarity no cree cierto que acudamos al deporte para escapar de la vida real: «Lo que buscamos es vida en estado puro, invadidos por la sospecha de que hay demasiada trampa en la que vivimos». Por esas paradojas, en su libro *Elogio de la belleza atlética*, Hans Ulrich Gumbrecht recuerda que una de las cosas que provocan más admiración y amor de los espectadores es cuando ven a un luchador confrontarse con la muerte. Desde su atragantamiento con esa pastilla de vitamina C, Zoe Koplowitz volvió a la vida con ganas de declararse la guerra.



Eric Moussambani se lanzó a la piscina como pez fuera del agua y, a pesar de todo, fue un intruso ovacionado desde su partida. En Youtube hay un video de la carrera, el más visto de todos, en que unos comentaristas de la televisión francesa se burlan a carcajadas de su estilo mientras lo ven avanzar a duras penas los primeros cincuenta metros. A su regreso, en su ruta para completar los cien, la cámara acuática lo exhibe en sus braceos, a veces en forma circular como nadan los perros, y con una desesperación por conservar su cabeza afuera. Después de haberle dedicado una que otra

silbatina, el público se levantó para aplaudir de pie su voluntad de llegar a la meta. No era la voluntad de un atleta olímpico sino la de un sobreviviente. Más que un nadador, Moussambani parecía un naufrago. Esa ovación fue un reconocimiento al esfuerzo de un espontáneo que había nadado casi sin saber hacerlo, los aplausos que se regalan a un niño en una tina intentando mantenerse a flote a pesar de su torpeza submarina. «Ha sido muy duro, pero lo he conseguido gracias al increíble apoyo del público, al que envío besos», declaró al final de su exhibición como nadador a la deriva.

Cuando abandonó la piscina, Eric Moussambani ya era una estrella pop. Un día después de su hazaña, cambió su anticuado bañador celeste playero por un traje de baño de piel de tiburón. En una guerra casi instantánea entre firmas comerciales que peleaban por patrocinarlo, la marca de ropa deportiva *Speedo* se lo regaló. «Ahora me siento realmente rápido», dijo. Luego denunciaría que *Speedo* lo engañó: le habían prometido, según él, entrenar en Florida pero al final nadie de esa compañía lo buscó. *El Daily Mirror* de Inglaterra le concedió una medalla de oro en nombre de todos sus lectores. Moussambani se convirtió en un fenómeno oscilante entre la admiración por un sobreviviente y el carisma de un derrotado. Había una fiebre por ofrecerle todo. Conmocionado por la curiosidad y el asedio que había despertado, se le ocurrió crear su propia página web y ponerla en venta a un precio de cincuenta millones de dólares más la construcción de una piscina olímpica en Malabo, la capital de Guinea. Nadie le hizo caso, al parecer. En una entrevista, Eric Moussambani dijo haber sido humillado en un programa de la televisión alemana, donde lo pusieron a competir con una anciana ex campeona de natación que iba camino a los noventa años. Su historia siguiente era previsible. Si no fue un ganador en la natación ni en el resto de su vida, al menos hizo ganar a otros con su historia. «¿Hay algo menos profesional que un nadador que no sabe nadar?», se preguntaba Eloy Serrano en «Estilo libre», un cuento que narra la triste hazaña de Moussambani y que ganó el premio Idioma y Deporte. «Si llego a ser bueno, la gente no se fijará en mí», dijo antes de prepararse para las Olimpiadas de Atenas.

Y nunca fue.

JULIO VILLANUEVA: ENVIDIANDO A MR. CHANG

El editor y fundador de la revista peruana *Etiqueta Negra* y autor del libro *Elogios criminales*, Julio Villanueva Chang, desovilla aquí los misterios del oficio de cronista, valiéndose, entre otros recursos, de los obituarios de *The Economist*, de un plato que se rompe en *El Bulli* –el restorán más famoso del mundo– y de un chiste de Les Luthiers. Una pequeña y soberbia clase magistral de cómo escribir perfiles.

por Marcelo Simonetti

CONFIESO, DE ENTRADA, una envidia negra. Llamo a Julio Villanueva Chang a Buenos Aires donde está presentando un número de *Etiqueta Negra* que él acababa de editar con una portada en la que aparece Lionel Messi. Lo imagino en la habitación del hotel con ese aire desmañado que tiene, leyendo alguna crónica de Gay Talese o el último número del *The New Yorker*, tal vez el suplemento «Radar» de *Página 12* (luego me dirá que yerro en mis divagaciones, ya que la lectura que lo ocupa es *Famosos impostores*, de Bram Stoker; mientras sobre la mesita de noche aguarda *Cinismos. Retratos de los filósofos llamados perros*, de Michel Onfray). Me cuenta que hace unas semanas estuvo en Brasil dando una charla para los periodistas de *Folha* de Sao Paulo y que luego viajó a Río de Janeiro para conversar con Oscar Niemeyer, el centenario arquitecto brasileño para un perfil en el que trabaja. Y que en un par de semanas debe aterrizar en Los Ángeles para ver un concierto del director de orquesta venezolano Gustavo Dudamel, sobre quien también está escribiendo un perfil que empezó a escribir hace unos días en Caracas. Envidio esa vida itinerante que Villanueva Chang lleva. Envidio esa liber-

tad para amanecer un día en Bogotá y despertarse apenas unos días después en Barcelona.

Desde que Villanueva Chang, el «Chino», se convirtió en un militante de la crónica, casi no para en Lima. Lo conocí hace unos diez años, quizá más, cuando había hecho del oficio de enseñar las bondades del periodismo narrativo una forma de ganarse la vida. Lo había traído *El Mercurio* para que sus periodistas aprendieran a escribir de verdad. A él le oí decir que las grandes historias se construyen a partir de los detalles más nimios. Cuando por primera vez llegó a mis manos una *Etiqueta Negra* y supe que él era su creador, lo envidié. Y cuando leí *García Márquez va al dentista*, ese perfil hecho al Premio Nobel colombiano, por boca de su odontólogo, volví a envidiarlo.

Luego de haber estudiado educación en la Universidad de San Marcos, la más antigua de América, y de haber impartido clases en una secundaria donde lo apodaron Kafka y Hamlet, por el histrionismo que desplegaba al enseñar, Villanueva Chang trabajó como corrector de pruebas del diario *La República*. Fue ahí donde escribió su primer texto periodístico: una nota sobre la película «El Silencio de los Inocentes», que publicaron sin su firma. Meses después un texto suyo llegó por casualidad a manos del jefe de redacción de *El Comercio de Lima*, quien, luego de leerlo, decidió contratarlo. Así, sin haber pasado por una escuela de periodismo, Villanueva Chang inició su leyenda que continuó cuando convenció a dos hermanos, dueños de una imprenta, que la idea de hacer una revista para empresarios emprendedores no era la mejor de todas, y que él tenía un proyecto. *Etiqueta Negra* nació en 2001, con una edición de dos mil ejemplares y una carta que decía: «Nos portaremos como la orquesta del Titanic y seguiremos tocando nuestra propia música hasta que el barco se hunda». El mito dice que en sus primeros años las grandes plumas que han publicado en la revista, desde Jon Lee Anderson hasta Susan Orlean, pasando por Ryszard Kapuscinski, Vargas Llosa y Juan Villoro, no recibieron un peso por sus artículos, y que cedieron sus textos luego de conversar con Villanueva Chang. Y que nuevos narradores de la talla de Gabriela Wiener o José Alejandro Castaño, estandartes de la nueva camada de cronistas latinoamericanos, han crecido bajo la atenta mirada de Mr. Chang.

Lo que viene a continuación es una breve clase magistral de cómo hacer perfiles. Y el rigor de la pluma, el ritmo narrativo, la delicadeza en el uso del lenguaje (Villanueva Chang redactó él mismo sus respuestas), no son otra cosa que nuevos motivos para seguir sintiendo una envidia profunda por este cronista apasionado y asertivo.

—*Te he oído decir a los estudiantes de periodismo, en el lanzamiento de Elogios criminales, que pierden el tiempo en las escuelas si quieren aprender a escribir historias. Cuéntame, ¿cómo aprendiste a escribir historias, y qué episodios, maestros o lecturas fueron determinantes?*

—Preguntar cómo aprendiste a escribir es obligarte a salir de la cueva del instinto donde la oscuridad es lo más natural y deseable. No sé. No recuerdo mi primera vez escribiendo, pero sí cuando alguien se dio cuenta de que escribía: fue mi madre y el primer impulso fue esconderme. Hoy aún sobrevive algo de ese pudor. Escribir historias es un acto de instinto verbal, pero también de gran incertidumbre. Lo más normal es no estar de acuerdo conmigo mismo y para ello queda la manía de reescribir. Más que deudas visibles en mi escritura, le debo sobre todo al acto de leer, que es un modo de aprender a estar solo. Me he ganado más la vida leyendo que escribiendo. Mi lista no consiste entonces en las deudas de un escritor sino en el agradecimiento de un insomne. Cito de memoria y en exceso: el *Libro de Récord de Guinness* que mi madre me regaló de niño. Chéjov y sus cuentos donde los personajes dialogan sobre cosas en apariencia sin importancia. Las paradojas y los juegos del lenguaje del reverendo Lewis Carroll. *Hermelinda Linda*, un cómic en la que una bruja gorda y fea hace hechizos por dinero, y cuyos resultados no siempre son felices para sus clientes. La desesperada intimidad de las cartas de Kafka a Felice Bauer. Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro que leí como una tarea feliz en el colegio. La curiosidad alegre de Ítalo Calvino, tal vez el único escritor al que le gustaba que lo interrumpieran. Dostoievsky y la confesión en tono de acusación contra sí mismo en *Memorias del subsuelo*. Casi todas las biografías de Stephen Zweig y casi todas las críticas a las biografías en los libros de Janet Malcolm. Vallejo y

su revolución del idioma, como cuando escribe *amadas sean las orejas Sánchez*. E. M. Cioran y la perfección en maldecir. Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo*, en *Historia de un deicidio* y en *Mi hijo, el rastafari*. Pessoa y su integridad para ser otros siendo el mismo. El Barthes de *Mitologías*, donde crea nuevos significados pop mirando, por ejemplo, un bistec y unas papas fritas. Hannah Arendt y sus perfiles intelectuales de *Hombres en tiempos de oscuridad*. La atmósfera de la fatalidad y de lo imprevisible en el García Márquez de *Crónica de una muerte anunciada*. Lichtenberg y el culto a lo irrelevante, inacabado, disperso. Revistas como *The New Yorker* y *The Believer*. El encanto del sentido común en las crónicas de Clarice Lispector. Theodor W. Adorno traduciendo el arte en *Teoría Estética*, pero también en las cartas a sus padres a quienes llama *queridos hipopótamos*. Todas las verdades triviales en los artículos de Charles Lamb, Roberto Arlt, Luis Tejada, Giovanni Papini, Salvador Novo y Joaquín Edwards Bello. El estilo a martillazos de Nietzsche y la posibilidad de empezar a leerlo por cualquiera de sus páginas. Los obituarios de *The Economist* y las entrevistas de *Playboy* y del *Paris Review*. Thomas Bernhard y su experiencia extrema de la enfermedad en libros como *El aliento*, lo mismo que *Bajo el signo de Marte* de Fritz Zorn. Sherlock Holmes y la obsesión por los indicios. Todas las películas de Werner Herzog y el diario donde anota su teoría sobre la crueldad de la naturaleza. Clifford Geertz en *El antropólogo como autor*. Las crónicas deportivas de Nelson Rodrigues en *Manchete Esportiva*, y de Enric González y Ramón Besa en *El País*. Carlo Ginzburg y su militancia por la verdad en *El juez y el historiador*. Jon Lee Anderson y su adicción por narrar huracanes y tormentas. David Foster Wallace y esa naturalidad para pensar en prosa de vértigo y con exceso de información mientras nos cuenta lo que sucede con unos millonarios en una piscina. Martín Caparrós y el mundo mirado desde su bigote aguafiestas. Juan Villoro y el incesante noviazgo entre la inteligencia y la sonrisa. Gay Talese y un estilo de decir la verdad sin ofender. Debo también mi gratitud a algunos libros fascinantes que se esconden bajo títulos aburridos: *La nueva naturaleza de los mapas*, de J. B. Harley; *Observaciones sobre los colores*, de Wittgenstein; *El paisaje de la historia*, de

John Lewis Gaddis; *La arquitectura del poder*, de Deyan Sudjic; *El odio a la música*, de Pascal Quignard; o *Tráfico*, de Tom Vanderbilt. A todos estos autores, y otros de los que me olvido en estos minutos, les debo el placer de haber estado solo y bien acompañado. Quién sabe lo que les debo cuando escribo. Si en los últimos años tuve alguna influencia en mi escritura, creo que fue la de mi madre. Por las madrugadas, cuando el cáncer no la dejaba dormir, ella se asomaba por mi espalda mientras escribía.

—*En Elogios criminales hay encuentros casi fortuitos como el de Herzog y otros forzados por la dinámica de un taller de la FNPI, como el del dentista de García Márquez. Más allá de esos casos, ¿cómo eliges a los personajes sobre los que escribes?, ¿qué buscas en ellos?, ¿cómo intuyes que detrás suyo hay una buena historia?*

—Elijo a un personaje sobre el que voy a escribir por razones tan evidentes como misteriosas. En todos ellos hay cierta complejidad ejemplar que intento explicar, pero a la vez hay un detalle de sus vidas que tiene que ver con la mía y que nunca acabo de explicármelo. El azar me presentó no solo a Herzog: buscando a García Márquez encontré a su dentista, un modo indirecto e indiscreto de conocer a un escritor que jamás concede entrevistas. En el caso del alcalde ciego, lo busqué desde el principio. ¿Tenía que ver esa historia conmigo? Cuando empecé a usar anteojos, quedarme ciego era mi idea adolescente de una tragedia. Sentía que perder la vista era motivo suficiente para matarse. La idea de que el alcalde ciego de Cali había sido elegido por votación popular me pareció irresistible, excitante, perversa. ¿Cómo podía un ciego gobernar una ciudad que nunca vio? ¿Qué clase de gente escoge a un ciego para gobernar una ciudad? Moría de ganas de saberlo. De eso se trata al principio. De la curiosidad y de la atención como una posible forma de la inteligencia. Escribo sobre lo que no entiendo y cada uno de mis perfiles es, en ese sentido, un ensayo sobre mi propia ignorancia. Una persona se convierte en personaje cuando su historia, al margen de cualquier mirada y estilo de escritura, ya es sobrenatural. Me intriga entonces la gente que encarna una idea paradójica, y en cuyas vidas abundan escenas tan complejas como triviales. Me gusta

que de algún modo sean únicos en su oficio y que, en el trance de retratarlos, sus historias también me permitan entender cosas de mí mismo y las de una legión.

–*En algunos de tus textos, la inclusión de otras fuentes como participantes directos de la construcción del perfil parece menor. ¿Por qué esa opción?*

–No estoy muy seguro, pero creo que fueron Les Luthiers quienes dijeron que lo importante no es saber sino tener el teléfono del que sabe. El chiste me sirve aquí para preguntar si un cronista tiene derecho a saber o si solo es un instrumento para que otros se expresen a través de él. Una crónica no privilegia la función del ventríloquo sino la mirada de quien la narra. Y esta mirada no es la del oráculo: a veces el cronista solo intenta decir mejor que nadie lo que todo el mundo piensa; otras veces el cronista escribe contra lo que casi todo el mundo piensa. Una crónica no es tanto un estilo de narrar sino de mirar la realidad, un intento de darle sentido al caos traduciéndolo a una historia. En una crónica, más que denunciar, se trata de desengañar. Convertir el dato en conocimiento y, en lo posible, un acontecimiento en experiencia. El cronista no es entonces un ventríloquo con bonita caligrafía: es un traductor del *presente* a través de una historia en la que pone a prueba su honestidad sin excluir sus propias dudas, su humor y su ignorancia. Entiendo «el presente» no tanto como el relato de los sucesos del mes, la actualidad. Un cronista cuenta lo que sucede, pero sobre todo lo que *parece* que *no* sucede. Las declaraciones entrecomilladas y los verbos atributivos son parte de la retórica consagrada del periodismo urgente. Si bien cumplen su deber de informar, durante años también han contribuido a automatizar un modo burocrático de leer y escribir, un modo empobrecido de percibir el mundo. En mis crónicas, es cierto, las comillas no son signos muy frecuentes, y cuando cito intento hacerlo en breve y mantener el dominio de mi voz. Pero esta infrecuencia no invisibiliza el trabajo de calle y de archivo. Tratándose de perfiles, es un trabajo en que vas cruzando hechos, testimonios, documentos, indicios, contextos y rumores sobre la identidad de tu personaje. Todo este material del reportaje ayuda a construir cierta autoridad del texto. No son siempre conclu-

siones sino también una matizada incertidumbre. Un perfil, por supuesto, nunca cuenta todo. A la hora de sentarte a escribir, eliges contar tan solo una parte de lo que sabes. Lo normal es conversar con entre treinta y cincuenta personas, y acabar citando a unas siete. Pero, así converses con cien personas, asumes la naturalidad de que no puedes saber todo. La omnisciencia es un amor imposible, pero el público tiene que saber que la historia que está leyendo intenta ser honesta y responsable en su autoridad como en su ignorancia. En textos donde la prioridad es informar citar entre comillas adquiere otro sentido. Pero bajo la lógica de narrar y de convertir el dato en conocimiento, citar más gente en un texto no supone más autoridad. En mi caso, elijo qué y cuándo citar por exigencias narrativas y de sentido. Citar sin necesidad, por una falsa democracia de declaraciones, solo consigue una prosa burocrática. Y supone creer que todos tenemos algo importante que decir.

—Si tuvieras que elegir tres elementos fundamentales en tu escritura, aquellos a los que dedicas especial cuidado, ¿cuáles serían y cómo los has trabajado en las distintas historias?

—Escojo tres posibles: 1. Un estilo de titular. Me gustan los títulos que encierran una idea contradictoria en alguien: por ejemplo, el tenor que no sabía silbar (Flórez), el cineasta invisible (Herzog), un extraterrestre en la cocina (Adrià). Más que juegos de palabras, son como anuncios publicitarios que condensan una personalidad. 2. Pescar escenas significativas para revelar el carácter de un personaje y su comunidad. Un día estaba en El Bulli observando el trabajo de sus cocineros, cuando a uno de ellos se le cayó un plato. Cuando volteamos a ver al culpable, los cocineros le clavaron una mirada opresiva, como de manada. Hubo un silencio, no tanto de nerviosismo sino de condena. Fue una situación tan vergonzosa que nunca me atreví a acercarme al culpable. ¿Cuántas veces se rompía un plato en El Bulli? Un hecho tan doméstico y frecuente en nuestras casas era un tabú en la cocina del restaurante más famoso del mundo. La escena lo tenía todo: un hecho insignificante y escandaloso, la paradoja de explicar toda una visión del mundo a través de una miniatura, una decena de testigos, detalles audiovisuales y el escenario sagrado para un chef. Fue una suerte estar

allí. Desde ese momento supe que sería una escena para inaugurar mi crónica. 3. El uso de paradojas en mis historias. La realidad te las regala de instante en instante: el restaurante más famoso del mundo se esconde en un rincón inhóspito y escondido de la Tierra, y al chef más revolucionario del siglo no le gusta el vino. Un cineasta como Werner Herzog ve por primera vez un automóvil a los doce años y hace su primera llamada telefónica a los diecisiete: encerrado entre unas montañas de Baviera, creció como si fuese un niño campesino del cine mudo. Uno de sus documentales más famosos trata de un ecologista que tras trece años de proteger a los osos grizzly muere descuartizado por uno de ellos. La historia del alcalde ciego es la de un hombre cuya vida ha consistido en pelear para que lo traten como un hombre normal y que el día que lo eligen alcalde de Cali se acaba la normalidad.

