



La crónica latinoamericana: cruce entre literatura, periodismo y análisis social

Adriana Callegaro y María Cristina Lago***

Resumen

El objetivo de este artículo ha sido abordar la crónica latinoamericana comparativamente con el registro clásico e identificar desplazamientos de sentido en torno a las representaciones de los sectores populares, respecto del tratamiento que tradicionalmente le otorga el periodismo hegemónico. Las crónicas de nuestro corpus refieren historias reales en un registro más cercano a lo literario que a lo periodístico, mediante la elección de puntos de vista múltiples, a partir de diferentes técnicas de ficcionalización. Dicho proceso de ficcionalización provoca una ruptura en la creencia colectiva movilizandando nuevas miradas que instauran tensiones interpretativas. Para ello hemos elegido un marco teórico con instrumentos del análisis del discurso narrativo, a partir de autores como Schaeffer (1999), Metz (1972), Eco (1996), Genette (1972) y Ricoeur (1978).

Palabras clave: Crónica latinoamericana, periodismo, literatura, discurso.

Recibido: Mayo de 2012 • Aceptado: Julio de 2012

* Profesora titular en la Facultad de Comunicación Social, Universidad Nacional de La Matanza, Argentina. adricall16@hotmail.com

** Universidad Nacional de La Matanza, Argentina. kittylago@yahoo.com.ar

The Latin American chronicle: a cross between literature, journalism and social analysis

Abstract

The aim of this article is to compare the Latin American chronicle with the classical chronicle and identify displacements of meaning, particularly in terms of representing popular sectors, compared with the treatment traditionally given to them by hegemonic journalism. The chronicles of our corpus refer to real histories written in a style closer to literature than journalism, through the choice of multiple viewpoints based on different fictionalization techniques. This fictionalization process provokes a rupture in the collective belief, mobilizing new ways of seeing that set up interpretative tensions. This study has chosen a theoretical framework with instruments of narrative discourse analysis, based on the contributions of Schaeffer (1999), Metz (1972), Eco (1996), Genette (1972) and Ricoeur (1978).

Key words: Latin American chronicle, journalism, literature, discourse.

I. Introducción

Para referir la vida cotidiana de la gente común, y de los sectores marginados, así como la puesta en escena de prácticas de supervivencia y lucha de dichos sectores, estos jóvenes cronistas eligen un registro más cercano a lo literario que a lo periodístico. De ese modo, la subjetividad del enunciador-cronista-narrador tiñe descripciones y acontecimientos o bien da paso a la subjetividad de los protagonistas y actores de dichas historias, mediante la elección de puntos de vista múltiples que lejos de distanciarse de los acontecimientos, buscan poner de relieve la presencia de un enunciador periodístico involucrado afectivamente con lo narrado. Así, las estrategias de objetividad dan paso a técnicas de funcionalización que hacen emerger la subjetividad aún en el uso de la tercera persona.

Tampoco presentan historias totalizadoras ni cerradas. Por el contrario, importan por el detalle, materializado en fragmentos narrativos que operan como metonimia emocional. Al acentuar la focalización en un aspecto, escena o episodio aparentemente secundario, suscitan en el

lector una serie de resonancias u operaciones de completamiento que se vinculan con sentimientos pathémicos universales.

Por ello, provocan una disrupción en la creencia colectiva movilizándolo nuevas miradas que, lejos de legitimar el imaginario colectivo, instauran tensiones interpretativas. De ahí, su estatuto transgresor que altera la comodidad de las representaciones sociales instituidas por el periodismo hegemónico, pues abordan las tensiones sociales haciendo emerger el conflicto.

El cuadro siguiente reúne las principales categorías mencionadas, que distinguen, comparativamente, la crónica tradicional de la nueva crónica:

