



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna

Tesi di Laurea

Tra giornalismo e racconto:
studio della *crónica latinoamericana actual*

Relatore
Prof. Gabriele Bizzarri

Laureanda
Teresa Vila
626485/FIM

Anno Accademico 2012/2013

LA CRÓNICA, COORDINATE STORICHE E TEORICHE

• INTRODUZIONE

1. Terminologia e preistoria della *crónica* 9
2. *Periodismo mágico* e la *FNPI* 12
3. La *crónica contemporanea* e lo “sbarco in Europa” 15

• CAPITOLO 1: BREVE STORIA DELLA CRÓNICA

1. *Tu amor es un periódico de ayer*. Come e perché studiare la *crónica* 19
2. *En el principio fue la crónica: la crónica modernista* 27
3. Dalla *crónica modernista* a quella *narrativa*: tre testi di passaggio 30

• CAPITOLO 2: L'EPOCA CONTEMPORANEA

1. *Periodismo literario*, cronaca di un incontro impossibile 39
2. Tornare indietro per andare avanti 43
3. Obbligo o verità. Un appunto metodologico 46
4. Centauri ed ornitorinchi, tutti i nomi della *crónica* 50
5. Ornitorinchi e... zebre. *Lo glocal* 53
6. Culture ibride. Secondo appunto metodologico 61

ANALISI DEL TESTO ED INTERPRETAZIONE

• PREMESSA	69
• CAPITOLO 1: INMERSIÓN	
1 Teorie ed interpretazioni. La doppia scommessa sul tempo	71
1.1 <i>Inmersión</i> nella composizione di una <i>crónica</i>	72
1.2 <i>Inmersión</i> in una realtà. La difficile descrizione dell'altro	75
1.2.1 Immersione e sorpresa: <i>serendipity</i>	79
2 Analisi del testo: Andrés Felipe Solano	
2.1 La <i>realità</i> e l' <i>altro</i> nella <i>crónica</i> “Seis meses con el salario mínimo”	80
2.2 Composizione ed elaborazione del materiale	90
• CAPITOLO 2: LA VOZ DEL CRONISTA	
1 Teorie ed interpretazioni. La polemica tra oggettivismo e soggettivismo	95
2 Analisi del testo	
2.1 La salutare ironia nella <i>voz</i> di Martín Caparrós	101
2.2 Quando la voce distoglie dalla notizia. La <i>crónica</i> “Un artista del mundo inmovil”	110

•	CAPITOLO 3: EXACTITUD. È possibile raccontare la realtà?	
1	Teorie ed interpretazioni	
1.1	Servigi e tradimenti dell'arte. Del giornalismo. Della rappresentazione	117
2	Analisi del testo	
2.1	Viaggio ai confini della scrittura	125
2.2	Il gioco del mondo e i confini della realtà	139
•	CAPITOLO 4: IL SÍMBOLO. Verso una conclusione.	
1.	Teorie ed interpretazioni. Dove si nasconde l'arte: disputa tra <i>simbolo</i> romantico-idealista e <i>letterarietà</i> formalista	143
2.	Analisi del testo. Una giornalista kamikaze alla ricerca della trascendenza per vie insperate	152
3.	Breve conclusione	164
•	BIBLIOGRAFIA	167
•	RIVISTE ONLINE – SITI WEB CITATI	173
•	FILMOGRAFIA	174

LA CRÓNICA, COORDINATE STORICHE E TEORICHE

INTRODUZIONE

1. Terminologia e preistoria della *crónica*

La *crónica narrativa* è un fenomeno giornalistico diffuso in tutta l'America Latina, nato attorno agli ultimi anni del XX secolo e i primi del XXI con la fondazione e la proliferazione di numerose riviste letterarie. Mettendo in scena inchieste e notizie d'attualità con tecniche e modalità tipicamente letterarie, la *crónica* opera in un'inedita mescolanza tra giornalismo e letteratura, raccontando gli avvenimenti con un respiro molto più ampio dei tradizionali articoli di giornale. Un pezzo di *crónica narrativa*, a differenza di un articolo *standard*, presenta una lunghezza che generalmente supera la decina di pagine, si permette dubbi, titubanze, e non nasconde il narratore dietro una voce asettica ed oggettiva, ma lo inserisce all'interno dei fatti. Non vi è uno scrittore o una rivista in particolare che sanciscano la nascita di questo fenomeno, quanto piuttosto una tendenza diffusa, da parte di giornalisti diversi e di diversa provenienza, di mantenere una costante attenzione nei confronti della qualità¹ della parola della carta stampata.

El Malpensante, la prima e tra le più importanti riviste di *crónicas* contemporanee del panorama sudamericano, viene fondata in Colombia nel 1996, un paio d'anni dopo la nascita della *Fundación por el Nuevo Periodismo Iberoamericano*; ma è in particolare nei primi anni del 2000 che la *crónica* si diffonde in tutta l'America del sud e viene considerata come un genere autonomo vero e proprio. Dal 2010 in poi, la *crónica* viene ormai raccolta in antologie, non più semplice fenomeno giornalistico su rivista, ma vero e proprio genere letterario, tradotto in altre lingue e diffuso anche in Europa, dove spesso, tra l'altro, gli autori vengono invitati a tenere conferenze e seminari.

In un genere così recente e, peraltro, appartenente al mondo giornalistico più che a quello letterario, non è facile rinvenire una terminologia precisa per un'analisi rigorosa: manca ancora una vera, sistematica produzione critica sulle *crónicas*; e gli autori di queste, per

¹ Verrebbe da dire più che della *quantità*, visto che generalmente gli articoli si misurano secondo il numero di parole.

quanto riflettano sovente e con profondità sulla loro poetica, non si preoccupano certo di assegnarvi delle etichette – come si può notare dalle affermazioni di Leila Guerriero, *cronista* di fama consolidata e vincitrice nel 2010 del prestigioso premio della *Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano*:

- ¿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 sé².

Per comodità, in queste pagine ci si riferirà al fenomeno contemporaneo, pubblicato in Latinoamerica dal 2000 in poi, con i termini di *crónica*, o *crónica narrativa*, o ancora *crónica contemporánea*, in accordo con i curatori delle più importanti antologie sul genere. Altri termini, quali *nuevo periodismo*, *periodismo literario*, *crónica modernista* o *nota ligera*, saranno invece utilizzati per designare fenomeni antecedenti all'odierna *crónica*, indicandovi di volta in volta le diverse accezioni con le quali verranno intesi.

Sono molteplici le ipotesi sulla nascita e l'origine di questo genere letterario in America Latina. Alcune delle tecniche delle *crónicas*, quali la forte focalizzazione soggettiva o l'apertura del fatto d'attualità a più vasti universi simbolici, vengono fatte risalire dagli autori di queste addirittura alle radici della storia latinoamericana, in un sorta di *preistoria della crónica*³. Con grande forza suggestiva, i *cronistas* contemporanei arrivano a citare come lontano archetipo della loro scrittura le prime narrazioni dei *conquistadores* spagnoli, denominate in effetti anch'esse *crónicas*, ma dal nome del genere storiografico di tradizione medievale nel quale la registrazione di fatti e avvenimenti osserva un rigoroso ordine cronologico.

Eppure, un tale paragone con gli albori della storia letteraria latinoamericana non è poi così forzato. Sin dalla scoperta delle Americhe, infatti, il continente sudamericano nasce nell'immaginario europeo come *Nuovo Mondo*, per antonomasia *terra di frontiera*⁴: una zona

² G. Jalil, “Leila Guerriero: sufrir y amar (y sufrir de nuevo) la escritura”, in M. Aguilar (a cura di), *Domadores de historias: conversaciones con grandes cronistas de América Latina*, Ediciones Universidad Finis Terrae, Santiago, 2012, p. 38.

³ B. Muñoz, “Notas desabotonadas. La crónica latinoamericana”, in D. Jaramillo Agudelo (a cura di), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012, p. 628.

⁴ Frontiera tra *Vecchio Mondo/Nuovo Mondo*; Noto/Ignoto; Occidentale/Esotico; ma anche Città Coloniale/Margini della città che arrivano fino alla selva inesplorata. A questo proposito, si veda “El viaje de la crónica latinoamericana: del relato de lo exótico a la inmersión en las ciudades”, in cui si cerca di superare questa dicotomia, rimasta valida per molti secoli ma in effetti ormai anacronistica. L'articolo sul convegno è

inesplorata talmente lontana, insidiosa e ricca, da diventare per l'avventuriero spagnolo una sorta di confine con un universo ignoto dai tratti quasi surreali. Già dal XVI secolo, alcuni membri delle spedizioni inviate alla conquista della *Nueva España* mettono per iscritto la loro testimonianza, in un gruppo di testi al quale attualmente ci si riferisce con il nome *Crónicas de Indias*. I cronisti si trovano così a descrivere in una trattazione storiografica animali mostruosi ed incredibili, quasi usciti da *bestiari medievali*, costumi tribali che sfiorano l'assurdo o regni paradisiaci (nel senso più europeo del termine) interamente edificati in oro, legando così per sempre questa terra tropicale ed esotica ad una scrittura a metà tra il documento e la letteratura, la realtà e l'immaginazione. *Scritture ibride* che vanno alla scoperta di *mondi ibridi*: tentando d'inseguire un presente che avanza solo per eccessi, ipertrofico come la natura che lo ospita, l'autore si vede obbligato ad assumere la responsabilità della propria interpretazione della realtà. Nelle *crónicas* dei *conquistadores* si distingue subito la voce di colui che scrive, costretto a rivendicare costantemente la qualità di *testimonianza* – e quindi l'assoluta veridicità – del proprio racconto.

Alcuni *cronisti* contemporanei vedono in queste prime *crónicas* il loro stesso, costante sforzo di ricondurre qualcosa di sconosciuto a qualcosa di familiare, noto, perché possa così risultare comprensibile. Una specie di adattamento del frutto tropicale, esuberante, dalla polpa violetta e la buccia vellutata, all'assai più prosaica mela⁵.

Así escribieron América los primeros: narraciones que partían de lo que esperaban encontrar y chocaban con lo que se encontraban. Lo mismo que nos sucede cada vez que vamos a un lugar, a una historia, a tratar de contarlos. Ese choque, esa extrañeza, sigue siendo la base de una crónica⁶.

Cercando nella storia letteraria possibili modelli per la *crónica*, i critici e scrittori Daniel Samper Pizano e Maryluz Vallejo, invece, indicano come suo primo antecedente non tanto i resoconti dei primi *conquistadores*, quanto il genere del *saggio*, inaugurato a metà del XVI

rivenibile nel sito web dei Nuevos Cronistas de Indias:

<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/el-viaje-de-la-cronica-latinoamericana-del-relato-de-lo-exotico-a-la-inmersion-en-las-ciudades/>. Suggestiva la definizione che dà Ortega y Gasset della cultura spagnola in generale e della pittura di Goya in particolare come *cultura fronteriza*: “Hombre sin edad ni historia, Goya representa – como acaso España — una forma paradójica de la cultura: la cultura salvaje, la cultura sin ayer, sin progresión, sin seguridad; la cultura en perpetua lucha con lo elemental, disputando todos los días la posesión del terreno que ocupan sus plantas. En suma, *cultura fronteriza*”. *Meditaciones del Quijote*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969, p. 83.

⁵ M. Caparrós, “Por la crónica”, in D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 608.

⁶ *Ibid.*

secolo da Montaigne con il suo nuovo, personale modo di vedere il mondo. Negli scritti di questo geniale francese, indicano Samper Pizano e la Vallejo, non si cerca più come in passato di adattare i semplici fatti ad un'idea politica o religiosa, ma ci si limita a guardare ed annotare con i propri occhi la realtà circostante, rivolgendosi all'uomo comune non come una lezione o un sermone, ma con una voce il più possibile vicina alla conversazione⁷.

Secondo Samper Pizano e la Vallejo, verso la fine del XIX secolo, con il Modernismo il saggio approda nelle *columnas* dei giornali, adattandosi al nuovo mezzo perdendo lunghezza, ancorandosi all'attualità e soprattutto assumendo una certa lievità di toni a fronte del diverso tipo di lettore, meno dotto e assai più occasionale, al quale si deve rivolgere⁸: diventa *crónica*. Ed in effetti, sarà proprio nel Modernismo in cui, meno iperbolicamente ma con maggiore fedeltà, ci risulterà possibile rinvenire il vero padre dell'odierna *crónica narrativa*. Le *crónicas* dei maggiori autori modernisti, infatti, sono le prime a presentare un'analogia natura eterogenea, a cavallo tra fatti di attualità e divagazioni letterarie, e ad essere, con la loro pubblicazione nei maggiori quotidiani latinoamericani dell'epoca, il risultato di una vera e propria professione giornalistica.

2. Periodismo mágico e la FNPI

La *crónica narrativa* contemporanea propone un giornalismo a misura d'uomo, abbandonando la visione ubiqua e oggettiva dell'articolo di giornale tradizionale, che allestisce un quadro d'insieme statico, composto a regola d'arte (quasi che realtà e vita si arrestino ad attendere la penna del giornalista per essere disegnate, comprese e gerarchizzate in perfetto ordine), e tenta invece di descrivere solo ciò che lo sguardo e la sensibilità dell'osservatore può effettivamente cogliere di una situazione – anche quando si tratta soltanto di dubbi ed interrogativi. La *crónica* si limita così a raccontare, da un preciso punto di vista, un solo aspetto, un dettaglio, un frammento della società, nella convinzione che un quadro complessivo, più umile ma più veritiero, possa comunque emergere all'occhio del lettore.

E' un modo di fare giornalismo che ricorda da vicino l'opera del celebre polacco Ryszard Kapuściński, corrispondente estero dai più reconditi angoli del pianeta⁹, famoso per le sue

⁷ J. A. Véliz in M. Vallejo y D. Samper Pizano (a cura di), *Antología de notas ligeras colombianas*, Alfaguara, México D. F., 2011, p. 21.

⁸ *Ivi*, p. 25.

⁹ “Como trabajaba en una encía de prensa polaca muy pobre, que no podía mantener corresponsales en todos los países, como Reuters o Associated Press, me tocó cubrir la actualidad de todo un continente en más de una

“*cronache letterarie*” e fautore di una scrittura giornalistica protesa ad esprimere tutte le sfumature della realtà¹⁰, andando oltre all'esiguo e abusato vocabolario di mille parole o alle strutture sintattiche cristallizzate, quasi meccaniche, di tanti articoli di giornale¹¹. Secondo Kapuściński il *nuovo* giornalista, invece di limitarsi a riportare per iscritto nel suo articolo il dato crudo, dovrebbe fare come i pittori cubisti che, convinti che ogni forma porti con sé numerose altre forme, la mostrano simultaneamente sotto vari punti di vista¹².

Hoschild definisce lo stile di Kapuściński “*magic journalism*”, non a caso riprendendo il famoso-famigerato *realismo mágico* di Gabriel García Márquez e del *boom* latinoamericano: infatti, come sostiene Jaime Abello Banfi, un amico di Márquez¹³ – in uno strano parallelismo tra Latinoamerica e ex-blocco sovietico, Colombia e Polonia – i due importanti autori hanno condiviso, senza saperlo, la stessa convinzione che per scrivere del buon giornalismo sia necessario passare attraverso la poesia¹⁴.

Gabriel García Márquez, del resto, nella colonna *La Jirafa*¹⁵, contribuisce in maniera determinante alla nascita della *crónica*, da lui denominata *nuevo periodismo*¹⁶. Divenuto in seguito romanziere di fama internazionale, non dimentica mai “el mejor oficio del mundo”¹⁷, fondando nel 1994 a Cartagena, in Colombia, la *Fundación por el Nuevo Periodismo Iberoamericano*: un'organizzazione che, con i suoi numerosi laboratori, le *charlas* e la pubblicazione di importanti testi sulla *crónica*, si è rivelata davvero fondamentale per il mantenimento e la diffusione della qualità della scrittura giornalistica.

Tra i maestri invitati nel 2001, 2002 e 2004 – dopo avere assistito a decine di rivoluzioni e colpi di stato, aver subito una quarantina di arresti e quattro sentenze alla pena capitale – figura niente meno che l'ormai settantenne Ryszard Kapuściński¹⁸. Oltre a tenere i suoi corsi

occasione. Así fue que estuve en América Latina, en África, en Asia”. R. Kapuściński, *Los cinco sentidos del periodista, (estar, ver, oír, compartir, pensar)*, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, México D. F., 2003, p. 76.

¹⁰ *Ivi*, p. 39.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Amico e collega, è anche direttore della *Fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano*.

¹⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Ryszard_Kapu%C5%9Bci%C5%84ski.

¹⁵ *Columna* pubblicata quotidianamente nel giornale di Baranquilla da Márquez.

¹⁶ Come si è detto, il termine di *crónica* prende piede soprattutto dal momento della pubblicazione delle prime antologie, o comunque dal 2000 in poi. Márquez scrive i suoi primi pezzi a cavallo tra letteratura e giornalismo molto prima, e probabilmente ricalcando il sintagma *new journalism* utilizza il termine *nuevo periodismo* per definire lo stile dei suoi articoli.

¹⁷ Titolo di un discorso pronunciato a Los Angeles nel 1996, G. García Márquez, *Yo no vengo a decir un discurso*, Sudamericana, Buenos Aires, 2010, p. 105 e ss.

¹⁸ Come indicato nell'archivio delle attività della FNPI, al link: www.fnpi.org/actividades/. Kapuściński muore a Varsavia nel 2007.

dinanzi ai giovani *reporteros* latinoamericani, lo scrittore pubblica e distribuisce gratuitamente (40.000 esemplari destinati a giornalisti e studiosi del campo) il contenuto delle sue lezioni¹⁹ nel libro “*Los Cinco Sentidos del Periodista – estar, ver, oír, compartir, pensar*”, edito dalla *FNPI* nella sua apposita collana *Editorial de Nuevo Periodismo*.

La grande diffusione nel continente *latino* della *crónica* e il suo modo più letterario di fare giornalismo può certo essere considerata il frutto della peculiare storia dell'America Latina; ma anche lo sforzo dei grandi scrittori di propagare e condividere il loro sapere aiuta.

Márquez spiega la sua Fondazione dicendo:

Tuve grandes maestros que no me perdonaban un adjetivo fuera de lugar. Los jóvenes de ahora escriben a la buena de Dios. Nadie tiene tiempo para enseñarles²⁰.

La *Colección Editorial de Nuevo Periodismo*, edita dal *Fondo de Cultura Economica* e diretta a lungo dal noto scrittore argentino Tomás Eloy Martínez, oltre ad ospitare le lezioni tenute dai maestri della *FNPI*, pubblica le antologie delle migliori *crónicas* inviate a concorrere al Premio de Nuevo Periodismo; le interviste fatte ai cronisti di spicco; i migliori saggi teorici sul *nuevo periodismo*.

È in questa collana che esce *La invención de la crónica*, opera della giornalista e studiosa prematuramente scomparsa Susana Rotker, al quale questo studio vorrebbe in parte ispirarsi per impianto metodologico e tecniche di analisi. Tomás Eloy Martínez, allora marito dell'autrice, descrive suggestivamente così la genesi dell'opera, l'atmosfera dei laboratori *de Nuevo Periodismo* e la tesi che guida l'intero testo.

En mayo de 1996, Susana Rotker y yo dictamos, a dúo, uno de los primeros talleres de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano. El tema era la crónica, sobre cuya especificidad como género literario y su evolución en América Latina había escrito Susana una disertación doctoral, *Fundación de una escritura* [...] ²¹. Más tarde recreó el tema en unos apuntes titulados *La invención de la crónica*, que aparecieron en una editorial menor [...] ²². Sobre ese tejido de reflexiones armó su taller, que dictaba por las mañanas, de nueve a 12, mientras los participantes y yo trabajábamos por las tardes en el barrio Nelson Mandela en Cartagena, recreando la historias de los fugitivos de la violencia, que sobrevivían como podían.

¹⁹ È la raccolta delle lezioni tenute nel 2000 (in altra sede), nel 2001 e nel 2002. R. Kapuściński, *Op. cit.*, p. 9.

²⁰ *Ivi*, p. 5.

²¹ Anno pubblicazione: 1991.

²² Anno pubblicazione: 1992, nonostante l'omonimia non è il saggio qui considerato, che comprende correzioni ed integrazioni posteriori.

[...]

El eje de su análisis pasaba, sin embargo, más que por un inventario de autores y lenguajes, por la revelación de que la crónica estaba ya en los orígenes de la gran tradición literaria latinoamericana, al establecerse durante el modernismo [...]²³.

L'ambizioso tentativo di comprendere i fenomeni artistici risalendo alle cause e alle origini di questi, rende il saggio di Susana Rotker un testo davvero fondamentale per qualsiasi approccio critico al genere della *crónica*.

3. La crónica contemporanea e lo “sbarco in Europa”

un argentino, dos colombianos y un puertorriqueño, con lo que se traza el mapa de esta América enloquecida.²⁴

Encuentro Nuevos Cronistas de India 2, 10 ottobre 2012

Se non è così semplice stabilire gli effettivi modelli della *crónica* o un'esatta cronologia di questo fenomeno, si può prendere come data di riferimento il suo ben più evidente auge editoriale e mediatico. La *crónica* al giorno d'oggi è diventata di moda, e l'allestimento recente di due importanti antologie incentrate sul genere lo sanziona definitivamente: le pubblicazioni *Antología de crónica latinoamericana actual*, curata dal colombiano Darío Jaramillo Agudelo e *Mejor que ficción*, dello spagnolo Jorge Carrión, uscite entrambe nel 2012, rendono tangibile come le *crónicas* presentino un vero e proprio “corpus, una unidad, un todo”²⁵. Così afferma il *cronista* argentino Martín Caparrós – che peraltro figura in entrambe – nella conferenza “El viaje de la crónica latinoamericana: del relato de lo exótico a la inmersión en las ciudades” all'*Encuentro Nuevos Cronistas de Indias 2* (e si noti il rimando alle *Crónicas de indias*), organizzato dalla FNPI²⁶. Un “éxito de estima”, secondo la definizione di Caparrós, che purtroppo spesso si riduce alla duplice minaccia, per la *crónica* di qualità, di diventare una sorta di caso editoriale pubblicitario (“es más fácil que tu editor te pida diez mil caracteres sobre el buen momento de la crónica que una crónica de diez mil

²³ T. E. Martínez, “Introducción”, in Susana Rotker, *La Invención de la crónica*, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, México D. F., 2005, p. 9.

²⁴ Sono gli scrittori e cronisti di fama Martín Caparrós; Santiago Gamboa, Mario Jursich, Edgardo Rodríguez Juliá.

²⁵ “El viaje de la crónica latinoamericana...”, *cit.*

²⁶ *Ibid.*

caracteres”)²⁷, e di vedersi rivestita di tratti tropicaleggianti per diventare una *merce esotica* più facilmente riconoscibile. A detta di Caparrós, bisogna quanto meno insospettirsi e mantenersi cauti, quando anche il supplemento culturale de *El País* spagnolo si unisce al coro pubblicando in copertina (“en un lapsus gracioso donde españoles seguían asociando América y conquista”)²⁸ il titolo “Il giornalismo conquista la letteratura latinoamericana”²⁹: questa tanto decantata celebrità non arriva mai, purtroppo, a manifestarsi con una maggiore presenza della *crónica* nei mezzi di comunicazione latinoamericani, ma generalmente si risolve piuttosto in una facile etichettatura di appartenenza, svalutando così procedimenti e ricerche formali che sottostanno a qualsiasi lavoro creativo. Proprio come il *realismo mágico* in passato, la *crónica* rischia di cadere nel sempre presente e – a quanto pare – ineludibile pericolo di una riproduzione *fac-simile* di quell’“esotismo tropicaleggiante” che è onore-persecuzione di tutti gli scrittori del continente.