—Luego de que eliges un tema o un personaje, cómo sigue el proceso: ¿te documentas exhaustivamente?, ¿hablas con personas que lo conocen?, ¿lees textos o ves videos donde aparecen?

—Cada historia exige tomar cientos de decisiones en las que con frecuencia manda el azar. Antes de decidir qué buscar en cada una, intento hacerme una idea de la escala de cada historia, que de algún modo es cuánto quiero saber de un personaje. Por ejemplo, para *García Márquez va al dentista* el único entrevistado fue el dentista. Una ruta para acercarme a un escritor que jamás concede entrevistas era conocerlo de un modo diagonal, a través del testimonio de su odontólogo de cabecera. Dentro de esa única entrevista uno busca su propia complejidad: lo entrevisté dos veces, con cinco años de diferencia y miles de kilómetros de distancia entre el primer y el segundo encuentro. El primero fue en Cartagena de Indias; el segundo, en Florida. En cinco años y con una primera versión de la historia publicada, construyes cierta confianza: en el primer encuentro, el dentista solo me permitió ver la ficha de paciente de García Márquez; en el segundo encuentro, puso sobre mi mano la muela de García Márquez. A veces pienso en qué sucedería en un tercer encuentro. Luego de ambas entrevistas, busqué referencias dentales en su obra, revisé la intimidad de otros escritores con sus dentistas, y me senté a escribir. *García Márquez va al dentista* se trata de una amistad en un consultorio, a puerta cerrada, entre un novelista fa-

moso y un doctor de provincia. No es más que la historia secreta de una sonrisa. En cada caso, uno va decidiendo la escala de lo que puede hacer con un personaje. Y en ese sentido, hay en cambio otros perfiles –como el del chef Ferran Adrià, el del tenor Juan Diego Flórez y el del alcalde ciego de Cali– en los que me he propuesto un reportaje más exigente. En cada uno de ellos, además de estar más o menos minutos con cada protagonista, entrevisté a docenas de personas. Leí cientos de páginas sobre cocina, ópera y ceguera. Revisé videos, álbumes de fotografías, expedientes judiciales. Viajé a tres países distintos. Así se puede conseguir un reportaje coral y poliédrico en el que convivan, tan coincidentes como contradictorios, los recuerdos y opiniones de toda una comunidad de gente. Pero lo que más busqué fue la posibilidad de ser testigo de escenas en las que podía observar la rutina de mis personajes. La mayoría de veces, sobre todo con celebridades, esto no es posible y te queda ser testigo de la escena de la propia entrevista y de algunos minutos más en los que casi nunca sucede nada significativo. Tienes entonces que ir conociendo la vida de esta gente a partir de testimonios de otros testigos, amigos o enemigos, y reconstruirla. El caso del alcalde ciego fue excepcional: además de varias horas de entrevista, lo observé en un acto público condecorando a policías y marcando un gol en un partido de fútbol. Lo vi pescando en la tranquilidad de un lago con sus hijos, oyendo misa con sus padres, desayunando con su esposa, entrando con un cepillo de dientes al baño de su casa. No fue una convivencia. Había la distancia que te impone la cordialidad. Siempre hubo una distancia cordial. En fin. Lo que quiero decir es que, fuera de estar expuestos a la anarquía del azar, existe también un reino de la voluntad. En una situación ideal, consigo que el personaje me abra una puerta y me conceda unas horas para acompañarlo en su rutina. Mientras esto sucede, voy dibujando un mapa de gente a quién buscar, de documentos que voy revisar, pensando en el sentido de cada uno. Después que el personaje abre su puerta, mi mayor trabajo es esperar que algo suceda. Lo inesperado tiene un precio y no siempre es el de la suerte. A veces es lo contrario: sucede algo y no te das cuenta de qué ha sucedido. Se trata de estar atento al azar. De narrar y de preguntarse: ¿Y ahora qué va a suceder? ¿Qué pasa cuando no pasa nada? Pero hay otras historias que me voy encomendando sin preocuparme dónde las publicaré. Intento seguir

mi intuición. Desde hace un tiempo, he empezado a trabajar en dos nuevos perfiles: Oscar Niemeyer y Gustavo Dudamel. El arquitecto y el director de orquestas. La de Niemeyer será una crónica breve. La de Dudamel, más extensa. Niemeyer tiene más de cien años; Dudamel menos de treinta. Niemeyer es una leyenda; Dudamel es muy famoso. Me tomó tres años llegar a Niemeyer. Me tomó tres meses llegar a Dudamel. ¿Qué puerta me han abierto ellos hasta hoy? Conversé con Niemeyer durante una media hora en su estudio de Río de Janeiro. Por ahora, la única escena con él es la de nuestra entrevista, en un cuartito rodeado por una computadora y una biblioteca breve. No preparé ningún cuestionario para Niemeyer: improvisé la entrevista a partir del recuerdo de un texto que había publicado sobre él y apenas pude hablar unos minutos con su esposa y con un arquitecto que trabaja más de tres décadas con él. Eso es lo que hay. A Dudamel, en cambio, lo he visto varias horas dirigiendo su orquesta juvenil en un teatro de Caracas. Lo he entrevistado en unas escaleras, en su camerino, en unas butacas, en un balcón después de una semana de preparar un cuestionario de preguntas y de haber leído varios libros sobre música. He entrevistado también a su esposa, a su madre, a sus mejores amigos, a su gran maestro y a unos quince músicos que lo conocen desde hace años. Viajé además a Barquisimeto, la ciudad donde nació, para entrevistar a su abuela y conocer el lugar donde tomó por primera vez una batuta para dirigir a sus amigos cuando era niño. Explicar qué hace un director de orquesta puede ser tan ambicioso como divertido, pero no se lo recomendaría ni a un psicoanalista. Tres meses después de este viaje a Caracas, acabo de aterrizar en Los Ángeles para volver a verlo en unos ensayos y un concierto. ¿Y ahora qué va a suceder? ¿Volveré a ver a Niemeyer? ¿Viajaré a Brazilia? ¿Veré bailar a Dudamel en Los Ángeles este fin de semana? Quién sabe. Quién sabe.

—Y a la hora de ponerte a escribir la historia, una vez que tienes todo el material, ¿por dónde partes?, ¿haces una suerte de guión del texto?, ¿te lanzas a escribir y que sea lo que tu imaginación quiera?

—No puedo empezar a escribir sin un título. Necesito un título, uno que funcione como un faro intermitente y que de rato en rato me trace una frontera y la intriga de lo que voy a contar.

Ese es mi único guión. Para mí un título no solo es faro: es una promesa. Solo puedo ir enterándome de qué se trata la promesa a medida que la escribo. La propia escritura y reescritura me corrige. Debajo del título, necesito un subtítulo. Siempre es una pregunta. A veces la pareja de ambos es muy sencilla y, más que una idea, solo define un tema. «El ABC del señor K: ¿Qué lee un corresponsal de guerra antes de subirse a otro avión?» (sobre el Kapuscinski lector). A veces la pareja es más compleja y permite entrever cierta idea del personaje: «Un extraterrestre en la cocina. ¿Cuántos platos debe romper un cocinero para convertirse en el chef más revolucionario del planeta?». Si el título es el anzuelo, el subtítulo debe ser el ancla.

—En lo referido a la etapa del reporteo y cuando entrevistas a alguien, ¿cómo lo haces para obtener de ellos lo que quieres?, ¿conversas largamente?, ¿tienes varias entrevistas?, ¿no usas grabadoras para que no se intimiden?, ¿le ofreces cigarrillos?, ¿conversas con ellos en torno a una copa?

—Lo esencial es sentir genuina curiosidad por el personaje. Es un privilegio que a uno le paguen para conocer a gente que siempre quiso conocer. Pero no basta con sentir la curiosidad sino contagiarla en el tiempo. El entusiasmo y la discreción no garantizan nada. El misterio del carisma y de la química entre pares es más decisivo para que alguien se sienta cómodo frente a un intruso. Conocer a alguien no es una historia de soledades sino de tropiezos. Como en toda historia íntima, solo los detalles nos permiten recordar a alguien. Te puedes enamorar de la voz de una persona sin haberla visto. O despreciarla apenas oyes pronunciar su nombre. Si existen trucos para crear un clima de confianza, en verdad no los conozco. No se trata entonces de buenos modales. Se trata de un estado de ánimo, de cierto contagio al preguntar. Se trata menos de cortesía y más de honestidad. Lo más sincero es para mí transmitir mi fascinación por conocer. Lo demás es lo de siempre: cumplir con los compromisos, estar atento al azar y, como ha sucedido en mi caso, dejar la puerta entreabierta para poder volver. He sido afortunado y casi siempre he podido volver a entrevistar a mis personajes. No me refiero a entrevistarlos dos o tres veces durante el mismo mes,

que es más normal, sino de volver a buscarlos para continuar la misma historia en seis meses (como al alcalde ciego), cinco años después (como el dentista de García Márquez) o siete años más tarde (como a Ferran Adrià). Es un lujo poder ser testigo de cómo cambia un personaje con el tiempo y de poder corregir tus propios errores de percepción. Gran parte de los problemas al sentarte a escribir una crónica empiezan en las entrevistas. Llevo casi siempre una grabadora enana y una libreta de notas. La memoria siempre traiciona. No estoy tan de acuerdo en que se satanice a la grabadora: es solo un artefacto y no una excusa para una atención perezosa. Escuchar siempre tiene algo de acto contranatura. Hoy más que nunca es un acto de voluntad. Y uso mi libreta de notas no solo como la taquigrafía de mi memoria: es más un espacio para pensar en garabatos.

—¿Qué importancia le asignas al primer y último párrafo de tus textos? ¿Los trabajas como cualquier otro párrafo o tienen una importancia superlativa?

—Vivimos una crisis general de la atención y del auge del olvido instantáneo, y no creo que «escribir bien» sea una opción estética. Es una necesidad ética. En mi caso, escribir es buscar memoria: quiero que a alguien le importe lo que a mí me importa. El título y el primer párrafo son lo primero que por casualidad se encuentra un señor aburrido que voltea las hojas o un niño eléctrico que hace *clicks* en su pantalla. Aunque nos hayan invadido las abreviaturas y los teléfonos sean las nuevas máquinas de escribir, se sigue percibiendo el mundo a través de las palabras. Y escribir bien sigue siendo un placer y un compromiso. Quien no lo intente todos los días no pierde lectores: pierde gente conmoviéndose, divirtiéndose, indignándose, entendiendo qué sucede. ¿Pero qué significa escribir bien? En principio, no es lo mismo una «historia bien escrita» que una «buena historia»: la primera puede serlo por tener carácter, gracia y sensualidad (a veces el estilo es la única verdad). La segunda, en cambio, tiene el mérito de descubrir un mundo ignorado (ni siquiera tiene que estar bien escrita para ser memorable). Uno se acostumbra a oír buenas historias que luego las lee mal escritas. Es la ley de la gravedad. Como todos, antes de que un editor me ponga voz de policía porque no le he enviado mi texto, me paso varios días

reescribiendo el primer párrafo y el último y lo que decido que ocurra entre el primero y el último. En *El tenor que no sabía silbar*, elegí una apertura y un cierre circulares: el mismo detalle que dejé volando en el título (silbar) lo hice aterrizar antes del punto final. En *Un extraterrestre en la cocina*, habiendo elegido la escena de la caída de un plato como primer párrafo, terminé la historia con un misterioso comensal que desaparece del restaurante sin pagar la cuenta. En todos los casos, intento crear una identidad entre mi mirada y mis palabras.

—No te voy a pedir un decálogo, pero sí dame tres reglas básicas que a tu juicio todo buen contador de historias debiera tener en cuenta antes de lanzarse a escribir.

—1. Cuenta solo las historias que te diviertan, te conmuevan o te exciten. 2. Sé honesto e intolerante con tu propia ignorancia: trabaja para que tu historia no sea un fraude intelectual. 3. Ten la amabilidad de no aburrir.

—Hay un riesgo que uno siempre corre al momento de escribir perfiles. La posibilidad de encariñarse con el perfilado y que el texto termine siendo una suerte de ensalzamiento del personaje. ¿Te ha ocurrido? ¿Cómo has hecho para evitar caer en eso? ¿O no está mal que uno se encariñe con él?

—El riesgo no es encariñarse con un personaje sino mentir acerca de él. Uno no puede evitar ser más cómplice o más inquisidor o más irónico o fan. No puedo mirar a un personaje como Newton vio caer una manzana. No puedo mirarlo como un Premio Nobel de Física. Pero tampoco suelo tomar el partido de un fiscal o un abogado. No digo que nunca lo haré. Mi temperamento no es el de un publicista ni el de un osito de felpa. Conocer gente es un asunto delicado. Quien escribe perfiles trabaja desde la paradoja de intentar entender la biografía de alguien y de verlo tan solo unos minutos de su vida. Proust recordaba que los grandes artistas nunca son iguales dos días seguidos y creía que la irregularidad era uno de los signos del genio. Lo que más nos definen son nuestras propias contradicciones. Creo que gran parte de la vida nos la pasamos intentando ser una sola persona y me parece raro que la gente crea que esta dualidad

es un motivo para desconfiar de alguien. Un perfil intenta darle lógica y sentido a una vida extraordinaria y zigzagueante. Es un género tan ambicioso como decepcionante. El resultado de un perfil no es la visión del personaje desde un panóptico, más propia de una biografía, sino solo detenerse a mirarlo desde unas cuantas esquinas de su vida. La subjetividad no es entonces una elección sino una fatalidad. Lo que uno elige es cuánto de lo que sabe quisiera publicar. La admiración no debería anular la crítica y viceversa. A mis amigos que más quiero suelo decirles lo que pienso. Pero las consecuencias pueden ser graves cuando les cuentas a unas cincuenta mil personas lo que piensas de alguien: que le tiene miedo a su vecino o que trata mejor a su perro que a sus empleados domésticos. La irreverencia puede ser razonable y hasta divertida, pero tampoco garantiza un buen perfil. Y por el contrario: el desprecio puede ser un combustible para trazar una buena historia, si cuentas con la fortuna de que un editor convierta tu energía de enterrador en la de un descubridor de complejidad. ¿Se puede escribir desde la ignorancia un perfil de Umberto Eco? ¿Cómo emprender el perfil de un narcotraficante como un villano sin excluir su personalidad de padre ejemplar? ¿Es posible explicar sin sarcasmo el éxito de un cantante como Arjona? Uno sabe que al escribir sobre una persona atraviesa una cuerda floja cuyos extremos son la piedad y la crueldad. O que navega a la deriva y con la corbata mal anudada por las aguas tibias de la diplomacia. En mi caso, he intentado buscar a mis personajes por una suerte de amor platónico cuyo primer combustible es la admiración. Pero, como en la mayoría de los amores, quién sabe si tarde o temprano también está garantizado el aburrimiento.

EL INTERIOR (FRAGMENTO)

por Martín Caparrós

Buenos Aires-San Nicolás

LA AUTOPISTA DE BUENOS AIRES a Rosario es una raya prolija derechita sólida a través de un campo tan correcto. El campo está ahí para mirar. Las autopistas ofrecen la ilusión de no deberle nada al espacio circundante. Convierten el espacio circundante en un paisaje. Uno va por el mundo de los coches –autosuficiente, autocontenido, completo– que ofrece paradas acotadas con los combustibles que los coches precisan y las papas fritas que los choferes pueden llegar a usar y la gaseosa el mingitorio el pirulín para los chicos. A los costados está el mundo y no lo necesitamos para nada. De hecho, aunque quisiéramos, no lo podríamos alcanzar: estamos encerrados.

La autopista no es un espacio: es un transporte.

Algo en la luz
que las nubes convierten en docenas de rayos.
Abajo el verde es uniforme:
soja.

Atravieso doscientos kilómetros de monocultivo. Miles, miles y miles de hectáreas de soja una detrás de otra. El mismo color, la misma forma, la misma textura todo a lo largo del camino: la belleza de un campo bien plantado, bien domado. El color

uniforme, las alturas parejas, la textura continua, una victoria del artificio sobre la naturaleza. Hombres que imponen sus ideas.

Al costado del camino un cementerio chico con cuatro cipreses y sobre la pared blanqueada un aviso de yerba Romance. Querría saber qué estoy buscando.

La pampa se escapa a los costados. La dejo ir: ya me detendré en la pampa más adelante, cuando haya recorrido lo que está más arriba, o sea: las regiones que hicieron la Argentina.

El país se puede dividir de tantas formas: de hecho, este país se ha especializado en dividirse. Pero he dado con una división que me interesa: están, por un lado, al norte de Buenos Aires, las regiones que crearon la Argentina; y, por otro, al sur, las regiones que la Argentina creó.

Mendoza, Salta, Córdoba o Misiones existían antes de ser argentinas, antes de que la Argentina existiera –y, de algún modo, la formaron. Se podía ser mendocino, salteño, cordobés, misionero antes de la idea de ser argentino apareciera. La mayor parte de la Pampa y toda la Patagonia, en cambio, fueron conformadas por la Argentina: son su efecto, las tierras que los argentinos –cuando ya lo eran– ocuparon para armar la Argentina.

En estas tierras nada
que pueda parecer
celeste, blanco.

La bandera argentina no es verde o parda como sus tierras, marrón como sus grandes ríos. Hay un país cuyo color está en cielo –siempre un poco más allá, como el horizonte, como El Dorado– y no en la tierra. La gran promesa siempre. La búsqueda, decíamos.

Hace tiempo escribí que las autopistas eran la única prueba fehaciente de la existencia de Dios –y lo decía, en una novela llamada *Un día en la vida de Dios*, el personaje Dios: «Habíamos entrado en una carretera ancha, bien asfaltada, ya muy cerca de Santa Fe: autos y camiones nos cruzaban y esquivaban y adelantaban sin parar. Nunca había visto una danza tan estremecedora como esa procesión de bólidos lanzados por ese espacio estrecho: habría bastado con que uno modificase ligeramente su posición, su ritmo, su velocidad para que restallara la catástrofe. No hay

partículas en todo el orden físico tan cerca del desastre todo el tiempo, pensé, y me dio un arranque de orgullo: algo en el tercer pedrusco (*la Tierra*) debía estar bien hecho si cosas como esta funcionaban. Las autopistas deberían ser prueba de mi existencia o, mejor: de mi utilidad –en vez de buscarlas en vaya a saber qué raros enunciados filosóficos– pensé, y me reí sin ruido».

El balneario se estira a lo largo de un río. Hoy es domingo, hace calor y en el balneario municipal de San Nicolás hay un río un poco chico para mucha gente pescando poco, algunas vacas, ese color marrón de casi todo. Una pareja de treinta y pico camina de la mano: ella es gorda, él muy flaco y lleva una canasta de mimbre con el mate y unas facturas que convocan moscas: no se miran. La cumbia se oye al fondo, casi pudorosa. Todo rebosa de chicos en cueros, camisetas de fútbol, sauces, sauces; dos nenas de diez no saben cómo hacer para agarrar a Bobby y meterlo en el bote; quieren cruzar el río, el botero se aburre. El botero tiene una boina negra de paisano. El perro tampoco tiene raza definida. Hay mucha transpiración, hay muchas siestas, hay ese modo de ser del tiempo cuando hace todo por disimularse. Hay mucha carne sin gimnasio, mucho coche viejo, bastantes bicicletas y sillitas plegables y juguetes de plástico: todo lleno de plástico. Hubo tiempos en que el plástico era una aspiración, pero esos tiempos pasaron hace mucho. Pescan: los hombres pescan. Las cañas de pescar son chicas; bastantes son, incluso, cañas. Mucha chancleta, bastantes menos besos. Un chico y una chica de quince caminan abrazados como si fuera la primera vez, agarrándose fuerte para mostrar que se poseen. Un morocho en triciclo vende medio kilo de helado por tres pesos. Otro en otro vende pororó. En algunas motos van familia. Muchos comen sandías y se chorrean. Uno le dice a su mujer que no entiende por qué siguen viniendo los domingos si para ellos todos los días es domingo; la mujer le dice que no hay que desbandarse, que si no cuando consiga trabajo va a estar lleno de malas costumbres, y que al balneario uno va los domingos. El hombre la mira sin fastidio: admirativo.