Crónica hegemónica	Nueva crónica
– <i>Mirada que busca la ilusión de objetividad y la distancia.</i>	– <i>Mirada subjetiva que busca proximidad con el cronista.</i>
– <i>Interés noticioso por ricos, famosos, poderosos y lo contingente de la agenda.</i>	– <i>Interés por lo cotidiano, historias mínimas de personajes anónimos.</i>
– <i>Ambición por abarcar la totalidad.</i>	– <i>No renuncia a la totalidad pero lo hace a partir de los detalles y las márgenes.</i>
– <i>Soportes tradicionales de la prensa hegemónica.</i>	– <i>Soportes no convencionales (blogs, libros, revistas culturales).</i>
– <i>Fuentes autorizadas (jueces, funcionarios, policía).</i>	– <i>Testigos, protagonistas dando cuenta del hecho.</i>
– <i>Construcción cronológica del relato alineado a la agenda (la noticia mira al poder).</i>	– <i>Técnicas de producción como el montaje y el collage de imágenes. Abordaje fragmentario.</i>
– <i>Cobertura del suceso ajustado a un horario de cierre. Poco espacio.</i>	– <i>Mayor extensión y trabajo de campo de parte del cronista.</i>
– <i>Acopio de datos precisos para lograr efecto de verosimilitud.</i>	– <i>Desinterés por señales de evidencialidad (cifras, nombres, números).</i>
– <i>Paradigma del consenso (naturaliza las diferencias y niega el conflicto).</i>	– <i>Paradigma del conflicto (toma en cuenta las relaciones sociales entre clases y las disputas).</i>

II. Marco teórico

II.a. La ficción, la mimesis

Uno de los criterios que menciona Schaeffer (1999) para definir las prácticas ficcionales como prácticas miméticas, es el criterio intencional-pragmático, es decir, que todo acto mimético es selectivo en la medida en que obedece a una *finalidad mimética*. Dicha mimesis puede tener una finalidad simplemente *funcional*, cuando responde a una adaptación natural al medio, o *intencional*, cuando la selección mimética se dirige a la producción de semejanzas que “no existían antes del acto mimético y, por lo tanto, su existencia es causada por ese acto” (Schaeffer, 1999: 70). “Reconocer” semejanzas es un acto cognitivo, pero “producirlas” es un acto mimético, es decir, creador de sentidos¹.

Otro criterio o subespecificación dentro del campo de las producciones imitativas se refiere a si la finalidad de la mimesis es “reinstanciar” lo imitado, o si se pretende “fingir” la realidad para obtener algo distinto de lo imitado. La diferencia tiene consecuencias ontológicas respecto de lo imitado: en la “reinstanciación” se busca imitar para “realizar” lo real imitado (copia o apariencia), el “fingimiento”, en cambio, es un trabajo de mimesis que “irrealiza” lo real a los efectos de que sea reconocido y no se deje confundir con él.

La eficacia comunicacional de estos relatos acerca de la realidad radica en la contaminación de lo real y lo ficticio, que instala la incertidumbre entre lo factual y lo ficticio. En este sentido, el narrador heterodiegético que narra en tercera persona, suele ceder la palabra a un narrador homodiegético, de manera que el lector puede “ver” la escena registrada y al actor real convertido en personaje.

1 “Cuando construyo un mimema, accedo al mismo tiempo a un conocimiento de lo que imito; en la medida en que la construcción de una imitación es selectiva en relación con las propiedades de la cosa imitada, es ipso facto un útil de inteligencia de esa cosa imitada (...) contrariamente a lo que sostenía Platón, la construcción de una imitación no es nunca un reflejo (pasivo) de la cosa imitada, sino la construcción de un modelo de esa cosa, fundado en la parrilla selectiva de similitudes entre imitación y cosa imitada” (Schaeffer, 1999: 72).

II.b. Conversión de lo factual en relato ficcional

Para que el contenido factual –o real– se convierta en relato, deben realizarse una serie de procesos de transformación que reduzcan la infinitud de lo real en un sintagma narrativo delimitado por un principio y un fin. Dicha reducción resulta de una serie de selecciones que toma a su cargo un enunciador (narrador) desde cuya mirada y saber se relatan los hechos y se presentan los actores y su contexto de acción.

El corpus de las crónicas que analizamos se constituyen así en relatos significantes con los que pretenden vehiculizar significados enmascarados en historias tomadas de la realidad.

II.c. El narrador: una mirada y un saber

María Isabel Filinich (1998: 71) define el punto de vista o perspectiva, desde la cual el narrador da cuenta de la historia, como una interacción entre sujeto y objeto. La aprehensión de un objeto es siempre imperfecta: o bien el sujeto recorre el objeto observado y retiene diversos aspectos, para realizar una secuencia de puntos de vista; o bien el sujeto elige, mediante una operación de sinécdoque, un aspecto típico, y reorganiza todo el objeto alrededor de él. De cualquier manera, ambas estrategias presuponen la necesaria fragmentación del objeto de la percepción en partes (Filinich, 1998).