Dicen que son cronistas. Ponen cara de busto de mármol, la barbilla elevada, el ceño levemente fruncido, la mirada perdida en lontananza y dicen sí, porque yo, en la crónica aquella. [...] Vaya a saber cómo fue, qué nos pasó, pero ahora parece que el mundo está lleno de unos señores y señoras que se llaman cronistas.

- Debe ser que les conviene, Caparrós, o que queda bonito.

- ¿Usted dice? ¿A quién van a engañar con eso?

No a la industria, por supuesto: la mayoría de los medios latinoamericano sigue tan refractaria como siempre a publicar nada que junte más de mil palabras. [...] ser cronista se ha vuelto un modo de reconocerse: ah, sí, tu quoque, fili mi³⁰.

Martín Caparrós cerca di sottolineare che, se cinquant'anni fa si è cominciato a fare giornalismo letterario³¹, ciò che ne deve imparare, e conservare, la *crónica* dei nostri giorni è la tensione che all'epoca ha portato alla sperimentazione di nuovi linguaggi; non ci si può limitare alla riproduzione acritica di un risultato finale, nella speranza che continui a rivelarsi “di consumo”³².

²⁷ *Ibid.*

²⁸ M. Caparrós, “Contra los cronistas”, in D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 613.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Ancora una volta, il termine *giornalismo letterario* viene usato come il generico utilizzo di tecniche narrative negli articoli di giornale, più che in riferimento ad una “corrente” letteraria vera e propria. Caparrós in questo caso si sta riferendo ai più famosi nomi del *new journalism* e ai grandi precursori latinoamericani della *crónica* attuale.

³² M. Caparrós, “Por la crónica”, *cit.*, p. 612.

Le *crónicas*, più che uno stemma o distintivo, un *brand* commerciale, sono “el material que publican las revistas de crónicas”³³, riviste in effetti prolifiche, coraggiose, creative e diffuse in tutto il panorama latinoamericano: *Etiqueta Negra* (Perù), *Gatopardo* (Colombia, Argentina e Messico), *El Malpensante* (Colombia), *Soho* (Colombia), *lamujerdemivida* (Argentina), *Orsái* (Argentina), *Pie izquierdo* (Bolivia), *Marcapasos* (Venezuela), *Letras Libres* (Messico), *The Clinic* (Cile), *Paula* (Cile)³⁴.

³³ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 17.

³⁴ Da Agudelo, ma per avere un quadro più completo si può visitare il sito della Fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano: <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/la-cronica/>.

CAPITOLO 1

BREVE STORIA DELLA CRÓNICA

1. *Tu amor es un periódico de ayer*³⁵. Come e perché studiare la *crónica*

L'“éxito de estima” della *crónica* descritto da Martín Caparrós, per quanto ora inflazionato, in passato non era certo dato per scontato, o prescritto una volta per tutte da qualche indicazione del mondo accademico, ma risulta oggi come il frutto di un fitto susseguirsi di lavori critici volti a rivalutare il genere, togliendolo da una marginale condizione di *paraletteratura*. Gli intellettuali, infatti, da sempre diffidenti rispetto a giornali e a testi che esulano dai canoni classici, hanno a lungo preferito evitare di considerare questa scrittura come degna di studio, classificandola come *letteratura minore* e mettendola alla stregua di ricettari, almanacchi, *feuilletons*³⁶. In particolare, Susana Rotker con il saggio *La invención de la crónica* riscopre la nascita di questo genere innovativo e originale, riscattando il lavoro giornalistico dei grandi autori del Modernismo che spesso le storie della letteratura, prendendo come oggetto di studio esclusivamente la produzione poetica di questi, avevano messo in ombra seguendo più o meno acriticamente la consolidata teoria di un univoco, cieco e sordo *torremarfilismo modernista*³⁷.

Per quanto si occupi in maniera specifica degli articoli pubblicati a fine '800 - inizi '900 dai poeti José Martí, Manuel Guetierrez Nájera e Rubén Darío, l'indicazione metodologica de *La invención de la Crónica* supera di molto i confini cronologici che delimitano il suo studio, e propone chiavi di lettura fondamentali anche per la comprensione di lavori contemporanei.

La idea es intentar una aproximación a la época y a los textos vistos ambos como una tensión problematizadora; es decir, leer también a través de las crónicas otra forma de las prácticas

³⁵ Canzone di Tite Curet Alonso, citata da Agudelo, *Op. cit.*, p. 34.

³⁶ Susana Rotker segue Raymond Williams per questa tradizionale suddivisione e per il tentativo di un suo superamento. S. Rotker, *Op. cit.*, p. 24.

³⁷ *Ivi*, p. 225. Inoltre T. E. Martínez sottolinea, in introduzione, che la prima pubblicazione del testo della Rotker nel 1991 passa sotto silenzio proprio a causa del disinteresse diffuso del mondo letterario nei confronti della *crónica*. Scriveva nel 2005: “[...] estos [son] ensayos fundacionales sobre un género que sólo ahora comienza a ser tomado en serio por los académicos”.

discursivas; con signos de interacción entre institución, sociedad y formas de discurso³⁸.

Susana Rotker, infatti, arriva ad analizzare nello specifico le caratteristiche del genere solo in un punto piuttosto avanzato della trattazione, facendovi convergere le linee interrogative che strutturano i capitoli precedenti. La sua ricerca è vasta e meticolosa, e spazia dalla situazione economico-politica dell'epoca ai tratti distintivi del modernismo; dall'impostazione dei primi giornali sudamericani ai rapporti tra autori di *crónicas* e colleghi *reporters*; dalle caratteristiche dei precedenti *cuadros costumbristas* a quelle dei coevi articoli dei quotidiani newyorkesi.

Per quanto l'affresco storico-letterario latinoamericano sia presentato dalla studiosa in una prospettiva che s'ispira esplicitamente alla filosofia estetica marxista, e l'analisi dei testi venga condotta con *las herramientas estructuralistas*³⁹, *La invención della crónica* parte da questa intelaiatura teorica senza però irrigidirsi in essa. Ad esempio, se la Rotker dichiara di focalizzarsi sulle “*interruzioni*” del discorso storico come *metodo analítico*, in debito all'opera di Foucault, non arriverà mai a mettere in dubbio, in un determinismo forzato, la capacità dell'immaginazione di divenire “filtro liberatore”:

De todos modos, la propuesta de contextualizar las crónicas con algunas de las líneas de tensión presentes en su momento y modo de producción no significa reducirlas a simples analogías de la sociedad. [...] La relación texto/contexto no pretende ser tan extrema aquí como dentro de la concepción foucaultiana donde todo es, en última instancia, exclusivo reflejo del discurso del poder⁴⁰.

Attraverso il recupero e lo studio della *crónica* Susana Rotker tenta di dare una lettura diversa, più profonda e meno scontata del movimento modernista, sulla scorta del concetto di *transculturación* proposto da Ángel Rama, lasciando volutamente in disparte i preziosismi lessicali parnassiani (e quindi europei) che negli studi convenzionali erano diventati lo stereotipo un po' vacuo che descriveva un Modernismo deprivato di qualsiasi carica innovativa.

[...] sea cual fuere el criterio empleado por la crítica literaria de acuerdo con la época, lo cierto es que la canonización de determinada escritura modernista en detrimento de un vasto sector

³⁸ Forme del discorso intese secondo l'accezione di “pratica discorsiva” di M. Foucault, *Ivi*, p. 17.

³⁹ *Ivi*, p. 173.

⁴⁰ *Ivi*, p. 26.

de la producción textual de los mismos autores ha correspondido a un *proceso de interpretación*. La marginación de las crónicas no responde a un criterio “científico” o inapelable; es el resultado de una interpretación selectiva, hecha a menudo como una domesticación de la lectura y situada a su vez sobre capas sucesivas de otras lecturas⁴¹.

Diviene subito evidente quanto parziale risulti uno studio del Modernismo basato su meno della metà dell'effettiva produzione scritta dei suoi maggiori esponenti: il *processo d'interpretazione* attuato dalle storie letterarie, il più delle volte inconsapevolmente, è frutto di una “domesticación de lectura” basata su un preconetto che suppone una separazione netta tra arte e non arte, letteratura e cultura di massa⁴². L'errore critico-teorico conseguente sarebbe quindi da rintracciare in una confusa ricezione della tradizionale ideologia della *vocazione artistica* irriducibile ad una professione lavorativa⁴³; come se l'arte, per potersi definire tale – e quindi per poter essere degna di studio letterario – dovesse obbligatoriamente risultare incompatibile a qualsiasi processo produttivo.

Il giornalismo viene così a trovarsi escluso *in toto* dal mondo della cultura non per le qualità intrinseche della sua scrittura, ma perché sempre e comunque condizionato dall'esterno, mai libero gioco estetico, in un “pregiudizio intellettualistico” ampiamente diffuso e, a detta dello storico Giovanni Gozzini, di lunga vita⁴⁴. Persino gli stessi autori modernisti arrivano spesso a dividerlo, mal tollerando le imposizioni che redazioni e direttori editoriali impongono ai loro pezzi – ma poi, lungi dal considerare per davvero le proprie *crónicas* come opere minori, dedicano estrema cura ed attenzione alla loro raccolta e pubblicazione⁴⁵.

Del resto, questi poeti-giornalisti si trovano nella difficile e contraddittoria condizione di vivere in delle società ancora agli albori ma contemporaneamente alle prese con lo sconvolgente sbarco del “progresso”: un momento storico di transizione in cui razionalizzazione positivista e soggettivismo romantico-simbolista si mescolano⁴⁶, andando a confluire in testi dalla scrittura composita, capaci di rappresentare tutte le tensioni del periodo: le *crónicas*.

⁴¹ *Ivi*, p. 19, corsivo mio.

⁴² *Ivi*, p. 113.

⁴³ *Ivi*, p. 62.

⁴⁴ G. Gozzini, *Storia del Giornalismo*, Mondadori, Milano-Torino, 2011, p. 53.

⁴⁵ S. Rotker, p. 75.

⁴⁶ *Ivi*, p. 50 e ss.

Y en este sentido, de unir formas diversas, donde los modernistas intentaron – no siempre con éxito – *la dualidad como sistema, la escritura como tensión y punto de encuentro entre los antagonismos*: espíritu/materia, literatura/periodismo, prosa/poesía, lo importado/lo propio, el yo/lo colectivo, arte/sistemas de producción, naturaleza/artificio, hombre/animal, conformidad/denuncia⁴⁷.

Insomma, questa scrittura innovativa e perennemente *in fieri* nasce nel momento tutto moderno in cui lo scrittore, perse celeberrime auree⁴⁸, aureole⁴⁹ e posti di prestigio nella politica locale, si ritrova a dover barattare la propria aristocrazia intellettuale per ottenerne in cambio borghesi lavori salariati – assai meno nobili ma capaci di guadagnare il pane –, obbligato ad adeguarsi alla generale tendenza di *specializzazione dei discorsi* che caratterizzerà, del resto, tutto il XIX secolo⁵⁰.

[...] una división del trabajo. Los hombres de profesiones intelectuales trataron de ceñirse a la tarea que habían elegido, y abandonaron la política... *Y como la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación*, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas⁵¹.

Il poeta si piega a tempi e doveri della scrittura su commissione, ma non rinuncia mai a porre come ultima parola, al gioco di forze al quale è costretto a sottostare, il proprio *stile*. Anzi, secondo Susana Rotker lo utilizza addirittura come tratto di distinzione all'interno delle redazioni giornalistiche, come arma per stagliarsi su uno sfondo di meri compilatori di fatti.

Come vanta Rubén Darío:

La tarea de un literato en un diario, es penosa sobremanera. Primero, los recelos de los periodistas. El repórter se siente usurpado, y con razón. El literato puede hacer un reportaje: *el*

⁴⁷ *Ivi*, p. 53.

⁴⁸ Walter Benjamin rimandando al concetto di aura secondo Marx: “Para Marx, el aura era el símbolo que dividía lo sagrado y lo profano, separando la figura portadora con un halo radiante de las presiones a su alrededor. Con el surgimiento de la burguesía, tanto las artes, las ciencias como las teorías sociales pasaron a ser meros modos de producción”. *Ivi*, pp. 111-112.

⁴⁹ L'aureola caduta in mezzo alla strada di Charles Baudelaire.

⁵⁰ *Ivi*, p. 62.

⁵¹ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, citato in S. Rotker, p. 62. Susana Rotker inoltre rintraccia proprio nella confusa ricezione della tradizionale suddivisione tra vocazione e professione il principale errore critico-teorico nella definizione, in generale, di una teoria estetica, e nello studio, in particolare, del Modernismo. “Es importante rescatar, en este camino de deslindes, las nociones de separación discursiva, profesión y vocación en relación con la literatura. Estas nociones fueron determinantes en la construcción de una estética y fuente de más de una mala interpretación sobre las características del modernismo”.

*repórter no puede tener eso que se llama sencillamente estilo*⁵².

La proposta che Susana Rotker avanza al dibattito critico letterario è di accettare il carattere spurio di questo “compromesso” non tanto come elemento deteriore di una *letteratura minore*, ma come caratteristica fondativa di un vero e proprio genere a sé stante, *la crónica*: uno spazio di condensazione⁵³ tra poesia e prosa, letteratura e giornalismo, capace di esprimere tutte le ansie di un periodo storico *in ebollizione*⁵⁴ sempre più rapido, tecnologico, frammentario, in cui scrittori ed intellettuali devono trovare il proprio posto in un mondo divenuto dominio della logica del commercio.

La *crónica* viene così a situarsi tra istituzione giornalistica e letteraria, da queste poco considerata proprio a causa della sua ambigua, parziale, mai totale appartenenza ad entrambe⁵⁵: se il giornalismo non potrebbe mai includere nella sua “cultura della notizia”, composta da *credibility* e *fairness*⁵⁶, le visioni quasi allucinate del ponte di Brooklin delle descrizioni di José Martí, allo stesso modo, la volatile parola giornalistica, dalla durata di un giorno, nulla potrebbe nei confronti della sacra eternità in cui riposano poesia e classicità letteraria.

Una rivalutazione della carica *rivoluzionaria*⁵⁷ del Modernismo nel contesto letterario latinoamericano è resa invece possibile proprio tramite il recupero al canone di queste opere dalla natura ambivalente: questi “laboratori di stile”, specchio dei cambiamenti della società di fine '800, muovono infatti in una direzione opposta alla da sempre rimproverata chiusura modernista in un'elitaria Repubblica delle Lettere: mescolando contenuti di fugace attualità con immagini e metafore di chiaro “aliento poético”⁵⁸, rappresentano piuttosto un tentativo di *democratizzazione della scrittura*.

⁵² *Ivi*, p. 160.

⁵³ Citando Laclau: “*La resolución de un sistema ordenador va a encontrar su espacio en la escritura, como en toda época de crisis. [...] Se ha hablado hasta ahora de quiebres epistemológicos, de cruces antagónicos, de crisis, de sistemas de narración sintéticos, de dialéctica. Se resume en la idea del espacio de condensación: es decir, una representación única que de por sí conjuga varias cadenas asociativas, una representación que se encuentra en el punto de intersección de esas cadenas*”. *Ivi*, p. 50, corsivo presente nel testo.

⁵⁴ La definizione è dello stesso poeta modernista José Martí. *Ibid*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 225.

⁵⁶ La cultura della notizia nasce nei giornali inglesi del 1700, e arriva fino ai nostri giorni “[...] prima formulazione di una propria ideologia fondata sul binomio *credibility* e *fairness*: completezza delle fonti e separazione del fatto dall'opinione”. G. Gozzini, *Op. cit.*, p. 46.

⁵⁷ “[...] la revolución que produjeron en la escritura transformó la cultura hispanoamericana de un modo profundo, por lo que mal se puede decir que estaban del lado de las convenciones”. S. Rotker *Op. cit.* p. 84; ed inoltre “[...] estudiar la cultura de la modernidad y volver a los modernistas significa preservar el poder de subversión, la capacidad de recrear imaginativamente la expresión fáctica”. *Ivi*, p. 23.

⁵⁸ P. Vallejo Mejía, in Vallejo e D. Samper Pizano, *Op. cit.*, p. 37.

Martí parecía consciente de que el periodismo permitía a los escritores lo que no le deparaba el mercado de los libros: la democratización de la escritura. Es decir acceso a más público a través de un instrumento en el que podían trabajar no sólo las élites, sino las capas medias. En el prólogo al poema de Pérez Bonald, manifestaba estar asistiendo a una “descentralización de la inteligencia” y que lo bello era “dominio de todos”⁵⁹.

Del resto, nonostante le lamentele e i sospetti degli intellettuali e dei modernisti stessi, per quanto si pensi e si dichiari che “la tempestività del giornalismo mal si accorda con la profondità e l'accuratezza della conoscenza”⁶⁰, fin dalla sua nascita (tarda, in America Latina), la carta stampata trae con sé una nuova, inedita possibilità di riuscire a raggiungere in forma più capillare e fluida ampi strati della popolazione. Può così informare diffusamente degli ultimi avvenimenti politici, portare avanti bandiere ideologiche oppure contestazioni politiche, insomma può influenzare il lettore, che a sua volta inizia a considerarsi parte di una ben definita ed allargata società civile: con i giornali, nasce *l'opinione pubblica*.

Scrivendo in un mezzo capace di dirigersi direttamente al pubblico, dice Susana Rotker, i modernisti arrivano ad acquisire una nuova coscienza degli strumenti e dei poteri di percezione della *crónica*, capace di rinnovare persino la concezione dei temi poetizzabili: “el hecho concreto, lo prosaico, la vida diaria, el instante, todo es capaz de convertirse en poesía, pasado a través «del alma» del poeta”⁶¹.

Cualquier tema es válido [...]. Desde los más nimios (una arruga en la media de una mujer, los espejos, las gallinas, el sombrero, la champeta, la aspirina, la pipa, el bolero) hasta los más trascendentes (Dios, la muerte, el amor). El tema es el pretexto; su desarrollo lo es todo⁶².

Tutto sarà inserito ed inseribile, in questa “*arqueología del presente cosmopolita*”⁶³ della mutevole e inafferrabile realtà, secondo una famosa, citatissima, definizione di Susana Rotker.

Alla luce di questa innovativa lettura critica, l'impostazione *internacionalista* di poeti e scrittori del Modernismo latinoamericano non può più essere considerata solo come mera

⁵⁹ S. Rotker, *Op. cit.*, p. 113. Inoltre, aggiunge Jorge Carrión: “En los poemas de Darío la mujer bebe y fuma: lo hace mediante sinestesias y alejandrinos, pero su figuración es democrática, fascinante, moderna”. J. Carrión (a cura di), *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Anagrama, Barcelona, 2012, p. 23.

⁶⁰ G. Gozzini, *Op. cit.*, p. 53.

⁶¹ S. Rotker, *Op. cit.*, p. 118.

⁶² M. Vallejo e D. Samper Pizano, *Op. cit.* p. 39.

⁶³ S. Rotker, *Op. cit.* p. 174.

espressione di un'influenza colonizzatrice, emulata passivamente dai paesi *conquistados*. Diviene invece espressione del tentativo tutto inedito ed originale della classe intellettuale d'integrare la nuova realtà urbana del Sud America al più generale discorso culturale d'Occidente⁶⁴, attraverso il meccanismo di *transculturación*:

Es el *sincretismo poético*, la conciliación o, como indica el origen griego del término: acuerdo entre dos para ir en contra de un tercero [...] Es la *mecánica de la transculturación*: hacer una cultura sobre el prefijo trans, pasar de un lado opuesto o a través de, ir de un lado a otro, situarse en otro espacio o a continuación en el tiempo, o taparse, cambiar, trastornar⁶⁵.

Questa lettura si fa evidente analizzando, ad esempio, la poetica del modernista José Martí (1853-1895), “entre los más grandes periodistas de todos los tiempos”⁶⁶, che durante il suo lungo esilio da Cuba lavora a New York come corrispondente estero per la testata argentina *La Nación* e per molti altri importanti giornali sudamericani, influenzando profondamente la stile giornalistico di tutto il continente⁶⁷. Il celebre poeta-combattente dell'Indipendenza fa emergere nelle sue “arengas libertarias y maravillosas crónicas sobre la vida de los Estados Unidos”⁶⁸ la sua vocazione *americanista* attraverso dei testi che cercano di porsi il più possibile come “universali” e “*transculturalizzati*”⁶⁹, senza per questo rinunciare mai alla fondazione di un discorso letterario nazionale autonomo:

[...] o la literatura es cosa vacía, o es la expresión del pueblo que la crea; los que se limitan a copiar el espíritu de los poetas de allende, ¿no ven que con eso reconocen que no tienen patria, [...]? ¡Ah! Es que por cada siglo que los pueblos han llevado cadenas, tardan por lo menos otro en quitárselas de encima⁷⁰.

⁶⁴ *Ivi*, p. 79.

⁶⁵ *Ivi*, p. 165, citando Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*. Fanno eco al concetto di *mecánica de la transculturación* le parole di Néstor García Canclini, antropologo argentino, secondo il quale nell'America Latina di fine '800, definita come della “modernità senza modernizzazione”, il maggiore tratto distintivo consiste in “[...] adottare idee estranee con un significato improprio”. Una tale operazione si troverebbe infatti “alla base della gran parte della letteratura e dell'arte latinoamericana. [...] Volevano instaurare un'arte nuova, rappresentare ciò che era nazionale collocandolo nello sviluppo estetico moderno”. N. García Canclini, *Culture Ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità*, Guerini Studio, Milano, 2002, p. 61.

⁶⁶ Roberto García Peña, citato in M. Vallejo y D. Samper Pizano, *Op. cit.*, p. 51.

⁶⁷ “Sus crónicas de exiliado en Nueva York fueron la inspiración para muchos autores que comenzaron a deslumbrarse con el alumbrado público, los nacientes rascacielos, los metros y tranvías de la metrópoli; Martí hizo «sonar los timbres» del asombro modernista”, *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ S. Rotker, *Op. cit.*, p. 165.

⁷⁰ *Ivi*, p. 79.

Attratto e respinto dalla realtà nordamericana, José Martí è così il cantore universale di una fratellanza sudamericana che non si chiude mai in un ragionamento regionalista-determinista, e che, consapevole della propria identità *mestiza*, cerca di restituire la dignità non solo all'uomo indigeno e al nero africano prigionieri in una terra antica e nuova, propria ed *ajena*, ma anche al contadino oppresso⁷¹.

Concludendo, si può rilevare che Susana Rotker nel suo confronto con la *crónica modernista* non solo propone un'immagine inedita ed assai più fedele del movimento modernista, ma utilizza inoltre una metodologia di studio ampiamente condivisibile, valida anche per la *crónica contemporánea*, sottolineando quanto sia inevitabile, confrontandosi con una genere di scrittura spurio come questo, l'insorgere di “preguntas apasionantes acerca la institución literaria y de la cultura”⁷². Per accettare che “*genere*” sia definito anche l'ibrido incontro tra discorso letterario e giornalistico, è necessario infatti mettere in questione “los conceptos sobre la autonomía del arte, la especificidad de lo literario, la función social de la literatura”, arrivando a ripensare “temas como el valor y la tradición, la historia de la literatura como progreso, la modernidad, la hegemonía del discurso de un grupo de poder o clase social”⁷³.

Secondo Susana Rotker, la *crónica modernista*, *género mixto* e composito per eccellenza, con la sua approvazione *transculturada* di impressionismo, espressionismo, simbolismo, parnassianismo, di immagini sensoriali, velocità vitale, pitagorismo, trascendentalismo, krausismo, prestiti dalle altre arti o prestiti dal giornalismo stesso, è comunque, o proprio per questo, in grado di adempiere ai due requisiti kantiani per essere considerata in piena regola opera d'arte: *originalità* ed *esemplarità*⁷⁴.