Gloria de los domingos: hacer de la vida algo distinto. Peor, mejor: distinto.

–Vieja, no me digas que te olvidaste de traer los bizcochitos.

- No, Ricardo, ahí están.
- ¿Dónde, vieja?
- Ahí, ¿no los ves?
- No, esos son los cuernitos.
- ¿Y no te da lo mismo?

Me gusta escuchar: viajar es, más que nada, un ejercicio de la escucha. Pero me agota, por momentos. Escuchar es tanto más cansador que hablar: uno habla con sus propias palabras, con lo que ya conoce y, salvo epifanías, se sorprende muy poco. Escuchar, en cambio –no digo oír, digo escuchar– necesita una atención muy especial: esperar lo inesperado todo el tiempo.

MARTÍN CAPARRÓS: EL CRONISTA ESCÉPTICO

Desconfía del aura sexy de los que se dicen cronistas, de los elogios y de las críticas que no logra recordar, «por malas». No cree en «la gente» ni en la objetividad. Poco le importan los lectores en general, y menos los propios. Este autor argentino asegura no escribir por afán de redención sino por puro hedonismo: «Me da mucho placer». Partidario feroz de buscar nuevas formas narrativas, Caparrós caza historias extraordinarias de personas comunes y doma textos mucho antes de escribirlos. Casi sin corregir. Ni equivocarse.

por Beatriz Burgos

LA MEJOR CRÓNICA de Martín Caparrós, según Caparrós, es *El Interior* (Planeta/Seix Barral, 2006). Con este libro de aspiraciones faraónicas, su autor se propuso salir de su natal Buenos Aires para recorrer toda Argentina y contarla, en medio de la grave crisis económica de 2001. Quería testimoniar un país de 22 millones de habitantes y una superficie de 2.783.000 kilómetros cuadrados: «Por su extensión, el Interior es –como la Argentina– el octavo país del mundo, justo detrás de la India y delante de Kazajistán».

A poco andar, dudó de su poder de síntesis. Y dividió Argentina en dos. «De casualidad me salió un concepto que me gustaba: esta idea de que la primera Argentina era aquella cuyos primeros habitantes fueron de ese lugar, es decir, cordobeses o salteños en vez de ser argentinos, y la segunda es aquella cuyos habitantes fueron primero argentinos y después neuquinos o santacruceños. La primera creó la Argentina y la segunda fue creada por la Argentina, una vez ya consolidada como Estado, como país».

El resultado es una crónica de 600 páginas de personajes, geografías, lugares, tragedias y mitos nacionales, incluido el desvelo del ser argentino.

Licenciado en Historia en París –también vivió en Madrid y Nueva York–, traductor de Shakespeare y Voltaire, con una extensa carrera como cronista de viajes, periodista y editor en prensa, radio y televisión, Caparrós es autor de varias novelas como *No velas a tus muertos* (1986), *Un día en la vida de Dios* (2001), *Valfierno* (2004, ganadora del Premio Planeta), y *La Historia* (1999), su favorita, «que nadie leyó y que es el resultado de diez años de trabajo y de placer, y que me parece muy de lejos lo mejor que he escrito en ficción y no ficción».

En *El Interior*, Caparrós –que no lee crónica contemporánea pero sí al griego Heródoto y al conquistador Álvar Núñez Cabeza de Vaca–, ensayó uno de sus clamores: «Retomar formas literarias de otros géneros para contar la no ficción». Así, en plena prosa, un campesino de Santiago del Estero versea:

«no hay nada que me guste más
pero a veces quisiera vivir sin trabajar
como si fuera un rico
o un político o el comisario de mi pueblo.
Galíndez dice que tiene veintiuno y se presenta así:
Galíndez.
Ni Pedro ni Marcelino ni Simón:
Galíndez
es peón de campo: golondrina»

Otro tanto hizo con la sentida queja que escuchó constante en la Argentina recorrida. Por eso, repitió el mismo lamento, pronunciado por unos y por otros, sin mayúsculas ni puntos finales.

«y mirá que este país tiene todo para ser un gran país pero decí que los políticos son todos corruptos y afanan, nos afanan, acá todos afanan, el que no es político es chorro la cosa es que todos te afanan y la gente es buena, a veces de tan buena más parece boluda pero es buena, el argentino en el fondo es bueno, se hace el vivo, sí, a veces se te agranda pero no lo hace de maldad»

Dos aspectos impresionaron a su autor entonces: el desaliento de un país que se eternizó hecho promesa, y la improbable

proporción de territorio y habitantes. «Argentina es un país muy vacío», dice.

En *El Interior* y en muchas de sus crónicas, Caparrós usa formas distintas de contar. Ensayo con versos, con haikus, con hipertextos a la usanza web. Y a pesar de eso, le sigue cargando la expresión Nuevo Periodismo. No puede ser nuevo algo que se inventó hace 50 años en Estados Unidos, y que hoy porfía en ser usado insistentemente en Latinoamérica.

«Los americanos y algunos otros como Rodolfo Walsh, que lo hizo antes que Tom Wolfe, usaron formas de otros géneros como la novela social o la novela negra americana de los años 30, para contar historias reales. Y ese procedimiento produjo una forma de contar que ya cristalizó y que se sigue repitiendo desde entonces. Lo que digo es que en vez de utilizar una y otra vez el resultado de ese procedimiento, volvamos al procedimiento, sigamos viendo qué formas literarias pueden ayudarnos a contar la no ficción».

—¿*Qué recursos actuales se podrían usar hoy?*

—Los que sean, eso depende de la imaginación y audacia de cada cual. Como soy una especie de viejo anticuado se me ocurrió incluir poemas narrativos o haikus en medio de un relato. Supongo que hay gente más contemporánea que trabajará con hipertextualidad o formas de integrar otras tecnologías al relato. Habrá que ver, porque el problema no es qué formas se pueden incorporar, es que nadie piensa en incorporar nuevas formas. Esos son los que se llaman a sí mismos cronistas. Primero hay tener la conciencia de que se puede hacer otra cosa. Después, cada cual verá qué otra cosa puede hacer —dice por teléfono, desde su casa en Tigre, al final del Gran Buenos Aires, sobre la desembocadura del Río Paraná en el Río de la Plata. Casi desde la selva.

Ad portas del lanzamiento de *Por el cambio: un hiperviaje al apocalipsis climático* (Anagrama), un libro de género mixto en torno a los usos del ecologismo —«una crónica que piensa, un ensayo que cuenta»—, y rematando su última novela *Los Livings* —«todavía no tengo muy claro cómo es, pero ya la estoy terminando, lo que es un problema»—, Caparrós se aclara la voz grave. Y dice:

Me siento en el piso de tierra

Ha escrito sobre pedofilia, Livingstone y Stanley, trata de blancas, toros y criadores de vacas, sociólogos, otros escritores, estancias, mujeres que lo hacen por dinero o por amor, paisajes y hombres vacíos que habitan ciudades. También, de la muerte, del optimismo triste de conseguir comida para un día más, de viajar y permanecer, de economía y política y de cómo se vuelve real todo eso tan teórico. De Historia, y por sobre todo, de muchas historias sin mayúscula.

Hace cinco años Caparrós escribe series de historias humanas para el Fondo de Población de Naciones Unidas con un tema central como salud sexual y reproductiva, migración, vida rural y vida urbana o cambio climático. Para hacerlo, viaja por todo el mundo. Y escucha a las personas hablar de sí mismas. *Una Luna* (Anagrama, 2009) es su penúltimo periplo tras los migrantes forzados. Los que huyen para salvarse.

—*Dices que la crónica debería contar la historia que puede pasarle a cualquiera y destacas este rasgo democratizador. ¿De dónde obtenemos lo novedoso a lo cotidiano?*

—*(Risas)* Con trabajo y con talento. Justamente ahí está el chiste, para contar lo que *a priori* parece extraordinario cualquiera puede hacerlo. El asunto es encontrar lo interesante dentro de lo que no lo parece.

—*¿Y qué es lo que te interesa contar?*

—Los temas cambian mucho. Si estuviera interesado en uno solo me habría dedicado a estudiar el comercio en las colonias del Alto Perú entre 1780 y 1822. Habría sido un académico especializado. Creo que haber decidido ser un periodista y un escritor tiene que ver con que me gusta andar como mono loco, de rama en rama. Pero, pese a todo, a través del tiempo siguen interesándome las cosas que les van pasando a las personas, aparentemente menores e impensadas.

—*Dame un ejemplo.*

—El trabajo que hago para la ONU consiste en llegar a pueblos muy chiquitos, de lugares remotos, con distintos tipos de gente y

años que me cuentan historias de su vida. Me siento en el piso de tierra de una choza ante una señora para que me hable, en última instancia, de su matrimonio a los 12 años y de cómo vivió su vida desde entonces. Paso horas escuchándola. El hecho de que pueda estar en una situación en que personas de tan distintos lugares y experiencias me cuenten su vida, me parece maravilloso. Y sobre eso, la vida de las personas, es de lo que no se escribe nunca. Abres una página de diario y no te encuentras con la vida de nadie, menos en nuestros periódicos. Aparece un ligero atisbo cuando a alguien lo pisa un tren o le dan 14 puñaladas. Si no, solamente salen los ricos y famosos, los futbolistas, las tetonas.

—¿Qué te sigue sorprendiendo de las historias humanas?

—Las cuestiones básicas son más o menos las mismas en todos los casos: la salud, el amor, el trabajo, la muerte. En general, vivimos en una sociedad de la abundancia no solo material sino de información y de ideas, donde muchas cosas completan el arbolito y conseguimos adornarlo con guirnaldas, bolas y estrellitas. En cambio, en pequeños pueblos agrícolas en Rajastán, en la India o en Uganda, no hay nada de ese follaje que en general nos distrae y entretiene. Entonces, es muy impresionante ver esas vidas centradas en cosas tan primarias como sobrevivir una semana más, en reproducirse para no morir del todo. La pobreza, que tiene efectos materiales terribles, también lo tiene en lo que se piensa menos, que es el estrechamiento de los horizontes. Después de horas de charla, siempre pregunto: ¿Si apareciera un genio al que usted pudiera pedir lo que quisiera, qué le pediría? En general, estas mujeres en estos últimos meses me decían cosas como: «Dos vacas, para tener leche».

—En *Una Luna, cuando Natalia te cuenta cómo fue víctima del tráfico de mujeres en Europa Oriental, dices que «hay cosas que no se pueden escuchar impunemente»*. En situaciones así ¿desde dónde te paras para contar? ¿Qué tan objetivo se puede ser?

—No creo que exista la objetividad. No es posible porque cualquier relato, por más neutro que quiera parecer, implica un sujeto que decide qué es lo que le parece que vale la pena incluir en ese relato. No por un tema de voluntad sino porque no hay otra manera de hacerlo. La realidad tal cual es irrepresentable, porque tiene

muchos más matices de los que pudiéramos representar, entonces el sujeto pone en juego su subjetividad. En un caso como el de Natalia, yo por lo menos me siento mucho más implicado e interpelado, y quizás eso me cuesta un par de vinos más a la noche, pero mientras lo estoy haciendo trato de concentrarme y pienso cómo voy a hacer para contarlo lo mejor posible. Y eso es sin subrayar el supuesto dramatismo para que no se convierta en melodrama barato.

–*Explícame por qué dices que Una Luna «no es una crónica sino que es un diario de hiperviaje».*

–No lo pensé como un libro. Fui tomando notas y se me ocurrió, en la mitad de ese viaje, que podía hacer un librito con ellas. Que diga que no es una crónica tiene que ver con que para mí la crónica es necesariamente en primera persona, pero no debería ser sobre la primera persona. Y como este librito tiene bastantes cosas sobre mí, reflexiones o relatitos que tienen que ver con mi vida, necesariamente no era una crónica sino un diario. Y en cuanto a la idea de hiperviaje, es porque en esta situación uno va saltando de un punto a otro, de África a Europa Oriental, de París a Zambia, como si estuviera *clikeando* vínculos en internet. Por eso la idea de hiperviaje en el sentido de hiperlink.

La crónica canta o no canta

Cuando trabaja, Caparrós asume la actitud del cazador. A veces toma notas. Y esas notas más se parecen a fragmentos del texto final que a garabatos iniciales. «Escribir una crónica consiste más bien en un trabajo de edición en el sentido cinematográfico de la palabra. Es agarrar las distintas escenas y ver cómo organizarlas, ponerles alrededor para pegarlas lo que yo llamo ‘tejido conectivo’ para pasar de una escena a otra y, después, por supuesto, hacer una gran limpieza porque no necesariamente la combinación resulta un todo coherente».

–*¿Por qué haces lo que haces? ¿Por qué investigar, entrevistar, reportear, escribir y darlo a conocer? ¿Qué sentido tiene?*

–Porque me interesa. No tengo ningún sentido, ninguna idea redentora, ninguna ilusión sobre los posibles efectos de lo que

hago. Sería presuntuoso pensar que lo que hago puede tener algún efecto significativo. Lo hago porque me da mucho placer, porque cuando estoy sentado frente a alguien que piensa que vale la pena contarme su historia me parece un gran privilegio y cuando después tengo que buscar y encontrar la forma de contarla la paso muy bien. Insisto, no quiero disfrazar ese interés de supuesta misión o lo que sea.

—Cuando ya tienes la información, ¿cómo eliges la hebra por dónde empezar?

—Escribo, en general, cuando estoy mirando las cosas, y ahí mismo busco muy intensamente los principios, cómo puedo empezar a contar esa historia porque eso es el eje que lo ordena. De allí vas deshilvanando el resto del relato.

—¿Ensayas varios inicios?

—Primero se me ocurre uno que, en el momento, es el que creo que voy a usar. Pero, una hora después o lo que sea, se me ocurre otro y entonces a veces es mejor que el uno y a veces no. Los acumulo. Me convengo de que va a ser buena crónica cuando tengo cuatro o cinco principios. Eso quiere decir que una buena forma de empezar, pero después, en dos o tres páginas más, podré reabrir con algo interesante. No sé si tengo un set de criterios. Me suena o no me suena. Es muy sonoro cuando trabajo mis textos. Tiene que sonar. O canta o no canta.

—Dices que el cronista tiene que saber que todo lo que se cruza por sus sentidos puede ser material para su historia. Pero es inevitable el influjo de un estado de ánimo.

—Sí. Claro que pasa. Te refieres a lo que llamo la actitud del cazador, de que cuando uno está trabajando en un texto y está en el espacio físico o mental en que ese texto se sitúa, a mí por lo menos, se me produce una adrenalina muy fuerte y tiendo a que cualquier cosa que cruce por ahí es susceptible de ser cazada y de integrarse al texto. Eso me pone en tensión y en atención de manera fuerte y bastante placentera pero, por supuesto eso depende de estados de ánimo. Recuerdo una vez que estaba muy afectado por una cuestión personal y tuve que ir a Córdoba, en

Argentina, porque estaba terminando *El Interior* y me pasé unos días dando vueltas por ahí. Y me impresionaba mucho porque a esa altura daba por sentado de que cuando salía a mirar, veía, y esos días no veía nada. Fue fuerte, una sensación muy de terror.

–*¿Te tienta escribir la crónica de ti mismo o te vas contando tú en todas tus crónicas?*

–Creo que en cada uno de esos textos hay algo de esa crónica de mí mismo. No sé si a alguien le interese. A mí particularmente creo que sí (*risas*). No me creo tan vano para creer que a otros, pero sí la voy contando, la voy haciendo, pero solapada, sibilantemente.

–*¿Corriges mucho?*

–No todo lo que querría. Suelo desesperarme un poco cuando llega ese momento porque corrijo muy poco.

–*¿Qué decisiones tomas en cuanto al lenguaje cuando haces crónica?*

–Escribir es tomar decisiones, es decidir la próxima palabra va a ser esta, la otra o la de más allá o van a ser cuatro. Todo lo demás son aprestos para el momento en que uno tiene que hacer ese trabajo, que tiene que ver con distintas cosas. Por supuesto, con una posibilidad expresiva como también con cierto ritmo de la frase que es en lo que se trabaja penosamente poco en estos días, y que a mí me parece decisivo.

–*Cuando escribes, ¿te pones en el lugar del lector?*

–No, jamás. Ese es problema de otros. Yo me pongo en el lugar de un lector insoportable que soy yo mismo. Soy hipersevero, exigente y bastante preparado, pero no puedo ni tengo interés de imaginarme otros lectores... Conmigo me alcanza.

–*Aunque tu escritura de crónicas es muy personal, ¿hay una forma de aprender a escribirlas?*

–Por supuesto. Consiste en leer, y no necesariamente crónicas cuya mayoría, por lo demás, está pésimamente mal escrita, sino buena literatura. Me sorprende cuando veo jóvenes que quieren

ser periodistas y que no leen o leen prácticamente nada. Es ridículo. La única forma que conozco para aprender a escribir es leyendo. Es como si alguien quisiera ser guitarrista sin escuchar nunca un concierto de guitarra o un grupo de rock. Como si quisieran hacer cine y no fueran nunca a ver una película.

–Escribes sin pensar en tus lectores, pero tus libros son muy leídos y admirados. ¿Cómo se entiende eso?

–No lo sé, tampoco me hago cargo de que sean muy leídos. Siempre me sorprende cuando alguien me dice: «Leí tal libro tuyo y me gustó». No sé qué hacer con ese tipo de reacción, y de verdad no lo pienso, quizás no lo sé procesar, pero tampoco quiero.

Señores tan sexys y atractivos

–En 2007 y un año después, escribiste dos textos sobre lo que piensas de la crónica. Uno es «Por la crónica», donde te abanderas por el formato y el otro, un crítico «Contra los cronistas». Esa molestia ¿radica en los temas sobre los que hoy se escribe crónica en Latinoamérica o con la forma como se hace?

–Allí digo que lo que a mí me interesa de la crónica es que es política, en el sentido de que te centra la mirada, quita ese foco que el periodismo siempre ha tenido de mirar hacia el poder para decir qué vale la pena de ser mirado. Y bueno, la crónica mira para otro lado y de otra manera. Y cuando ciertos recursos retóricos se usan para mirar pavadas, se convierte en puro manierismo entonces.

–Hoy en día, en Latinoamérica decir «soy cronista» suena sexy. ¿Crees que este fenómeno va a pasar?

–Es curiosa esta coexistencia de una idea de que ser cronista es sexy o atractivo o elogiado pero al mismo tiempo no es que haya mucho espacio para que estos señores y señoras tan sexys y atractivos publiquen lo que hacen ni que haya muchos lectores ávidos esperando. Me parece que hay como un pequeño grupo que se congratula a sí mismo por ser cronistas cuando cronista es un periodista que escribe con un poco más de conciencia del estilo y de la forma que el resto de los periodistas. Y eso, no significa gran cosa.