II.d. Polifonía

Una de las formas de “reinstanciar” los sucesos, es decir, de crear la ilusión de “estar ahí” es la de hacer escuchar otras voces dentro de la narración. Por un lado, dicha inserción favorece la sensación de objetividad, pero, por otro, provee de una “representación” de lo factual, constituida por elementos seleccionados por el narrador en función de la intención que guía toda ficcionalización.

Estos procedimientos de “citación”, es decir, de dejar oír voces ajenas en el interior del propio relato (Filinich, 1998), pueden ser de tres tipos: el discurso directo, el discurso indirecto y el discurso indirecto libre (Anderson Imbert, 1979). Puede afirmarse que la identificación del narrador con el personaje va en aumento, si se toma como punto de partida el discurso directo (mínima identificación) y como llegada el discurso

indirecto libre (máxima identificación). Esta oposición es correlativa a la pareja *telling/showing* (narrar/mostrar).

II.e. Tiempo y espacio

Las marcaciones que remiten a un tiempo y a un espacio exterior al discurso suelen conceder a la necesidad periodística de localizar la historia: “*En 1991...*”; “*El 31 de diciembre de 1999, a las seis de la mañana...*”, y las ubicaciones espaciales como “*Las Heras es una ciudad del norte de la provincia de Santa Cruz, la más austral de la Patagonia argentina. Dos kilómetros la separan de Buenos Aires y ochocientos de la capital provincial, Río Gallegos*”.

En cuanto a las indicaciones contextuales, ellas suelen ser más frecuentes en el relato ficcional.

Los espacios, en particular, no son elegidos por su posibilidad de ser puntualmente ubicados en la realidad sino porque puedan ser reconocidos por su universalidad por el lector, y vinculados a vivencias espaciales próximas a su mundo y a las creencias colectivas. Así, cuando la cronista dice:

*“En el cuarto donde todo sucedió, debajo de la pintura blanca, de los banderines de fútbol, de los pósters de mujeres en bikini, no quedan rastros de sangre”*²

Intenta recrear en el lector la imagen de un espacio que pertenece a su cotidianeidad y objetos y otros elementos descriptivos que se cuentan entre los esperables en el imaginario colectivo con la intención de describir a los personajes.

En otro tramo de la misma crónica, se lee:

“En la puerta de entrada de la casa donde viven Alberto, su madre Nélide y su padrastro José, hay un póster: la imagen de la Biblia abierta, apoyada sobre un jarrón florido”.

Otro aspecto a considerar, es el de las maneras de organizar el tiempo del relato con relación a la historia. Fillinich (1998) reconoce dos mo-

2 Los ejemplos dados en este apartado *Tiempo y espacio*, pertenecen a la crónica “Los suicidas del fin del mundo”, de Leila Guerriero (2006).

dos: el orden lógico-cronológico de los acontecimientos (argumento) y el orden en que estos son expuestos en la narración (trama).

Algunas maneras de alterar el orden lógico, o anacronías (Genette, 1972), son la *analepsis* o retrospectión, y la *prolepsis* o anticipación, menos común.

Respecto de la *duración*, se refiere a todo tipo de *anisocronías* que sirven para acelerar o ralentizar el ritmo del relato: “La *pausa* (la historia se detiene mediante una descripción, por ejemplo); la *escena* (suerte de equivalencia entre la supuesta duración temporal del diálogo y el espacio que el texto le asigna); el *sumario* (un largo período de tiempo condensado en un espacio breve de texto) y la *elipsis* (sucesos significativos presupuestos en la historia que el texto omite)” (Filinich, 1998: 51-52).

Finalmente, la *frecuencia* en que aparece una historia relatada, puede presentar un relato de tipo *singulativo* (un acontecimiento sucede una vez y se lo narra una sola vez), *anafórico* (tantas veces como sucede un acontecimiento, se lo narra), *repetitivo* (sucede una vez y se lo narra varias veces) o *iterativo* (varias veces sucede y se lo narra una sola vez) (Filinich, 1998).