Una vera trasgressione.

Redescubrir las crónicas implica la aventura de la transgresión. Porque no es sino transgresión y aventura *aceptar que una nueva literatura pueda surgir desde un espacio periodístico*, o preguntarse qué es un género y, peor aún, qué es la literatura: por qué un texto es “arte” y otro no⁷⁵.

⁷¹ *Ivi*, p. 165.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ivi*, p. 121.

⁷⁵ *Ivi*, p. 225, corsivi presenti nel testo.

“Che cos'è definibile letteratura?” e “qual'è il ruolo dello scrittore-artista nella società in cui vive?” sono domande scomode ed obbligate che lo studio teorico di questo genere ibrido, tra letteratura e giornalismo⁷⁶, inderogabilmente impone, e il tentativo di darvi una risposta rende attuale, appassionante e necessario lo studio dell'innovativa *crónica contemporánea* – come di qualsiasi fatto letterario, del resto.

2. En el principio fue la crónica: la crónica modernista

Dopo aver individuato nel primo antecedente e modello della *crónica contemporánea* il lavoro giornalistico dei poeti di fine '800, è importante però sottolineare come i pezzi di *crónica modernista* presentino delle loro particolari caratteristiche che le differenziano dalle discendenti *crónicas narrativas* sotto molteplici punti di vista. Esse sono infatti molto più brevi – non superando mai la lunghezza di una o due cartelle – e soprattutto presentano uno specifico taglio *poetico-filosofico-umoristico-letterario* “que nos dará una amena lección de cualquier cosa con grato estilo, profundidad de pensamiento, aliento poético y unas gotas de humor, de buen humor”⁷⁷, tanto che Maryluz Vallejo e Daniel Samper Pizano, nella loro raccolta di *crónicas* colombiane edita nel 2011, proporranno di denominarle come *notas ligeras*.

Come già anticipato, i critici Vallejo e Samper Pizano sostengono che la *crónica modernista* presenti una forte parentela con il saggio (il “*centauro de los géneros*” del celebre saggista latinoamericano Alfonso Reyes⁷⁸); quella forma di scrittura a sua volta mista e di difficile descrizione che un'altra saggista, Susan Sontag, ammetterà di dover definire semplicemente come “testo in prosa corto, o non così lungo, che non racconta una storia”⁷⁹.

In effetti è presente nella *crónica modernista*, come fondamentale elemento strutturale, la forte focalizzazione soggettiva del saggio, ma cambiata ora di segno e accordata alle atmosfere romantiche e decadenti del tempo. Lo scrittore-giornalista di fine Ottocento si descrive come il *flâneur* della (nascente) vita urbana latinoamericana, che si abbandona in un

⁷⁶ Domande che, ad esempio, Albert Chillón con il suo testo *Literatura y Periodismo* cercherà di attaccare frontalmente, di petto.

⁷⁷ M. Vallejo e D. Samper Pizano, *Op. cit.*, p. 26.

⁷⁸ J. Villoro, “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, in D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.* p. 578.

⁷⁹ M. Vallejo e D. Samper Pizano, *Op. cit.*, p. 22. Con questa definizione si può misurare la vertigine che si prova quando si tenta di definire alcuni generi letterari, sfuggenti e restii alle classificazioni.

*vagabundeo filosófico*⁸⁰ alla scoperta di effimeri aspetti e fatti della quotidianità, ai quali conferire la “mayor cantidad de eternidad” possibile⁸¹. Scrive il *cronista* colombiano Barrera Parra:

Por los suburbios he aprendido el arte orgulloso de ser humilde. He oído dialogar a las gentes sencillas, me he sentado con ellas sobre los mostradores de las ventas, he respirado su ignorancia como una bocanada de oxígeno⁸².

La caratura fortemente personalistica dello sguardo irriverente di questi interpreti della nuova società, variegata e cosmopolita, è ottenuta permeando la scrittura di forestierismi e intellettualismi *dandy*⁸³, oltre che attraverso l'utilizzo di numerosissime figure retoriche: le metafore, le sinestesie, le similitudini, i rimandi fonici e tutto il bagaglio impressionista e simbolista vengono utilizzati per mettere un chiaro accento sulla voce dell'interprete, piuttosto che sul contenuto dei fatti descritti⁸⁴.

Sono molti i modelli che, fuori dai confini dell'America Latina, possono aver influenzato questo stile di scrittura, un po' *bohémio* e ultraintellettuale. Se un tale miscuglio di sensibilità poetica e contenuti minimi non può discendere da esempi anglosassoni o nordamericani – per quanto grandi autori di *columns* quali Defoe, Steele, Addison o Mark Twain operino analoghi esperimenti di sintesi tra letteratura e realtà – di sicuro risulta influenzato dalle *chroniques* della raffinata e assai più affine, per lussi e sensibilità, *Ville Lumière*:

[...] cabe aclarar que los modernistas hispanoamericanos se sintieron más inclinados hacia la *chronique* al estilo francés que hacia el reportaje al estilo estadounidense, por afinidades estéticas e intelectuales. París era su meca, el viaje obligado de peregrinación y, en su defecto, Buenos Aires⁸⁵.

Le *chroniques* (o *faites divers*) pubblicate ne *Le Figaro* di Parigi, infatti, condividono con le *crónicas* il gusto per i contenuti leggeri e si presentano, all'interno dei giornali, come il

⁸⁰ Definizione di Luís Tejada, forse il più famoso dei *columnistas* colombiani, *Ivi*, p. 46.

⁸¹ Luís Tejada, *Ivi*, p. 42.

⁸² *Ivi*, p. 46.

⁸³ *Ivi*, p. 48.

⁸⁴ Per ragioni di spazio e per comodità, qui si stanno generalizzando alcune delle caratteristiche tipiche della *crónica modernista*, senza tenere conto delle varie correnti che presenta al suo interno e delle evoluzioni stilistiche che subisce col passare del tempo. “Entonces era chic que usaran barbarismos, todo importado para darle un toque más cosmopolita a la escritura; pero pronto pasaron las modas y la nota ligera se despojó de canutillos y de calambures”. *Ibid.*

⁸⁵ *Ivi*, p. 36.

luogo in cui possono prendere spazio varietà ed amenità prive di una rilevanza tale da potersi definire *serie*⁸⁶.

Un ulteriore modello delle *crónicas* è rinvenibile inoltre nel *cuadro costumbrista* inglese e francese, che conosce una rapida diffusione in lingua spagnola ad opera del peruviano Ricardo Palma e dello spagnolo Mariano José de Larra, satirici e allo stesso tempo costitutivi di veri e propri “tipi” umani delle rispettive tradizioni nazionali⁸⁷. I nuovi autori del Modernismo riescono però a superare di molto queste facezie alle volte un po' frivole, confezionando testi che si avvicinano a tal punto alla letteratura da diventare quasi dei racconti⁸⁸: secondo il critico Achuruy Valenzuela, la *crónica modernista* riesce a lasciarsi indietro di varie lunghezze “los costumbristas prolíficos, los satíricos amanerados, los silueteros cursis y los panfletarios”⁸⁹.

Modernista per squisitezze straniere; *costumbrista* per nostalgie, tradizionalismi e la strenua difesa dell'identità autoctona; ma anche “especie de *crossover posmoderno*”⁹⁰, fusione degli stili in transito dal secolo XIX al XXI: la Vallejo e Samper Pizano, nella loro antologia di *notas ligeras*, indicano come la *crónica* abbia un po' dell'*ingenio español* (e le sue *greguerías*), dello *humor* britannico (con il suo amore per il paradosso) e dell'*esprit* francese (ovvero, il pessimismo voltairiano)⁹¹.

Secondo i due curatori della raccolta, che riunisce nelle sue pagine i pezzi dei colombiani d'inizio secolo Luís Tejada, Enrique Santos Montejo detto Calibán, Eduardo Zalamea Borda e molti altri, in un *excursus* cronologico che arriva fino ai nostri giorni⁹², per poter riconoscere una *nota ligera* basterà ricercarne: la brevità; una certa misura d'ingrediente lirico, umoristico e saggistico (“el pequeño Montaigne que todos llevamos dentro”)⁹³; uno stile fortemente sorvegliato; temi vari, anche minimi, frammisti ad una certa aria intellettuale; la soggettività del punto di vista; una certa libertà formale; lo “spirito urbano” e l'ancoraggio all'attualità, e, infine, la presenza di un'intenzione morale espressa in precise tesi filosofiche (magari

⁸⁶ S. Rotker, *Op. cit.* p. 123.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ivi*, p. 124.

⁸⁹ Parole di Darío Achuruy Valenzuela, curatore di un'antologia di *crónicas modernistas*, in M. Vallejo y D. Samper Pizano, *Op. cit.*, p. 48.

⁹⁰ *Ivi*, p. 52.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² In effetti, per quanto i curatori si occupino di definire in *Introduzione* principalmente la *nota ligera* d'inizio secolo, modernista, includono nella loro antologia anche articoli posteriori che presentano le stesse caratteristiche; arrivando fino al giorno d'oggi, con l'immane presenza di alcuni pezzi del più famoso tra i colombiani Gabriel García Márquez.

⁹³ M. Vallejo e D. Samper Pizano, *Op. cit.* p. 38.

paradossali ed assurde).

La *nota ligera* s'impone come autorevole antenato del tutto autoctono della *crónica narrativa*, dimostrandosi un genere talmente *latinoamericano* da riuscire a sconfinare addirittura le barriere linguistico-culturali (spesso impenetrabili) del Brasile, che anzi arriva a presentare un suo proprio *rei da crônica*, Rubem Braga, e a prediligere tanto questa scrittura (“quando não é aguda, é crônica”⁹⁴) da identificarvisi interamente, considerandola “un género típicamente brasileño” in un'affermazione, secondo la Vallejo e Samper Pizano, “que parece ser, esa sí, una hipóbole típicamente brasileña”⁹⁵.

3. Dalla *crónica modernista* a quella *narrativa*: tre testi di passaggio

Con lo studio della *crónica modernista* si può confutare la tesi, piuttosto diffusa, che vede la *crónica narrativa* come il frutto dell'influenza culturale di un nuovo tipo di colonialismo: quello nordamericano. Il grande successo del *new journalism* statunitense, infatti, con la grande risonanza del caso *In cold blood* di Truman Capote del 1966, grava sull'orbita della *crónica* latinoamericana tanto da farla passare per una sua mera emulazione, con un vero anacronismo storico: non solo i testi modernisti precedono di più di mezzo secolo Capote e l'antologia *The New Journalism* di Tom Wolfe, ma gli stessi testi precursori del nuovo *periodismo literario* vengono pubblicati in America Latina alcuni anni prima, o in concomitanza a quelli nordamericani. Come afferma acutamente il *cronista* contemporaneo Julio Villanueva Chang: “En el principio fue la crónica, y no The New Journalism”⁹⁶.

Sono tre i principali episodi, fortemente significativi e legati alla storia del continente, che segnano il passaggio verso la *crónica narrativa*, presentando i fatti e gli avvenimenti con tempi e modalità che si accostano allo stile narrativo del moderno *reportage*⁹⁷, dai ritmi assai più riposati ed ampi rispetto alla rapsodica *crónica modernista*.

Il primo tra questi è senza dubbio *Relato de un naufrago*, scritto da Gabriel García Márquez nel 1955, per le colonne del giornale bogotiano *El Espectador*. In *Relato de un*

⁹⁴ R. Braga, <http://www.companhiadasletras.com.br/trecho.php?codigo=11883>.

⁹⁵ M. Vallejo y D. Samper Pizano, *Op. cit.*, p. 32.

⁹⁶ J. Villanueva Chang, “El que enciende la luz ¿Qué significa escribir una crónica hoy?”, in D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 601.

⁹⁷ D. Samper Pizano citato da D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 12.

náufrago, Márquez adotta una tecnica profondamente innovativa⁹⁸: in primo luogo, lo scrittore colombiano ricerca la maggiore fedeltà documentaria possibile, intervistando e registrando il suo protagonista ed unico testimone in 20 sessioni da 6 ore ciascuna; dopodiché, sceglie di rappresentare il gran quantitativo di materiale ottenuto – una storia davvero straordinaria – attraverso procedimenti tipicamente letterari (“Era tan minucioso y apasionante, que mi único problema literario sería conseguir que el lector lo creyera”). Adotta così il punto di vista del suo personaggio, utilizzando la prima persona singolare e rivelando passo passo ciò che sta per succedere, alla scoperta dell'ignoto futuro assieme ad un lettore che resta “suspendido, pendiente de la lectura”⁹⁹.

Relato de un náufrago racconta la storia di Luis Alejandro Velasco, marinaio dell'esercito colombiano, rimasto nella più profonda e terribile solitudine dieci giorni in mare, senza cibo né acqua, in una zattera circondata dagli squali. Salvatosi miracolosamente dal naufragio, unico degli otto marinai caduti in mare, diventa una piccola stella della pubblicità e viene condecorato dallo stato. Ma, tramite le dichiarazioni rilasciate durante le interviste di Márquez, diventa anche lo scomodo testimone del contrabbando di merci che la dittatura di Gustavo Rojas Pinillas tollera e favorisce.

Mi primera sorpresa fue que aquel muchacho de 20 años, macizo, con más cara de trompetista que de héroe de la patria, tenía un instinto excepcional del arte de narrar, una capacidad de síntesis y una memoria asombrosas, y bastante dignidad silvestre como para sonreírse de su propio heroísmo. [...] La segunda sorpresa, que fue la mejor, la tuve al cuarto día de trabajo, cuando le pedí a Luis Alejandro Velasco que me describiera la tormenta que ocasionó el desastre. Consciente de que la declaración valía su peso en oro, me replicó, con una sonrisa: "Es que no había tormenta"¹⁰⁰.

Márquez scopre così che il naufragio del quale Velasco è stato vittima non è stato causato dalle fantomatiche burrasche dichiarate nei comunicati ufficiali del governo, ma da uno sbandamento repentino della barca in mare agitato, che ha provocato lo sgancio di merce mal stivata e la conseguente caduta in mare di parte dell'equipaggio:

⁹⁸ Pubblicato a puntate. In seguito, nel 1970, esce come libro vero e proprio.

⁹⁹ A. Chillón, *Literatura y periodismo, Una tradición de relaciones promiscuas*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 1999, p. 339.

¹⁰⁰ Prefazione all'edizione di *Relato de un Náufrago* del 1970 di García Márquez. G. García Márquez, *Relato de un Náufrago*, Random House Mondadori, Barcelona, 2003.

Esa revelación implicaba tres faltas enormes: primero, estaba prohibido transportar carga en un destructor; segundo, fue a causa del sobrepeso que la nave no pudo maniobrar para rescatar a los náufragos, y tercero, era carga de contrabando: neveras, televisores, lavadoras. Estaba claro que el relato, como el destructor, llevaba también mal amarrada una carga política y moral que no habíamos previsto¹⁰¹.

La storia viene pubblicata in 14 puntate, ma ben presto si fanno sentire le pesanti ripercussioni del regime dittatoriale: García Márquez viene costretto all'esilio; *El Espectador* viene fatto chiudere; Velasco non può più tornare a lavorare nell'esercito. Si conclude così il primo esperimento di un nuovo modo di fare giornalismo, intitolato “Relato de un náufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre”.

Gabriel García Márquez, anche nella fase della sua maturità artistica, non abbandonerà mai del tutto le *crónicas* e si impegnerà negli anni successivi in lavori di documentazione e racconto anche più complessi e ambiziosi: nel 1986 esce *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile*, racconto del regista cileno che, esiliato dal regime dittatoriale di Pinochet, si introduce in Cile sotto falsa identità per girare un documentario di denuncia, e nel 1995 pubblica *Bateman: un misterio sin final*, una impegnativa ricostruzione della misteriosa sparizione del *leader* guerrigliero colombiano Jaime Bateman Cayón¹⁰².

Due anni dopo *Relato de un náufrago*, nel 1957, in Argentina viene pubblicato con molta difficoltà, a causa della durissima dittatura militare della cosiddetta *Revolución Libertadora*, il libro-inchiesta *Operación masacre* di Rodolfo Walsh. Il giornalista si impegna in prima persona nella ricostruzione esatta degli avvenimenti verificatisi il 9 e il 10 giugno 1956, raccogliendo indizi, cercando testimonianze e passando alla denuncia diretta delle irregolarità commesse dalle Forze Armate e dagli alti gradi dell'esercito.

Esta es la historia que escribo en caliente y de un tirón, para que no me ganen de mano, pero que después se me va arrugando día a día en un bolsillo porque la paseo por todo Buenos Aires y nadie me la quiere publicar, y casi ni enterarse. Es que uno [...] piensa que una historia así, con un muerto que habla, se la van a pelear en las redacciones, piensa que está corriendo una

¹⁰¹ *Ivi.*

¹⁰² A. Chillón, *Op. cit.*, pp. 341-342.

carrera contra el tiempo, que en cualquier momento un diario grande va a mandar una docena de reporteros y fotógrafos como en las películas. En cambio se encuentra con un multitudinario esquivo de bulto¹⁰³.

Operación masacre racconta la condanna sommaria e la fucilazione di dodici uomini riunitisi, secondo le dichiarazioni, la sera del 9 giugno ad ascoltare un incontro di boxe. Messi in relazione dalla giunta militare con la sommossa peronista contro-“rivoluzionaria” detta *Revolución de Valle*, avvenuta in quella stessa giornata, vengono arrestati e condannati a morte. Incredibilmente, ben sette di loro sopravvivono – uno di questi addirittura resta in vita dopo aver subito il colpo di grazia – e sono in grado di provare, con un ricevuta indicante data ed ora, consegnata loro al momento dell'arresto in cambio degli oggetti personali, l'illegalità della loro detenzione. Essi infatti vengono messi in stato d'arresto il 9 giugno alle 23.30, ovvero *prima* del pronunciamento via radio della legge marziale del 10 giugno alle ore 1.32, diversamente da quanto dichiarato da commissari e militari nelle loro versioni ufficiali.

Walsh vuole andare fino in fondo e ricostruire tutta la storia:

La larga noche del 9 de junio vuelve sobre mí [...]. Ahora, durante casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre [...]¹⁰⁴.

Il giornalista ricerca uno ad uno i sopravvissuti, dispersi o nascosti, per intervistarli e ricomporre la scena sotto tutti i punti di vista, registrando nel suo lavoro ogni dubbio, ipotesi o vicolo cieco in cui la sua ricerca si trova ad incappare.

Nonostante la tensione investigativa e politica che guida il testo, gli avvenimenti scoperti e documentati sono inseriti in una struttura dall'evidente impostazione letteraria. Il libro è suddiviso in tre sezioni: nelle prime due, *Las personas* e *Los hechos*, si raccontano, con un punto di vista esterno alla narrazione e in terza persona, le storie delle vittime dell'esecuzione, che diventano così veri e propri personaggi con i loro affetti, paure, speranze e supposizioni. Nella terza sezione, *La evidencia*, si ricostruiscono le continue contraddizioni delle affermazioni ufficiali che scagionano gli assassini dalle loro responsabilità (se non morali per lo meno legali), lasciandoli impuniti. La voce di Walsh entra in scena in brevi cenni, sempre fortemente letterari e suggestivi, che lo pongono come ulteriore personaggio di una storia che

¹⁰³ R. Walsh, *Operación Masacre*, 451 Editores, Madrid, 2008, p. 14.

¹⁰⁴ *Ivi.* p. 13.

ricorda l'intrigo poliziesco di una *detective-story*, genere del resto in precedenza praticato dall'autore.

In un passaggio quasi metaletterario di grande efficacia narrativa, Walsh interviene in difesa della sua versione dei fatti, confermata dalle evidenti contraddizioni dei comunicati stessi degli assassini:

Aquí quiero pedir al lector que descrea de lo que yo he narrado, que desconfie del sonido de las palabras, de los posibles trucos verbales a que acude cualquier periodista cuando quiere probar algo, y que crea solamente en aquello que, coincidiendo conmigo, dijo Fernández Suárez.

Empieze por dudar de la existencia misma de esos hombres a los que, según mi versión, detuvo el jefe de Policía en Florida, la noche del 9 de junio de 1956. Y escuche a Fernando Suárez ante la Junta Consultiva el 18 de diciembre de 1956, según la versión taquigráfica [...]. Y cuando digo que esos hombres no intervinieron en el motín del 9 de junio 1956, extreme el lector sus dudas. Sobre todo en ese delicado punto, desconfie. Pero dé crédito a Fernández Suárez cuando declara [...] ¹⁰⁵.

Gli ufficiali coinvolti cercano d'insabbiare le prove con impacciate manovre, cadendo in errore più di una volta e ammettendo implicitamente l'esistenza dell'accaduto.

Nel 1977, dopo aver descritto tutti gli orrori della dittatura nella *Carta abierta de un escritor a la junta militar*, Rodolfo Walsh viene catturato a Buenos Aires e ucciso, diventando un altro tra tante migliaia di *desaparecidos*, in un buio capitolo di storia recente che ancora grava sulla coscienza della nazione argentina.

Il professore universitario e studioso di giornalismo catalano Albert Chillón, nel suo davvero esaustivo *Literatura y periodismo, una tradición de relaciones promiscuas*, ricerca nella storia di letteratura e giornalismo tutti i possibili punti di contatto, le ibridazioni, le influenze reciproche tra questi due mondi che solo all'apparenza si presentano come non comunicanti.

Ricercando nel continente latinoamericano i primi esempi di ciò che denomina *nuevo periodismo*, indica tra questi anche l'opera letteraria di Miguel Barnet, scrittore ed etnologo cubano. Chillón si riferisce ai *nuevos periodismos* in un modo piuttosto generico (comprende sotto questa categoria sia il *new journalism* statunitense che i *nuovi giornalismo* europei, oltre

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 180.

che il *nuevo periodismo* sudamericano) per designare tutte le sperimentazioni tra giornalismo e realtà dall'avvento della cultura mediatica in poi¹⁰⁶. Coincidente con la denominazione che dà Márquez al proprio fare giornalistico, è una buona definizione per questi pezzi scritti con l'ambizione di essere, più che articoli di giornale, veri e propri libri d'inchiesta. Tali fenomeni di *nuevo periodismo*, che i critici Vallejo e Samper Pizano definiscono *grandes crónicas*, in opposizione alla *nota ligera*¹⁰⁷, sono un capitolo letterario per certi versi parallelo, non del tutto inseribile nella storia dell'odierna *crónica narrativa*; ma risultano comunque fondamentali per la nascita e la formazione del genere, come del resto dichiareranno i *cronistas* contemporanei stessi¹⁰⁸.

Miguel Barnet scrive la prima delle sue *novelas-testimonios*, *Biografía de un cimarrón*, nel 1966 – l'anno di pubblicazione di *In cold blood* – tentando di raccontare assieme ai successivi *La canción de Rachel* e *El gallego*, la vita della Cuba contemporanea attraverso l'esperienza di singoli individui¹⁰⁹.

Per raggiungere il suo scopo, anche Barnet si serve di tecniche narrative inedite: dopo lunghe ore d'intervista, utilizza i mezzi della scrittura letteraria per ricreare le voci e i colloquialismi dei suoi personaggi, nella convinzione che lo *stile elocutivo* degli individui intervistati sia indispensabile per percepire la *qualità della loro esperienza*¹¹⁰.