–*Aparentemente, hay un divorcio entre lo que la gente quisiera leer y las crónicas. ¿Qué se quiere leer hoy día?*

–No creo en la palabra «lagente» que para mí es una palabra, no dos, de las más nefastas del castellano contemporáneo. Lagente, lo digo todo junto, es renunciar al juicio y depositarlo en una especie de sujeto colectivo presunto que sabría cosas y que tendría intenciones, que definiría tendencias solo para no hacerse cargo de que uno tiene que pensar por sí mismo y no en función de lo que otros quieren o esperan. Y para seguir, nunca creí que uno tuviera que hacer lo que quieran los demás, me importa lo que quiero hacer yo.

–*Pero los periodistas escriben para el público.*

–No estoy muy seguro ya de ser periodista. Lo fui alguna vez pero poco. Quiero creer que soy un escritor, que a veces escribo ficción y, a veces, no ficción. Y segundo, una cosa es escribir con la idea de que uno será leído y otra cosa es escribir para tratar de adaptarse a esa lectura. Por supuesto que uno escribe pensando que será leído porque si no, no escribiría, pero es muy distinto colocar la decisión de lo que uno va a hacer en ese supuesto sujeto externo que esperaría algo de uno. Yo no escribo para el público ni para la gente ni para nadie... Hago lo que puedo.

–*Has dicho que no haces distinción cuando escribes ficción o no ficción pero evidentemente hay una diferencia entre ambos. ¿Qué es esto del pacto de verdad que señalas como la única distinción?*

–La única diferencia significativa es que uno de ellos establece un pacto según el cual lo que cuenta es algo que ha sucedido o que el autor se ha enterado, y el otro establece con el lector un pacto que dice que lo que se le cuenta es algo que el autor ha imaginado. Se supone que el primero es no ficción y el segundo es ficción. Se supone.

–*Hay quienes sostienen que esta discusión sobre qué es periodismo narrativo o nuevo periodismo o no ficción solo es una pelotudez conceptual y que todo se reduce a escribir bien historias de verdad. Incluso Jorge Lanata reniega de los géneros periodísticos y asegura que el contenido dicta la forma. ¿Qué piensas?*

–Siempre se puede decir que el contenido dicta la forma, el problema es que si pones a 20 chicos y les haces un dictado, 18

van a escribir con unos errores de ortografía espantosos. Entonces, se transforma todo en una tautología, el contenido le dicta la forma a quien supo crear una forma acorde con ese contenido, con lo cual todo pasa a ser una serpiente que se muerde la cola.

–Un crítico de La Nación de Argentina dice que eres un clásico pero que nadie lo sabe y que eres el más importante escritor de periodismo narrativo hoy por hoy. Y que tú eres nuestro Capote, nuestro Kapuscinski.

–Nuestro Capote me suena algo raro porque capote es algo que uno usa cuando llueve o hace mucho frío, ¿no? Lo de Kapuscinski me suena más ofensivo porque hay formas más elegantes de llamarme viejo verde. No sé. No tengo mucha opinión. Me gustaría ser un buen escritor.

–¿Es esa tu pretensión principal?

–La única.

UN DÍA EN LA VIDA DE PEPITA LA PISTOLERA

por Cristian Alarcón

«ESTÁ BIEN, PAPÁ, dormí, dormí», le dice Margarita Di Tullio a un hombre de 83 años que se pasea en calzoncillos y balbucea. Es Antonio Di Tullio, el hombre que la inició en la guerra, el que no tuvo un primogénito varón pero crió una hija con una fuerza descomunal, el que comenzó a entrenarla luchando con ella como un borrego, el que la obligó a competir con varones más grandes en peleas callejeras desde los dos años. El mismo que después, cuando no soportó la rebeldía de su hija de 16 años, le quebró la nariz. El mismo que la perdió de vista cuando ella decidió competir a lo grande, y ganar dinero y batalla contra hombres. El mismo anciano que hoy se duerme tranquilo, como un niño acariciado por las manos llenas de nicotina, de piel suave pero fuertes como herraduras, terminadas en uñas largas, rojas, sutiles garras de una leona reina de la selva clandestina. Las manos de Pepita la Pistolera.

«Me hacía buscar entre los turistas hasta que yo elegía a uno, siempre más grande, nunca más chico, le buscaba camorra y le daba», cuenta Margarita cuando la conversación que comenzó en el cabaret hace cinco horas ya le quitó parte de la voz y sus palabras salen con la ronquera de la noche, como un susurro de puerto y de fuego. «Papi, a ese pibe más grande le puedo ganar», ofrecía ella. Y Antonio miraba desde afuera cómo los vestidos de percal se ensuciaban de tierra, cómo el encaje terminaba en las manos del contrincante, siempre vencido. Después en la casa continuaba el entrenamiento. Ella siempre quería más. Así aprendió a usar cuchillos, a matar un pollo, o carnear un cerdo. Entonces ya comenzaba a manejar las primeras armas de fuego.

—¿Cuál fue su primer delito?

—A los siete años. Le robaba a la gruta de Lourdes todo lo que los giles de los católicos le dejaban. Cuando mi vieja empezó a sospechar porque tenía demasiada suerte, caminaba con ella del brazo, tiraba el afano en la vereda y decía: «Uy, mami, mirá, ¿qué es eso? Así lo blanqueaba».

«No podés contar toda la vida con detalles porque sería apología del delito», advierte mientras baila y levanta los brazos como aspas, entibiando su cabaret a la caída del sol. «Te atiendo porque me dijeron que no me vas a traicionar», dice, y por eso habrá cinco historias que no traspasarán aquella noche larga.

«Yo no toco unas esposas por honor», explica después, sentada en la barra.

José Luis Cabezas murió esposado.

Sobre el horizonte del puerto, tras las fábricas de harina de pescado que tapan las narices de mal olor, caen las últimas gotas de sol, y un cielo rosado y pálido le da paso a la noche. Margarita brilla sinuosa, bebe champagne, se agita, se lleva la mano al pecho, como desbordada, y a cada ronca frase que pasa, desnuda su alma como, según jura, nunca hizo con su cuerpo ante un hombre que no ame.

En la calle 12 de Octubre ya se encendieron los carteles multicolores de los juegos electrónicos, los kioscos, los dos bares de la fórmica y los cabarets de Margarita. Las cuadras que llegan al mar son una rara mezcla de la Boca y Constitución. El sonido del Rumba, un lugar para marineros de pocas rupias, es cumbianchero y bajo. Una cuadra más allá, en el Neissis II, un lugar de copas más caras para navegantes y profesionales locales, se escucha el «no para, sigue, sigue, se la llevó el tiburón, el tiburón».

Margarita cruza la puerta en unos pantalones a cuadros chicos y de un verde fluorescente. Pisa sobre zapatillas negras plastificadas al charol, con dos centímetros de plataforma, y arriba lleva un buzo de mangas cortas. El pelo rubio que las presas de la cárcel de Dolores le mejoraron, así como le hicieron las uñas, y le lavaron la ropa porque allí adentro es una vieja y respetada conocida, se le despeina y se le vuelve a peinar con las manos y con el viento marino. Ella está tan libre y tan convencida de que

su último marido, Pedro Villegas, también quedará libre, que le brotan aires de euforia por las curvas con las que les baila en broma a los clientes. «Nunca jamás vendí mi cuerpo por dinero. Tampoco lo haría por poder. Si Menem me ofrece un millón de dólares, no lo hago. Ni mi cuerpo ni mi orgullo tienen precio». En la zona del puerto la mayoría cree en ella. Margarita camina bamboleándose, entra en cada local abierto y saluda. De una y otra vereda, los vecinos le responden o la llaman para que se acerque: es definitivamente famosa en su tierra. Se mueve como una niña grande. Da pasos cortos. Y avanza a saltos leves. Como pidiendo algo caprichosamente. No pierde, sin embargo, la postura, una especie de orgullo portuario de bajos fondos, que ella justifica en la mezcla de «sangre aria y calculadora» de su madre, Irene Shoinsting, con la sangre caliente de su padre.

El orgullo le nace con el resentimiento que jura no tener pero se le nota en el trasluz de los ojos, cuando admite que nació para ganar y que «nadie, jamás, excepto un enfermo terminal, merece lástima». Lo dice desde la seguridad de la mujer que buscó siempre el riesgo, y apostó a lo grande, para no someterse al destino «de un país pisoteado y lleno de esclavos». Habla en su reservado del Neissis (el apodo de su primer marido, a quien sus padres comparaban con el monstruo del lago Ness), separado del resto del local por unas puertas bajas al estilo de las cantinas del Oeste. Nunca cruza las piernas. Las sube al sillón de enfrente, se mueve como una adolescente Stone. Salta y corre cuando suena el teléfono: espera un llamado de Pedro desde la cárcel de Dolores.

No es Pedro. Discutieron en la visita del domingo. Pedro le exige que grite a llantos que él es inocente. A ella le parece ridículo. «Todos los presos gritan su inocencia, no es serio», explica. «Yo le digo mi amor, yo sé que sos inocente porque estabas conmigo», dice y recuerda la madrugada del 25 de enero, cuando como todos los viernes, que eran sagrados, después de supervisar los boliches se quedaron en la cama y tomaron champagne. Sin embargo, cuando habla con los medios trata de complacerlo. Pedro es la batalla que nunca ganó, y por eso lo ama. Pedro ni siquiera le acepta el desafío de la competencia. Marga entra al penal de Dolores y mientras camina hacia él los internos le gritan, la silban,

le proponen y ella se muestra como una diosa y reparte mohínes de vedette. Cuando llega a su hombre es el único que la recibe sin contemplación. «Mirá la panza que tenés», le dice. Eso la subyuga. Ordena subir la música del Neissis. Baila unos minutos, y después en el reservado parpadea con esas pestañas amarillas, claras. Amarga con un strip, se sube el buzo hasta el cuello y deja que se le vea el body negro de encaje. Desafía con el cuerpo. Gustavo, su hijo de diecisiete años, le dice que recién son las nueve de la noche y ya está tomando champagne. Ante el fotógrafo, posa. Y le enseña a una de las chicas cómo descubrirse lo suficiente el escote.

Después de la guerra, Margarita prefiere la seguridad de sus cabarets. En el Neissis II, decorado por Pedro, que diseñó una barra en forma de barco y sillones reservados contra las paredes que tienen ojos de buey y lámparas marinas, las mujeres son alternadoras. Su función es atender cariñosamente al cliente y hacerlo consumir copas. «Si soy dueña de mi sexo, las chicas también. A mí me entra la plata de las copas. Y en ninguno de los boliches hay camas. Si ellas quieren, salen, van a donde se les antoje y lo hacen por plata, por calentura, por amor, que a mí no me importa», explica.

En la barra saludan los dueños de la revista del puerto y la esposa de uno, de tapado y brushing. En su casa prende el hogar de troncos artificiales, saca copas, manda a retirarse a los que están y encabeza el tour por los recovecos de las piezas, que terminan en un patio con parrilla al fondo y la habitación de la dueña arriba. De los tres baños, ninguno tiene luz. En la habitación de los chicos, que todavía viven con ella, el Churruinche de trece y Gustavo de diecisiete, hay dos equipos de música, ropa sobre las camas y un teclado. En la parte alta del placard busca fotos, que caen como piedras. Las recoge y las tira sobre la mesa del comedor, donde sobrevive un arreglo de navidad cubierto de polvo. Sobre el hogar hay siete brujas de cerámica, porcelana y yeso. En muchas fotos está con su ex marido, Guillermo Schilling, «El negro», un ex montonero que murió dos años atrás al caerse de un quinto piso y que creía que Marga era una bruja del siglo XII y su destino sería el fuego.

Irreverente con cualquier religión, imagen o doctrina, de todos modos Margarita desde su celda compartida en la cárcel de

Dolores le hablaba a las ánimas. Y al marido muerto le pedía por su libertad. «Yo le decía al negro, Hijo de Puta te moriste zarpado, hacé algo, dame la libertad». A José Luis Cabezas también le pidió. «Le hablaba y le decía, hacé algo, que estos hijos de puta te mataron, no seas gil, hacé algo, yo no fui, vos sabés que yo no fui. No podes dejarme acá adentro, hacé que caigan los culpables».

Los golpes que Margarita daba de niña se volvieron como un boomerang. Su padre quiso frenarla con la fuerza. Le quebró la nariz de una trompada. «Les entregué el título de secundario y me fui». Fue entonces la única mujer que la primera banda de amigos chorros que tuvo aceptó después de constatar que la rubia tenía la fiereza de un dogo. «Ellos les pegaban a sus mujeres, pero yo era fuerte, a mí nadie me tocaba». Cayó a los dieciocho años y pagó con cuatro en el penal de Dolores un robo a mano armada. Salió a los veintidós y siguió, con más cuidado y mejor racha. Anduvo de frente a la aventura durante años, hasta que quiso tener un hijo. A los hombres siempre los había tratado con desapego. Pero cerca del golpe del '76 conoció a Schilling, «un doberman, mezcla de madre aria y padre indio».

Él era montonero. La organización se desmembraba. Él quería una vida más tranquila. «Hicimos un juramento, yo no delinquía más y él no militaba más. Él, por calentón, por enamorado, lo dejó. Yo colgué las cartucheras y cuando podía, mientras él viajaba por alta mar, le daba otro poquito». A Margarita la militancia montonera no le cerraba como práctica libertadora. «Él quería un país mejor, pero yo quería la mía. Él odiaba la yuta y las botas. Cantaba: 'No somos putos, no somos faloperos, nosotros somos los bravos montoneros'. A mí no me importaba que alguien fuera puto o falopero. No tengo esos prejuicios. Si hubiese sido lesbiana andaría con mi novia por la calle, pero acá todo se oculta. Acá la mayoría agacha la cabeza. Yo no fui rufiana por eso, no quise nunca ser asalariada, sometida. A mí manera, pero siempre fui libre». Con Schilling estaba la noche en que, hace once años, tres hombres entraron a su casa. «Les ofrecí la plata que había, no entendieron y dijeron que iban a violarme a mí y a los chicos». A ella le dieron en la pierna derecha donde ahora, subiéndose el

pantalón, muestra la marca que le dejó la herida sobre la piel blanquísima. Mientras Schilling forcejeaba con uno, ella vació el cargador sobre los tres. No vio sangre, no se shockeó. Estuvo quince días presa y salió por exceso en legítima defensa. «Aquello no me dio ni más ni menos valor. Yo pensé que nunca iba a matar a nadie. Odio a la persona que mata. Somos humanos. Si vos discutís conmigo te voy a dar una defensa, jamás te voy a matar a traición».

Desde aquellos homicidios fue «Pepita la pistolera». Arruga la nariz al escucharlo. El nombre no le hace gracia desde que se enteró que viene de una especie de sheriff.

–Bueno, pero los nombres se resignifican.

–Nada que ver. El otro día leí que le pusieron «Pepita la pistolera» a una mina que asaltó un taxi con un 32. En este país no sabemos usar las palabras.

Son las seis de la madrugada y Margarita camina por la costanera. La noche lleva horas y se extiende, imparable. Ella intenta parar un auto para llegar al kiosco por cigarrillos. En la playa de una estación de servicio cerrada dos perros callejeros se persiguen y se huelen. El viento silba como un hombre. El frío le llega hasta más allá de los tatuajes, bajo la piel. Junta las piernas. Después cruza la calle, de ida y de vuelta. Intenta que el playero le preste una moto abandonada. Él le dice que no funciona. Ella no le cree. Se trepa, pateo el pedal. No anda. Da vueltas en círculos. Como los dos perros. Los mira y algo comenta. Le dan gracia. Ella dice que tiene la boca seca y rompe una caja de agua mineral de entre la pila apoyada en la pared. Toma dos sorbos y convida. Por fin llega un taxi. En un kiosco compra cigarrillos. Toma uno. Pide fuego. Con el fuego la cara se le ilumina y guiña un ojo. Larga el humo con paciencia; por entre los labios con resto de pintura se ríe ronco, al estilo de las brujas del siglo xii. «Mi viejo fue del puerto, mi marido fue del puerto. Yo también. Siempre el puerto, tierra de frontera», dice. Y suspira.

Está adentro de su territorio.

CRISTIAN ALARCÓN: LA REVELACIÓN

Nacido en Chile y formado como cronista en Argentina, el aplaudido autor de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* es un fruto muy extraño, áspero y exquisito; único en el panorama del periodismo narrativo latinoamericano: Cristian investiga como un científico y escribe como un literato.

por Roberto Herrscher

NO CONOZCO NINGÚN PERIODISTA latinoamericano que se haya acercado tanto como Cristian Alarcón a los rigores del método antropológico de la observación participante, con su combinación de ciencia y ética. Y la diferencia no solo están en la investigación «de campo». Mientras se sumerge en el mundo de los desconocidos y despreciados, este reportero erudito también se nutre de teoría y literatura y se zambulle como un psicólogo en sus propios sentimientos y reacciones ante lo que descubre. Y al final, cuando está a punto de ahogarse, se eleva a la superficie y escribe como un poseso, como un iluminado.

El periodista narrativo suele ir, ver algunas escenas, anotar y contar lo que vio. Puede escribir como los dioses, pero casi siempre se pasea por la realidad como un turista atento. El antropólogo, en cambio, busca presenciar y averiguar tantas escenas y tantas historias que al final es capaz de armar su tesis doctoral o su libro académico con el convencimiento que da la ciencia. Su problema suele ser el opuesto: tiene muchísimos datos e historias, pero muchas veces le falta el garbo, la elegancia y el nervio de la literatura.

En Estados Unidos, unos pocos periodistas en profundidad, como Ted Conover, J. Anthony Lukas o Peter Matthiessen, han combinado investigación a fondo con gran estilo. Yo al menos

nunca había leído a un reportero latinoamericano hacer esto con tal compromiso y maestría. Eso es lo que hace tan especiales los dos libros que hasta ahora ha publicado Cristian Alarcón: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (Norma, 2003) y *Si me querés, quereme transa* (Norma, 2010).

Para hacer *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* se pasó año y medio metido con los «pibes chorros», los jóvenes y niños ladrones, el eslabón más bajo de la cadena de miseria y violencia del país rico y soberbio.

Los pibes chorros tenían un santo propio, el Frente Vital, un chico que murió baleado por la policía y al que le rezaban con desesperación. Alarcón reconstruye la vida y la muerte del Frente, relata escenas tiernas y terribles con los chicos, con los adultos que fueron chicos, mezcla con maestría la vida de la calle, la lógica del robo, la miseria, el no futuro, el embrujo oscuro de la violencia, el sadismo de los policías. La voz que habla siempre es la del narrador y la historia sigue linealmente la cadena de descubrimientos del autor mientras se interna en el submundo de las villas miseria.

En los años siguientes, *Cumbia* se convirtió en un libro exitoso, comentado, admirado, pero no salía la secuela. En mis encuentros con Cristian, me contaba que estaba investigando una historia mucho más compleja y cuya escritura debía ser más poliédrica.

Así pasaron siete años. Recién a principios de 2010 emergió el nuevo libro. Y sí: *Si me querés, quereme transa* cumple gran parte de las promesas y expectativas que muchos habíamos depositado en el libro anterior. Cristian Alarcón puede seguir subiendo, claro, pero pienso que aquí llegó a cotas inusitadas en la profundidad de investigación y en el trabajo de la estructura, el estilo, el ritmo, la tersura brillante de la prosa.

«Transa», en el argot de la calle, quiere decir vendedor de droga. La autora de la frase, la que exige que la quieran transa, es la endurecida, práctica, hipersensible Alcira, uno de los personajes más fuertes y dolidos de la literatura argentina. El libro es la historia y el viaje a la inquietante y compleja psiquis de Alcira, quien regentea una casa tomada en permanente construcción, donde vende droga, defiende como leona a su familia y sus incondicionales, e impone su lógica.