III. Análisis del corpus textual

III.a. El enunciador narrativo

Puede aparecer de manera (a) implícita o (b) focalizada:

(a) “*Antes de esta visita clandestina, pude ver a Silvina sólo una vez, durante diez minutos*”³

(b) “*Me contaron que existe un barrio de mujeres solas y, ahora que empecé a buscarlo, veo que la mujer más sola soy yo*”⁴

En (a) la primera persona le permite colocarse en el lugar del testigo que conoce o conoció a la protagonista de la historia. En (b), en cam-

3 Licitra, J. (2003) “Pollita en fuga: Silvina, de 15 años habla desde la clandestinidad”.

4 Licitra, J. (2010) “El barrio de las mujeres solas”.

bio, el grado de implicación es mayor pues se involucra en la historia como un personaje más, o al menos, como quien recoge lo narrado para lograr un aprendizaje o introspección sobre sí misma.

Estos modos de hacerse presente, acentuados por el uso de la primera persona, sugieren un grado de implicación respecto de lo que narran que no sólo habilita la introducción de la subjetividad —y, por lo tanto, del predominio de la dimensión pathémica sobre la lógica— sino que, además, instituye un narratario (lector ideal) con el que busca establecer un vínculo de com-padecimiento, es decir “sentir-con”.

“El ascensor es de un metal despintado, es angosto, es demasiado, todo acá es angosto, pienso, y pienso en las celdas, los barrotes, las colillas, ese mate, los borcegos, quiero irme”⁵.

En la cita puede verse cuáles son los objetos que su percepción selecciona y retiene de aquel lugar (el Establecimientos Inchausti) donde la cronista dice haber conocido personalmente a Silvina. Son partes de un todo, es una realidad constituida por fragmentos que se convierten en significados, signos que orientan una interpretación.

La sensación predominante en estas crónicas es la ambigüedad, la falta de correspondencia entre lo que se muestra y lo que termina develándose:

“Al lado de Chatrán [un gato] hay tres celadoras en estado de sopor. Toman mate dulce y se dejan cebar por un hombre de seguridad. Hay un contraste entre el gesto amable del cebador, y el brillo amenazante de sus borcegués negros, brutales, recién lustrados. El tipo me ofrece un mate, no dejo de mirarle los pies”².

El narrador se empeña en advertir sobre la necesidad de “desconfiar” de las apariencias, de saber y ver más allá de los preconceptos y de las primeras impresiones. Y estas crónicas se proponen tal develamiento.

La referencia a marcas de zapatilla y de productos estéticos, que presupone conocidos por su narratario/a, colabora con la construcción de esa ambigüedad entre lo que parece y lo que es:

5 Licitra, J. (2003) “Pollita en fuga: Silvina, de 15 años habla desde la clandestinidad”.

-Me pregunto si Kolestón habrá sacado una línea 'negro ce-lador' porque el color es sencillamente único

-Sin joyas y sin Nike, Silvina se desequilibra⁶.

Igual función parecen tener las referencias intertextuales al cine y la literatura:

(1) *"Empiezo a comer el guiso con una masticación extraña: como si me estuviera tragando a Bambi".*

(2) *"La mujer habla con la voz rítmica y baja, como si en realidad rezara, y la escena recuerda a esos momentos de sordida tranquilidad que se imagina el cineasta Arturo Ripstein cuando tiene ganas de imaginar cosas feas (es decir, casi siempre)".*

(3) *Luis se retiró con modales de paje real, y se encomendó al santo de turno para no terminar preso".*

Pero Silvina escuchó todo.

"Se acercó despacio, con una serenidad de western"⁷.

Las comparaciones con la literatura y el cine suponen un narratorio con el mismo grado de saber que la enunciativa, la que, por otra parte, se caracteriza como perteneciente a una clase cuyo capital cultural y simbólico la legitima para realizar un análisis o una interpretación autorizada. De igual modo, dichas alusiones insisten en la dimensión ilusoria, "fachada que debe ser derribada" que presenta el fenómeno del que la crónica se propone dar cuenta. Es decir, personajes como "Bambi" o el "paje real" son tan ilusorios como las ficciones de las que el cine ("Ripstein", "western") da cuenta.

Es interesante también, analizar los casos en que la presencia del/a narrador/a se presenta "focalizada", es decir, cuando toma parte dentro de la historia. En el caso de "El barrio de las mujeres solas", la cronista se semiotiza como narradora y se explicita al comienzo del relato adoptan-

6 Licitra, J. (2003) "Pollita en fuga: Silvina, de 15 años habla desde la clandestinidad".

7 Licitra, J. (2010) "El barrio de las mujeres solas".

do un rol no sólo de testigo sino también de “héroe”, en el sentido clásico: se entera de que existe un barrio de mujeres solas y decide viajar para descubrirlo y conocerlo; dicho saber la diferencia del resto de los mortales a quienes deberá comunicarlo.