Casi siempre hay que respetar ese lenguaje. Aunque no nos suene convincente. Porque es lo que yo no vacilaría a definir como un lenguaje del subdesarrollo. Alcanza la poesía en su

¹⁰⁶ “A partir, sobre todo, de los años sesenta, la división tradicional entre escritura de *ficción* y *escritura de no ficción* ha sido cuestionada desde diversos frentes de la actividad literaria y cultural. Prosistas como Truman Capote, Norman Mailer, Leonardo Sciascia, Günter Wallraff, Eduardo Galeano, Gabriel García Márquez, Manuel Vázquez Montalbán o Ryszard Kapuściński; dramaturgos como Rolf Hochhuth o Peter Weiss; historiadores como Jan Myrdal, Carlo Ginzburg o Ronald Fraser; y sociólogos y antropólogos como Oscar Lewis, Studs Terkel o Miguel Barnet han escrito obras caracterizadas por la combinación deliberada entre el verismo documental y los procedimientos de escritura y de *empalabramiento* de la realidad propios de la literatura de ficción. [...] La eclosión de la postficción, constatable durante las últimas décadas en varios campos de la actividad cultural, se está dejando sentir sobre todo en la simbiosis contemporánea entre literatura y periodismo. Denominaciones genéricas - “nuevo periodismo” (*new journalism*), “alto periodismo”, “periodismo literario”, “literatura periodística” [...] revelan diversas tentativas de expresar los rasgos del fenómeno o de alguna de sus facetas particulares”. A. Chillón, *Op. cit.*, pp. 185-186, corsivo presente nel testo.

¹⁰⁷ Daniel Samper Pizano pubblica a parte due antologie di *grandes crónicas*, secondo lui da separare dalle *notas ligeras* perché appartenenti all'ordine dei generi narrativi, e non degli scritti brevi frammisti di poesia e umorismo. M. Vallejo e D. Samper Pizano, *Op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁸ Sono davvero molti i *cronisti* citano come modelli del loro stile Márquez o Rodolfo Walsh. Caparrós afferma: “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”. B. Burgos, “Martín Caparros: el cronista escéptico”, in M. Aguilar, *Op. cit.*, p. 289.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 342.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 343.

propia contradicción, en sus contrastes¹¹¹.

È un lavoro difficile, che lo scrittore deve compiere consapevole delle proprie involontarie, ma sempre presenti, interferenze: ogni domanda *provoca* sempre, almeno in parte, la risposta dell'intervistato; la *selezione* del materiale è inevitabile e forzosamente caratterizzante; è impossibile evitare di imprimere una *forma* alle proprie parole, *modellando* il monologo dei personaggi¹¹².

Barnet del resto sostiene che sia meglio essere “*literariamente fiel*” piuttosto che “*literalmente fiel*”: la lingua che l'etnologo sceglie di utilizzare nei suoi testi è la “*lengua hablada decantada*”¹¹³.

Yo jamás escribiría ningún libro reproduciendo fidedignamente lo que la grabadora me dicte. De la grabadora tomaría el tono del lenguaje y la anécdota, lo demás, el estilo y los matices sería siempre mi contribución. Porque esa falsa literatura, simplista y chata, que es producto de la transcripción no va a ninguna parte. [...] Ese camino no tiene mucho que ver con el de la novela testimonio que yo estoy practicando¹¹⁴.

Ricostruendo la vita di un ex-schiavo fuggitivo (“*cimarrón*” in cubano) ultracentenario, dopo conversazioni ed interviste compiute secondo i metodi della ricerca etnologica, Miguel Barnet tenta di scoprire attraverso il personalissimo punto di vista del suo personaggio la dura vita dei fuggiaschi nei monti, cacciatori in completa solitudine, e alcuni episodi della più generale storia di Cuba, come la Guerra di Indipendenza e la Battaglia di Cienfuegos contro i nordamericani¹¹⁵.

La principale tensione che lo scrittore si trova ad affrontare, nel momento di redigere il testo, si situa tra le due diverse volontà di “*representación verídica*”, in una magari dispersiva o banale fedeltà alle divagazioni e all'idioletto di ogni personaggio, e quella di “*representación verdadera*”, che muove, mediante una riconfigurazione del discorso dell'altro, verso una verità *essenziale*, più in relazione con una “*qualità di esperienza*” individuale e collettiva che con il “*materiale*” fare e dire del personaggio concreto¹¹⁶.

Il *Cimarrón* Esteban Montejo, tra queste due tensioni, inizia così il racconto della sua

¹¹¹ M. Barnet, *La novela testimonio: socio-literatura*, citato in A. Chillón, *ibid.*

¹¹² *Ivi*, p. 344.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ M. Barnet, *Biografía de un Cimarrón*, Siglo Veintiuno, México D. F., 1971.

¹¹⁶ A. Chillón, *Op. cit.*, p. 346.

storia:

Hay cosas que yo no me explico de la vida. Todo eso que tiene que ver con la Naturaleza para mí está muy oscuro, y lo de los dioses más. Ellos son los llamados a originar todos esos fenómenos que uno ve, que yo vide y que es positivo que han existido. Los dioses son caprichosos e inconformes. Por eso aquí han pasado tantas cosas raras. Yo me acuerdo que antes, en la esclavitud, yo me pasaba la vida mirando para arriba, porque el cielo siempre me ha gustado mucho por lo pintado que es. Una vez el cielo se puso como una brasa de candela y había una seca furiosa. Otro día se formó un eclipse de sol. [...] Y por nada del mundo preguntaba por qué ocurría. Total, yo sé que todo eso depende de la Naturaleza. La Naturaleza es todo. Hasta lo que no se ve. Y los hombres no podemos hacer esas cosas porque estamos sujetos a un Dios: a Jesucristo, que es del que más se habla. Jesucristo no nació en África, ése vino de la misma Naturaleza porque la Virgen María era señorita. Los dioses más fuertes son los de África. Yo digo que es positivo que volaban. Y hacían lo que les daba la gana con las hechicerías. No sé cómo permitieron la esclavitud. La verdad es que yo me pongo a pensar y no doy pie con bola¹¹⁷.

¹¹⁷ M. Barnet, *Op. cit.*

CAPITOLO 2

L'EPOCA CONTEMPORANEA

1. *Periodismo literario, cronaca di un incontro impossibile*

“El periodismo y las letras parece que van de acuerdo como el diablo y el agua bendita. Las cualidades esenciales de la literatura, en efecto, son la concisión vigorosa, inseparable de un largo trabajo, la elegancia de las formas [...]. El buen periodista, por el contrario, no puede permitir que su pluma se pierda por los campos de la fantasía.”

La Nación, 1889¹¹⁸

Tentare di definire la *crónica* attuale non è semplice: in parte perché si tratta di una scrittura variegata e polimorfa, non sempre arginabile in un'unica formula; in parte a causa della sua provenienza da diverse (o diversissime) nazioni del continente latinoamericano, frutto di bagagli culturali e tradizioni letterarie differenti; in parte per le caratteristiche costitutive di questo genere *ibrido*, già esplicitate; ed infine, in parte per la sua forte prossimità temporale, che non permette l'adeguata prospettiva storica ed il giusto distacco ad un'analisi critica.

In effetti, il più delle volte sono gli autori stessi delle *crónicas narrativas* contemporanee a meditare sulla propria scrittura, diventandone, con numerosi articoli, i principali critici. I *cronistas* si ritrovano così a dover fronteggiare gli eterni dilemmi della letteratura (e dell'arte in generale), gli stessi evidenziati da Susana Rotker: ancora una volta, ci si proverà nel difficile compito di stabilire un criterio oggettivo atto a consacrare un testo come *letterario* e nell'impresa di definire quale ruolo possa occupare l'intellettuale di professione, all'interno di una società che, dai primi anni del '900 modernista, è cambiata a tal punto da diventare irriconoscibile – solo frutta e colori tropicaleggianti restano ancora, magari in plastica.

*De qué estoy hablando cuando digo “crónica”?*¹¹⁹

¹¹⁸ Citato sia da S. Rotker, *Op. cit.*, p. 101; che da D. Jaramillo Agudelo, “Introduzione”, *Op. cit.*, p. 13.

¹¹⁹ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 15.

El debate [...] parece ineludible, y es, también, inútil. Mathew Arnold pedía que no le preguntaran qué es la poesía; pero aclaraba que él podía saber cuáles son los buenos poemas. Aquí es más o menos lo mismo. El tema lo debaten los profesores y es bueno que los profesores hagan esto, pues así no tienen tiempo de meterse en más cosas¹²⁰.

Afferma il curatore della raccolta *Antología de la crónica latinoamericana actual*, Darío Jaramillo Agudelo, salvo poi cimentarsi personalmente nella ricerca di formulazioni adeguate e dedicare all'argomento la sezione-appendice *Los cronistas escriben sobre la crónica* (a seguito della più sostanziosa *Los cronistas escriben crónicas*), nella quale raccoglie articoli-manifesto, formulazioni programmatiche o più neutre descrizioni formali.

Nell'antologia *Domadores de historias*, pubblicata nel 2010 dalla cilena Marcela Aguilar, questa schizofrenia si fa ancora più esplicita: ad ogni *crónica* di un autore segue infatti un articolo-intervista *sull'autore*, assegnando così alla riflessione metaletteraria la stessa importanza della produzione vera e propria. In fondo chi scrive *crónicas* sa molto bene che non si sta occupando di giornalismo tradizionale e, con un certo orgoglio, ne misura la distanza: “Uno de los elementos que convierten la crónica en algo más que un género, en un territorio, es la conciencia del oficio y de sí mismos que tienen los cronistas”¹²¹.

Eppure definire la *crónica*, il *nuevo periodismo*, la *crónica narrativa*, o ancora il *periodismo literario*, secondo tutti i nomi dalle diverse sfumature che vi danno i suoi autori, è cosa quanto mai sfuggente: se non è chiaro cosa s'intenda per un non meglio specificato “apporto di *letterarietà*”, un aumento del formalista “*tasso letterario*” del testo rispetto alla notizia tradizionale, non è neppure così marcata la separazione tra questo tipo di giornalismo e la stampa sensazionalista, gli *amarillismos* ormai onnipresenti che accomunano *tabloids* e *talk-shows* televisivi.

Per rendere la questione più pragmatica e magari più semplice da dirimere, si vorrebbe proporre (prima di seguire gli autori nelle loro ipotesi teorico-letterarie) di considerare la *crónica narrativa*, proprio come per i poeti modernisti, prima di tutto come un *mestiere*. Provando a sostituire al concetto di *tasso letterario* quello di *modalità letteraria*, diviene assai più semplice e pratico ritrovare nella formazione, le predilezioni e la pratica di lavoro degli

¹²⁰ *Ivi*, p. 17.

¹²¹ *Ivi*, p. 46. Che sarà in effetti il maggiore criterio di distinzione tra la *crónica* che qui si vuole analizzare e qualsiasi altro, generico *giornalismo letterario*: quest'ultima definizione viene utilizzata dalla critica come una sorta di generica connotazione, mentre i *cronistas* si conoscono e riconoscono, ed affermano e teorizzano il genere di scrittura da loro consapevolmente praticato e divulgato.

scrittori di *crónicas* un forte avvicinamento al mondo lento e riflessivo della letteratura, irrimediabilmente distante dal mito vorticoso del *trantran* giornalistico (ricordato con un misto di amore ed odio, ad esempio, in *Conversación en la Catedral* di Vargas Llosa, con il caffè, le sigarette, i superalcolici e i night, il fegato rovinato, la macchina da scrivere e le ultime ore della notte per comporre un pezzo¹²²).

L'argentina Leila Guerriero, nella sua conferenza al Festival de *El Malpensante*, rivista colombiana di *crónicas*, esordisce dicendo:

Voy a empezar diciendo la única verdad que van a escuchar de mi boca esta mañana: yo soy periodista, pero no sé nada de periodismo. Y cuando digo nada, es nada: no tengo idea de la semiótica de géneros contemporáneos, de los problemas metodológicos para el análisis de la comunicación o de la etnografía de las audiencias. Además, me encanta poder decirlo acá, me aburre hasta las ruedas Hunter S. Thompson. Y tengo pecados peores: consumo más literatura que periodismo, más cine de ficción que documentales, y más historietas que libros de investigación¹²³.

La preferenza accordata a libri o a cinema di finzione potrebbe dirsi una semplice curiosità biografica su vita e abitudini di una giornalista, ma con quest'affermazione Leila Guerriero sottintende la ben più importante implicazione di un *tempo*, un ritmo rallentato: avere una cultura basata principalmente su opere di finzione significa saper vivere nel mondo senza tempo del racconto, dei meccanismi di verosimiglianza, della fascinazione per il meraviglioso e l'irreale – e non solo nella frenesia della sempre sfuggente attualità, alla scoperta dell'ultima notizia. Negli stessi *talleres de periodismo*, Leila Guerriero insiste sull'insufficienza, per scrivere articoli validi, di una cultura solo giornalistica, e invita i suoi allievi a nutrirsi di letteratura¹²⁴.

[...] 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 emoción¹²⁵.

¹²² M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, Seix Barral, Barcelona, 1973.

¹²³ L. Guerriero, "Sobre algunas mentiras del periodismo", in Agudelo, *Op. cit.*, p. 616.

¹²⁴ G. Jalil, "Leila Guerriero: sufrir y amar (y sufrir de nuevo) la escritura", *cit.*, p. 39.

¹²⁵ *Ibid.* E Kapuściński afferma durante il suo seminario presso la FNPI: "por cada página escrita, cien leídas".

Julio Villanueva Chang, fondatore ed ex-direttore della rivista peruviana *Etiqueta Negra*, indica il detto scelto da Italo Calvino in gioventù, *festina lente* (affrettati lentamente), come massima adatta a questa appartenenza ad entrambi i mondi, letterario e giornalistico, ed è in effetti un'ottima metafora dei due fuochi tra i quali si viene a trovare lo scrittore di *crónicas*: in confronto al giornalista del quotidiano, un *cronista* sembra godere del grande lusso del *tempo*, ma in verità non potrà mai, comunque, prescindere da esso: “vive de publicar historias verificables”¹²⁶.

La questione “quasi metafisica”¹²⁷ del *tempo* torna spesso nelle parole dei *cronisti* – *tempo* adeguato per poter investigare e scrivere, ma anche *tempo* ritmico di cui è intriso ogni tipo di stile. Dagli anni '60 in poi, con l'avvento della televisione, dei computer, dei cellulari sempre raggiungibili, di internet e dei *social networks*, è stato proprio il tempo ad essere venuto a mancare al giornalismo tradizionale, arrivando a diminuire fino a rasentare lo zero, con notizie perennemente *in tempo reale*.

Il *cronista*, invece, con un atteggiamento diametralmente opposto alla nuova cultura mediatica – che con i suoi *tweet* in 140 caratteri divulga la notizia istantaneamente, prima ancora che si sia conclusa¹²⁸ –, dopo magari settimane d'investigazione si chiude in casa, immerso nella propria scrittura, per uscirne solo vari giorni dopo.

Dichiara, ancora una volta, Leila Guerriero:

[...] escribir un artículo me lleva de veinte días a un mes y medio, con jornadas de doce, quince o dieciséis horas. Eso, sin contar la etapa de investigación previa. Conozco a otros cronistas que trabajan como yo. Que después de meses de reporteo bajan las persianas, desconectan el teléfono y se entumescen sobre el teclado de una computadora para salir tres días después a comprar pan, sabiendo que el asunto recién comienza¹²⁹.

E visto che di lavoro si sta parlando, bisognerà trovare editori capaci di accettare un modo

Kapuściński, *Op. cit.*, p. 42.

¹²⁶ J. Villanueva Chang, *Op. cit.*, p. 586.

¹²⁷ *Ivi*, p. 585.

¹²⁸ Il quotidiano italiano *La Repubblica* del 12 maggio 2013 pubblica un articolo dal titolo *Tweet falsi, notizie senza fonti, commenti urlati e in tutto il mondo si fa strada "Slow news"*: “La velocità dei social network non sempre è una risorsa e nasce un movimento per difendere il diritto a una informazione corretta. Quando alcuni hacker hanno twittato la bufala dell'attentato alla Casa Bianca la smentita è arrivata in sette secondi: nel frattempo Wall Street è crollata”.

http://www.repubblica.it/cultura/2013/05/12/news/twitter_e_slow_news-58606279/.

¹²⁹ L. Guerriero, *Op. cit.*, p. 620.

così diverso di fare giornalismo¹³⁰. Sempre in agguato, gli assillanti e prosaici problemi di soldi dello scrittore squattrinato: “La mayoría de las veces, el escritor de crónicas es un cuentista o novelista en apuros económicos” dice Juan Villoro, che risulta in effetti essere sia scrittore che autore di *crónicas narrativas*: “alguien que preferiría estar haciendo otra cosa pero necesita un cheque a fin de mes”¹³¹. La *crónica* è la “*encrucijada de dos economías, la ficción y el reportaje*”¹³², aggiunge; con una buona definizione.

Questo continuo fluttuare e confluire tra due mondi, due storie, due stili di vita, non potrà che concludersi con le sue parole:

La vida está hecha de malentendidos: los solteros y los casados se envidian por razones tristemente imaginarias. Lo mismo ocurre con escritores y periodistas. El fabulador “puro” suele envidiar las energías que el reportero absorbe de la realidad, la forma en que es reconocido por meseros y azafatas, incluso su chaleco de corresponsal de guerra (lleno de bolsas para rollos fotográficos y papeles de emergencia). Por su parte, el curtido periodista suele admirar el lento calvario de los narradores, entre otras cosas porque nunca se sometería a él. Además, está el asunto del prestigio. Dueño del presente, el “líder de opinión” sabe que la posteridad, siempre dramática, preferirá el misántropo que perdió la salud y los nervios al servicio de sus voces interiores¹³³.

2. Tornare indietro per andare avanti

Se un *cronista* si propone di descrivere un fenomeno sociale, o di dipingere il ritratto di un personaggio, non può accontentarsi di pubblicare una delle tante interviste che oggi appaiono sui giornali, rilasciate frettolosamente in posti prestabiliti (ufficio, ristorante, salotto di casa) con modalità prestabilite, nella maggior parte dei casi quasi degli atti teatrali già programmati – dice Julio Villanueva Chang – più che situazioni di conoscenza o di esperienza¹³⁴. Eppure, questo si direbbe ormai l'unico giornalismo possibile, in costante gara con i mezzi di

¹³⁰ “[...] en Hispanoamérica los gerentes y editores de diarios y revistas insisten en arrear al género bajo sospecha. Es un debate que empieza declamatoriamente en la ética y acaba siempre en las finanzas, una desconfianza no tanto en los lectores o en el público sino más propia del negocio de la prensa y sus gerentes. [...] No es un debate profesional; es pura vocación comercial”. J. Villanueva Chang, “El que enciende la luz”, *cit.*, p. 603.

¹³¹ J. Villoro, *Op. cit.*, p. 577.

¹³² *Ivi*, p. 578.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ J. Villanueva Chang, *Op. cit.*, p. 585.

comunicazione di massa.

García Márquez segnala già nel 1996 il trionfo poco meditato dell'*intervista* nel giornalismo tradizionale, uno dei tanti effetti collaterali della concorrenza dell'informazione televisiva, dovuto anche e ad un uso sempre più diffuso del registratore, di cui il giornalista si serve – disattento alle risposte dell'intervistato e già proteso alla preparazione della domanda successiva – demandandogli sempre più il compito di “pensare”¹³⁵. Eppure il registratore

[...] oye pero no escucha, graba pero no piensa, es fiel pero no tiene corazón, y a fin de cuentas su versión literal no será tan confiable como la de quien pone atención a las palabras vivas del interlocutor, las valora con su inteligencia y las califica con su moral¹³⁶.

Anche Ryszard Kapuściński mette in guardia i giornalisti dalla generale tendenza, ormai invalsa, di divenire mero strumento di riproduzione tecnologica della realtà, specie di pedina in giro per il mondo con il solo compito di confermare versioni dei fatti già confezionate in redazione¹³⁷. A questo proposito ricorda l'episodio di un collega messicano che, riprendendo gli scontri tra poliziotti e studenti, non ha idea di cosa stia in effetti capitando, intento solamente a raccogliere materiale visivo da mandare in redazione centrale perché venga poi utilizzato e montato a piacimento¹³⁸.

Il *cronista* di oggi, consapevole degli eccessi di questo giornalismo-lampo, incapace di entrare nella materia che deve raccontare, ritorna quasi al vecchio modo di approcciarsi ai fatti ricordato da Márquez, fatto di taccuino, rigore etico e due orecchie capaci di ascoltare¹³⁹. Secondo Villanueva Chang, un *cronista*

se acuerda también lo que no es tan obvio: que una persona no es la misma de noche que de día. [...] “El periodismo se ocupa de los hombres en un momento muy corto de sus vidas”, recuerda Stephen Frears. Un cronista usa la entrevista como técnica para obtener información, y privilegia la observación social de los fenómenos y de la gente. Toma apuntes, se interroga, asocia, duda, se emociona, clasifica, se explica, vuelve a dudar. Pero más allá de su oficio de reportero-ensayista-escritor, un cronista será siempre un lector y no sólo de sí mismo. Necesita leer más novelas y ensayos y poesía. No sólo la guía telefónica¹⁴⁰.

¹³⁵ G. García Márquez, “Periodismo: el mejor oficio del mundo”, in *Yo no vengo a decir un discurso*, cit., pp. 112-113.

¹³⁶ *Ivi*, p. 113.

¹³⁷ R. Kapuściński, *Op. cit.*, p. 27.

¹³⁸ *Ivi*, p. 28.

¹³⁹ G. García Márquez, *Op. cit.*, p. 112.

¹⁴⁰ J. Villanueva Chang, *Op. cit.*, p. 597.

Ritorna la letteratura, la finzione, che insegna ad avere una propria interpretazione di mondo e realtà. Gli *scoop* in carta e penna non riusciranno mai, del resto, a vincere la gara contro i mezzi di riproduzione visiva, capace di mostrare con una sola inquadratura – e magari in presa diretta – più efficacemente di mille descrizioni scritte ciò che sta avvenendo all'altro capo del mondo¹⁴¹, e così la *crónica* sceglie di giocare la scommessa tutta qualitativa di un ritorno al tempo posato del racconto e della rivendicazione della responsabilità personale dell'interpretazione di fatti che, in fondo, proprio come tanti secoli fa, sono ignoti e spaventosi a tal punto da sembrare surreali. Se un servizio televisivo è *fabbricato* da una trentina o una quarantina di persone anonime, una *crónica* viene invece firmata e sottintende la particolare visione delle cose del proprio autore, che trascende sempre il semplice episodio narrato¹⁴².

Julio Villanueva Chang ricorda come sia compito dell'intervistatore (in certe occasioni davvero difficile) scegliere di confidare o meno nelle dichiarazioni rilasciate da un intervistato: alle volte tenta di fidarsi; altre volte, consapevole che la versione dei fatti fornitagli è falsa, la pubblica comunque, obbediente alla libertà di espressione e al diritto di replica. Altre volte ancora però, come capita sempre più spesso, il giornalista affrettato e senza possibilità di controllare la validità delle affermazioni raccolte, preferisce non prendere alcuna posizione¹⁴³.

Citar entre comillas ha terminado por convertirse en un fácil recurso para lavarse las manos:
*no tuve tiempo de verificar si sucedió, pero así lo dijo en la entrevista*¹⁴⁴.

La *crónica narrativa* contemporanea, invece, decide di togliere le virgolette, inserendo la propria sensibilità e le proprie idee all'interno del testo, fedele alla ricerca di una verità che, ci si è dimenticati, è da sempre il primo obiettivo del giornalista¹⁴⁵. In effetti, lo stesso concetto di verità dopo la filosofia postmoderna sembra diventato tabù, o non esistere, o comunque non potersi più ricercare. Con le virgolette di Villanueva Chang, tornano in mente quelle diverse ma simili di Linda Hutcheon, capaci sí di affermare, ma con ambiguità ed inaffidabilità, o

¹⁴¹ “Pero la televisión llegó y se convirtió en la gran ladrona de nuestras imágenes literarias. Ya no pudimos abundar en descripciones: los lectores podían ver en la pantalla de su televisor aquello de lo que les hablábamos”. R. Kapuściński, *Op. cit.*, p.41.