El libro es también la historia de Teodoro, el último de los peruanos que se masacran entre sí para quedarse con el negocio, pero que también luchan a punta de pistola por su honor y su dignidad. Cristian Alarcón cuenta la historia de Teodoro, su hermano, sus aliados, sus competidores, sus enemigos en el tenebroso mundo de la controlada violencia de estos narcos que bajaron de las montañas de Perú para adueñarse de una selva urbana en medio de la ciudad que se cree europea.

En sus páginas brilla, como en el libro anterior, la prosa poética de Cristian, su forma de relatar escenas vistas y vividas. Pero también se echa más para atrás, para reflexionar y aportar un riquísimo contexto histórico, sociológico, psicológico y antropológico. Y junto con la voz del narrador, surge la brillante construcción de unos «monólogos autobiográficos» de sus protagonistas: Alcira, Teodoro y un puñado más. Son voces que surgen, como si salieran de una lámpara oriental, y destilan el fluido de la manera de pensar y sentir de cada uno. Veo en estos relatos en primera persona la influencia del genial *El emperador*, el libro seminal de Ryszard Kapuscinski.

Por *Cumbia*, Alarcón ganó el Premio a la Integridad Periodística del prestigioso North American Congress of Latin American (NACLA). Después de *Transa* le ofrecieron ser director académico del proyecto Narcotráfico, Ciudad y Violencia en América Latina de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) y el Open Society Institute.

Pero conocí a Cristian mucho antes de estos logros y honores. Fue en Ciudad de México, en marzo de 2000. Ambos fuimos al primer taller que Ryszard Kapuscinski dio para la FNPI, la vuelta del maestro a Latinoamérica 30 años después de haber cubierto la región para la agencia polaca PAP. Allí Cristian contó su proyecto, y su temor a meterse demasiado. «¿Cuánto hay que meterse con el mundo del que uno está escribiendo?, ¿hay un límite?», recuerdo que le preguntó al maestro polaco.

Yo ya sabía que Cristian había empezado en el periodismo por el lado del compromiso personal, sin separar nunca su lucha y sus crónicas. Estudió en la más antigua y politizada escuela de periodismo de Argentina, en la Universidad de La Plata. En 1993, uno de sus compañeros, Miguel Bru, fue secuestrado por

la policía de la provincia y desapareció. La necesidad de contar y de luchar por Miguel –a quien llamaron el primer desaparecido de la democracia– movilizó a sus compañeros, y Cristian empezó a escribir del tema en el entonces joven diario porteño *Página/12*.

Pasó más de una década en *Página* escribiendo de crímenes, cubriendo y descubriendo los desmanes policiales, después pasó a la revista *TXT* y al diario *Crítica*. Desde entonces, sus crónicas salieron en *Gatopardo*, *Rolling Stone*, *Etiqueta Negra* y *SoHo*, pero su corazón se volcó, se derramó sin paliativos en sus libros, extremadamente ambiciosos.

La última vez que lo vi en Buenos Aires Cristian invitó a su casa y me llevó a su placar. Allí me mostró con orgullo las camisetas de su ahijado, Juan. Juan es el hijo de Alcira. La protagonista de su último libro le insistió por años en que él fuera el padrino de su hijo. Después de mucho negarse, aceptó, y la escena en que Juan es bautizado y Cristian se convierte en su padrino es una de las más emocionantes de *Si me querés, quereme transa*.

Cristian Alarcón acaba de cumplir 40 años, está en un momento dulce, alto de su carrera, y no para. Di con él en un hotel de Monterrey, en la mañana del martes 21 de septiembre del 2010. Su voz sonaba pastosa, lírica, extrañamente lúcida al otro lado de la línea telefónica, habida cuenta que había bailado y bebido hasta las 5 de la mañana en la fiesta de los premios de la FNPI. Pero al mediodía salía para Nuevo León, para dar un taller, así que después de despertarlo, lo esperé a que se duchara y se tomara unos cafés en el bar del hotel. No había tiempo que perder.

Le propuse una entrevista que repasara cronológica y temáticamente su obra y su método. Acostado en la cama, después de hartarse de café pero otra vez con los ojos cerrados, me decía que sí, que dale.

–¿De qué planeta vienes, Cristian? Quiero decir, ¿dónde naciste y creciste, y qué de eso afectó lo que eres y haces ahora?

–Vengo de una aldea campesina en Chile, antes de entrar en el pueblo de La Unión, que fue creada después del terremoto de 1960 y del tsunami que destruyó gran parte de la región. Algunos de mis tíos fueron los primeros pobladores de este barrio, que se construyó con las casas que donó para las víctimas del

terremoto el estado de Georgia. Vengo de una madre enfermera, de un padre electricista, de una nana que me crió hasta los 5, en 1975. Vengo del campo, del Chile profundo...

—¿Cuándo cruzaste a Argentina?

—Fuimos a Bariloche, a Neuquén, cruzando la confluencia del Neuquén y Limay. Ahí viví hasta terminar la secundaria a los 17, y me fui a La Plata a estudiar Ciencias de la Comunicación...

—¿A qué edad empezaste a pensar que querías ser periodista?

—Hace poco estábamos jugando con unos amigos a acordarnos de cosas, y me acordé que a los 7 años, en un intento por seducir a mi maestra, de la que estaba enamorado, inventé una especie de juego del cuerpo humano, y en medio de ese juego me acordé lo que me había gustado el descubrimiento de que podía inventar. Me costaba mucho jugar. No tenía juguetes. Me dediqué siempre a leer, la lectura se transformó para mí en el exilio, en un refugio cada vez más vivo. El tedio del viento patagónico, el frío del invierno, el calor del verano lo fui compartiendo con *La vuelta al mundo en 80 días*, mucho Verne, entre los 7 los 12 años...

—*Recuerdo que hace unos años me contaste que cuando fuiste a La Plata entraste en el mundo de la política, de la lucha por los derechos humanos, como algo lógico, casi natural... ¿Era el espíritu de la época y lo que se respiraba ahí, o lo traías con vos?*

—Las dos cosas. Sí, ya venía politizado: hubo dos hechos políticos que me marcaron pronto. Cuando estaba en la secundaria yo era dirigente estudiantil, era una época de efervescencia a mediados de los 80, era insoportable a los 13 años, y cuando estaba en cuarto año hubo un intento de golpe y en el Alto Valle había resabios de grupos fascistas de la dictadura. Fue secuestrada una amiga, y era un momento de crisis personal porque mis padres me amenazaban con regresarme a Chile, a un internado de curas. Yo tenía terror de eso, y esa experiencia originó ciertos componentes posteriores. Y ya en la universidad, en 1993 desaparecieron a uno de mis compañeros de la carrera de periodismo en La Plata, Miguel Bru, y yo ya estaba colaborando con *Página 12* en

el suplemento de La Plata y empecé a publicar sobre esa investigación que hicimos... Yo estaba en la comisión que peleaba por Miguel y contra la impunidad, y al mismo tiempo escribía sobre el caso en el diario...

—¿Qué es para vos el trabajo de periodista de diarios? ¿Qué hiciste, qué aprendiste y qué te enseñó la experiencia de reportero?

—Desde el comienzo de mis estudios yo quería publicar en un diario. Desde muy pronto yo estaba buscando dónde publicar, tenía 18, 19 años cuando transitaba redacciones buscando un espacio, y antes de terminar la carrera ya estaba trabajando como redactor de policiales en un diario local, Hoy, que todavía existe, que era la competencia de *El Día*, el diario conservador. Por las tarde hacía policiales, investigaba crímenes locales. Me acuerdo el crimen de un pintor que había aparecido a la vera del camino que llevaba de La Plata a Punta Lara acribillado a balazos, y decían que se había suicidado...

—¿Por qué policiales?

—No logro recordar si yo elegí policiales o si fue otra cosa... Yo había escrito siempre sobre sociedad en un suplemento de los sábados. La primera nota que publiqué fue sobre los viajes de egresados del secundario, pero me llamaban mucho los temas policiales. Leía mucho, había descubierto los clásicos, a los 20 me había bajado todo Raymond Chandler, todo Dashiell Hammett, Patricia Highsmith, Georges Simenon... todo. Me había dejado seducir por la literatura policial. En la sección de policiales era feliz, me parecía fantástico hablar con policías y ladrones.

—Y en eso, estando en policiales de Página/12, te tocó el primer taller de crónica con Kapuscinski en México, donde nos conocimos. ¿Cuánto te influyó ese taller de Kapuscinski? ¿Esa experiencia fue importante para el paso que estabas por dar?

—Sí, claro. Yo todavía no había entendido las dinámicas que el periodismo me podía dar por un lado para huir del periodismo, y por otro para llevarlo hasta las últimas consecuencias. Kapuscinski nos definió el concepto del taller propio, que era la angustia que todos teníamos de trabajar en redacciones y no poder

producir textos narrativos de calidad. Y todos los que salimos de ahí y escribimos libros o creamos medios después (Graciela Mochkovsky escribió su biografía de Jacobo Timerman, Julio Villanueva Chang creó *Etiqueta Negra*, Juan Andrés Guzmán fundó *The Clinic*, Boris Muñoz hizo un libro de crónicas de Estados Unidos, Juanita León publicó su *País de plomo*), casi todos salimos de ahí a seguir las lecciones del maestro.

—¿Vos ya sabías que querías escribir un libro o fue a partir de eso?

—Tal vez las dos cosas. El libro salió en el 2003, yo ya estaba escribiendo, había empezado, pero tenía mucho respeto, ya tenía un contrato con la editorial... Yo me había planteado escribir un libro antes, que eran historias de hijos de desaparecidos, en ese momento estaba enamorado de Josefina, una hija de desaparecidos de La Plata, una de las fundadoras de la organización H.I.J.O.S., y un día Juan Gelman le manda una carta a los chicos pidiendo permiso para hacer su libro *Ni el flaco perdón de Dios*. Esa carta la recibí yo en un departamento que Josefina tenía en el Abasto, cuando estaba en la mitad de la escritura de mi libro. Fue como una aplanadora que me pasó por encima. Me aterricé ante la idea de que compararan mi trabajo con el del Poeta, y ese libro nunca lo terminé...

—¿Te parece que lo terminarás algún día?

—No sé, tal vez. El texto está ahí, como lo dejé ese día.

—¿Y cómo fue tomando cuerpo lo que finalmente se convirtió en tu primer libro, Cuando me muera quiero que me toquen cumbia?

—Yo soy muy maníaco y «workahólico», así que trabajaba todo el día. No sé en qué momento lo decidí, pero poco a poco, todo el tiempo libre que me dejaba el diario lo iba invirtiendo en mis propias historias, pensando en publicarlas también en *Página*. Un año y medio me llevó investigar una mafia de policías de la Zona Norte del conurbano bonaerense, que asesinaban a chicos por la espalda. Los editores del diario eran remisos a publicarme los avances de esa investigación. Pero yo venía con

datos, con pruebas, con historias que no podían soslayar y me tenían que publicar. Era un gran placer poder «colar» esas publicaciones diarias. Era el viejo orgullo de sentir que yo tenía una historia única, que podía producir cambios políticos y sociales... Al final el capo de la mafia policial fue sentenciado con pruebas que surgieron de la investigación, a 22 años de cárcel por homicidio, y su lugarteniente también fue preso. Yo me sentía muy *walshiano*, quería ser Rodolfo Walsh...

—...Pero el libro que hiciste al final no es sobre los policías sino sobre los chicos...

—Cuando ya conseguí eso (que los policías fueran presos), creía que el libro iba a ser sobre el escuadrón. Incluso creo que el contrato con Norma lo hice sobre ese tema. Pero después me dije: «qué aburrimiento, tener que mostrar todas esas pruebas otra vez, ya lo sabe la gente...» yo quería contar otra historia, y yo tenía pasión por una literatura más contemporánea, y el día clave fue el día en que descubrí la historia del Frente Vital, el santo de los pibes chorros. En ese momento sentí que tenía una historia entre manos, una historia que tenía el vértigo de la violencia urbana y todos los ingredientes del pop.

—Yo lo releí en estos días justo antes de leer el otro, y es una historia complicada de contar, ¿no? El Frente es un personaje que está siempre ausente, pero al mismo tiempo siempre presente.

—Sí, es el muerto eterno. Gustavo Gorriti me critica de que la trama está suspendida, que las historias no terminan, que no ato las cosas, como si de alguna manera inconsciente estuviera no cerrando el relato en un intento de abrir sentidos.

—Yo lo veo mucho como un relato de voces, más que de hechos, el susurro, el murmullo, los chismes. Los silencios son muy elocuentes...

—Ya las páginas de los diarios contestan todas las preguntas, quieren llenar los silencios. Yo quiero muchas veces dejarlos flotando...

–*En Cumbia la que habla es tu voz. ¿Cómo creaste la voz narrativa? ¿Usaste palabras de ellos, quisiste imitar los ritmos y cadencias de cómo hablan estos chicos?*

–Yo quería escribir un folletín, estaba obsesionado con la obra de Manuel Puig, y me gustaba mucho lo neobarroco, había leído a Lezama Lima. Pero en un momento sentí que me había ido de la forma, del estilo que corresponde al relato policial, y cuando empecé a escribir me fui reencontrando con lo que consideraba propio del policial.

–*¿Pero cómo te salió escribir así? ¿Fuiste contando y el estilo te salió fluido, o tuviste mucho trabajo para encontrar la forma de narrar?*

–Déjame que haga memoria... Por el tercer capítulo siento que lo encontré. Después en *Transa* me pasó lo mismo. Al principio iba despacio, pero después ya ni tenía que mirar las notas, los documentos, nada. Sin mirar escribía y escribía, y me salía solo. Yo soñé con ellos durante todo un año, los tenía dentro. Estaba tomado por ellos, muy tocado. No podía hablar de otra cosa.

–*¿Te afectó, te sigue afectando la historia? ¿Saliste? ¿Se puede salir? ¿Se debe salir?*

–Yo me dejo tomar. No tengo filtro. Lo único que he hecho durante todos estos años es psicoanálisis con una analista lacaniana, pero vivo de una manera intensa la vida con las situaciones, con cada una de las personas de las que escribo, esta vida espantosa de ellos la padezco yo.

–*¿Cuánto tardaste en poder emprender otro libro?*

–Muy poco. No puedo vivir sin estar metido en una historia larga. Es una sensación sublime de estar siempre sobre una tabla de surf, montando una ola. La imprevisibilidad que tiene una historia de largo aliento no la tiene nada: ni las condiciones de una noticia ni nada. Me resulta natural tener un chip, un archivo con información periodística y literaria al mismo tiempo, estar todo el tiempo sacando más y más información real y al mismo tiempo buscando las posibilidades literarias de cómo contarlos. Quiero saber cómo va a hablar un personaje, saber que el habla

del personaje no es el testimonio, es más que las palabras que está volcando ante el grabador, esa construcción que está haciendo para mí. Quiero saber cómo va a terminar hablando.

–*Construyes entonces sus voces literarias a partir de sus voces «reales». ¿Y con los nombres? Dices que todos están cambiados. ¿Cómo construyes los nombres de estos personajes? ¿Cómo eliges los seudónimos?*

–Son musicales, tienen el mismo ritmo de los reales. Deben sonar iguales.

–*Es casi como el pastor que pone un nuevo nombre al acólito, ¿no?*

–Sí, hay como un bautizo. Esos seres, cuando los renombas, adquieren otra entidad. El otro día llevé a Philippe Bourgois (el gran antropólogo norteamericano especializado en contar, desde la ciencia pero con enorme pericia narrativa, las vidas y estrategias de supervivencia de colectividades de pequeños traficantes de drogas y de drogadictos en las calles de EEUU) a la casa de Alcira, Denis y Juan. Y él los llamaba con los nombres de sus personajes. Alcira hizo un ceviche de dos pescados y calamar, una causa peruana, y Denis después de tantos años fue el anfitrión y Alcira fue a la cocina y cocinó, y ella que es tan fálica y tan masculina le cocinó, lo atendió como una esposa servicial. Y Philippe los llamaba por sus nombres de ficción... fue maravilloso.

En *Cuando me muera*, Matilde, Marco, Chaías, tienen más que ver con personas que existen. Chaías es mi abuelo, Isaías Casanova, que será el personaje de mi tercer libro. Israel, que es el nombre real de ese personaje, es una palabra hermana de Chaías, así que también hay una relación de sonidos. Hay paralelismos que a veces solo yo veo. Otras me recuerda cosas, como Matilde, que se lo puse por Matilde Urrutia, la mujer de Neruda.

–*En el primer libro dices que el cambio de nombre es para preservar su integridad, y en Transa que es para no colaborar con el poder judicial y la policía. ¿Por qué ese cambio?*

–Los personajes de *Cumbia* son menores de edad, y los otros son mayores, y los crímenes que se les imputan a los de *Transa* son más graves, de sangre. Sería miserable darlos a conocer.

La integridad tiene que ver con sus movimientos biográficos, no puedo darlos a conocer. Tuve que cambiar todo, el nombre del barrio, las calles, todo. Y también quiero que no sean perjudicados por el libro con el correr de los años, porque tengo la ambición de que sean libros que sigan siendo leídos por muchos años. Es mi ambición, perdurar. Una de las cosas más maravillosas que me pasaron, de meterme en ese mundo considerado bajo, sucio, y mostrar lo brillante. Y que ellos lo vean así, ir a una cárcel y ver mi libro manoseado, baqueteado. Bien usado.

—*¿Del primero al segundo ves un cambio, un progreso, una mejora?*

—Sí, creo que *Transa* es un libro mejor. No soy quién para juzgarlo, pero creo que es un libro mucho más ambicioso, resultado de una experiencia extrema, adulta, de transitar de otra forma el territorio. Fui jaqueado por el territorio del Frente y sus personajes, sufrí y juré que nunca me dejaría volver a atrapar por algo así. Ahora me siento agotado, vuelvo a renegar y quiero otro tema muy distinto. Me vi totalmente tomado por mis personajes, me convertí en el teléfono de urgencias del barrio, yo no tenía cumpleaños de amigos, vida familiar, nada. Yo tenía que estar en la villa noche y día, cada vez que tenía tiempo libre. Eso me hacía llevar una vida prosaica, neurótica, vivía entre la intensidad de la villa y la intensidad de necesidades artificiales que necesitaba para hacerme cargo. Eso era en *Cumbia*; en *Transa* el compromiso y la intensidad subieron.

—*Encontré en la página 120 una frase que creo que es el eje, el credo de todo esto: «En mi ética la mayor virtud está en la verdad, la verdad está lejos de las comisarías y los tribunales; la verdad está solo en la calle». ¿Es así?*

—*(Se ríe, le agarra un ataque de tos, se vuelve a reír.)* Estas cosas las escribo en un estado de exceso. Estas cosas nunca las anoto en libretas.

—*Pero inmediatamente te contradices, porque sacas mucho de causas judiciales, de entrevistas con policías, jueces y abogados...*

—¡Ahí está la construcción del personaje del cronista! Esa frialdad para construir como personaje al cronista la adquirí con

el segundo libro. En el primero era mucho más yo, un cronista mucho más presente y protagónico y en la edición me dediqué a limarlo para dejarlo solo como un estúpido que tenía miedo todo el tiempo a los tiroteos.