Su superioridad está dada por su capital cultural y su procedencia social. Dicha legitimación proviene:

a. de sus saberes previos: A raíz del nombre de una de las hijas de Celina Ramos, Eudoxia, la narradora intercala:

-Eudoxia, en griego, significa “buena reputación”. Me acuerdo de esa estupidez mientras Celina Ramos cuenta su historia en oraciones cortas.

b. de su procedencia social:

-Hoy es San Expedito, el santo de la velocidad. En la puerta de la iglesia, Emilia Mamaní se prepara junto a veinte personas para caminar dieciocho kilómetros por un desierto rocoso. Pienso en acompañarla (en auto) y voy a la despensa a comprar agua mineral.

-¿Tiene agua?

Del otro lado del mostrador, alguien toma una botella de Sprite vacía, la llena con agua del grifo, y me la da.

La narradora se incorpora a la diégesis a la manera del mito clásico del viaje iniciático del héroe:

1. Misterio por descubrir y conocer; 2. Decisión de emprender el viaje; 3. Dificultades diversas caracterizan el trayecto; 4. Necesidad de un guía para llegar al conocimiento; 5. Conocimiento transmitido por diversos personajes; 6. Regreso con un saber adquirido.

1. Misterio por descubrir

-Me contaron que existe un barrio de mujeres solas...

-La historia empezó en marzo de 2007, cuando el fotógrafo Ariel Pacheco me escribió desde Catamarca, una provincia en el norte argentino, para contarme que sabía de alguien que, una vez, escuchó una historia que quizá fuera un mito: había, en algún rincón de Catamarca, un barrio sin hombres.

2. Decisión de emprender el viaje

-Tal vez el lugar fuera un fiasco, pero decidí viajar.

-Un mundo sin hombres era, como mínimo, una promesa para tener en cuenta cuando llegaran las vacaciones.

3. Dificultades que caracterizan el trayecto

-En Internet decía que en esa zona había vicuñas, petroglifos y volcanes, que Antofagasta significaba “casa del sol” y que llegar hasta el sol era -como es lógico- complejo: había que viajar a San Fernando del Valle, la capital de Catamarca, y luego hacer doce horas de trayecto en camioneta.

-El viaje desde la capital, San Fernando, es trabajoso y lerdo, y puede hacerse de dos formas: Los antofagasteños usan El antofagasteño, un autobús que cubre el trayecto en veintidós horas y ofrece ese tipo de servicios que un turista americano tildaría de “folclóricos”: los neumáticos se pinchan, las gallinas picotean los asientos, y algunos pasajeros honran las curvas del camino con un desparramo de vómito. La otra alternativa es ir en camioneta: en ese caso son doce horas de polvo, traqueteo y piedras; y la sensación intransferible de no estar avanzando sobre ruedas, sino a patadas en el trasero.

- La llegada al lugar de destino se complica aún más porque algunas lugareñas le advierten que el teléfono generalmente no funciona y que sólo existe un aparato telefónico para el que hay que hacer cola si quiere usarlo.

4. Necesidad de guía

-Aníbal Vázquez, un guía de montaña, dirá horas más tarde que la migración...

A partir de la introducción del nombre del guía, la enunciadora usará la 1ª persona plural, es decir, incluye a su acompañante, el fotógrafo, Ariel Pacheco:

-Nos aloja en su casa una de las pocas personas con ganas de hablar. Se llama Pascuala Vázquez...

Desde aquí en adelante, la enunciativa introducirá la voz (testimonio) de diferentes mujeres habitantes del pueblo quienes relatan distintas historias de sí mismas y de otras moradoras. La sensación de verosimilitud respecto de la escena es acentuada porque se conserva el registro oral.

5. Conocimiento transmitido por distintos personajes

La narradora introduce testimonios de voces masculinas autorizadas: Evaristo Alejandro Acevedo, intendente de Antofagasta, quien, a su vez, cita indirectamente al intendente anterior, Luis Eduardo Rodríguez. La historia que narra el funcionario es referida de manera indirecta por la narradora.

-Cuenta entonces que el barrio de mujeres solas se creó en la gestión anterior, por motivos que se alejan bastante de las teorías sociales y la conciencia feminista.