¹⁴² *Ivi*, p. 13.

¹⁴³ J. Villanueva Chang, *Op. cit.*, p. 593.

¹⁴⁴ *Ibid.*, corsivo presente nel testo.

¹⁴⁵ Verità che non vuole mai dire risposta univoca, certezza meccanica, concetto quasi mistico, ma vuole dire testimonianza e interpretazione di colui che guarda, ragiona, scopre, mette in relazione vari elementi. R. Kapuściński, *Op. cit.*, p. 23.

irridendo qualsiasi pretesa di autenticità. Rifiutando di attribuirsi le proprie parole in prima persona, se ne diffrange la responsabilità in una serie di echi e di rimandi dell'universo del *già detto*. Stanchi di tanto relativismo, tanta ironia, tanta consapevolezza di inconsistenza, ma anche di tanta disillusione, si cerca di andare oltre la famosa definizione postmoderna di Umberto Eco (“Come direbbe Liala, ti amo disperatamente”¹⁴⁶), con la sua impotenza storica e la sua incapacità di prendere una posizione, visti banalizzati e usurpati i sentimenti più profondi e costitutivi della vicenda umana.

Andare oltre tornando indietro, ai tempi più lenti, alla dimensione umana, alla *missione chiarificatrice* che secondo José Ortega y Gasset ogni uomo ed ogni artista sente di avere in questo mondo.

Cultura no es la vida toda, sino solo el momento de seguridad, de firmeza, de claridad¹⁴⁷.

[...]

Toda labor de cultura es una interpretación — esclarecimiento, explicación o exégesis— de la vida. [...] Para dominar el indócil torrente de la vida medita el sabio, tiembla el poeta y levanta la barbacana de su voluntad el héroe político. ¡Buena fuera que el producto de todas estas solicitudes no llevara a más que a duplicar el problema del universo! No, no; el hombre tiene una misión de claridad sobre la tierra. Esta misión no le ha sido revelada por un Dios ni le es impuesta desde fuera por nadie ni por nada. La lleva dentro de sí, es la raíz misma de su constitución. Dentro de su pecho se levanta perpetuamente una inmensa ambición de claridad [...]

Claridad no es vida, pero es la plenitud de la vida¹⁴⁸.

3. Obbligo o verità. Un appunto metodologico

Secondo Kapuściński, la ricerca della verità è passata in secondo piano nel momento in cui, con l'avvento della rivoluzione tecnologica e l'arrivo quasi immediato di qualsiasi notizia da ogni parte del mondo, si è riconfigurato il panorama dell'editoria giornalistica, portando alla formazione, da un lato, delle grandi reti di comunicazione multimediale di massa; dall'altro, di piccoli mezzi di comunicazione marginalizzati¹⁴⁹.

L'editore dei grandi monopoli della comunicazione spesso risulta essere un imprenditore

¹⁴⁶ U. Eco, “Postilla”, in *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 2001.

¹⁴⁷ J. Ortega y Gasset, *Op. cit.*, pp. 84-85.

¹⁴⁸ *Ivi*, pp. 87-88.

¹⁴⁹ R. Kapuściński, *Op. cit.*, p. 23.

qualunque, estraneo al mondo del giornalismo e incapace di comprenderne il linguaggio, interessato più alle domande “può piacere o interessare?” e quindi “si può vendere?” che al compromesso con la scoperta e la divulgazione della verità¹⁵⁰.

Preoccupati dal crollo delle vendite di giornali e riviste a causa dell'informazione televisiva e telematica, gli editori, per recuperare terreno, ricorrono (con scarsi risultati) alle più classiche tattiche di concorrenza, tentando di rendere sempre più “multimediale” la carta stampata: pubblicano foto ogni volta più grandi e più colorate; grafici; disegni; riquadri; nella speranza di accattivarsi e fidelizzare una nuova figura commerciale da loro inventata: il “lettore che non legge”¹⁵¹.

Oppure, cercando di rassicurare il pubblico distratto, al momento di pubblicizzare un lavoro giornalistico dichiarano “si legge come un romanzo”, come se una storia fosse degna d'interesse solo quando rassomigliante alla finzione, dimenticati sullo sfondo tutto il lavoro di ricerca e la tensione investigativa di ogni *crónica narrativa*¹⁵². Secondo Kapuściński, questo è un modo di trivializzare la *parola* e di svuotarla di qualsiasi peso¹⁵³. La *crónica*, ormai deprivata di valore conoscitivo, viene considerata come una sorta di “parente povero” del racconto¹⁵⁴, come lamenta Villanueva Chang.

Pero en estos tiempos de tentaciones comerciales, de los fraudes desde Janet Cooke hasta Jaison Blair y una legión de periodistas mentirosos que se salvaron de la publicidad de sus casos, el acento se ha posado como una mosca en la *reportería*. [...]

En tiempos de mayor inseguridad y confusión, una *crónica* ya no es tanto un modo literario y entretenido de “enterarse” de los hechos sino que sobre todo es una forma de “conocer” el mundo. [...]

Un cronista narra una *historia de verdad* sin traicionar el rigor de los hechos, pero con el fin de descubrir a través de esa historia síntomas sociales de su época¹⁵⁵.

Il direttore di *Etiqueta Negra* ricorda due personaggi della stampa statunitense diventati tristemente celebri per l'infondatezza delle loro notizie: Janet Cooke, addirittura, riesce a

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ M. Caparrós, “Por la *crónica*”, *cit.*, p. 607. “Es un problema: un lector se define por leer, y un lector que no lee es un ente confuso. Sin embargo, nuestros bravos editores no tremulan ante la aparente contradicción [...]”. Aggiunge Leila Guerriero: “La idea de fondo es lograr, por la vía del disimulo, que el lector no se entere de que lo que tiene entre manos es una inmundicia, asquerosa, deleznable revista, y no la pantalla de un televisor”. L. Guerriero, *Op. cit.*, p. 621.

¹⁵² J. Villanueva Chang, *Op. cit.*, p. 599.

¹⁵³ R. Kapuściński, *Op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ J. Villanueva Chang, *Op. cit.*, pp. 590- 591.

vincere nel 1981 il premio Pulitzer per *Feature Writing* con il suo articolo *Jimmi's World* – storia strappalacrime di un bambino eroinomane di otto anni – risultato in seguito completamente artefatto.

Insomma, per quanto i *cronistas* vogliano sottolineare come ogni *rappresentazione* sia necessariamente *finzione* – articoli di giornale dal tono oggettivo compresi – questa consapevolezza non dovrà mai portare ad un detrimento dell'accuratezza investigativa, aprendo le porte ad imbrogliatori, truffatori o a vanesi protagonisti di fumose storie fatte di niente¹⁵⁶. Una *crónica* non è solo un esercizio di stile, e il suo compito non consiste nel confezionare storielle divertenti, ma continua ad essere quello di raccontare il mondo, convertendo il dato in *conoscenza*, e se possibile, il fatto (che sia un dettaglio, una banalità) in *esperienza*¹⁵⁷: se vi si rinuncia o lo si perde di vista, si perde anche la *crónica*.

Per quanto la *crónica contemporanea* si trovi all'estremo opposto del “feticismo del documento”, la verità *giuridica*, e cerchi di “risolvere il caso” a partire da inferenze o intuizioni del giornalista, come i famosi *detective* della letteratura, l'istinto di questi non potrà mai diventare sostituto del documento, proprio come il mero documento non potrà mai essere del tutto congruente alla verità stessa¹⁵⁸.

Martín Caparrós, comparando la *crónica* allo sguardo che afferma, che dice apertamente “yo”, aggiunge:

La *crónica*, además, es el periodismo que sí dice yo. Que dice existo, estoy, yo no te engaño. [...] Por supuesto, está la diferencia extrema entre escribir en primera persona y escribir sobre la primera persona. [...] Mirar, en cualquier caso, es decir yo y es todo lo contrario de esos *pastiches* que empiezan “cuando yo”: cuando el cronista empieza a hablar más de sí que del mundo, deja de ser cronista¹⁵⁹.

Caparrós suggerisce di non cadere in quegli *egotrip*, come li definisce Boris Muñoz, che si

¹⁵⁶ Come afferma Agudelo in introduzione: “Es cierto que, como decía Octavio Paz, «la palabra es un símbolo que emite símbolos», pero esto no traduce que nos hayamos librado de los embustes”. D. Jaramillo Agudelo, *Op. Cit*, p. 25.

¹⁵⁷ J. Villanueva Chang, *Op. cit.*, 591.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 592. Racconta lo studioso di giornalismo Norman Sims l'incredulità di Tracy Kidder al momento di leggere l'elogio di un editore alla sua opera: «Tracy Kidder, residente de Williamsburg, ha ganado el premio Pulitzer por su novela, *El alma de una nueva máquina*»: “Kidder leyó la frase e, incrédulo, meneó la cabeza. Una novela, una narrativa inventada. Para él aquello era un poco irritante después de haber vivido ocho meses en el sótano de la Data General Corporation, y de haber gastado dos años y medio en el libro. Y se había esmerado en conseguir las citas exactas, y en captar todos los detalles con precisión”. N. Sims, *Los periodistas literarios, o el arte del reportaje personal*, Aguilar, Bogotá, 2009.

¹⁵⁹ M. Caparrós, “Por la *crónica*”, *cit.*, pp. 610-611.

nascondono sotto il nome di *crónica*:

Sin embargo, hoy casi cualquier cosa es crónica, un recurso en torno a cualquier cosa sobre la cual los aspirantes a plumíferos deciden derramar su tinta sin el menor escrúpulo ni rigor. [...] ¿Qué es una crónica? Por lo general, se piensa que es el tipo de escritura más apto para la nadería y el egotrip¹⁶⁰.

Il mondo e la realtà, insomma, non possono essere messi in secondo piano in favore di protagonismi del giornalista, e la componente investigativa della *crónica* non deve essere messa in ombra dalla leggibilità della sua prosa narrativa.

Posta questa premessa importante per non snaturare con letture arbitrarie la *crónica*, che si rivela così *ibrida* in senso profondo, e non un semplice *collage* di caratteristiche di generi diversi, bisogna però procedere ad una prima delimitazione di campo, dovuta all'impostazione e alle interpretazioni che si vorrebbero avanzare nella seguente analisi letteraria.

Questo studio non vuole essere una ricognizione di tutti i contenuti di realtà, la *non fiction*, nei generi e nelle diramazioni della letteratura. Verranno considerati come *crónicas narrativas* esclusivamente gli articoli rispondenti a simili caratteristiche di lunghezza (non oltre la trentina di pagine); stile; epoca; provenienza; pubblicazione. Si escluderanno invece le *novelas testimonio*; i romanzi che mescolano storia e documento, postmoderni o meno; le *grandes crónicas*¹⁶¹; i libri-inchiesta¹⁶². Tale scelta di campo è dovuta al fatto che nello svolgimento di quest'analisi si vorrebbe considerare la *crónica* non tanto come la scelta di far valicare alla letteratura i confini della realtà, quanto piuttosto di sottomettere la realtà stessa a una buona dose di letteratura. La *crónica narrativa* verrà interrogata dai mezzi dell'analisi stilistica e della teoria letteraria perché particolarmente adatta, con la sua controversa adesione al mondo reale, a mettere in luce i meccanismi, gli effetti e i problemi che presuppongono narrazioni e Letteratura (con la maiuscola, per quanto si stia parlando di giornalismo).

Del resto, l'accento letterario delle *crónicas* è ulteriormente rimarcato dai loro contenuti, spesso notizie già uscite alla ribalta da tempo¹⁶³: rinunciando ad arrivare per prime, si

¹⁶⁰ B. Muñoz, *Op. cit.*, p. 630.

¹⁶¹ Secondo la definizione, già specificata, della Vallejo e Samper Pinzano.

¹⁶² Al di fuori dei già citati casi precursori, Márquez, Barnet, Walsh.

¹⁶³ Afferma Leila Guerriero: “[...] 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

focalizzano piuttosto sul *racconto*, immedesimandosi e proponendosi d'immedesimare il lettore in ciò che si è visto e che si sta, più che riportando, *ricreando*. Si tenterà quindi, piuttosto, di sottolineare il portato politico che può avere – oltre le inchieste investigative dirimpenti o la notizia-bomba – una certa *modalità* di raccontare le cose, capace da un lato di cambiare la prospettiva di colui che legge, magari catturandolo in un argomento che fino a poco prima non lo interessava¹⁶⁴, e dall'altro, di dare voce alle battaglie lente che, come un brusio, accompagnano tutta la storia politica “maggiore”.

4. Centauri ed ornitorinchi, tutti i nomi della *crónica*

Le definizioni per la *crónica*, molto spesso estroverse o spiritose¹⁶⁵, sono davvero tante e giocano principalmente sul carattere composito e spurio di questa forma letteraria. Gli autori provano a descrivere questa scrittura elencando tutti i generi letterari dai quali trae le sue tecniche formali – generi che, a dire il vero, sembrano quasi moltiplicarsi di critico in critico. Una delle più fortunate definizioni è senz'altro la parodia del *centauro* di Reyes, il saggio, che diventa con la *crónica* di Juan Villoro *el ornitorrinco de la prosa*, formata da ben sette anime diverse (o *animali*, seguendo la metafora):

De la *novela* extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector al centro de los hechos; del *reportaje*, los datos inmodificables; del *cuento*, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la *entrevista*, los diálogos; del *teatro moderno*, la forma de montarlos; del *teatro grecolatino*, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la “voz del proscenio”, como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del *ensayo*, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la *autobiografía*, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias podría extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La *crónica* es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser¹⁶⁶.

pueblo) [...] que había salido en la tele millones de veces”. J. Jalil, *Op. cit.*, p. 36.

¹⁶⁴ Caparrós, “Por la *crónica*”, *cit.*, p. 609.

¹⁶⁵ Proprio perché di difficile definizione. Si sorride nella mancanza di un'alcuna possibilità di essere rigorosi, lasciando trasparire che in fondo, alle volte, essere rigorosi non sia così importante.

¹⁶⁶ J. Villoro, *Op. cit.*, p. 579.

Il critico del *New Journalism* Mark Kramer, nota Darío Jaramillo Agudelo, riesce addirittura ad aggiungere all'elenco di Villoro alcuni ulteriori modelli letterari¹⁶⁷: a quanto pare, come del resto ammette Villoro stesso, il numero di influenze raccolte dalla *crónica* potrebbe davvero estendersi all'infinito. Cercare di spingere l'analisi di questo fenomeno giornalistico ad un censimento di tutte le sue fonti e i modelli all'interno dell'intero panorama letterario, rischia a questo punto di rivelarsi poco fruttuoso: tra centauri e ornitorinchi, i pipistrelli di Boris Muñoz¹⁶⁸, il piede nella *fiction* e l'altro nella notizia di Jursich¹⁶⁹, le figlie incestuose di storia e letteratura di Toño Angulo Daneri¹⁷⁰, le letterature a rasoterra di Cândido¹⁷¹, gli incroci economici di Juan Villoro¹⁷², le letterature sotto pressione di Susana Rotker¹⁷³, e, infine, i camaleonti di Villanueva Chang¹⁷⁴, le definizioni e gli arguti giochi di parole sulla *crónica* sono davvero tanti, e Jaramillo Agudelo non esagera quando sostiene che una denominazione in più a questo *género bien sudaca* (di Caparrós¹⁷⁵) non farebbe che contribuire alla “confusión general”¹⁷⁶.

Potrà risultare più interessante, invece, ricercare nell'effettiva analisi ed interpretazione dei testi di *crónica* le quattro “forze essenziali” che secondo lo studioso di giornalismo Norman Sims costituiscono la fibra del cosiddetto *literary journalism*¹⁷⁷ – dei poli d'attrazione formali e contenutistici, problematici e problematizzanti, utilizzati dagli autori di *crónica contemporánea* latinoamericana, e con i quali essi hanno costantemente l'obbligo di confrontarsi.

La prima *forza essenziale* consiste nella *inmersión*, che porta con sé l'importante tema, in buona parte già trattato, del *tempo* e della difficoltà del giornalismo odierno di adattarsi alla nuova velocità e ai nuovi *media* dell'informazione. La seconda forza è definita come *voz*, ed evidenzia vantaggi e controindicazioni del soggettivismo della *crónica* nei confronti

¹⁶⁷ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁸ B. Muñoz, *Op. cit.*, p. 627.

¹⁶⁹ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 16.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² J. Villoro, *Op. cit.*, p. 577.

¹⁷³ S. Rotker, *Op. cit.*, p. 115.

¹⁷⁴ J. Villanueva Chang, *Op. cit.*, p. 598.

¹⁷⁵ M. Caparrós, “Por la crónica”, *cit.*, p. 608.

¹⁷⁶ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.* p. 17.

¹⁷⁷ Per quanto riguarda la definizione di *literary journalism*, Sims dichiara: “La mayor parte de los lectores conoce bien una rama del periodismo literario, el “nuevo periodismo”, que empezó en los años sesentas y duró hasta mediados de los setenta. [...] Pero periodistas literarios como George Orwell, Lillian Ross y Joseph Mitchell llevaban mucho tiempo trabajando antes de que aparecieran los nuevos periodistas. Y ahora ha surgido una generación de escritores más jóvenes [...]. Esta forma de escribir ha sido llamada periodismo literario y a mí me parece un término preferible a otras propuestas: periodismo personal, nuevo periodismo y paraperiodismo”. N. Sims, *Op. cit.*

dell'oggettività del giornalismo tradizionale. La terza è la *exactitud*, il “choque de mundos”¹⁷⁸, l'attrito tra i confini di realtà e volo letterario (del quale si è diffusamente parlato nei paragrafi precedenti), che propone difficili ed importanti domande sull'effettiva affidabilità di ogni testimonianza, in particolare, e di qualsiasi rappresentazione scritta, in generale. Infine, la quarta e più suggestiva forza della *crónica*, il *símbolo*, porta ad una riflessione sull'arte, la letterarietà, il particolare nell'universale e tutte le altre banali, grandi verità eterne che, secondo Villanueva Chang, se ben interiorizzate e davvero vissute, possono essere citate per l'ennesima volta senza infastidire il lettore¹⁷⁹.

Ma non ci si tira indietro e, prima di concludere, si cercherà qui di proporre una breve, ulteriore, definizione di *crónica*, che potrebbe essere quella di *rimedio*, *escamotage*, di possibile *scappatoia*: l'ennesimo, nuovo tentativo dello scrittore di avere ancora un senso e di riuscire a scrivere senza essere schiacciato dal fardello secolare che la letteratura gli pone sulle spalle. Al di là di postmodernismi vari, scrivere in America Latina dopo il *boom* degli anni '60 non è mai cosa priva d'implicazioni: che sia per opporvisi o che sia per seguirlo, sembra quasi che ogni autore al momento di scrivere un libro non possa, o non riesca, ad esimersi dal citare almeno una volta i *Cien años de soledad* di García Márquez (*arcángel San Gabriel*¹⁸⁰).

La crónica periodística es la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita hoy en día en Latinoamérica. [...]

A Mario Jursich, el director de *El Malpensante*, le oí decir que, después del *boom* de la narrativa latinoamericana de los años sesenta y setenta del siglo pasado, se dieron intentos de fabricar un fenómeno parecido a ese *boom* de Onetti y Cortázar, García Márquez y Vargas Llosa, etcétera y etcétera. Para ese reencauche, se utilizaron las clonaciones (“el nuevo Julio Cortázar”), se utilizaron los números (los 39 menores de 39), se apeló a las parodias (mac-ondo). Y, a pesar de que existen materiales interesantes y autores valiosos que figuran en esos momentos, el intento de reciclar el *boom* no pasó de la etapa de plan de mercadeo a la de auténtico *boom*¹⁸¹.

In conclusione, con Martín Caparrós si potrebbe dire che la *crónica* è il tentativo di uscire

¹⁷⁸ *Ivi*.

¹⁷⁹ J. Villanueva Chang, *Op. cit.*, p. 592.

¹⁸⁰ A. Fuguet, S. Gómez, “Prologo” in *McOndo*. A. Fuguet, S. Gómez (a cura di), *McOndo*, Gijalbo-Mondadori, Barcelona, 1996.

¹⁸¹ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 11.

dallo stereotipo “esuberante, verde, umido”¹⁸² creatosi al di fuori dell'America Latina dopo la pubblicazione dei più importanti romanzi del *realismo mágico* o del *real maravilloso*. Caparrós rileva come, con il passare del tempo, sembra quasi che sia andata perduta la capacità e la giusta forma per raccontare il Sud America; non riuscendo più la *finzione (fiction)* a rendere conto delle realtà latinoamericane, aggiunge il *cronista*, si potrebbe dire che ci abbia pensato la *non fiction* ad adempiere al meglio all'incarico (per lo meno, la meglio delle sue possibilità)¹⁸³.

Riuscendo a svincolare i difficili bivi tra lingua barocca, ricca e tropicale, oppure normale e piana, tra foresta o paesino o ancora città e megalopoli, tra gente immersa nella povertà e *guerrilla* e *villas miserias* oppure ricchi rampolli dell'aristocrazia cosmopolita, figli di papà e del mondo, ma non certo delle loro nazioni rattoppate, tra *folklore*, *bossa nova*, *cumbia* o *heavy metal*, la *crónica narrativa* racconterà, con umiltà ed onestà intellettuale, *lo glocal*¹⁸⁴.

Si perderà intrepidamente nelle piccole *aldeas* delle Ande senza diventare un racconto tipicamente *regionalista*, oppure, immersa nella realtà urbana, vivrà privatissime vicende *post-punk* senza il bisogno di rinnegare interamente la propria storia ed identità.

5. Ornitorinchi e... zebre. *Lo glocal*

Il periodo storico di transizione, *in ebullición*, di José Martí e dei modernisti; il duro momento del moltiplicarsi dei regimi dittatoriali in Sud America durante la produzione di Márquez, Barnet, Walsh: nessun'opera letteraria può prescindere dal suo contesto storico, e meno che mai quella giornalistica, costitutivamente protesa verso temi dell'attualità. Per conoscere davvero la *crónica* della contemporaneità sarà quindi impossibile non citare almeno di sfuggita gli scomodi termini di *postmodernismo* e *globalizzazione*.

Le tendenze di economia, cultura e politica mondiali sono sempre più quelle di apertura e di movimento tra diverse merci, pensieri, nazionalità, e chi scrive di giornalismo ne deve tenere conto, afferma Kapuściński: “la tensión entre lo local y lo global nos toca particularmente”¹⁸⁵. Il giornalista polacco durante i suoi seminari colombiani, raccolti ne *Los cinco sentidos del periodista*, non a caso vi si sofferma a lungo, dedicando interamente

¹⁸² “El viaje de la crónica latinoamericana...”, *cit.*

¹⁸³ *Ivi.*

¹⁸⁴ J. Villanueva Chang, *Op. cit.*, p. 606.

¹⁸⁵ R. Kapuściński, *Op. cit.*, p. 65.

all'argomento la sua ultima conferenza.

Un *cronista* infatti, secondo Kapuściński, scrive confrontandosi continuamente con gli effetti più importanti della globalizzazione, consapevole dei profondi mutamenti in atto nella società odierna: la nuova velocità dell'informazione; una del tutto inedita evanescenza delle frontiere (o di una loro esistenza puramente economica); l'indebolimento dello stato come forma d'organizzazione umana; l'avviamento di tutte le società verso una forma di governo democratica (che però spesso si rivela tale solo in apparenza); la moltiplicazione di società internazionali, strutture burocratiche e gruppi commerciali che detengono un nuovo, inedito potere in una sorta di *autoritarismo occulto*; infine, l'ormai avanzata privatizzazione della violenza (con mercenari, guardie di sicurezza, eserciti personali...) che non risulta più essere monopolio esclusivo dello stato¹⁸⁶.