En el segundo también lo limé, porque mi yo es enorme y soy un ególatra terrible, me encanta hablar de mí mismo, pero después agarro la guadaña y empiezo a mutilarlo (carcajadas). En *Transa* el cronista no soy yo, sino que es el personaje que le da una certeza al lector, y piensa que el lector quiere que le den una certeza sobre el lugar donde está parado. Claro que me contradigo porque hay una investigación que yo disimulo. Es como la mujer adúltera y procaz que parece santa. O el jugador que puede disimular su vicio. A mí me encanta jugar con esa mentira. «Yo soy el cronista de la calle», digo. Y en realidad, no pude hacer ese libro hasta que no leí 54 causas judiciales con los homicidios, los desgrané, y esa renuncia al periodismo de investigación como forma de contar es una toma de posición literaria. Renuncio a las primicias, a los nódulos fálicos del periodismo, a la construcción del héroe, soy un anti-héroe porque lo quiero ser.

—*¿Viste algún paralelismo entre Alcina, la mujer ruda de Transa y el personaje femenino fuerte que domina Cumbia, que para mí es Sabina, la madre luchadora del Frente Vital, que se enfrenta a la policía por su hijo muerto y se enfrenta a los otros pibes chorros para que no se maten?*

—Sabina es más bien la viuda de su propio hijo. Eso es más fuerte. Parece que perdió a su hombre, y es su hijo. Es el roble en medio de la tempestad, que resiste al huracán, que sigue en pie cuando todos cayeron. Esa idea de supervivencia, de la virtud de lo vital es muy importante para mí. Hay una cita sobre el vitalismo extremo en ese libro. Hay un sociólogo, Zygmunt Bauman, que habla de tribus urbanas, de la modernidad líquida y esas cosas, que retoma el tema del vitalismo, que creo que es inevitable, ineludible para leer la contemporaneidad, y los símbolos de eso son extremadamente contemporáneos. El vitalismo está relacionado con la posibilidad de desacralizar todo: la vida, la muerte, la religión, el dolor, la angustia, las corporaciones, el Estado, el pasado, el futuro, está más allá del bien y del mal...

–*Pero también en Transa hay mucha guerra y mucha violencia. Noto un trabajo tremendo de construir la épica de las batallas entre los narcos, las matanzas, los asesinatos, el tiempo que se detiene como en las películas para contar minuciosamente los momentos de matar y morir. Para mí es casi como las batallas de El señor de los anillos...*

–*(Carcajadas)* ¡A mí me encanta *El señor de los anillos!* Lo leí de chico, y cuando voy por la vida pienso que las personas están divididas entre elfos, hobbits... Estaríamos entre *El señor de los anillos* y Germán Arciniegas, el mundo del bosque, la selva, los olores. El olor y la traición son los temas de mis libros. Y es en el mundo de la selva, ¿no?, donde se construyen los olores. No me puedo sustraer a eso, y eso está construido sobre la foresta, la selva barroca, como toda selva, sin muchos matices lumínicos, la luz que queda, que toca. Luminosidad compleja, el sol penetrando en los ramajes, llegando a tocar imperceptiblemente el último de los hongos y los seres que reptan por la tierra, pero llegando a todos, creo que escribo desde esa posición.

Y voy a escribir ahora sobre eso, a volver al fondo de la casa de mis abuelos, treparme al cerezo, ya derribado pero que sigue en mi memoria. Ahora eso está lleno de casitas, pero me trepo hasta la última rama para otear el horizonte desde arriba. Esa visión maravillosa de un mundo posible, asible, narrable, alejarse de todas las angustias que la vileza del cotidiano puede producir para sobrevolar impune e inmune sobre todo...

–*Alejarte y acercarte, es lo que hacés en todos tus textos. En Transa siento que tomaste dos decisiones que no son la misma decisión: la de meterte tanto hasta el grado de convertirte en padrino en la familia de tus personajes, y la de contarlos en el libro. No sé si fueron la misma decisión en un momento, o si fueron dos...*

–Fueron dos, fueron dos, y con el tiempo he aprendido a no especular. Tomo decisiones. No me paso pensando las cosas, las maduro a fuego lento, no puedo vivir todo el tiempo cuestionándome, hay una neurosis que no soporto, la inseguridad... sé que no quiero hasta que quiero, pero no estoy todo el tiempo pensando quiero, no quiero, quiero, no quiero.... Y yo supe que no quería ser

el padrino del niño, hasta que en un momento sí quise. Todo en el libro es verdad, todo, todo, y es cierto. Está caricaturizado, pero es cierto. Y el día que quise saltar no tuve vuelta atrás, no me lo replanteé y tampoco me puse a pensar en qué pensarían los demás...

–*Sería un insulto pensar que hiciste ese acto personal para el libro, claro que no, pero ¿cómo decidiste contarlo?*

–Mirá, así me salen los libros. Cuando pude escribir esa escena, la del bautismo, me separé. Literal. De mi pareja, de mi casa, de mi ciudad, me fui y huí a Río de Janeiro a la terraza de mi amigo Ricardo Corredor con vista al Cerro Redentor, otra asociación libre, ¿no? Así redimiéndome de una relación, de las relaciones con el mundo, a escribir esta escena, este libro, acompañado de una amiga que estaba escribiendo su novela. Ahora ya salí de todo eso, logré terminar el libro, me deja feliz pero agotado, y estoy listo para volver al sur...

–*Como Pino Solanas, como Carlos Sorín....*

–... como la canción de Caetano (*canta: Vuelvo al sur...*), sí pero vuelvo a mi tierra, a mi tierra mapuche, y al campo. Y a mi necesidad espiritual....

–*Entonces te vas de los territorios de estos libros. No vas a completar una trilogía, una cartografía de los males de la sociedad poniendo el dedo en los más vulnerables o los más despreciados....*

–Vamos a ver, porque quizás debería haber escrito primero el que voy a escribir ahora. Siempre estoy escribiendo sobre el campo, sobre lo rural, una y otra vez. Quiero convencerme de que soy un ser urbano o suburbano, ¡y al final me encuentro campesino y bruto! Todos éramos del campo, de hace poco o de hace mucho... Antes las ciudades eran otra cosa, prolongaciones de lo rural, excusas para la economía, para el orden social, para el Estado, y el campo está lejos, se puede escapar de los jueces y los impuestos... claro que es una idea romántica, ahora el sistema capitalista entra en el campo. Pero para mí lo contemporáneo es la imposición de un orden institucional sobre la vida. Es muy gracioso porque cuando me metí con estos personajes que vienen de la violencia rural y la terminan expresando

en la violencia urbana, con personajes que vienen de paisajes agrestes a agitarse en torno a una villa, mis amigos sociólogos me decían que podía ser leído como reaccionario, asociar el campo a la barbarie y la ciudad a la civilización.

Pero más que sociológico es filosófico. Hay algo de lo sublime que está en la noche del campo, los murmullos, el cambio de la temperatura, la soltura, la tranquilidad, es el momento de las historias, la noche. De la oralidad andina de mis personajes, del pensamiento, de la reflexión, del silencio asociado al más allá, a lo espiritual también, del rezo, de la comunicación con el uno mismo, la introspección. La música, la guitarra, la baguala, la ranchera, es el momento de la radio, de la onda corta, la vieja radio de los años treinta y cuarenta, un mundo lejano que llega por ondas, y es el momento del sexo, del amor, de la dominación pero que no es la del día. Al día el hombre domina la tierra, el clima, los animales, y en la noche domina a su mujer. Es hermosa la noche en el campo, ¿no?, es el momento más sublime...

—¿Contás para qué, estás en un lucha, una guerra, te parece que sirve para algo?

—Acabo de participar de un seminario sobre mafias y narcotráfico, y acabo de inaugurar la red de periodismo policial de América Latina «Cosecha Roja». En ese contexto tomé la decisión laboral y política de no estar como autor, y me pregunto, no, cuántos pueden escuchar lo que digo, en qué contexto puedo hablar y ser escuchado. En los debates de lo actual no sé si sirve, si esto sirve para algo. No sé si se puede hacer algo con el narcotráfico en el mundo desde la palabra. Me propuse tanto no quedar pegado a la misión... ¡que me parece que lo logré!

Obvio que las radios y las televisiones me llaman para comentar sobre el último chorro o la última batalla entre narcos, pero rechazo esos lugares, la identificación con ese tipo de expertos. Me lo advirtió Sergio Parra, el poeta chileno, hace muchos años en una conversación en el bar El Toro: «No te conviertas en un experto». Hay que saber entrar y salir. Hay que lidiar con eso.

Cuando me pregunto para qué, lo que me preocupa es el para qué de la literatura: para que los lectores comprendan algo que

no sabían, para que se sientan hermanados con las vicisitudes de los otros. En el otro está la respuesta a todo. En mi devenir está el otro, como uno mismo que es otro. Soy para el otro. Escribo para el otro. Para mí, la experiencia. Para ti, el discurrir, el flujo. Si hay un para qué es el «para otro», no para mí. Vivo y escribo para otros. Cada vez siento más el placer de dar. Contrastar, contraponer, evidenciar, desnudar, lograr que sea más que lo que es, que sea lo que tiene que ser... lo que busco es eso, al final: lo que no pueda mentirme...

ESCAPE DE DISNEY WORLD

Por Juan Villoro

DESPUÉS DE UNA JUVENTUD de tiras cómicas y una primera madurez de dibujos animados, Mickey Mouse encontró su vocación como emblema corporativo. En tiempos heráldicos, solo las bestias mitológicas o las fieras rampantes aspiraban a decorar escudos de armas. En el siglo de las caricaturas no es extraño que el Reino de la Fantasía tenga por logotipo a un roedor de manos enguantadas. Como la estrella de Mercedes o el doble arco de McDonald's, Mickey es una marca registrada. A estas alturas de su consolidación empresarial, sería un pavoroso error de reparato incluirlo en una película. El anfitrión del emporio Disney no puede rebajarse a tener historias; es el talismán que convalida las transacciones de un territorio donde solo hay transacciones. Cuando una tormenta tropical se abate sobre Disney World, los visitantes compran impermeables amarillos. «Nunca me había sentido tan ridículo», comenta un padre que parecería un bombero errante de no ser por el ratón tutelar adherido a su espalda. «¿Le dices ridículo a Mickey!?»», protesta un hijo que conoce el valor de los mitos.

Umberto Eco advirtió que cada atracción Disney World desemboca en «un supermercado disfrazado donde compras obsesivamente, creyendo que todavía estás jugando». El consumo es el principio rector y el fin último del lugar, pero se confunde con la diversión. Incluso el dinero adquiere otra dimensión simbólica. En Disney World puedes pagar en dólares o en la moneda local, que parece acuñada por un banco de dibujos animados. Aunque la equivalencia es de uno a uno, los disneydólares representan algo más que una divisa: el ingreso a otra realidad; ahí, el dinero se somete a la lógica de la fantasía, es un artículo desplazado,

que reclama una imaginativa manera de pertenecer a ese entorno, como los soldados de la guerra civil que recorren la Calle Principal o los coches color malvavisco que hacen las veces de taxis. El dinero se vuelve un *juguete*, aunque sirva para lo mismo que en el olvidado mundo de fuera. Y no solo eso, también cumple las funciones de *souvenir*, lo cual redondea sus méritos comerciales. Para tener un recuerdo adicional, numerosos visitantes prefieren «no gastar» sus últimos disneydólares, olvidando que ya los han gastado.

A diferencia de las ferias donde el hijo puede subir a aparatos de vértigo sin que el padre lo acompañe, Disney World exige otro nivel de participación. Después de todo, la familia ha viajado desde lejos para llegar ahí y busca una experiencia en común muy superior a la que provocan las ferias de cualquier domingo. Una vez pagada la entrada, los juegos son para todos y los padres se ven obligados a mostrar una excepcional tolerancia ante la caída libre y el mareo. Esto suele llevar a una división sexual de la diversión forzada: el padre asume la participación en los transportes suicidas, mientras la madre contempla con paciencia budista el no siempre agitado carnaval de las hadas y los peluches. Confieso que pasé por todas estas fases del lugar común y subí con mi hijo a un vagón vagamente vaquero que subió y bajó rieles en espiral hasta demostrarnos que la verdadera emoción consistía en recorrer de espaldas una rueda de 360 grados. Mientras apretaba los dientes en lo alto, también me apretaba el pecho para que no se me cayeran las tarjetas de crédito. La imagen revela algo más que los miedos del ciudadano capitalista ante el desplazamiento inmoderado: Disney World te sacude como muñeco de caricaturas hasta sacarte el último centavo.

«Mickey es un ratón *limpio*», explicó Walt Disney, lo cual no significa que esté dispuesto a lavarse las orejas. Es impoluto porque no necesita la mancha de una personalidad. La repetición de su imagen cancela cualquier argumento ajeno a la estadística; su éxito es el de lo que se reitera sin freno conocido: Mickey sonrío desde el cielo provisional de millones de camisetas.

La utopía tiene el defecto de no existir y en 1955 Disney ideó la segunda mejor opción del utopista: levantar un falansterio superior a la realidad. El impacto de Disneylandia en California

fue tan grande, que Nikita Krushov lamentó que abstrusas razones de seguridad le impidieran ir ahí durante su visita oficial a Estados Unidos. El custodio de la aurora socialista deseaba atestiguar la arcadia de plástico y los cocodrilos motorizados de sus rivales.

La heterotopia del ratón limpio se pone en escena en un presente eterno, que incorpora el pasado y el futuro como espectáculos en miniatura y reordena la geografía con caprichosa voluntad. No es casual que Disneylandia haya sido la primera ciudad que surgió respaldada por un programa de televisión. Los parques temáticos de Disney se articulan al modo de un montaje visual que prefigura el *zapping*: un parpadeo permite pasar del Lejano Oeste a la Mansión Encantada, un baluarte pirata, un afluente del Amazonas o los cohetes del porvenir.

Walt Disney murió en 1966 y un rumor rodeó su deceso: el creador de Mickey había pedido que lo congelaran. Aunque los voceros de la empresa desmintieron esta pretensión de eternizarse en frío, la idea resultaba lógica para alguien que vivió para reunir épocas dispares en una actualidad donde nada sucede por primera vez porque todo es una reiteración. Lo que ves ahora pasó en forma idéntica hace unos minutos. En Disney World, los hechos siguen una secuencia que no concluye (solo se rebobina). Con el mismo impulso con que los trenes del parque regresan al punto de partida, los continuadores de la empresa Disney prolongaron el sueño del patriarca como otra variante de la congelación: Disney World y Disneyland París conservan el código original de diversión sin posibilidad de sorpresa. Cada tanto tiempo, un estreno cinematográfico agrega un rincón a la ciudadela, pero su funcionamiento es tan similar al del conjunto que nunca trae un cambio de estilo.

La villa del ratón se conserva en estado de pulcritud extrema. Su irrealidad o, como prefiere Eco, su hiperrealidad, depende de que todo esté nuevo. No hay opciones para el deterioro o el uso inmoderado, entre otras cosas porque nadie vive ahí. El control del espacio es absoluto, lo cual no impide que algún transeúnte se robe algo. Mi familia y yo salimos de prisa del *show* del Rey León y olvidamos la cámara en el asiento. Volvimos dos minutos después y ya no estaba ahí. Me aconsejaron ir al día siguiente a

la oficina de Objetos Perdidos (que en inglés recibe un nombre más optimista: *Lost & Found*). Tomé un autobús entre prados y estanques hasta una zona apartada. Creí sustraerme a la lógica del parque de atracciones, sin saber que me incorporaba a su núcleo duro. Cuando describí mi cámara, una de esas empleadas que parecen conocer las respuestas antes de oír las preguntas, me vio como si yo fuera el informante de una tribu preverbal. No bastaba con saber la marca y el modelo. Disney World es visitada por millones, sí, millones de cámaras. Cada una tiene una especificidad. Por desgracia, yo no pude ser más específico. «¿Cuántas fotos había tomado?», preguntó la mujer. Naturalmente, yo no lo recordaba. Habíamos llegado a un punto de inflexión kafkiano: la cámara perdida solo podía ser en verdad mía si yo cumplía con el requisito paranoico de saber el número de fotos tomadas que albergaba. La mujer repitió su pregunta. Entonces demostré que provengo de una cultura convencida de que la lotería es el principal remedio contra la adversidad. Cerré los ojos y dije un número. La empleada fue a ver. No, mi cámara no estaba ahí. Aunque esto pudiera ser cierto, mi mente supersticiosa asociará para siempre la pérdida de la cámara a mi incapacidad de decir el número correcto. Pero no era ese el sitio para tratar al destino como algo que se improvisa. La pregunta de la responsable de Objetos Perdidos revelaba el mecanismo contable del lugar. Disney World ha desterrado la posibilidad de azar.

En Semana Santa, 100 mil personas recorren Disney World; cada una de ellas recibe pasaporte de ciudadanía y cada una está de paso. En esta metrópoli que odia lo sedentario, incluso la noción de «visitante» es exagerada; solo hay pasajeros: el espectáculo y el traslado son una y la misma cosa.

Las dos experiencias más sorprendentes que tuvimos ocurrieron en nuestra llegada y nuestra salida. Dos sobresaltos vinculados con el tiempo y el espacio, del todo ajenos a la seguridad glacial que promete Disney World. El primero ocurrió al desempacar en el hotel. La maleta de nuestro hijo contenía un objeto que no habíamos puesto ahí. Junto a su fiel peluche Coco, había un despertador, uno de esos artefactos redondos, con manecillas juguetonas, coronado por dos campanillas, que en las caricaturas sueñan tanto que no solo despiertan a Pluto sino que lo lanzan hasta

el techo. ¿Por qué estaba ahí? Esto ocurrió algunos años antes del 11-S, pero aun así no costaba trabajo asociar un despertador con una bomba terrorista. Fue uno de los momentos del viaje en que actué con mayor infantilismo. Evacué a la familia del cuarto, tomé la maleta (juzgando que si no había explotado para llegar ahí tampoco lo haría para ir al estacionamiento), saqué el reloj con dos dedos de la mano izquierda (juzgando que la explosión solo me amputaría esos apéndices que en ese momento me parecieron prescindibles) y lo deposité en un bote de basura (juzgando que por el hecho de quedar ahí pasaría de ser amenazante a ser reciclable). Cuando me volví para dirigirme al cuarto, vi a mi hijo y a mi mujer parapetados tras un coche a dos metros de distancia. Sus ojos brillaban como si yo regresara de Vietnam. Una mano benévola o el distraído azar colocaron ese absurdo despertador en la maleta para crear ese juego alternativo, el único en verdad divertido de Disney World. Bueno, el único no. También la salida tuvo lo suyo. Más información más adelante.

Volvamos ahora a la urbe obsesionada por el desplazamiento. Disney World sigue el principio de las excursiones infantiles, donde nada es tan divertido como el viaje en autobús. «Aunque la meta sea el paraíso, lo que más les gusta es el camión», comenta la mayor experta en niños que conozco. Disney World industrializa esta idea. Moverse no es un camino a la diversión, es *la* diversión. En este sentido supera a Disneylandia, pues su territorio es muy superior (el doble de Manhattan, el mismo de San Francisco). Sus tres grandes hoteles están enlazados por un monorriel: el vértigo mecánico comienza en el *lobby*. Lejos, muy lejos, quedan los automóviles. El visitante mexicano suele llegar en avión. Si acaso lo hace en coche, el estacionamiento, última instancia de la sociedad motriz anterior a Disney World, le parecerá un predio del tamaño de Chihuahua.