-En San Juan nació como respuesta a un problema difícil y común. En las zonas extremadamente rurales del norte argentino -como Antofagasta de la Sierra- siempre fue usual que las mujeres se embarazaran de hombres a los que habían visto muy pocas veces en su vida.

-El barrio de mujeres solas, entonces, no nació bajo el impulso de ninguna lesbiana militante: surgió como un intento del Estado por dar una vivienda -un mínimo amparo- a un puñado de madres que no tenían un techo bajo el que caerse muertas.

Luego vendrán las historias personales de Celina Ramos a quien la cronista presentará en el escenario de su casa, y les dará voz en forma directa:

*-La casita de Celina Ramos tiene dos dormitorios y un baño que no se parecen, en ningún caso, a dos dormitorios y un baño: el lugar es un receptáculo ciego, un vacío espectral al que Celina llegó hace un año junto a dos hijas, **la Olga y la Eudisia**, que ya le dieron dos nietos.*

6. Regreso con un saber adquirido

La narradora termina su crónica con una secuencia expositiva explicativa en la que desarrolla el concepto de “matriarcado” en sus dos acepciones de *matrilinealidad* y *matrilocalidad*.

No obstante, toda esta explicación en la que da cuenta de sus conocimientos resulta aleatoria para el caso del barrio de San Juan pues no se trata de un matriarcado sino de un lugar en el que se refugian y reúnen mujeres que han sido víctimas del desamparo, de la carencia de educación, del sometimiento. Dependen indignamente del Estado y de los hombres, y no tienen autonomía más que para criar a sus hijos, que las acompañan como “carga”.

Como menciona Schaeffer (1999), el final de la crónica reconfirma esa disociación entre los esquemas representacionales a los que recurre el discurso narrativo y el catálogo de creencias compartidas en relación a la noción de “matriarcado”. Este principio, característico de la ficción, orienta los efectos de sentido en una dirección diferente que los instituidos por la prensa masiva. Reorienta la lectura y obliga a repensar los imaginarios instituidos mediante una puesta en escena que compromete éticamente al receptor.

III.b. El tiempo y el espacio

En la crónica “Un día en la vida de pepita la Pistolera”⁸, el título alude a una duración temporal que el texto no reproduce, o por lo menos, designa la duración aparente de una posible entrevista de la que se releva la información que nutrirá la crónica. Así, “un día” no es más que una metonimia de toda la vida de la protagonista (objeto de la crónica), que se reconstruirá mediante analepsis, es decir, partiendo del presente de la crónica hacia el pasado, cuando apenas era una niña “adiestrada” por su padre como un varón.

El tiempo es manipulado por la narración de manera que lleva al lector del presente al pasado y del pasado al presente de manera constante, lo que obliga a repensar siempre la escena presente en función de las experiencias pasadas.

En esta ida y vuelta temporal, lo que el cronista “ve” hoy es desmentido por lo que sucedió en el pasado, de manera que todo lo que aparece ante la vista del narrador testigo presenta siempre una naturaleza ambigua que convoca al lector a sentimientos dobles, contradictorios.

La crónica comienza con una escena en la que Margarita (Pepita) cuida a su padre de 83 años y lo asiste en el momento del sueño y el descanso. La figura de un anciano que es asistido por su hija convoca a un sentimiento de ternura, piedad, comprensión por parte del lector:

-“Está bien, papá, dormí, dormí”, le dice Margarita Di Tulio a un hombre de 83 años que se pasea en calzoncillos y balbucea: Es Antonio Di Tulio, el hombre que la inició en la guerra, el que no tuvo un primogénito varón pero crió una hija con una fuerza descomunal...

A continuación el narrador enumera una serie de acciones llevadas a cabo por ese anciano débil y aparentemente inofensivo a los 83 años, marcadas por el autoritarismo, la violencia, la insensibilidad:

-... el que (el padre) 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.

Esta disonancia entre el hoy y el pasado, entre lo que el cronista ve y lo que ha podido reconstruir, entre el ver y el saber, instala la ambigüedad que recorrerá toda la crónica y que sintetiza al finalizar este primer párrafo:

-El mismo anciano que hoy 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.

La descripción recurre a un campo semántico que se presenta no sólo ambiguo sino también contradictorio (caricias/nicotina; suave/fuerte; sutileza/garra). Este comienzo, que inaugura la alteración de la lógica temporal lineal mencionada, introduce la clave de lectura con la que pretende orientar la interpretación: alteración de la continuidad temporal que produce también alteración o imprecisión de los límites entre lo que es ser varón y ser mujer; entre la relación entre un padre y una hija.