Al momento di scrivere a proposito di – e vivendo in – uno scenario simile, però, il *cronista* si propone di tenere conto dei limiti e dei confini della ricezione umana, abituata in tutta la sua millenaria storia a ragionare su piccola scala, in tribù o villaggi¹⁸⁷. Come dice Julio Villanueva Chang, tratterà quindi de *lo glocal*¹⁸⁸: senza cercare di realizzare in un'unica frase una qualche analisi globale, nel rispetto della propria abilità di comprensione, in effetti incapace di allontanarsi eccessivamente dall'esperienza empirica, il *cronista*:

[...] sabe que no tiene influencia sobre las cosas grandes; se limita a las pequeñas porque entiende que las puede dominar. Esa tendencia a limitar el pensamiento es un símbolo de nuestra incapacidad para comprender el mundo en que vivimos, un mundo ya globalizado. Pensamos que vivimos en una pequeña aldea, en una calle breve, en una casa. En esos tamaños se mueve nuestra imaginación. Ésta es la principal de las contradicciones de la mente humana¹⁸⁹.

Kapuściński riporta come esempio la sua partecipazione al *Congresso Internazionale di Sociologia* del 1994, organizzato a Bielefeld, in Germania, ed incentrato sul tema della criminalità organizzata nel mondo. I 5000 lavori presentati sull'argomento e ordinati sistematicamente in quella occasione, secondo il giornalista – con una valutazione magari un po' troppo netta, ma data dall'esperienza diretta – sono risultati una grande mole di dati che,

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 57 e ss.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 65.

¹⁸⁸ J. Villanueva Chang, *Op. cit.*, p. 606.

¹⁸⁹ R. Kapuściński, *Op. cit.*, p. 65.

putroppo, non è stata in grado di muovere un solo passo verso la risoluzione del problema¹⁹⁰.

Con forse la migliore, e senz'altro la più anacronistica tra le tante analisi dell'odierna incapacità dell'uomo di ritenere nuove informazioni proprio a causa della sua costante sovraesposizione ad esse, Ortega y Gasset afferma in *Meditaciones del Quijote* che erudizione non equivale, e non potrà mai equivalere, a filosofia¹⁹¹. Ogni cosa imparata deve già sfuggire, subitaneamente riconvertirsi in vivo strumento per raggiungere la seguente, sennò si cristallizza, diviene inerte e, irrigidita, perde ogni capacità di produrre mutamento (insomma, il suo segreto contenuto di verità). L'accumulazione erudita di una grande massa d'informazioni non porta alla *synthesis*, caratteristica della filosofia, ma solo a una serie disarticolata di nozioni che hanno in comune il mero fatto di essere padroneggiate dalla stessa persona¹⁹².

Las verdades, una vez sabidas, adquieren una costra utilitaria; no nos interesan ya como verdades, sino como recetas útiles. Esa pura iluminación subitánea que caracteriza a la verdad, tiénela esta solo en el instante de su descubrimiento. Por esto su nombre griego, *alétheia* — significó originariamente lo mismo que después la palabra apocalipsis —, es decir, descubrimiento, revelación, propiamente desvelación, quitar de un velo o cubridor. Quien quiera enseñarnos una verdad que nos sitúe de modo que la descubramos nosotros¹⁹³.

Il concetto di Ortega y Gasset è davvero efficace per comprendere sia la difficoltà umana, riportata da Kapuściński, di seguire il fluido e continuo movimento di notizie, capitali e persone caratteristico del mondo *globalizzato*, che per seguire la tesi, d'impianto assai diverso, dell'argentino Néstor García Canclini, un antropologo che si propone di investigare a tutto tondo caratteristiche, storia e possibili prospettive dei movimenti artistici nell'America Latina

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 89.

¹⁹¹ “Poco a poco se van haciendo más raros los meros eruditos, y pronto asistiremos a la desaparición de los últimos mandarines. Ocupa, pues, la erudición el extrarradio de la ciencia, porque se limita a acumular hechos, mientras la filosofía constituye su aspiración céntrica, porque es la pura síntesis. En la acumulación, los datos son solo colegidos, y formando un montón, afirma cada cual su independencia, inconexión. En la síntesis de hechos por el contrario, desaparecen estos como un alimento bien asimilado y queda de ellos solo su vigor esencial”. Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 22. Ovviamente, citando la sovrainformazione non si intendono solo seminari di sociologia ma anzi e soprattutto il potere in costante crescita di televisione ed informatica. Non si tratta di fare uno dei soliti discorsi nostalgici e retrogradi sul fatto che “si stava meglio quando si stava peggio”: l'arrivo capillare di qualsiasi informazione presenta senz'altro aspetti estremamente positivi in quanto a maggiori possibilità d'informazione, comunicazione, intrattenimento. Ma, con Néstor García Canclini “ci domandiamo se la discontinuità estrema come *habitus* percettivo, la diminuzione delle opportunità di comprendere la rielaborazione dei significati soggiacenti ad alcune tradizioni, di intervenire sul loro cambiamento, non rinforzi il potere inconsulto di coloro che invece continuano a preoccuparsi di controllare le grandi reti di oggetti e significati: le multinazionali e gli stati”. N. García Canclini, *Op. cit.*, p. 221.

¹⁹² *Ivi*, p. 21.

¹⁹³ *Ivi*, pp. 51-52.

“postmoderna”. L'*erudizione* di Ortega y Gasset, infatti, rappresenta alla perfezione ciò che Canclini definisce *tendenza al collezionismo*, dal quale deriverebbe ogni *folklorismo* e tradizionalismo congelato nel *cliché*, nell'incessante rimando al passato, che molto poco ha a che vedere con le vere pratiche artistiche delle comunità indigene sudamericane.

Anche le parole di Kapuściński sulla globalizzazione hanno una singolare consonanza con quelle dell'antropologo argentino sull'insorgere della cultura postmoderna negli anni '80 e '90 (con effetti che arrivano fino ai nostri giorni). In questo periodo storico fluido, *debole* (privo delle *grandi narrazioni*¹⁹⁴ e dei sistemi filosofici totalizzanti e onnicomprensivi delle epoche passate), degerarchizzato, dove sostanzialmente ogni prodotto, culturale o meno, è oggetto di commercio¹⁹⁵ e può circolare liberamente per i quattro angoli del pianeta, è difficile che una cultura ancora per molti versi legata ad un passato remoto riesca a sfuggire ad una banalizzazione dei propri tratti, ridotti a mero stereotipo. L'America Latina diventa una specie di vetrina per turisti, un negozio di *souvenirs*, magari un po' rozzi o *naiif* ma “davvero originali” (insomma ottimi soprammobili), tutti provvisti di apposito cartellino indicante il prezzo (convertito in dollari).

Collezionismi ed *erudizioni* inerti di stereotipi inerti, magari pubblicizzati da modernissimi sistemi di comunicazione di massa. Il fumettista argentino Fontanarrosa, con il suo *gaucho* della *pampa* Inodoro Pereyra, ironizza su questi paradossi:

Quando fece la sua apparizione, nel 1972, parodiava l'esuberanza kitsch della tematica folklorica allora in voga nei mezzi di comunicazione di massa. Come ci riusciva? Da un lato esagerando i giri di parole e gli stereotipi visuali del “gaucho”. Dall'altro, rendendo evidente come quest'esaltazione delle radici fosse tanto fuori misura proprio quando appariva insieme alla diffusione della cultura moderna – elitaria e di massa – da parte degli stessi mezzi elettronici che promuovevano il folklore. Nei fumetti di Fontanarrosa, Inodoro incontra, fra gli altri, Borges, Zorro, Antonio das Mortes, ET, Superman, Don Chisciotte, Darwin. Attraversa le arti, i generi e le epoche¹⁹⁶.

Anche la *crónica* deve confrontarsi con un tale processo di banalizzazione e serializzazione, tipica della cultura postmoderna, che la pone in vendita semplicemente come un bene commerciale in più. Secondo Canclini un'opera d'arte (o letteraria) può essere di

¹⁹⁴ Secondo la celebre definizione di Jean-François Lyotard.

¹⁹⁵ Come lamentavano i modernisti un paio di secoli fa, al momento della formazione del ceto borghese in Sud America, senza poter immaginare di descrivere un fenomeno solo agli esordi.

¹⁹⁶ N. García Canclini, *Op. cit.*, pp. 239-240.

rottura e sconvolgimento dell'ordine costituito così come di propaganda e consolidamento di uno statico *status quo*, ed anzi, è in realtà molto spesso la *stessa* opera che, posta inizialmente come elemento dirompente, non compatibile con la società, viene poi assorbita da quest'ultima, fino ad arrivare quasi a diventarne il manifesto: si tratta per Canclini di una *ritualizzazione* della conflittualità dell'arte¹⁹⁷, che diventa apparato, diventa *cliché*. Secondo l'argentino, ogni opera rischia di subire questo processo di teatralizzazione, che disinnesci qualsiasi potere sovversivo. Il *folklore* apprezzato dalle classi politiche conservatrici; il *populismo* che porta alla ribalta (scenica) la popolazione; la stessa libertà infinita e *sovraproduzione* del consumismo e dell'industria culturale, secondo l'antropologo, sono solo finzioni di contrapposizione. L'opera artistica così non riesce mai a portare a veri *atti* ma piuttosto a ripetitivi, sempre identici a se stessi, *riti*.

Ciò cui aspirano gruppi tanto diversi quando spiritualizzano la produzione e il consumo di cultura, svincolandola dal sociale e l'economico, eliminando qualsiasi sperimentazione e riducendo la vita simbolica della società alla ritualizzazione di un ordine razionale o cosmico affermato dogmaticamente è, in fondo, la neutralizzazione della instabilità sociale¹⁹⁸.

Con buona pace di qualsiasi energia critica ed innovativa, l'arte diventa uno scenario di cartapesta per parate di una qualche festività nazionale¹⁹⁹, del tutto avulsa dalla realtà ma contemporaneamente onnipresente, e difficilmente superabile dalle nuove opere di artisti o scrittori.

Le tesi di Canclini sui processi politici e commerciali di banalizzazione di arte e tratti caratteristici del *folklore*, risultano purtroppo una buona descrizione di quanto è capitato al *realismo mágico* durante il cosiddetto *boom* latinoamericano, quando la fama raggiunta da alcune opere d'indubbia grandezza e profondità è stata rapidamente utilizzata come una sorta di marchio di fabbrica commerciale per redditizie esportazioni estere. La rigogliosa innovazione portata alla ribalta dalla prosa di Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa,

¹⁹⁷ Particolarmente evidente nei *murales* che accompagnano la rivoluzione messicana. Canclini aggiunge: “Quando l'organizzazione sociale si stabilizza la ritualità si sclerotizza”. *Ivi*, p. 214.

¹⁹⁸ *Ivi*, pp. 122-123. I riti cercano di riunire in un'ordinata unità strati diversi della società, in una tradizione simbolica condivisa che dovrebbe “naturalizzare la barriera tra inclusi ed esclusi”. *Ivi*, p. 138. È però inverosimile l'ideologia che pretende di riconciliare in un insieme organico tradizioni artistiche di classi ed etnie tagliate fuori dalle istituzioni: poco più di un tentativo di dissimulazione del fatto che musei e monumenti non sono che, in fondo, testimoni di dominazione (Walter Benjami afferma che qualsiasi documento di cultura è sempre, in qualche modo, documento di barbarie). *Ivi*, p. 137.

¹⁹⁹ Della quale però spesso la popolazione ignora la vera storia. “La commemorazione tradizionalista riposa spesso sull'ignoranza del passato”. *Ivi*, p. 122.

Alejo Carpentier, Carlos Fuentes o, in modo piuttosto diverso, da Julio Cortázar, si è così appiattita in una serie di stilemi facilmente riconoscibili, assunti dalle rispettive istituzioni nazionali come segno di distinzione, e propagandati, con “gran successo di botteghino”, oltre i confini nazionali. “El latino está hot” in America del nord, come si racconta nella disavventura capitata in Iowa ad alcuni scrittori latinoamericani:

[...] tanto el departamento de español, como los suplementos literarios yanquis, están embalados con el tema. [...] Tal es la locura latina que el editor de una prestigiosa revista literaria se da cuenta que, a cuerdas de su oficina, en pleno campus, deambulan tres jóvenes latinoamericanos. [...] La idea, dice, es armar un número especial de su prestigiosa revista literaria centrado en el fenómeno latino. [...]

Welcome all Hispanics. Pues bien, el editor lee los textos y rechaza dos. Los que desecha poseen el estigma de “carecer de realismo mágico”. Los dos marginados creen escuchar mal y juran entender que sus escritos son poco verosímiles, que no se estructuran. Pero no, el rechazo va por faltar al sagrado código de realismo mágico. El editor despacha la polémica arguyendo que esos textos “bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo”²⁰⁰.

Il *realismo mágico* perde ogni potere innovativo o sovversivo, proprio ciò che lo aveva fatto spiccare e brillare nel panorama letterario, per diventare una ricetta “pronta per l'uso”.

A Tijuana (con New York, il maggiore laboratorio di postmodernità, secondo Canclini) il turista nordamericano, intrepido appassionato d'avventura, potrà trovare asini dipinti, camuffati da zebra: come le copiose e continue ripetizioni di tipicità latinoamericane “magiche”, le zebre messicane diventano vero emblema di tutta una produzione culturale nata esclusivamente per una fruizione esterna, e nella fattispecie, *yankee*²⁰¹.

In vari punti dell'avenida Revolución vi sono delle zebre. In realtà sono asini dipinti. Servono affinché i turisti nordamericani si facciano fotografare con un paesaggio alle spalle nel quale sono riunite diverse immagini di varie regioni del Messico: vulcani, figure azteche, fichi d'india, l'aquila con il serpente. “In mancanza di altre cose, come nel sud, dove ci sono piramidi, qui non c'è niente di tutto ciò... e quindi bisognava inventare qualcosa per i *gringos*”, ci hanno detto in uno dei gruppi di ricerca. In un altro ci segnalavano che “si rifà a questo mito che hanno i nordamericani, che ha a che vedere con l'attraversare la frontiera verso il passato,

²⁰⁰ A. Fuguet, S. Gómez, *Op. cit.*

²⁰¹ *Ivi*, p. 229. Mentre un esempio ibrido identico ma opposto potrebbe essere quello della Vergine di Guadalupe: di ascendenza cattolico-spagnola, unisce a un volto rinascimentale un colore di pelle scuro per favorire l'identificazione indigena. *Ivi*, p. 112.

verso il selvaggio, verso la moda di andare a cavallo”²⁰².

Nel difficile tentativo di costituirsi con una fisionomia propria e non condizionata dal mercato esterno, molti autori decidono di rifiutare interamente queste “zebre”, stereotipi esoticheggianti nei quali rischiano di restare travolti. Gli scrittori Alberto Fuguet e Sergio Gómez, dopo lo spiacevole ma illuminante episodio in Iowa, allestiscono nel 1996 l'antologia di racconti *McOndo*, chiara parodia della celeberrima città di Macondo, protagonista di *Cien años de soledad*, programmaticamente contraria ad ogni realismo magico²⁰³:

El criterio de selección entonces se centró en autores con al menos una publicación existente y algo de reconocimiento local. [...] Exigimos, además, cuentos inéditos. Podían versar sobre cualquier cosa. Tal como se puede inferir, todo rastro de realismo mágico fue castigado con el rechazo, algo así como una venganza de lo ocurrido en Iowa. [...]

No son frescos sociales ni sagas colectivas. Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh²⁰⁴.

Eppure, anche il rifiuto in blocco di tutta una parte – e probabilmente la più importante – della propria tradizione letteraria non può avere come risultato che un ulteriore irrigidimento. Nell'antologia di *McOndo* si risponde alla tipizzazione del canone latinoamericano non tanto cercando di separare quelle che furono pratiche innovative ed originali dalla susseguente vuota operazione commerciale, ma piuttosto operando una semplice inversione di segno, come se fosse solo una questione di contenuti²⁰⁵.

Da un lato, una provocazione del genere potrebbe riuscire a dinamizzare un dibattito letterario ormai ristagnante in medesime, abusate formule, o a gettare una luce più critica e smalzata sull'opera di scrittori quasi d'appendice (si pensi alla fama internazionale di Isabel Allende o di Laura Esquivel). Ma d'altra parte, un tale risultato l'otterrebbe pagando, in ultima istanza, l'altissimo prezzo dell'annullamento di ogni distanza tra questa produzione libraria e quella di un Gabriel García Márquez²⁰⁶. A ben vedere, si tratta ancora di un'operazione fatta

²⁰² *Ivi*, p. 229.

²⁰³ Sarebbe stato davvero interessante confrontare quest'antologia con quella di *crónicas* di Agudelo, ma purtroppo si è rivelata del tutto irreperibile in Italia.

²⁰⁴ A. Fuguet, S. Gómez, *Op. cit.*

²⁰⁵ A questo proposito, Canclini dice benissimo: “Non vi può essere avvenire per il nostro passato se oscilliamo fra i fondamentalismi reattivi di fronte alla modernità raggiunta e i modernismi astratti che si rifiutano di problematizzare la “deficiente” capacità latinoamericana di essere moderni”. N. García Canclini, *Op. cit.* p. 147.

²⁰⁶ Contro la banalizzazione e la “rivendita” dei mali del mondo come la povertà, la fame, l'ignoranza, la violenza fatti equivalere, secondo Kapuściński, a curiosità esotica (e si veda il grande successo, ad esempio, della

assumendo un punto di vista esterno/estero: in fondo, all'interno del continente latinoamericano, chi mai avrebbe bisogno del manifesto di qualche scrittore indignato per sapere che nella propria città ci sono anche automobili e palazzine di quindici piani, oltre che ingenua realtà da *cuento de hadas*²⁰⁷?

Forse la vera soluzione al dilemma latinoamericano sta proprio nella relativizzazione dell'autentico, nell'accettazione e riappropriazione delle zebre di Tijuana “che tutti sanno che sono finte”²⁰⁸, prodotti per l'esportazione che diventano, per assurdo, un nuovo tipo di *autenticità ibrida*, in un continuo, concomitante, opposto e complementare movimento di *deterritorializzazione e riterritorializzazione*²⁰⁹.

La cultura latinoamericana si *transnazionalizza* (e si ricordi il concetto di *transulturación* formulato da Rama e la Rotker per la nascita di questa stessa cultura..) e molto spesso raggiunge paesi esteri e lontani non solo per “incontrastabili tendenze del mercato capitalista”, ma anche per la sua ottima qualità²¹⁰.

La *crónica* riesce ad evitare di dover contrastare il *boom* latinoamericano, o di emularlo;

scrittrice Elsa Osorio con il suo libro al femminile sulla dittatura argentina *A veinte años, Luz*), si esprime Gamboa nel romanzo *El síndrome de Ulises*: “Quienes venden eso a los lectores del Primer Mundo están vendiendo un sufrimiento que no les pertenece. Un dolor que dicen representar y sobre todo, denuncian, pero del que también obtienen ganancias... ¡Yo los he visto! Viven muy bien, van y vienen, agasajados por todas partes, y su cuenta bancaria se hincha en proporción al dolor por el cual militan”. S. Gamboa, *El Síndrome de Ulises*, Seix Barral, Barcelona, 2005. È la descrizione precisa di un'operazione di sciacallaggio nei confronti del proprio paese di appartenenza al solo scopo di ottenere lustri personali. Posta questa premessa, bisogna però sottolineare che ci vuole un bel coraggio per affermare di essersi annoiati di povertà, rivoluzioni e dittature e di volersi occupare esclusivamente dei problemi personali di chi, nella vita, si è angosciato solo (e lo si rimarca!) davanti alla scelta tra diverse marche di computer, fingendo d'ignorare di essere parte di una ristrettissima minoranza all'interno del paese. Anche scrittori più “impegnati” si ritrovano costretti a vivere il dilemma di scrivere di problemi sociali nonostante una loro appartenenza (almeno solitamente) a classi economicamente privilegiate, ma da qui ad arrivare a *rivendicarlo* con orgoglio, rifiutando qualsiasi discorso ancorato alle vecchie “saghe collettive dell'identità nazionale”, c'è una bella differenza.

²⁰⁷ Ancora un appunto. Che Márquez si occupi della *crónica* e allo stesso tempo sia capostipite del realismo magico indica la vivacità culturale e intellettuale dello scrittore, che non si ferma certo in uno stile consolidato ma continua a cambiare scrittura di romanzo in romanzo, in costante sperimentazione. È un'ulteriore dimostrazione di quanto manichea sia la contrapposizione all'autore manifestata dai *McOndinos*. Márquez stesso, infatti, esula dai canoni che si vorrebbero contrastare.

²⁰⁸ N. García Canclini, *Op. cit.*, p. 229. È la proposta di Canclini, che comunque non vuole smettere di separare e riconoscere la copia dall'originale, contrariamente a quanto auspicato e propagato dalla cultura postmoderna: “come la posizione di chi assolutizza una purezza illusoria, è altrettanto ottenebrante anche quella di coloro che – rassegnati o sedotti dalla mercantilizzazione e dalle falsificazioni – fanno della *relativizzazione postmoderna un cinismo storico e propongono di aderire allegramente all'abolizione del significato*”. *Ivi*, p. 145, corsivo mio.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 231.

²¹⁰ “Se negli Stati Uniti esistono più di duecentocinquanta stazioni radiofoniche e televisive in castigliano, più di 1500 pubblicazioni nella nostra lingua e un alto interesse per la letteratura e la musica latinoamericana, non è solo perché c'è un mercato di 20 milioni di “ispanici”, ossia l'8% della popolazione statunitense [...]. Si deve anche al fatto che la cosiddetta “cultura latina” produce film come *Zoot suit* e *La bamba*, canzoni come quelle di Rubén Blades e Los Lobos, teatri di avanguardia estetica e culturale come quelli di Luis Valdez, artisti la cui qualità e abilità nel fare interagire la cultura popolare con il sistema simbolico moderno e postmoderno li fanno entrare a pieno titolo nel mainstream nordamericano.” *Ivi*, p. 229.

di scegliere di citare modelli europei e nordamericani oppure di rifiutarli – insomma, riesce a superare *l'impasse* postmoderna – forse proprio perché, nella sua peculiare posizione ibrida tra giornalismo e letteratura, può finalmente perdere qualsiasi complesso d'inferiorità (per ignoranza? Per noncuranza?) nei confronti di predecessori illustri e culture colonizzatrici, attraversata da tutte le tradizioni ma non più legata alle loro opere e ai loro schemi. Genere ibrido nuovo e vergine, si può concedere una ingenuità che, si direbbe, il romanzo dagli anni '80 in poi sembra essersi irrimediabilmente negato.

Parliamo di artisti e scrittori che aprono il territorio della pittura o del testo perché il linguaggio migri e si incroci con altri. Ma ci sono generi costituzionalmente ibridi, per esempio i graffiti e il fumetto. Sono pratiche che, dalla loro nascita, non hanno badato al concetto di *collezione patrimoniale*. Luoghi d'intersezione fra il visuale e il letterario, il colto e il popolare, che avvicinano l'artigianale alla produzione industriale e alla circolazione di massa.²¹¹

Il genere ibrido della *crónica*, nato su rivista, non presentando per costituzione la possibilità di *collezione patrimoniale* ha così una via privilegiata per sfuggire stereotipi ed erudite canonizzazioni. Dice Ortega y Gasset che “la muerte de lo muerto es vida”²¹² e forse, come ha indicato Caparrós, serviva un genere nuovo per poterla ottenere.