En un sitio donde lo más interesante es moverse, la tensión deriva de la espera. Los sociólogos del deterioro calculan que en un día promedio, una visita de ocho horas puede estar compuesta por cinco horas de colas. Por eso, la mayor innovación arquitectónica de los parques con el sello Disney son los tendajones anexos a cada uno de los juegos, diseñados para ocultar las colas. Al estar bajo techo, tienes la sensación de que te

encuentras«dentro». El sinuoso recorrido de la fila hace que no puedas ver el punto de llegada, y la música, los carteles y hasta los olores generan la impresión de que eso ya es parte del *show*. Aunque un letrero anuncia el tiempo estimado de espera, el visitante no ve tanta gente, y se queda ahí. Después de una hora de serpentear en un espacio inverosímil, está al borde del ataque de nervios pero sabe que no hay marcha atrás; ya invirtió demasiado en ese recinto que, sin estar despejado, no parecía tan lleno.

Las colas son el principal escenario del psicodrama. Como las familias se sienten obligadas a ser felices el día entero, sufren severas crisis emocionales en el largo prelude al juego que durará unos minutos. Purgatorios de la frustración en un sitio que pide ser recorrido, las colas producen monstruos. En esa encrucijada, la madre recuerda que ella había sugerido otra opción, seguramente despejada, y le reclama al padre con una acritud que parece incluir a todas las rubias que le han gustado. Un momento de ruptura en que los niños descubren que un berrinche puede ser tan eficaz como los instrumentos del doctor Mengele. Las colas son la oportunidad de que alguien vomite, un obeso de 150 kilos te unte sudor y mantequilla de palomitas y una argentina exclame con potencia impía: «¡vení, nene, vení!» En ese trance de sudor, lágrimas dignas de mejores teledramas y manitas desconocidas que embarran pulpas dulces en el calcetín, los padres que conservan un mínimo de compostura pueden sentirse héroes de la voluntad. Han hecho todo eso por sus hijos, son capaces de sufrir en silencio junto al vástago que sufre en estéreo y que después de la caída libre querrá volver a hacer la misma cola. Esta sumisa entrega preconciliar amerita un más allá compensatorio. Después de cinco días en Orlando, los padres merecerían una moratoria moral: mamá podría pasar un fin de semana con Kevin Costner y papá con Sharon Stone sin que eso calificara como infidelidad.

En mi calidad de reincidente en la procreación también lo he sido en la disneymanía. Nuestra hija oyó los relatos de su hermano sobre el Mundo Disney como Isabel de Castilla los de sus cronistas de Indias, hasta que decidimos que también ella merecía su dosis de hiperrealidad. Esta vez fuimos a Disneyland París. El parque fracasó con el nombre de Euro-Disney, pues se

trataba de un oxímoron y de un error antropológico: la tribu del ratón promete un esencialismo ajeno al mestizaje. A pesar del cambio de nomenclatura, Disneyland París es un sucedáneo más o menos pálido de Disney World. Para empezar, los franceses no saben producir sonrisas ajenas a la conciencia, y en todo parque que aspire a ser gringo, el trato humano depende de la sonrisa que certifica que ese instante debe ser vivido como un éxito (aunque tu habitación solo esté disponible dentro de dos horas). No, los franceses no saben reír así ni disponen de ortodoncistas que convierten la dentadura en seña de identidad nacional. Tampoco saben hacer colas. La Ilustración no fue en vano. Aunque esto es bueno para la Francia que rodea a Disneyland, crea problemas en un terreno donde las colas deben responder a un ritmo de campo de exterminio. Esclarecidos por el siglo de las luces y alertados acerca de su responsabilidad individual por el existencialismo, los franceses (incluso los que no fuman Gaulois) rompen las reglas y se meten a codazos. Estamos en el único sitio donde la cultura de la libertad fomenta el vandalismo.

Las largas filas de expiación contribuyen a prestigiar el movimiento. El hombre detenido mira los funiculares y los vagones que lo circundan como fugitivas formas del edén. En Disney World –ese bazar urbano integrado por un castillo bávaro, una montaña espacial y dumbos voladores– lo único local es la mecánica, la ciudad transporte, sin otro destino que ella misma. Los 26 mil empleados no califican como lugareños; en primer lugar porque *juegan* a estar ahí (los hombres de camisa guinda son espectadores de los espectadores), y en segundo, porque casi todos trabajan de noche, aspirando palomitas o supervisando rayos láser para que el sitio amanezca en perpetuo estado de presente. En los estudios MGM, una cafetería de los años cincuenta incluye meseros que ponen en escena la dudosa psicología de entonces: si un niño se niega a comer, lo amarran a la mesa y le embarran cucharadas. La realidad se transforma en un programa de televisión; nadie puede culpar de crueldad al mesero porque está *actuando*, es emisario de una época cuya mayor virtud es que ya no existe. Al ver esto, mi hijo, que nunca comerá las verduras que deseamos (y que yo tampoco como), me dijo: «qué bueno que tu mundo ya se fue», frase lógica en la galaxia Disney.

¿Por qué las familias van y regresan a ese enclave que cumple con ser distinto pero no siempre hace sentir bien? En *Variations on a Theme Park*, Michael Sorkin argumenta que el éxito de Disney World depende, en buena medida, de su deliberada inautenticidad. No puede decepcionar porque no promete ser otra cosa que una imitación artificial, sin un modelo preciso que le sirva de referencia. «Lo que se falsifica», comenta Eco, «es nuestro deseo de consumir». En este sentido, nuestra conducta es más falaz que las honestas simulaciones del parque, condicionadas por la idea de que la tecnología aporta más dosis de realidad que la naturaleza.

El ingobernable reino de lo auténtico puede ser decepcionante. Entrás a la jungla en pos de monos araña y después de seis horas no has visto ninguno y ya fuiste presa de los mosquitos; vas a cazar un crepúsculo a un peñasco arriesgado y las nubes te tapan la vista; llegas a la playa de las bellezas en tanga y encuentras una convención de esperpentos desinhibidos. En un planeta inestable, Disney World ofrece las virtudes de lo previsible y la superioridad de la imitación: «Se parece al mundo, pero en mejor», escribe Sorkin.

Disney World es el primer enclave urbano con *copyright*; su paisaje está patentado. Aunque vive de la imitación de escenarios y personajes célebres (el lejano Oeste, el castillo de Ludwig, Pinocho, *La guerra de las galaxias*), otorga una nueva significación a la copia. Ahí, el Hotel Polynesian cumple el doble propósito de evocar los palafitos en los que se inspira y ser un edificio de Lego. Estamos en una segunda realidad: las lianas de plástico evidente demuestran que jugamos a atravesar la selva. Los parques temáticos de Disney son sitios *detrás* de la aventura, no porque ahí se conozcan los trucos de la tramoya, sino porque ingresamos a un entorno precodificado por los cuentos de hadas, el *kindergarten*, la televisión, los estrenos de los últimos sesenta veranos: Goofy nos da un abrazo de fieltro mientras Indiana Jones se acerca a proximidad ideal para oler su épico sudor. La singularidad que encuentran los viajeros es la de constatar, ya dentro del Reino de la Fantasía, que el lugar sigue siendo imaginario. De ahí la importancia de los vistosos tornillos de plástico en el palacio de Cenicienta, el ronroneo mecánico en las piraguas primitivas, la

cortesía de las cascadas que caen cuando ya no pueden salpicarnos, la robótica amabilidad del personal. El mundo se reproduce con honesto artificio. La misión de los hombres consiste en imitar el gozo pánico de Porky y compañía. En parajes garantizadamente falsos, sentimos la perturbadora fascinación de ser ficticios, copias de las copias.

Los amantes de la veracidad pueden bajar los escalones de la Tumba 7 de Monte Albán o despreciar *El caballero del casco dorado*, el espléndido óleo que por desgracia no es de Rembrandt. Disneylandia es el emporio de la mentira; vale la pena describir sus contrabandos culturales, pero sirve de poco lamentar que las lágrimas de Blanca Nieves sean de glicerina: su efecto depende de su descarada irrealidad.

Como los parques de atracciones se proponen replegar las calles tristemente verídicas, la periferia no suele ser tomada en cuenta. La disneificación del espacio oculta lo que queda fuera, el entorno más allá de la Ciudad Alterna. Pero en forma oscura, el parque se rodea de una Ciudad Parásita (en sus primeros diez años, Disneylandia ganó 273 millones de dólares y su abusiva periferia, 555 millones). Por ello, la segunda heterotopia se propuso absorber en su propio territorio todos los negocios paralelos. Disney World se alza entre suficientes lagunas y pantanos para estar garantizadamente aparte. Su tamaño enfatiza la importancia del transporte: el día es una canastilla que solo se detiene con los fuegos artificiales de la noche.

La sensación de pertenecer a un ecosistema dominado por los vehículos comienza en el aeropuerto de Orlando, donde un tren une las dos terminales y los anuncios prometen que muy pronto nuestros mejores amigos serán de plástico. De hecho, el aeropuerto ofrece la posibilidad de un juego adicional. Llegamos al otro sobresalto que nos hizo desafiar el tiempo y el espacio. Para ese momento, mi familia ya se había convertido en el reparto de una obra teatral. Nos habíamos representado tanto a nosotros mismos que nos veíamos en tercera persona. Esta es la última escena de un grupo que ya no distingue entre ser protagonista o espectador. El día del regreso, el padre se presenta en el mostrador del aeropuerto, la cabeza decorada por su hijo con las emblemáticas orejas negras. El encargado de American revisa

el boleto y descubre que la familia ha llegado una hora tarde a la cita. Estamos ante uno de los grandes momentos en la ronda de las generaciones: papá cometió una pendejada. Ya no hay tiempo para registrar el equipaje; la familia debe romper un récord paraolímpico, entre carritos de maletas y monjas con zapatos de Peter Pan. En el control de metales, se dispara un ruido atroz. Un comando descubre que el hijo lleva un revólver en la maleta, junto a su cocodrilo de peluche. No importa que el arma sea una estafa comprada en el galerón donde actúan los dobles de Indiana Jones: un niño empistolado califica como aeropirata. Hay que decir adiós a las armas y correr rumbo al tren sin dejar de gritarle al huérfano de armamento: «¡en México podemos comprar una AK-47!». Luego viene la carrera por el túnel de plástico que conduce al avión, el *check-in* de pánico, el *sprint* a empellones hasta los asientos. «¡Lo logramos!», dice el equívoco jerarca de la tribu. «¡Este juego sí estuvo genial!», comenta el hijo, después de experimentar la única emoción real que permite Disney World: el inesperado escape.

JUAN VILLORO: DOMADOR DE ORNITORRINCOS

«La crónica es el ornitorrinco de la literatura» dijo este narrador, ensayista y cronista mexicano y la frase se instaló en el mundo de habla hispana como una revelación. Es la influencia de Villoro, alter ego del Profesor Zíper en sus libros para niños; futbolista y futbolero, académico en el DF, Barcelona y los talleres de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, un mexicano dulce e incansable que nació con más talento del que se puede gastar en una vida.

por Marcela Aguilar

«A LOS CUATRO AÑOS ME ENCONTRÉ ante una disyuntiva que decidió mi vida», cuenta Juan Villoro en su libro *Efectos Personales*. «En el Colegio Alemán de la ciudad de México fui sometido a una prueba que no recuerdo pero que provocó que yo quedara en el grupo A, es decir, el de los alemanes. Durante nueve años solo llevé una materia en español: Lengua Nacional. En las clases de matemáticas había que resolver problemas de este tipo: ‘La abuela de Udo tiene en el sótano de su casa cinco frascos de manzanas que cultivó en su huerta. Con ellos piensa hacer apfelstrudel. Si para cada pastel se requiere una manzana y media y en cada frasco hay quince, ¿cuántos puede hacer la abuela de Udo?’. Además de las imposibles matemáticas, me desvelaban otros enigmas: en México las casas no tienen sótano y las abuelas no cultivan manzanas ni preparan *apfelstrudel*. La escuela logró que el conocimiento me pareciera una insuperable forma de la dificultad. Como mi primer idioma leído y escrito fue el alemán, saber algo significaba saberlo en extranjero. Esta educación extravagante tuvo dos resultados: nada me gusta tanto como el español y detesto cualquier idea reductora de la identidad nacional».

Una versión más regada de esta historia hizo llorar de la risa a los escritores convocados a una comida con Villoro en Santiago, durante un congreso de literatura infantil que culminó abruptamente con el terremoto del 27 de febrero. Dice Villoro que, una vez que el hotel dejó de moverse, lo que más le llamó la atención fueron las tenidas con que los pasajeros habían bajado al lobby. Dice que, hasta esa noche, daba el pijama por extinto.

Es divertido, Villoro.

Es grandote y barbón.

Y es también, o ha sido, todo lo siguiente: licenciado en sociología, creador y conductor radial de un programa llamado *El lado oscuro de la luna*, ex delantero de las divisiones inferiores de Pumas (contemporáneo del goleador Hugo Sánchez) y fanático del fútbol que cubrió tres mundiales como reportero, narrador infantil en *Los libros salvajes* y varios otros protagonizados por el Profesor Zíper («un desaforado que fue niño en los años sesenta, un inmaduro con currículum»), novelista en *El testigo* (ganador del premio Herralde 2004), *Llamadas de Ámsterdam*, *Materia dispuesta* y *El disparo de argón*, cuentista en *La casa pierde* y *Los culpables* (Premio Antonin Artaud en México del que Villoro donó la mitad a la creación de una biblioteca infantil en Oaxaca), ensayista en *Efectos personales* y *De eso se trata*, guionista cinematográfico (*Vivir mata*), traductor de Georg Christoph Lichtenberg y Truman Capote, ex agregado cultural de México en Berlín y director, a mediados de los 90, del suplemento cultural del diario mexicano *La Jornada* («mi mayor aprendizaje fue que no tengo madera de editor. Prefiero colaborar antes que administrar el talento ajeno. De cualquier forma, trabajar en una redacción me permitió atestiguar psicodramas muy variados»). Y cronista, claro, en *Palmeras de la brisa rápida: un viaje a Yucatán*, *Los once de la tribu*, *Safari accidental* y *Dios es redondo*.

«Tengo un carácter disperso y con curiosidades simultáneas», explica Villoro, como disculpándose.

—¿Sufre al escribir o le resulta fácil?

—Todos los géneros me resultan difíciles, por eso los escribo. Sin desafío no hay recompensa. A veces sufro por las presiones para entregar o la incapacidad de resolver un asunto, pero no es

mi estado habitual. Tampoco el gozo está muy presente, aunque llegue en ráfagas. Mi estado de ánimo es de tensión, y eso me gusta. Entre un masaje y la inquietud de escribir, siempre preferiré lo segundo.



Villoro tiene una teoría para el auge de la crónica periodística. Es así:

«Hemos llegado a una saturación en que los datos son omnipresentes y nos llegan sin que sepamos cómo. De pronto, nos enteramos de que Pamela Anderson desea nuevos implantes. ¿Por qué sabemos eso? La saturación mediática permite que los datos fácticos construyan un discurso delirante. ¿Cómo curarnos de la inconexa información? Con la narración, que admite la duda y la cordura de lo imaginario. Es ahí donde veo la relevancia contemporánea de la no ficción».

Dice que su crónica favorita es la de Ángel Fernández, un locutor de fútbol mexicano que «no podía decir nada de modo simple, solo hablaba con parábolas y metáforas». Y la que menos le gustó fue la del DF desde el aire: tuvo que subirse a un helicóptero. «Solo vi azoteas, muerto de miedo».

—¿*Qué crónica le ha costado más escribir?*

—«Los pasos del sonámbulo». Es una crónica sobre el movimiento estudiantil de 1968 visto por los ojos de un niño. Ese niño soy yo. Tenía 12 años cuando mi padre fue perseguido por participar con sus alumnos y se salvó de la matanza de Tlatelolco de milagro. El historiador puede estudiar eso de manera objetiva y el participante lo puede recordar a partir de su versión de los hechos. En cambio, es difícil recuperar como adulto lo que se entendió a medias como niño. Para protegerme, mi padre no me dijo casi nada. Al mismo tiempo, los amigos del colegio hablaban pestes de los «comunistas» que querían acabar con el país. Yo llegué a desconfiar de mi padre. Quise recuperar el momento a partir de ese malentendido esencial. Me costó mucho trabajo y aún no he publicado ese texto en su versión completa. Todavía debo descifrar algunos misterios como adulto de lo que vi a medias como niño.

—¿Le es fácil distinguir entre literatura y crónica periodística o a veces se cruzan?

—Empecé escribiendo cuentos y, poco a poco, sentí el castigo de la soledad. Lo crónica permite entrometerte en sitios y hechos que nos son tuyos, y esto me resultó muy estimulante. Curiosamente, mi primera crónica fue un perfil de maestro de cuento, Augusto Monterroso. Me gusta la variedad de géneros, pero trato de ser fiel a cada uno de ellos. Acudo a recursos literarios en la crónica, siempre y cuando no conviertan en ficción la realidad. Naturalmente, esto varía de texto en texto. La mayoría de mis crónicas se ajustan a hechos concretos, pero he escrito crónicas especulativas que se acercan más a las posibilidades de la realidad que a la realidad misma. Por ejemplo, me pareció divertido fantasear sobre las posibilidades de que «El dinosaurio», cuento de siete palabras de Monterroso, se convirtiera en una ópera de tres horas. ¿Qué tan larga puede ser la brevedad? A partir de esa pregunta se desataron opciones. Se trata de una especulación que se basa en condiciones reales pero roza la fantasía. Si eso llegara a realizarse, escribiría una crónica realista sobre el tema.

—¿Qué herramientas le dio la sociología para abordar la investigación periodística?

—Durante años, temí que se notara que había estudiado Sociología porque no deseaba llegar a explicaciones esquemáticas o ideologizadas que le quitaran misterio y complejidad a la realidad. Se trataba, por supuesto, de un temor infundado. C. Wright Mills habló, con razón, de la «imaginación sociológica». A la larga, la Sociología me dio un trasfondo para ubicar a los personajes y entender el contexto en que se mueven. También, para valorar la opinión pública, forma contemporánea del coro griego. La realidad nos llega ya valorada y comentada por los testigos. Entender esta segunda realidad en clave sociológica ha sido importante en mis crónicas, porque no solo escribo lo que sucede sino lo que la gente dice sobre lo que sucede.

—¿Tiene un método para investigar?

—No, cada tema pone en juego recursos distintos. Acabo de escribir un libro sobre el terremoto en Chile: 8.8: *el miedo en*

el espejo. Ahí, la «investigación» consistió en dos experiencias autobiográficas. Viví el terremoto en Chile y esto me recordó el terremoto que devastó la ciudad de México, en 1985. No había podido escribir en forma directa de esta experiencia, quizá porque fue demasiado próxima. El temblor mexicano fue mucho más leve, pero sus consecuencias resultaron terribles. La sacudida chilena afectó el espacio, pero también el tiempo: las heridas de 1985 volvieron a surgir. Esto fue el disparador para crear una crónica. Luego vino la decisión de qué punto de vista tomar. Me pareció interesante narrar el terremoto a partir de las voces de mi hotel. Todos éramos gente de paso, como los tripulantes de un barco. De pronto sentimos que nos quedaríamos en Chile por la peor de las razones. Al sobrevivir, tratamos de darle lógica retrospectiva al azar y empezamos a descubrir premoniciones. Este coro colectivo es el núcleo del libro. Pero también quise reflexionar en la forma en que la literatura se ocupa de estos temas. Fui a Chile a un congreso de literatura infantil y juvenil. Mi pretexto para estar allá era reflexionar sobre el sentido de las fábulas. La sacudida de la tierra me obligó a pensar en otra fábula. Por eso el libro desemboca en una revisión de «El terremoto en Chile», inagotable relato de Heinrich von Kleist. Como ves, todo esto escapa a un método. En todo caso, el método es la forma en que he vivido la relación con la literatura y con detalles de la vida. Me asombró, por ejemplo, la variedad de ropas que la gente usa de noche. Al ver a la población del hotel afuera de mi hotel descubrí un vestuario insólito. Yo daba por extinta la costumbre de dormir en pijama. Esta sorpresa se convirtió en otro hilo conductor del libro.