En cuanto a la reconstrucción del espacio, el narrador introduce descripciones del espacio y el momento, que no tienen como finalidad ubicar la acción sino como telón de fondo que pasa a primer plano para reforzar la sensación de soledad y ambigüedad que atraviesa la historia:

- 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.

- Margarita cruza la puerta (de un bar de copas) 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.

La nocturnidad, los espacios marginales, el abandono son elementos más asociados al hombre que a la mujer, pues se relacionan con la fortaleza de temperamento y no con la debilidad femenina. A estos espacios pertenece Pepita (Margarita), en los que se mueve con naturalidad. Una frase que inaugura uno de los párrafos es significativa respecto de la ambigüedad que reviste a este personaje, su carencia de origen, de identidad y, a la vez, el absurdo que atraviesa sus sentimientos, mitad masculinos y mitad femeninos:

-Después de la guerra, Margarita prefiere la seguridad de sus cabarets.

IV. Conclusiones

Los procesos de ficcionalización a los que son sometidos los acontecimientos “registrados” del entorno inmediato o mediato al que accede el cronista construyen un contrato con el lector en el que la “incredulidad” es suspendida y se asiste a la ilusión de realidad que trae aparejada toda forma narrativa.

El referente “real” cobra existencia como representación, es decir, como capacidad de interpretación y no como acceso inmediato y directo

a él. La ficción, en tanto mimesis, convoca a la puesta en escena de lo esencial, del núcleo efectivo de la acción.

Por otra parte, respecto de la final que presenta toda historia, nos hallamos frente a historias sin final. El cronista, en todo caso, ha cumplido la función de “dar a saber” y, por lo tanto, “dar existencia” a una realidad sobre la cual no puede intervenir más que como observador, registrador externo y funcionar como “puente” entre ella y el lector.

Se trata de crónicas que refieren una realidad sin certezas, o, en todo caso, una crisis de las creencias instituidas a los efectos de repensar los nuevos (o viejos) fenómenos de la pobreza y la marginalidad, ausentes de la agenda del periodismo hegemónico.

Por ello, en este nuevo escenario del capitalismo postindustrial, las crónicas muchas veces llegan a constituir un acto de intervención, en un sentido performativo, una operación de interpelación ética que actúa e intercede para que se produzca el encuentro entre el lector y aquello que permanece invisible a primera vista o aquello que no se quiere ver (Bernabé, 2006).

Referencias bibliográficas

- Anderson Imbert, Enrique (1979). **Teoría y técnica del cuento**, Buenos Aires, Marymar.
- Alarcón, Cristian (2009). “Un día en la vida de pepita la pistolera”, publicada en Página/12. Disponible en: <http://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2009/10/24/un-dia-en-la-vida-de-pepita-la-pistolera/> (Consulta: 2012, julio 31).
- Bernabé, Mónica (2006). **Prólogo de Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana**, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Eco, Umberto (1996). **Seis paseos por los bosques narrativos**, Barcelona, Lumen.
- Filinich, María Isabel (1998). **Enunciación**, Buenos Aires, Eudeba.
- Genette, Gerard (1972). **Figures II**, París, Seuil.
- Guerriero, Leila (2006). “Los suicidas del fin del mundo”, Revista Rolling Stone. Disponible en: <http://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2008/09/16/los-suicidas-del-fin-del-mundo/> (Consulta: 2012, julio 31).
- Licitra, Josefina (2003). “Pollita en fuga: Silvina, de 15 años habla desde la clandestinidad”, N° 64 de Rolling Stone. Disponible en:

periodisticas.wordpress.com/2008/09/15/pollita-en-fuga/ (Consulta: 2012, julio 31).

Licitra, Josefina (2010). “El barrio de las mujeres solas”. Disponible en: <http://josefinalicitra.wordpress.com/2010/05/30/el-barrio-de-las-mujeres-solas/> (Consulta: 2012, julio 31).

Metz, Christian (1972). **Ensayos sobre la significación en el cine**, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.

Ricoeur, Paul, (1999, ed. Original 1978). **Historia y narratividad**, Barcelona, Paidós

Schaeffer, Jean Marie, (1999). **¿Por qué la ficción?**, Toledo, Ed. Lengua de Trapo.