6. Culture ibride. Secondo appunto metodologico

La fisionomia di questa *terra di frontiera* (poco importa se s'intende il Nuovo Mondo oppure Tijuana) appare sempre più come il risultato inedito ed organico di un'originaria giustapposizione tra correnti anche molto diverse tra loro. Canclini del resto intitola il suo studio *Culture ibride. Strategie per entrare ed uscire dalla modernità*, il Sud America, moderno senza modernizzazione, progressista e all'avanguardia ancora prima di poter vantare una vera industrializzazione, esprime la sua natura composita con una produzione artistica, letteraria e culturale che si presenta come il centone di numerose tradizioni diverse: quella orale, indigena ed autoctona; quella europea della prima colonizzazione; quella

²¹¹ *Ivi*, p. 237.

²¹² “Esto es lo que no puede hacer un reaccionario: tratar el pasado como un modo de la vida. Lo arranca de la esfera de la vitalidad, y, bien muerto, lo sienta en su trono para que rijan las almas. [...] Esta incapacidad de mantener vivo el pasado es el rasgo verdaderamente reaccionario”. J. Ortega y Gasset, *Op. cit.*, pp. 34-35.

nordamericana della colonizzazione mediatica odierna²¹³.

Il caso della *crónica* non ne è che un'ulteriore conferma: per quanto l'utilizzo di materiali stranieri non riguardi modelli effettivi del suo stile di scrittura (visto che, come si è detto, la nascita di questo genere è decisamente *latina*), sono gli schemi descrittivi della critica statunitense ad essere stati applicati sincreticamente (e con una certa spavalderia) ad essa. In effetti, se la *crónica* latinoamericana e il *periodismo literario* di Márquez precedono cronologicamente il *new journalism*, bisogna ammettere che con i romanzi-inchiesta di Capote e Wolfe e il loro grande successo mediatico fiorisce subito in suolo statunitense, già dai primi anni '70 – a differenza dell'America Latina – un ricco dibattito critico con posizioni favorevoli o contrarie al nuovo fenomeno letterario.

L'antologia curata dal professore di giornalismo Norman Sims e dal giornalista Mark Kramer, intitolata *Literary journalism*, esce già nel 1984 con un prologo che ne analizza i principali tratti distintivi, precedendo di svariati anni l'uscita delle prime raccolte di *crónicas* (passate o contemporanee), pubblicate in effetti solo in tempi recentissimi²¹⁴. È per questo motivo che gli odierni curatori delle antologie *latinas*, assai poco preoccupati di differenze e difformità tra *giornalismo letterario* boreale o australe, si rifanno (senza, tra l'altro, avvertire adeguatamente il lettore) alla critica nordamericana per analizzare, studiare e descrivere i propri lavori di *crónica*.

Le quattro “forze essenziali” di Norman Sims non sono certo state teorizzate originariamente per descrivere la *crónica narrativa* latinoamericana, ma per intervistare scrittori nordamericani di *literary journalism*, fenomeno letterario che presenta, certo, alcuni punti di contatto con la *crónica*, ma anche notevoli differenze: pubblica libri, non articoli in rivista, e può raggiungere un'estensione alle volte anche notevole – come nel caso del giornalista John McPhee, che impiega ben cinque libri per ritrarre la composizione geologica degli Stati Uniti attraverso un viaggio *coast to coast* lungo la *Interstate 80*²¹⁵.

Eppure, Darío Jaramillo Agudelo nell'introduzione alla sua *Antología de la crónica latinoamericana actual* utilizza proprio la teorizzazione delle “forze” di Sims per

²¹³ E non a caso negli stati sudamericani i sentimenti nazionalisti sono così marcati: è una dura lotta riuscire a prescindere dall'influenza esterna, e, quanto meno a parole (o nel gioco del calcio), se ne fa un vero punto d'onore.

²¹⁴ Gli unici esempi in America Latina di raccolte di *crónicas* in anni precedenti al 2000 permangono sempre all'interno dei confini nazionali dei singoli stati latinoamericani, senza fornire un quadro d'insieme del fenomeno continentale, del resto ancora non riconosciuto come tale, come nel caso di *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* di Carlos Monsiváis, esempio, tra l'altro, scarsamente ripreso nelle antologie contemporanee.

²¹⁵ I cinque testi sono stati riuniti nel volume *Annals of the former world*, che ha vinto nel 1998 il premio Pulitzer per la *nonfiction*.

caratterizzare i pezzi raccolti. Non solo: Mario Jursich, direttore de *el Malpensante* e cronista egli stesso, nel 2001 traduce e pubblica nelle pagine della sua testata la traduzione di un testo di Mark Kramer del 1995, intitolandolo “Reglas quebrantables para el periodismo literario”. Una famosa rivista latinoamericana che stampa, facendolo proprio, un saggio statunitense, composto per parlare di un diverso fenomeno di diversa provenienza: la *crónica* non poteva essere più ibrida. Forse filologicamente non risulta del tutto ortodosso, ma in fondo rispetta sempre la principale caratteristica della multiforme cultura dell'America Latina, che con una punta di buon senso, rifiutando (anche troppo) sistemi e schematismi, accosta materiali diversi mettendoli in relazione (e reazione). Per questo motivo nella prossima sezione di analisi testuale ci si sentirà autorizzati ad utilizzare categorie, modelli ed esempi francamente eterogenei, nel tentativo di delineare al meglio il fenomeno della *crónica* e in particolare di analizzare concretamente alcuni dei testi selezionati da Agudelo nella sua *Antología de la crónica latinoamericana actual*.

Si può concludere con le illuminanti parole, ancora una volta, di Nestor García Canclini:

L'ibridità ha una lunga traiettoria nelle culture latinoamericane. Abbiamo già ricordato le forme sincretiche create dalle matrici spagnole e portoghesi con il figurativismo indigeno. Nei progetti di indipendenza e sviluppo nazionale abbiamo visto la lotta per rendere compatibile il moderno culturale con la semimodernizzazione economica, ed entrambi con le tradizioni persistenti.

[...]

I riferimenti continui alla cultura della frontiera che troviamo negli intervistati di Tijuana ricordano le descrizioni del porto, degli incroci tra nativi e migranti, “l'esacerbazione dell'eterogeneo” e il cosmopolitismo “ossessivo” che Beatriz Sarlo scopre negli scrittori liberali e socialisti fra gli anni Venti e Quaranta a Buenos Aires: Borges come González Tuñón, Nicolás Olivari così come Arlt e Oliverio Girondo. Coltivano “la sapienza della partenza, dello straniamento, della lontananza e dello shock culturale, che possono arricchire e complicare il sapere sul margine sociale e le trasgressioni”. Arlt scriveva nelle sue *Aguafuertes porteñas*: “Falsità poetica, incanto di poco valore, lo studio di Bach o Beethoven insieme a un tango di Filiberto o di Mattos Rodríguez.” Questa “cultura della mescolanza” fa coesistere “la formazione criolla” con un “processo non comune di importazione di beni, discorsi e pratiche simboliche”.

È ben noto che molte opere dell'arte e della letteratura latinoamericana, valorizzate come interpretazioni paradigmatiche della nostra identità, furono realizzate fuori dal continente, o almeno fuori dal paese natale dei loro autori. Da Sarmiento, Alfonso Reyes e Osvaldo de Andrade fino a Cortázar, Botero e Glauber Rocha. Il luogo dal quale molti artisti

latinoamericani scrivono, dipingono o compongono la loro musica non è più la città dove vissero la loro infanzia, e nemmeno quella in cui vivono da alcuni anni, ma piuttosto un luogo ibrido nel quale s'incrociano i luoghi realmente vissuti. Onetti lo chiama Santa Maria; García Márquez, Macondo; Soriano, Colonia Vela; ma in realtà questi villaggi, sebbene somiglino ad altri tradizionali di Uruguay, Colombia e Argentina, sono ridisegnati da modelli conoscitivi ed estetici che possono essere acquisiti a Madrid, in Messico o a Parigi.

Non si tratta solo di un processo di transnazionalizzazione dell'arte colta. Quasi lo stesso succede con la musica di Roberto Carlos, così simile a quella di José José, ed entrambe simili a quelle di qualsiasi cantante da stadi pieni e programma televisivo della domenica, in qualsiasi parte del continente.²¹⁶

L'intento principale di questo studio sarà quello di far emergere le strutture narrative della *crónica* attraverso le quattro forze di Norman Sims, e di farle reagire con spunti provenienti da materiali differenti, come la più generale tradizione letteraria o critica; o addirittura da diversi mezzi espressivi, come film e documentari cinematografici²¹⁷, in ossequio, del resto, all'indicazione metodologica di Canclini, che vede in ogni fenomeno artistico una stessa matrice di rappresentazione e uno stesso intento di comunicazione.

Questo tipo di analisi, forse un po' estrosa e magari poco sistematica, verrà così condotta anche a causa del problema, del tutto pratico, di reperire materiale specifico²¹⁸ che si occupi di un fenomeno letterario delineatosi con chiarezza solo attorno al 2010-2012. Ma sarà così anche un'occasione per non doversi limitare ad una disamina di studi altrui sulle più urgenti problematiche di una determinata produzione letteraria, ma di ricercarle in prima persona sul testo, tentando di evidenziare, svincolati da indicazioni e teorie, i suoi elementi di forza, gli spunti più suggestivi, i punti più controversi ed attuali.

²¹⁶ N. García Canclini, pp. 232-233. Nel testo, citazioni da Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*.

²¹⁷ Si veda, anche nelle pagine precedenti, la presenza di Ortega y Gasset, chiamato in causa in molti dei dibattiti sulla *crónica latinoamericana*. Ma si può arrivare a comprendere anche Herzog e i suoi documentari ibridi, o ancora il documentario palestinese da poco uscito *Five broken cameras*, ecc. Un omaggio, forse, al fatto che tutto sommato nelle arti si tenti sempre, magari in modi diversi, di ripetere al mondo le stesse cose, rispondere agli stessi, impellenti quesiti.

²¹⁸ Nel caso particolare di questo studio, un problema aggravato dalla scarsa reperibilità dei testi in suolo italiano.

ANALISI DEL TESTO ED INTERPRETAZIONE

PREMESSA

I testi analizzati qui di seguito sono tratti esclusivamente dall'*Antología de crónica latinoamericana actual* di Darío Jaramillo Agudelo principalmente perché si tratta della migliore e la più esaustiva tra le raccolte di *crónicas*. Descrivere, anche a grandi linee, la struttura di questo testo di più di 600 pagine è molto complesso, vista la grande quantità di materiale presente, 61 articoli, il gran numero di temi trattati e la varia provenienza degli autori inclusi. Darío Jaramillo Agudelo stesso dichiara di aver tentato di presentare, al limite del possibile, tutte le tematiche, tutti i paesi, tutti i *cronistas* meritevoli, per confezionare un libro “que puede llevarse a una isla desierta sin temor a aburrirse”²¹⁹. L'*Antología* è un mosaico multicolore, dai toni e le velocità diverse, di un'America Latina vista nei suoi problemi più macroscopici come nelle sue minuzie, dove si possono trovare storie su banditi, rapimenti, politici, ma anche cantanti pop, calcio, scrittori o semplici librai²²⁰.

Potremmo riprendere, per la raccolta di Agudelo, le parole di Villanueva Chang impiegate come introduzione di una diversa raccolta di *crónicas*, quella per il numero della rivista italiana *Internazionale* del dicembre del 2011, dedicato proprio al nascente genere letterario dei giovani scrittori latinoamericani²²¹. Secondo il peruviano, un'antologia di *crónicas* è, oltre che la ricerca di “problemi, attenzione e memoria”, principalmente “un elogio alla dispersione”²²².

Aggiunge Leila Guerriero, tratteggiando i temi cari alla *crónica*:

[...] hay un chiste más o menos viejo que pregunta cuál es la diferencia entre una hermosa mujer rubia desnuda y una hermosa mujer negra desnuda: la respuesta es que la rubia sale en

²¹⁹ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 47.

²²⁰ È un parere personale, ma questa multiforme varietà sempre attenta ad un'alta qualità di scrittura non è facile da ottenere: l'antologia dello spagnolo José Carrión, ad esempio, della stessa ampiezza e con una buona parte degli stessi autori, non riesce a mantenere costante lo stesso livello qualitativo, abbassando, in alcuni punti, tono e tensione.

²²¹ E le firme saranno in parte coincidenti con l'antologia di Agudelo. Questa pubblicazione sancisce definitivamente il successo internazionale del genere. Molti degli autori di *crónicas* collaborano abitualmente con la rivista, e hanno pubblicato recentemente alcune traduzioni dei loro articoli in Italia.

²²² J. Villanueva Chang, “Sono il dj delle storie”, in *Internazionale*, n. 930 del 30 dicembre 2011/ 12 gennaio 2012, p. 10.

Playboy y la negra sale en National Geographic.

Más allá del chiste, que es un resumen bastante exacto de un estado de cosas, nadie puede dudar que la crónica latinoamericana tiene oficio y músculo entrenado para contar lo freak, lo marginal, lo pobre, lo violento, lo asesino, lo suicida [...]. [...] Es probable, entonces, que la crónica latinoamericana no esté contando la realidad completa, sino siempre el mismo lado B: el costado que es tragedia. La negra desnuda de National Geographic”²²³.

Ma, in verità, bisogna contraddire la famosa giornalista affermando che la *crónica* racconta *anche* la bionda della copertina di *Playboy*, guardando e descrivendo entrambi i lati della medaglia, esplorando il mondo con curiosità e senza pregiudizi.

Scrive Agudelo:

La crónica es el agente del mito popular, de la nueva estética *kitsch*, de lo cursi, lo extravagante, lo envidiado. Sus protagonistas pueden ser el ídolo de multitudes, la cantante famosa, el futbolista estrella, el que haga alharaca. La crónica lo acepta como mito y ayuda la mitificación”²²⁴.

Elegante e *kitsch*, dalla parte della vittima come dell'assassino, la rumorosa *crónica* non conosce confini, e scopre infinitamente il suo grande continente in mille storie, tutte interessanti, e tutte diverse, e tutte vere.

²²³ L. Guerriero, *Op. cit.*, pp. 623-624.

²²⁴ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 45.

CAPITOLO 1

INMERSIÓN

1. Teorie ed interpretazioni. La doppia scommessa sul tempo

La prima forza essenziale della *crónica*, secondo Norman Sims, è definibile come *inmersión*, l'immersione. Si è già parlato di tempo ed immersione per lo scrittore di *crónicas*, da intendere sia come immersione nelle realtà diverse che deve imparare a conoscere; sia come immersione nella sua stessa scrittura. La questione del *tempo* e della velocità d'informazione del mondo moderno e della sempre più scarsa possibilità d'immergersi in un testo, non coinvolge però il solo giornalista, ma anche il lettore: Villanueva Chang dichiara sconcolato che ogni *cronista* sogna un “lector que no existe”, un lettore, attento ed assorto, che sia in grado di cogliere ogni sfumatura e raffinatezza del testo. Bisogna scontrarsi con la dura realtà:

Nuestra inmersión en Internet y las nuevas tecnologías nos han ido cambiando el modo de enterarnos de los acontecimientos, pero sobre todo han ido alterando nuestro modo de prestar atención. Hoy es sorprendente conocer a alguien que no tenga un teléfono móvil y que, además, se resista a revisarlo: un quince por ciento de sus usuarios interrumpen sus relaciones sexuales para contestar una llamada telefónica.[...] Escuchar tres minutos continuos a alguien es un acto contranatura. [...] El acto de leer y escribir sin interrupciones se ha vuelto un reto de soledad y concentración.²²⁵

La *crónica*, come si è detto, raccoglie la sfida agendo in direzione opposta, decelerando i propri tempi, senza cercare di emulare in qualche maniera il linguaggio dell'informazione televisiva, investendo ore, giornate e settimane per riuscire a sedurre un lettore sempre più difficile – o una sempre più difficile realtà²²⁶.

²²⁵ J. Villanueva Chang, “El que enciende la luz”, *cit.*, p. 584.

²²⁶ Afferma Salcedo Ramos: “Hay que estar en el lugar de nuestra historia tanto tiempo como sea posible para conocer mejor la realidad que vamos a narrar. La realidad es como una dama esquiva que se resiste a entregarse en los primeros encuentros. Por eso suele esconderse ante los ojos de los impacientes. Hay que seducirla, darle argumentos para que nos haga un guiño”. D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 20.

1.1. *Inmersión nella composizione di una crónica*

Las historias cotidianas que nos hacen penetrar en la vida de nuestros vecinos solían encontrarse en el mundo de los novelistas, mientras que los reporteros nos traían las noticias de lejanos centros de poder que a duras penas afectaban nuestras vidas. Los periodistas literarios reúnen las dos formas.

Norman Sims²²⁷

Pío Baroja y Azorín son dos circunstancias nuestras, y a ellas dedico sendos ensayos.

José Ortega y Gasset²²⁸

Secondo Albert Chillón, la *crónica* cattura l'attenzione del lettore facendolo entrare all'interno della notizia attraverso le tecniche del racconto realista: costruisce i fatti *scena per scena*; utilizza l'intervista per dare vita ad un vero e proprio, articolato *dialogo*, caratterizzando così la persona intervistata al punto da renderla un *personaggio letterario*; interpreta e racconta i fatti secondo un *punto di vista* concreto, molto spesso del giornalista stesso, o, più raramente, dei testimoni al corrente dei fatti, abbandonando la focalizzazione onnisciente tipica di tanto giornalismo tradizionale; ed infine, descrive in maniera particolareggiata tutte le situazioni e gli ambienti in cui si svolgono gli avvenimenti, creando, attraverso la descrizione di dettagli minori, “*cuadros vivos en tres dimensiones*”²²⁹, capaci di una evocatività e suggestione inedita nel giornalismo tradizionale²³⁰.

Un esempio potente, che racchiude tutte queste tecniche e la capacità di coinvolgere il lettore attraverso sfumature che solo in apparenza si direbbero secondarie, lo dà l'esperienza di Mark Kramer al momento di assistere per la prima volta al lavoro di medici e chirurghi nella loro quotidiana lotta contro una malattia tragica e dolorosa come il cancro: in sala

²²⁷ N. Sims, *Op. cit.*

²²⁸ J. Ortega y Gasset, *Ivi*, p. 32.

²²⁹ A. Chillón, *Op. cit.*, p. 185 e ss.

²³⁰ *Ibid.* E, sempre a proposito del cosiddetto giornalismo letterario, aggiunge Alberto Papuzzi: “[...] un nuovo stile il cui senso poteva essere condensato nell'espressione *Be There*, essere lì, coinvolgere il lettore in modo che si sentisse parte della storia, al di là del labile confine che divide realtà e finzione. I modelli letterari [...] erano di sangue blu: l'idea di raccontare una storia attraverso i punti di vista di terze persone si rifaceva esplicitamente a Henry James e James Joyce, mentre l'impiego del realismo descrittivo era un debito pagato a grandi scrittori come Dickens e Balzac”. A. Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 1998, pp. 36-37.

operatoria per la prima volta, Kramer ne scopre gli odori e si rende conto di non riuscire, suo malgrado, a fare a meno di pensare ad una bistecca²³¹. È un dettaglio di una vividezza tale - “fuerte como una bofetada” dice Norman Sims – da immergere immediatamente il lettore non solo nella *routine* del lavoro ospedaliero, ma nella a sua stessa atmosfera, nella situazione concreta.

Il riferimento alle tecniche del romanzo realista di Chillón rende evidente come il materiale documentale raccolto da un giornalista in vista della scrittura di una *crónica* debba necessariamente, al momento della stesura del testo, passare attraverso un forte processo di selezione ed elaborazione. Per lo scrittore, immergersi nella composizione vuole dire, paradossalmente, staccarsi dalla realtà – il mondo del giornalismo – e vivere giorni e settimane nell'acronica dimensione della cura formale. Un *cronista* costruisce il suo articolo orchestrandone le parti, nello sforzo di arrivare ad un risultato il più possibile armonico ed omogeneo, dosandovi tensione, *suspance* o rallentamenti, stabilendovi un acme e una risoluzione.

È tutta questione di ritmo, suggerisce Norman Sims, traendo spunto da una dichiarazione di Einstein:

El trozo era de Albert Einstein sobre la música de Schubert: "Pero en sus obras más extensas me molesta la falta de arquitectura". El término arquitectura se refiere al diseño estructural que imparte orden, equilibrio y unidad a una obra, el elemento de la forma que relaciona las partes entre sí y con el todo.

Anteriormente le había oído el término arquitectura a Richard Rhodes, quien dijo: "La clase de estructuras arquitectónicas que se deben construir, que nadie enseña o menciona, son cruciales para la escritura y tienen poco que ver con la habilidad verbal. Tienen que ver con las habilidades administrativas, el don de mando si usted quiere. Desafortunadamente, los escritores no hablan mucho sobre éste". Tal vez no hablan mucho sobre él pero a los buenos periodistas literarios probablemente los obsesiona.²³²

John McPhee, un giornalista nordamericano intervistato da Norman Sims, descrive le strutture dei suoi pezzi²³³ come lettere dell'alfabeto: una “e” corsiva minuscola per accompagnare il lettore verso rivelazioni che sarebbe prematuro svelare fin dal principio; una “y” maiuscola per raccontare la biografia di un uomo illustre nella quale diversi episodi

²³¹ N. Sims, *Op. cit.*

²³² *Ivi.*

²³³ Cioè, come già dichiarato, a differenza delle *crónicas*, veri e propri libri. *Ivi.*

caratterizzanti la sua infanzia confluiscono nel momento cruciale in cui la sua carriera decolla²³⁴.

Insomma, la struttura di una *crónica* è una vera e propria costruzione narrativa, molto diversa dalla mera successione cronologica dei fatti anticipata da una breve sintesi dell'articolo tradizionale. Il *cronista* ha la possibilità di complicare e moltiplicare la storia principale inserendovi digressioni, riflessioni personali, storie parallele: insomma, si occupa del suo lettore, lo intrattiene, lo diverte, lo interessa. La parola *noia* torna costantemente nelle affermazioni dei *cronistas*, che a differenza dei giornalisti sembrano essersi resi conto che informare non sia necessariamente legato al *gravitas* del dovere, ma anche al *levitas* del voluttuoso piacere.

En todo caso, una cosa sí sé, y es que la universidad no salva a ningún periodista del peor de los pecados: cometer textos aburridos, monótonos, sin climas ni matices, limitarse a ser un periodista preciso y serio, alguien que encuentra respuestas perfectas a todos los porqués, y que jamás se permite la gloriosa lujuria de la duda²³⁵.

Dice Leila Guerriero, ma qui ci si sta addentrando nel campo della rivalità e del clima di mutuo sospetto che aleggia tra *crónica literaria* e giornalismo tradizionale: se ne tratterà in maniera più approfondita nella sezione sulla *voce* del *cronista*.

Per comprendere il valore delle tecniche narrative volte ad ammaliare il lettore, sarà invece opportuno, ancora una volta, il riferimento ad una delle meditazioni sul *Quijote* di Ortega y Gasset. Il gioco di chiaroscuro di una prosa ben fatta è capace far *innamorare* il lettore senza incappare in un “verdadero pecado capital”, chiamato dal filosofo *pecado cordial*, “por tomar su oriundez de la falta de amor”²³⁶. Il peccato cordiale esige che tutte le profondità si manifestino in una piana *spiegazione superficiale* (lo sguardo secco e “dall'alto” del giornalismo tradizionale), disconoscendo che ogni cosa “tiene su propia condición y no la que nosotros queremos exigirle”²³⁷.