Cuando escribo de temas ajenos, de los que no he sido testigo presencial, la relación con el asunto es muy distinta. Trato de leer lo más posible, pero, sobre todo, trato de hacer conexiones entre ese tema y otros que no habían sido vinculados con él. Cuando entrevisté a Mick Jagger, dijo más sobre sí mismo al hablar de Cagliostro y Rasputín que al hablar de los Rolling Stones.

—¿Le interesa escribir sobre famosos?

—Desde luego. He escrito perfiles de Lionel Messi, Pep Guardiola, Ronaldinho, Peter Gabriel, Mick Jagger, Yoko Ono, Bono

y muchos más. En todos ellos he buscado las fisuras que explican sus logros. El éxito suele ser una compensación de heridas útiles.

—¿Por qué los cronistas tienen predilección por las historias mínimas, los personajes olvidados, los sin voz? ¿Son mejores historias? ¿Es un acto de justicia?

—La historia de América Latina se ha contado en clave oficial como un relato de próceres. Las historias marginales, olvidadas, han sido una asignatura pendiente en una región donde lo más importante ha ocurrido en secreto. Dicho esto, hay autores como Julio Villanueva Chang que se ocupan de las razones secretas de celebridades como Ferrán Adrià. Julio Scherer García, en México, y Luis Johamowitz, en Perú, han hecho perfiles magistrales de hombres poderosos.

—¿Cuánto tiempo le toma investigar para una crónica? ¿Cuánto demora en escribirla?

—Uy, varía mucho. Hay acontecimientos acotados. En agosto de 1994 fui a la selva chiapaneca al primer encuentro del ejército zapatista con la sociedad civil. El viaje duró cinco días y tuve 16 horas para escribir la crónica. Obviamente eché mano de recursos previos, que no sabía que me servirían en ese momento, comenzando por el título (mi texto se llama como un cuento de la escritora chiapaneca Rosario Castellanos: «Los convidados de agosto»). La mente de un cronista es como un botiquín de primeros auxilios donde lo más importante es que los remedios no tengan fecha de caducidad. Algo que leíste hace 30 años te puede servir hoy.

—En muchos textos suyos se reflexiona sobre lo difícil que resulta conocer a alguien. ¿Cree que el cronista puede verdaderamente dar cuenta de la realidad y de las personas que la pueblan?

—Todo mundo está hecho de misterios y de simulacros. Hoy (18 de septiembre) el entrenador del Real Madrid, José Mourinho, se excusó con la prensa por su mal carácter, diciendo: «Perdonen, pero soy antipático». Sugirió que si quieren conocer a alguien simpático busquen a su rival, Pep Guardiola. Fue una jugada maestra. Al aceptar sus deficiencias de carácter, resultó

simpático. Al mismo tiempo se libró de la responsabilidad de ser agradable y le transfirió esa carga a su enemigo. La operación anti relaciones públicas fue un éxito de relaciones públicas. La crónica debe tomar en cuenta que la gente se presenta de una manera, pero tiene una vida privada e incluso secreta. Nunca acabamos de conocernos a nosotros mismos. Es muy vanidoso pensar que el cronista les da voz genuina a los demás. Eso resulta imposible. La grandeza del género consiste en asumir que ese límite existe y, no obstante, tratar de acercarse al máximo a la verdad.

—En sus talleres recalca la importancia de cerrar las historias, de darle al lector la sensación de sentido. Pero sabemos que la vida no cierra. Entonces esto de armar historias redondas, ¿no tiene algo de falsedad?

—La crónica es un artificio. No es una imitación de la vida. Como toda representación de la realidad, opera con elementos simbólicos. Es obvio que la vida precede a la crónica y la sucede. El desafío es que ese trozo de realidad parezca completo. No es fácil lograrlo, pero todas las grandes crónicas lo hacen. Una cosa es concluir y otra interrumpir.

—En varias ocasiones ha hablado de asumir el desconcierto del cronista, su confusión, sus limitaciones para comprender la realidad. ¿Recuerda alguna situación en que usted, como cronista, se haya visto confundido, desconcertado, equivocado? ¿Cómo lo resolvió en el texto?

—Son muchas las situaciones en las que no he podido entender del todo. En 1994 cubrí la convención zapatista en la selva tojolabal. Era la primera vez que el EZLN se abrió a los medios de comunicación de manera amplia y admitía una visita a su territorio. ¿Era una show mediático? ¿El gobierno era cómplice en la medida en que dejaba que todo eso ocurriera? ¿Había una búsqueda mesiánica? ¿Los militantes izquierdistas curtidos en el dogmatismo apoyaban al movimiento por razones muy distintas a su causa verdadera? ¿Éramos en verdad capaces de entender el nuevo mundo indígena o solo entendíamos a su traductor e intérprete, el guerrillero-intelectual de clase media, Marcos? Todo esto era cierto en alguna

medida y acrecentaba la dificultad de juzgar un fenómeno que podía cambiar la historia. ¿Cómo narrarlo? Desde la perplejidad, y recurriendo a dudas e incertidumbres. Mi crónica se llama «Los convidados de agosto». El título, como dije, está tomado de la escritora chiapaneca Rosario Castellanos. En este contexto, se refiere a los intrusos a una realidad que les es ajena. En todo momento se enfatiza la otredad que ahí siente el testigo, desde el momento en que debe prescindir de inodoros hasta el día en que descubre que no ha visto su cara porque en la selva no hay espejos y sufre una crisis de identidad. Al fondo del campamento descubre una camioneta y ve el habitual letrero de los espejos retrovisores: LAS COSAS ESTÁN MÁS CERCA DE LO QUE APARENTAN. Esa sentencia adquiere fuerza oracular: el visitante está ante una realidad más próxima de lo que había previsto. Esto no despeja la perplejidad; recuerda que está dentro de ti.

–Usted ha definido al cronista como el historiador del presente, que escribe para los lectores del futuro. ¿Qué pasa con el lector del presente?

–La crónica interviene en el futuro en la medida en que establece la forma en que nuestra época será vista. En momentos de confusión, los grandes cronistas narran lo que será el sentido común del futuro. Es lo que no pueden hacer los políticos. Esta función *a posteriori* de la crónica es muy rica en términos culturales, pero no es por lo que nos contratan los periódicos. Nuestros textos deben funcionar hoy. La claridad y la precisión lo son todo.

–Ha dicho también que la crónica se está convirtiendo en un ave rara, porque se habla mucho de ella pero los medios la estimulan poco, ¿cómo se revierte esto?

–Esta tendencia se revertirá cuando los periódicos dejen de desconfiar de sí mismos. En el momento actual van a remolque de los medios virtuales y tratan de imitarlos. La pintura sobrevivió porque no imitó a la fotografía sino que reforzó las condiciones de su propio lenguaje a través del cubismo, el expresionismo, el arte abstracto, etc. El periodismo de investigación y la crónica pueden alimentar a los periódicos, pero ahora se opta por la brevedad. Incluso en el diseño se imitan los links de la información en red. Cuando el periodismo impreso recuerde que su uso es

distinto y que el lector se puede demorar en esas páginas, podrá ofrecer un medio resistente, distinto a la información en red, y sin duda sobrevivirá. La crónica mezcla el destino individual con el colectivo, la emoción con la información. No es posible prescindir de ese recurso.

–En ese famoso taller sobre crónica en Colombia (el mismo en que la comparó con un ornitorrinco, porque toma rasgos de distintos géneros) usted dio muchos consejos, ¿no le asusta esto de enseñar a hacer crónica?

–Que yo sepa, ningún gran maestro de la crónica ha estado en un taller. A escribir se puede aprender, pero no se puede enseñar; es uno de sus misterios. Obviamente se pueden obtener ayudas, pero se trata de una situación de laboratorio, donde el maestro está tan a prueba como los alumnos. Me he resistido mucho a dar talleres prácticos. Jaime Abello, director de la FNPI, me invitó desde hace años, con su proverbial amabilidad. Hasta 2010 no di ningún taller. Mi excusa era que si Tomás Eloy Martínez era maestro, yo solo podía ser alumno. Este año, dramáticamente, murió Tomás Eloy. Al dolor de su ausencia se une el de quitarme un pretexto. En el taller no expresé certezas sino que traté de compartir intuiciones acerca del oficio. Es la única manera productiva de avanzar.

–¿Quiénes son, para usted, los mejores cronistas viejos en Latinoamérica?

–La lista podría ser infinita. Me limito a Martín Luis Guzmán, Rodolfo Walsh, Roberto Arlt, Gabriel García Márquez, Tomás Eloy Martínez, Nelson Rodrigues, Carlos Monsiváis, Vicente Leñero, Ricardo Garibay, Jorge Ibargüengoitia. Hay escritores que de pronto escriben un gran libro memorioso: *Diario de Le-cumberri* de Álvaro Mutis, *Persona non grata* de Jorge Edwards, *Informe contra mí mismo* de Eliseo Alberto.

–¿Quiénes son los mejores cronistas nuevos? ¿Cuáles son las diferencias entre estas generaciones?

–Para no competir con la eternidad menciono tan solo a Martín Caparrós, Leila Guerriero, Juan Pablo Meneses, Héctor Abad

Faciolince, José Alejandro Castaño, Alberto Salcedo Ramos. No se pueden empaquetar o generalizar las diferencias o afinidades. Cada autor es único. Caparrós aporta recursos formales variadísimos, que van de la poesía al flujo de la conciencia, y hace de la ironía un atributo de la comprensión de la realidad. Leila Guerriero es de una sutileza impar y convive con sus personajes hasta estar dentro de ellos. José Alejandro Castaño entiende su sociedad a partir de la vida de los animales; su espejo del ser humano es zoológico. Juan Pablo Meneses convive con una vaca para narrar su destino en tiempo real. Alberto Salcedo Ramos es un historiador de la cultura popular que se adentra en el mundo del boxeo. Héctor Abad Faciolince narra en conmovedora clave autobiográfica la muerte de su padre. Los temas y los recursos que se ponen en juego no podrían ser más distintos. Es lo bueno del asunto.

–*¿Hay una manera latinoamericana de hacer crónica?*

–El «nuevo» periodismo estadounidense es la narración de lo real que han practicado los rapsodas y los evangelistas desde tiempos inmemoriales. No creo en generalizaciones ni considero que haya definiciones telúricas o territoriales para la escritura. Alberto Fuguet y Rodrigo Fresán –dos espléndidos cronistas omitidos en la lista anterior– tienen más en común con Martin Amis y con Tom Wolfe que con Elena Poniatowska o Tomás Eloy Martínez (y eso que Rodrigo trabajó con Tomás Eloy); Jorge Ibargüengoitia está más cerca de Evelyn Waugh que de su paisano Martín Luis Guzmán. Por suerte, la geografía de la imaginación no respeta las aduanas donde se revisan las maletas.

SOBRE LOS ENTREVISTADORES

MARCELA AGUILAR GUZMÁN es periodista de la Universidad Católica. Fue subeditora de la revista *Wikén*, editora de la revista *Domingo* y hoy es directora de la Escuela de Periodismo de la Universidad Finis Terrae. Es coautora del libro *El asilo contra la opresión: cinco judíos del Holocausto en Chile* (Random House, 2007) y editora y coautora de la antología *Travesías Inolvidables: las mejores crónicas de viaje de la revista Domingo* (El Mercurio Aguilar, 2009).

BEATRIZ BURGOS ARANEDA es periodista de la Universidad de Concepción y magíster en Edición por las universidades Diego Portales y Pompeu Fabra. Es reportera del sitio web Terra.cl y profesora de la Escuela de Periodismo de la Universidad Finis Terrae.

RODRIGO CEA ARANGUIZ es periodista y licenciado en Estética por la Universidad Católica. Es coautor de los libros *Transplantando Vidas* (Grijalbo, 2005) y *Travesías Inolvidables: las mejores crónicas de viaje de la revista Domingo* (El Mercurio Aguilar, 2009). Es reportero de la revista *Domingo* de *El Mercurio* y profesor de la Escuela de Periodismo de la Universidad Finis Terrae.

MARCELA ESCOBAR QUINTANA es periodista de la Universidad Católica y magíster en Edición por las universidades Diego Portales y Pompeu Fabra. Fue periodista de la revista *Sábado* de *El Mercurio* y hoy es directora de estudios de la Escuela de Periodismo de la Universidad Finis Terrae. En 2009 recibió el premio Pobre el que no cambia de mirada, de la Fundación para la Superación de la Pobreza y la Universidad Diego Portales, por su reportaje sobre los analfabetos en Chile.

ROBERTO HERRSCHER es sociólogo y periodista. Es director del Máster en Periodismo Universidad de Barcelona-Universidad de Columbia, donde también hace clases de Periodismo Escrito y Periodismo Narrativo. Es profesor invitado en el Instituto Internacional para el Desarrollo del Periodismo en Berlín, en la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, en la maestría en Periodismo Clarín-San Andrés de Buenos Aires y en la Universidad Finis Terrae. Es autor del manual *Periodismo Narrativo* (RiL-Universidad Finis Terrae, 2009) y del libro de no ficción *Los viajes del Penélope* (Tusquets, 2007).

GAZI JALIL FIGUEROA es periodista de la Universidad de Chile. Es editor adjunto de la revista *Sábado* de *El Mercurio* y profesor en la Escuela de Periodismo de la Universidad Finis Terrae. Es coautor del libro *Dios es chileno* (Planeta, 2007) y de la antología *Travesías Inolvidables: las mejores crónicas de viaje de la revista Domingo* (El Mercurio Aguilar, 2009). Ha sido finalista y ganador en varias oportunidades del Premio Periodismo de Excelencia de la Universidad Alberto Hurtado y también recibió el premio Pobre el que no cambia de mirada, por su reportaje *El enigma de Hans Pozo*.

PATRICIO JARA ÁLVAREZ es periodista de la Universidad José Santos Ossa, de Antofagasta. Es autor de los libros *Quemar un Pueblo*, *Prat*, *El exceso*, *El sangrador*, *El mar enterrado* y *Derivas*, entre otros, y editor de la crónica histórica *La endemoniada de Santiago*. Colabora principalmente en revista *Qué Pasa*. Es profesor de asignaturas vinculadas a la narrativa y el reportaje en las universidades Finis Terrae y Diego Portales.

CONSTANZA LÓPEZ GALILEA es periodista de la Universidad Católica. Fue subdirectora de revista *Caras*, coordinadora de revistas de *El Mercurio* y directora de la Escuela de Periodismo de la Universidad Finis Terrae. Hoy es Vicerrectora de Comunicaciones de esta misma casa de estudios. Es editora del libro *Cocina Ya* y coautora de *Espacios II* (ambos de *El Mercurio Aguilar*).

PABLO MÁRQUEZ FARFÁN es periodista y magíster en Periodismo de la Universidad Católica. Es director de *Rolling Stone* Chile, socio de la editorial de revistas Edición Limitada, director de publicaciones de la Universidad Católica, profesor en esa casa de estudios y en la Escuela de Periodismo de la Universidad Finis Terrae.

MARGARITA SERRANO PÉREZ es periodista de la Universidad Católica, colaboradora de revista *Sábado* de *El Mercurio*, autora de los libros *La igual libertad de Edgardo Boeninger* (Uqbar, 2009) y *Personas de Mundo, entrevistas con Margarita Serrano* (Zig-Zag, 1990) y coautora de *El poder de la paradoja, 14 lecciones políticas de la vida de Patricio Aylwin* (Norma, 2006) y *Golpe, 11 de septiembre de 1973* (Aguilar, 2003). Es profesora de la Escuela de Periodismo de la Universidad Finis Terrae.

MARCELO SIMONETTI UGARTE es periodista de la Universidad Católica y autor de los libros *La traición de Borges* (Premio Casa de América en narrativa), *El abanico de Madame Czezowska*, *El fotógrafo de Dios* y *El usurpador*. Es profesor de la Escuela de Periodismo de la Universidad Finis Terrae.

SOBRE LAS CRÓNICAS

EL RASTRO EN LOS HUESOS, de Leila Guerriero, fue publicada en la revista *El País Semanal*, de España, en 2007, y en *Gatopardo*, de México, en 2008. Este año ganó el Premio Nuevo Periodismo Iberoamericano.

UNA GRANADA PARA RIVER PLATE, de Juan Pablo Meneses, fue publicada en el suplemento Zona de Contacto de *El Mercurio*, de Chile. Una versión más trabajada está en su libro de crónicas de viaje *Equipaje de Mano*, editado por Planeta en 2003 y por Seix Barral en 2005.

DE PASEO CON LA MUERTE, de Alberto Salcedo Ramos, fue publicada en la revista colombiana *SoHo*, en octubre de 2007.

MADONNA: WHO'S THAT GIRL, de Rodrigo Fresán, fue publicada en el número 3 de la revista peruana *Etiqueta Negra*.

EL EMPAMPADO RIQUELME, de Francisco Mouat, fue publicada por Ediciones B en 2001 y por Random House Mondadori en 2008. Aquí transcribimos el capítulo 4, *Huesos al sol*.

POLIZACIÓN DE SIETE MARES, de Josefina Licitra, fue publicada en *Rolling Stone* de Argentina, en 2008.

LEYENDO LONDRES, de Alberto Fuguet, fue publicada en la revista *Domingo* de *El Mercurio* en 2009.

MUJER DE TABLE-DANCE, de Sergio González Rodríguez, ganó un premio de periodismo en México, en 1995, y figura en *Enviados Especiales, antología de nuevo periodismo iberoamericano* (Aguilar, 2004).

EN LAS GARRAS DE FALUN GONG, de Santiago Gamboa, forma parte del libro de viajes del autor, *Octubre en Pekín* (Random House Mondadori, 2001).

EL PISCO: LA GUERRA FRÍA DEL PACÍFICO, de Daniel Titinger, fue publicada en el libro *Dios es peruano*, de Planeta, en 2006.

ELOGIO DEL PERDEDOR PERFECTO, de Julio Villanueva Chang, fue publicada en la revista *Letras Libres* en 2008.

EL INTERIOR es una larga crónica en forma de libro, publicada por Martín Caparrós en 2008. Trascibimos el capítulo llamado *Buenos Aires-San Nicolás*.

PEPITA LA PISTOLERA, de Cristian Alarcón, fue publicada en el diario *Página 12* en mayo de 1997. Integra la antología *La Argentina Crónica* (Planeta, 2007).

ESCAPE DE DISNEY WORLD, de Juan Villoro, fue publicada en la revista *Letras Libres* en 2005.

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres digitales de

RIL® editores

Teléfono: 225-4269 / ril@rileditores.com
Santiago de Chile, diciembre de 2010

Se utilizó tecnología de última generación que reduce el impacto medioambiental, pues ocupa estrictamente el papel necesario para su producción, y se aplicaron altos estándares para la gestión y reciclaje de desechos en toda la cadena de producción.

DOMADORES DE HISTORIAS

Conversaciones con grandes cronistas de América Latina

Qué es la crónica periodística, cómo se investiga, cómo se escribe, para qué sirve: catorce de los más brillantes cronistas de nuestro continente responden a estas preguntas, comparten aquí sus mejores textos y reflexionan sobre su oficio en conversaciones sin prisa con profesores de la Escuela de Periodismo de la Universidad Finis Terrae. Por todo eso, este libro es la gran oportunidad para conocer a los autores indispensables en la actual narrativa de no ficción latinoamericana.



RIL editores



UNIVERSIDAD
Finis Terrae
VINCE IN BONO MALUM