Per *amore* Ortega y Gasset intende il legame con le minute, insignificanti realtà che ci circondano, e la capacità dell'uomo di rifrangere, moltiplicando le facce del proprio spirito, l'immagine delle cose (“es menester que multipliquemos los haces de nuestro espíritu a fin de

²³⁴ *Ivi.*

²³⁵ L. Guerriero, *Op. cit.*, p. 619.

²³⁶ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, *cit.*, p.46.

²³⁷ *Ibid.*

que temas innumerables lleguen a herirle”²³⁸), rendendole parte di sé e, di conseguenza, degne di ogni interesse. Questo coinvolgimento, che suggerisce che si è se stessi e le proprie circostanze – il celebre aforisma del filosofo spagnolo – ricorda da vicino l'*immersione* del *cronista*, che si sforza di diventare parte della realtà (le circostanze) che ricrea e descrive al lettore, rendendolo così elemento partecipe e presente di questa. “En suma: la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre”²³⁹. Per Ortega è questo il recondito meccanismo di ogni forma artistica, che riesce a coinvolgere l'uomo e a metterlo a contatto con valori tangibili, minimi, sensibili, per portarlo ad intuire il *sublime* (magari tragico) che alberga in lui²⁴⁰. “Cualquier insecto es una explicación”, dice Villanueva Chang citando Walt Whitman²⁴¹.

Hay, por consiguiente, en el amor una ampliación de la individualidad que absorbe otras cosas dentro de ésta, que las funde con nosotros. Tal ligamen y compenetración nos hace internarnos profundamente en las propiedades de lo amado²⁴².

La *crónica*, limando e sorvegliando la propria scrittura, nel coscienzioso ufficio di intrattenere e catturare chi legge²⁴³ “afferrandolo per la gola”²⁴⁴, riesce a presentare con vivi quadri realtà lontane, che diventano parte della realtà del lettore. Questi, “innamorato” alla maniera di Ortega, non potrà mai essere indifferente alla storia che gli si racconta, perché lo riguarda in prima persona.

²³⁸ *Ivi*, p. 16.

²³⁹ *Ivi*, p. 30.

²⁴⁰ *Ibid.* “¡La circunstancia! *Circum-stantia!* ¡Las cosas mudas que están en nuestro próximo derredor! [...] Y marchamos entre ellas ciegos para ellas, fija la mirada en remota empresas, proyectados hacia la conquista de lejanas ciudades esquemáticas. Pocas lecturas me han movido tanto como esas historias donde el héroe avanza raudo y recto, como un dardo, hacia una meta gloriosa, sin parar mientes que va a su vera, con rostro humilde y suplicante, la doncella anónima que le ama en secreto, [...]. Todos, en varia medida, somos héroes y todos suscitamos en torno humildes amores [...]. Somos héroes, combatimos siempre por algo lejano y hollamos a nuestro paso aromáticas violas”. J. Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 25.

²⁴¹ J. Villanueva Chang, “El que enciende la luz”, *cit.*, p. 591.

²⁴² J. Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 14.

²⁴³ “Non ho mai avuto la minima esitazione – ha scritto Wolfe in *The new journalism* – nel tentare ogni trucco che avesse ragionevolmente il potere di tenermi aggrappato al lettore una manciata di secondi in più”. Così dichiara il famoso “inventore” (ne cura un'antologia con un lungo prologo teorico) del *new journalism*, descrivendo le sue immedesimazioni nei protagonisti dei suoi primi articoli di giornale. A. Papuzzi, *Op. cit.*, p. 7.

²⁴⁴ Ezio Mauro descrive il giornalismo di Pansa. *Ivi*, p. 55.

1.2. *Inmersión* in una realtà, la difficile descrizione dell'altro

Sedurre la realtà per un *cronista* vuole dire, al momento dell'indagine sul campo (che può durare anche mesi), rendersi invisibile, trasparente. Le persone che in seguito diverranno protagoniste di un pezzo di *crónica*, durante i lunghi colloqui (che prendono il posto delle più tradizionali interviste) con il giornalista, cercano inizialmente di dare un'immagine di sé e dei fatti controllata, una sorta di “versione ufficiale”, e difficilmente fin da subito si comporteranno o diranno le proprie opinioni come tra intimi. Come afferma Jursich, la maggior parte dei potenziali personaggi di una *crónica* vive relativamente bene senza avere intorno scrittori²⁴⁵. Per riuscire a descrivere una particolare realtà bisogna ottenervi accesso, partecipando alla sua *routine*, intessendo relazioni e trovando la prospettiva più adatta per diventarne osservatori privilegiati. Secondo molti scrittori di *crónicas* è sostanzialmente una questione di sensibilità, di polso, una certa capacità di interagire con la gente: c'è chi riesce ad entrare in comunicazione subito con le persone più diverse, e c'è chi, addirittura, per mancanza di questa abilità si trova costretta ad abbandonare il giornalismo²⁴⁶. Un *cronista* perde rapidamente la propria autonomia: dipende dall'*altro* la quantità d'informazioni che può arrivare ad ottenere, la rivelazione di segreti giochi di potere dietro certi avvenimenti; dipende dall'*altro* l'accesso a luoghi che il giornalista non conosce e ai quali non appartengono²⁴⁷.

Il *cronista* viene così a scontrarsi con una serie di problemi di etica professionale che per la verità hanno spesso tormentato in generale tutta la letteratura, ma che nella *crónica* si fanno particolarmente urgenti. Lo scrittore entra in contatto con una realtà a lui sconosciuta, vi si immerge, ne conosce le dinamiche e i personaggi. Col passare del tempo e con le ripetute interviste, entra in confidenza con i propri intervistati, che a loro volta, vedendo le proprie dichiarazioni trattate con considerazione si sentono via via più propensi a parlare. Il contatto però viene ad interrompersi, alle volte bruscamente, al momento della stesura e della

²⁴⁵ M. Jursich, “Reglas quebrantables para el periodismo literario”, edizione *online* de *El Malpensante*: http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2349&pag=3&size=n.

²⁴⁶ R. Kapuściński, *Op. cit.*, p. 16. Aggiunge inoltre: “No creo que un periodista de verdad pueda ser cínico. De hecho, durante toda mi vida no conocí siquiera a uno que lo fuera, y me permito decir que traté con varios. [...] Ahí se juega todo: la gente nos mira y nos evalúa, constantemente, y advierte la diferencia entre un periodista que pregunta sobre problemas que realmente lo preocupan y otro que llegó al lugar para obtener un par de respuestas sin compromiso alguno, y partir. Sin empatía, esa habilidad de sentirse inmediatamente como uno de la familia, no es posible compartir los dolores, los problemas, los sufrimientos y las alegrías de la gente. Insisto: el tipo de relación que establezcamos con el otro definirá nuestro trabajo: si fallamos en este sentido, no podremos hacer bien nuestra profesión; a la inversa, establecemos intercambios humanos intensos y ricos, encontraremos la fuente de nuestro material”. *Ivi*, p. 89.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 16.

pubblicazione del testo: il giornalista, stampato l'articolo, se ne va dalla scena della sua investigazione, spesso per non tornarci mai più, mentre, come dice Villanueva Chang, i protagonisti della storia saranno costretti a restare²⁴⁸. Il *crónista* diviene il giovane incantatore che, abbindolata la vedova con moine e lusinghe, scappa con i gioielli, abbandonandola al primo far del giorno²⁴⁹.

La lealtà nei confronti delle proprie fonti è fondamentale almeno quanto quella verso i propri lettori, e secondo Mark Kramer ogni giornalista è obbligato a chiedersi se il rapporto che intercorre tra lui e le persone con cui parla e di cui, in seguito, parlerà, sia davvero un rapporto tra pari:

¿El personaje se siente como alguien que le revela información a un amigo, al mismo tiempo que el escritor se siente como alguien que extrae información de una fuente? Y ¿qué tanta responsabilidad tiene el escritor sobre las consecuencias de estas percepciones²⁵⁰?

Ma il lavoro sul campo non deve essere considerato solo come “furto” nei confronti delle persone del posto. La *crónica* è un concreto sforzo di comprensione dell'*altro* assai raro, per la verità – in un continente di disuguaglianze – e porta con sé il più che nobile intento di scavalcare la barriera tra cultura elitaria e cultura popolare.

Le politiche culturali degli stati latinoamericani, con le loro teorie sociologiche, secondo Néstor Canclini non sono mai riuscite ad entrare nella profondità della cultura delle classi popolari e di quella delle minoranze indigene. Infatti, un'adeguata comprensione ed un adeguato studio di queste risultano preclusi dal permanere di gravi errori metodologici di fondo, in analisi che si occupano di oggetti di artigianato e non dei produttori di questi, postulando l'esistenza di un folklore “puro” e impermeabile alla nuova cultura di massa²⁵¹.

La *crónica* riesce a lasciarsi alle spalle queste schematizzazioni, confrontandosi con storie

²⁴⁸ Fa molto riflettere quanto è successo ai personaggi protagonisti de *La bocca del lupo*, di Pietro Marcello, documentario vincitore del Torino Film Festival del 2009 incentrato su una storia d'amore marginale a Genova. Nonostante il documentario abbia avuto un certo successo e acclamazione, la coppia protagonista non avrà il lieto fine che conclude documentario: dei due, uno muore di tumore poco dopo le riprese; l'altro, ormai solo e abbandonato all'indigenza, resterà vittima di un incendio causato da una candela dimenticata accesa, in una capanna senza corrente elettrica. La loro storia e quella del regista si è incrociata per poco tempo, per poi non incontrarsi più.

²⁴⁹ J. Villanueva Chang, “El que enciende la luz”, *cit.*, pp. 593-594.

²⁵⁰ M. Jursich, “Reglas quebrantables para periodistas literarios” (traduzione prologo *Literary Journalism* di Mark Kramer), in *El Malpensante*, n. 32, 2001.

²⁵¹ “Il popolare non è affatto monopolio dei settori popolari, il popolare non è vissuto dai soggetti popolari come compiacimento malinconico nei confronti delle tradizioni”.

e vicende delle quali vuole parlare con l'adeguata umiltà, con la prospettiva dubitativa e mobile di una persona che scrive su di un'altra persona, ricordandosi, ad esempio, di non vendere la povertà come elemento esotico, come accade, secondo Kapuściński, nei documentari del Discovery Channel²⁵². Villanueva Chang aggiunge:

Es evidente que la prensa tradicional o institucional se ocupa de retratar sobre todo el mundo oficial. En general, en América Latina, cuando un editor decide hacerlo con la gente de a pie, suele tratarla desde una mirada de funcionario de ONG, de pintor exotista, de empresario circense: lo miserable, lo pintoresco, lo real maravilloso. Pero el cronista no es un astronauta en la sala de redacción terrenal: es un ser común y corriente que escribe con más o menos vanidad sobre gente famosa y anónima, y que también depende del tiempo y la ayuda de otra gente sin la que su eventual historia estaría incompleta²⁵³.

Insomma, con il suo pluralismo, la sua mancanza di ipocrisia e la sua lontananza dalle élites, la *crónica* è *politica*. Il giornalista del quotidiano tradizionale, sostiene Norman Sims, non fa che stare sotto il tavolo del potere, “aspettando come un cane che cadano avanzi d'informazione”, restando allerta a Washington; a New York; nei municipi o nelle questure²⁵⁴. Secondo Martín Caparrós, l'informazione tradizionale si occupa di dire a moltissima gente quello che succede a poca, affermando così implicitamente che a moltissime persone debba interessare tutto ciò che a quella poca gente possa capitare – la poca gente di potere. In questo modo l'informazione ufficiale postula un'idea di mondo²⁵⁵.

La *crónica* se rebela contra eso cuando intenta mostrar, en sus historias, las vidas de todos, de cualquiera: lo que les pasa a los que también podrían ser sus lectores. [...] una manera de decir que el mundo también puede ser otro. La *crónica* es política.²⁵⁶

Che, in fondo, è anche un modo per dire che tutta la letteratura è politica. Non solo quella “impegnata”, che si occupa esplicitamente di temi legati alla politica, ma tutta quella che, proponendo una percezione, un punto di vista diverso, porta a superare le barriere dell'ufficialità *cordiale* in nuove esperienze, capaci di allargare e dilatare la dimensione della

²⁵² R. Kapuściński, *Op. cit.*, p. 32 (viene subito in mente il *chiste* di Leila Guerriero tra *Playboy* e *National Geographic*).

²⁵³ J. Villanueva Chang, “El que enciende la luz”, *cit.*, p. 589.

²⁵⁴ N. Sims, *Op. cit.*

²⁵⁵ M. Caparrós, “Por la *crónica*”, *cit.*, p. 610.

²⁵⁶ *Ibid.*

vita umana²⁵⁷.

1.2.1. Immersione e sorpresa: *serendipity*

Racconta Villanueva Chang che incontrare una cosa inaspettata mentre se ne cerca un'altra viene detto *serendipity*, da un'antica fiaba persiana, dove il principe di Serendipit continua a trovare quello che *non* cerca. È un altro regalo del tempo e della possibilità d'investirne parecchio in una determinata ricerca: il *caso* s'inserisce come ingrediente della *crónica* a guidare lo scrittore verso insospettate sorprese e fulminee intuizioni, arrivando a “catturare la vera notizia, quella che tocca la sfera dell'invisibile che spesso circonda un avvenimento o una storia”²⁵⁸.

2. Analisi del testo: Andrés Felipe Solano

Andrés Felipe Solano è un giovane scrittore colombiano, nato a Bogotá nel 1977. Oltre a collaborare con numerosissime riviste quali *Gatopardo* (Messico), *El País* (Spagna), *La Tercera* (Cile), *Words Without Borders* e *The New York Times Magazine* (Stati Uniti), ha pubblicato anche i romanzi *Sálvame*, *Joe Louis* (2007) e *Los hermanos Cuervo* (2012), aggiudicandosi una menzione da parte della rivista *Granta* (Inghilterra) come uno dei migliori ventidue giovani narratori in spagnolo²⁵⁹.

“Seis meses con el salario mínimo” è una *crónica* composta nel 2007 e inclusa nell'antologia di Darío Jaramillo Agudelo, in cui il giornalista cerca di conoscere e documentare fedelmente la vita dell'operaio al minimo salariale, investendovi la sua intera persona e sottoponendosi a sei mesi di durissimo lavoro²⁶⁰. Nel 2008, la *crónica* arriva

²⁵⁷ “Però l'anima mediocre è incapace di *trasmigrazioni* – l'attività suprema”. Dice Ortega y Gasset, caratterizzando quel che lui definisce uomo-massa, in un discorso tutto politico che porta con sé, però, anche sfumature di teoria letteraria. “Una volta per sempre”, aggiunge, sottolineando il grave portato negativo dell'incapacità di compiere *trasmigrazioni*, “egli consacra dentro la propria coscienza l'assortimento di luoghi comuni, pregiudizi, parvenze d'idee o, semplicemente, vocaboli vuoti che il caso ha ammucchiato nel suo intimo, e, con un'audacia che si spiega soltanto con l'ingenuità, li imporrà dovunque”. J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse*, il Mulino, Bologna, 1962, p. 60.

²⁵⁸ A. Papuzzi, *Op. cit.*, p. 10.

²⁵⁹ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 648.

²⁶⁰ A. F. Solano, “Seis meses con el salario mínimo”, in D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 307. Pubblicata originariamente nella rivista *SoHo*, Colombia, nel novembre del 2007.

finalista al Premio Fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano ed in seguito viene inclusa nell'antologia della Fundación *Lo mejor del periodismo en América Latina*, del 2010²⁶¹.

2.1. La realtà e l'altro nella crónica “Seis meses con el salario mínimo”

Il livello di “immersione” di uno scrittore nelle realtà che vuole scoprire e descrivere può variare di caso in caso, fino ad arrivare ad essere estremo. In particolare, nel cosiddetto *gonzo journalism* l'autore decide di rinunciare radicalmente alla sua vecchia identità, per assumerne un'altra completamente nuova, disposto a vivere sulla propria pelle la notizia da raccontare, senza mai rivelare per tutto il periodo dell'indagine di essere in verità un giornalista.

In “Seis meses con el salario mínimo” Andrés Felipe Solano diventa a tutti gli effetti un semplice dipendente della ditta *Tutto Colore* – integrandosi ed identificandosi interamente con la sua nuova vita operaia – in un esempio *gonzo journalism* che senza dubbio risulta il più efficace di tutta l'*Antología* di Agudelo per uno studio sui maggiori pregi e contraddizioni del *lavoro sul campo*.

Ispirato al modo di operare dell'autore di *Fear and loathing in Las Vegas*, Hunter Stockton Thompson, il termine *gonzo* per designare questo tipo di giornalismo “estremo” viene utilizzato per la prima volta in un articolo del giornalista Bill Cardoso: *gonzo*, infatti, in dialetto irlandese, verrebbe ad indicare chi, dopo una nottata interamente passata a bere vince la gara di resistenza restando, ultimo, ancora in piedi. Sarà lo stesso Thompson a riutilizzare il termine all'interno della sua opera:

But what *was* the story? Nobody had bothered to say. So we would have to drum it up on our own. Free Enterprise. The American Dream. Horatio Alger gone mad on drugs in Las Vegas. Do it *now*: pure Gonzo journalism²⁶².

Il *gonzo journalism* può occuparsi delle storie più diverse con i fini più disparati: nel pezzo “Una granada para River Plate”, raccolto nell'antologia *Domadores de historias*, l'autore Juan Pablo Meneses assume i panni di sfegatato *hincha* della “U”²⁶³, prendendo posto nel pullman

²⁶¹ AAVV, *Lo mejor del periodismo de América Latina II*, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, México D. F., 2010.

²⁶² H. S. Thompson, *Fear and loathing in Las Vegas*, Mondadori Random House, New York, 2010.

²⁶³ Nomignolo della squadra calcistica *Club Universidad de Chile*.

che segue la squadra cilena in trasferta fino a Buenos Aires. Meneses registrerà durante il suo viaggio il crescendo di ebbrezza e violenza dei suoi compagni di tifoseria, nel costante timore di essere scoperto:

- si se enteran que andamos haciendo un reportaje nos matan.

[...]

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 alto²⁶⁴.

Ma è definibile *giornalismo gonzo* anche il caso del tutto diverso di Gabriela Wiener, giornalista peruviana “timida, ma con la reputazione di essere una spudorata” (come afferma il suo direttore, Villanueva Chang²⁶⁵) che si fa coinvolgere in improbabili avventure erotiche per poi raccontarle con la giusta dose d'ironia ed irriverenza, cercando di “sciogliere una serie di nodi fondamentali in un racconto a volte cinico, ma sempre divertente, che tiene il lettore sulle spine”²⁶⁶.

Per scrivere “Seis meses con el salario mínimo”, Solano si trasferisce da Bogotá a Medellín, capitale del *departamento* di Antioquia, a Santa Inés, un quartiere povero ed un tempo davvero malfamato, senza rivelare a nessuno la sua vera identità, disposto a vivere come un vero operaio senza “barare” – fatta eccezione per alcuni (costosissimi) articoli per l'igiene personale, dei quali si è rifornito prima della partenza: deodoranti, saponi, spazzolini e tubetti di dentifricio.

Al partir de este viaje, mis votos son los de un monje: pobreza y castidad. He decidido vivir seis meses en Medellín con el salario mínimo y no sé cuál será mi casa, si tendré amigos, si un día me acostaré con una mujer. Mis únicas certezas son un número de teléfono y un puesto como bodeguero, que he conseguido a través de un conocido en una empresa de confección infantil llamada Tutto Colore²⁶⁷.

²⁶⁴ J. P. Meneses, “Una granada para River Plate”, in M. Aguilar, *Op. cit.*, p. 47.

²⁶⁵ J. Villanueva Chang, “Sono il dj delle storie”, *cit.*, p.10.

²⁶⁶ *Ibid.* Con le debite differenze dal predecessore Thompson, com'è plausibile. Afferma Agudelo: “Wiener ha calificado su propio trabajo como “kamikaze”, adjetivo que hay que entender en su acepción más política, porque non hay que entender en él la tendencia a la ficcionalización (psicodélica) que encontramos en Hunter S. Thompson y su gonzo journalism”. D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 40.

²⁶⁷ A. F. Solano, *Op. cit.*, p. 307.

Andrés Solano impara così ad alzarsi prima delle sei, a prendere quattro autobus al giorno per andare e tornare da lavoro, a fare il magazziniere in una fabbrica di cento operai, e a scoprire le nuove amicizie e i nuovi piaceri (umili) offerti da questo diverso tipo di vita. Dopo un mese di magazzino, per dieci ore al giorno, arriva ad affermare che ormai non si tratta più di finzione, e che anzi ormai sarebbe lusinghiero crederlo, “pero la verdad es que ya soy un bodeguero”²⁶⁸. Si abitua a passare la giornata pronunciando esclusivamente le frasi “Sí, señor. No, señor. Ya mismo lo hago”²⁶⁹ e ad immagazzinare vestiti muovendosi agilmente tra gli scaffali.

Mi rutina laboral empieza a las 6:45 de la mañana. [...] Busco en la entrada una tarjeta amarilla con mi nombre y la deslizo por la ranura del reloj de metal muy parecido a una pequeña caja fuerte. Odio el ruido que hace en la mañana, ese clack pesado como un grillete; adoro la música que sale de sus entrañas a las cinco de la tarde, mi hora de salida, como un chasquido de dedos que me devuelve al mundo. Cada vez que marcas tarjeta en una fábrica es como poner un precio a tu día. El mío vale 14.500 pesos²⁷⁰.

I dati che Solano inserisce nella sua *crónica*, anche i più periferici, sono quanto mai puntuali: grazie alla sua esperienza può riferire con precisione cifre, salari e costo della vita, può citare i nomi propri di quartieri, città, gruppi musicali, numeri di autobus e i nomi delle persone da lui, effettivamente, conosciute.

Dios, los números me desesperan. Siempre he preferido las letras. Empiezo a pulsar las diminutas teclas de mi teléfono con temblor. Si quito todo eso de los 484.500 que tengo derecho por trabajar casi cincuenta horas a la semana, me sobran 129.412 pesos. Mi cálculo inicial no estaba tan lejano. Y ahora, la gran división, el conejo que sale del sombrero: al día tendría libres 4.313 pesos. Pienso entonces en la templanza, en los espartanos, en los estoicos²⁷¹.

Dopo quattro mesi di magazzino, a Solano viene affidata una mansione diversa (“para el bien de mi salud mental”²⁷²): deve accompagnare *don* Jaime Isaza, l'autista della ditta, e caricare e scaricare pesanti sacchi di capi d'abbigliamento rielaborati da privati. Per quanto gli

²⁶⁸ *Ivi*, p. 320.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ivi*, p. 321.

²⁷¹ *Ivi*, p. 311.

²⁷² *Ivi*, p. 324.

acciacchi alla schiena non attendano a farsi sentire nelle numerose rampe di scale che lo scrittore deve salire e scendere quotidianamente sotto il peso dei sacchi ricolmi di merce, il nuovo lavoro risulta più vario e senz'altro più gradevole. Eppure, ogni mattina Solano sbarra una casellina del suo calendario portatile guardandola “como un soldado mira la foto de su novia bajo el ruido de los aviones enemigos”²⁷³.

Finalmente i sei mesi passano e la dura prova si conclude: Solano racconta dettagliatamente l'ultimo giorno di lavoro, in cui i colleghi lo festeggiano mentre lui, in fondo sollevato proprio perché non li dovrà vedere mai più, si sente leggermente scomodo, quasi nel ruolo di un truffatore (o, come dichiara lui stesso, un *honesto impostor*²⁷⁴).

Mi pelo ha vuelto a crecer desde que me lo corté a ras antes de venir a Medellín. Esa tarde, cuando salí de la peluquería, se abrió un paréntesis en mi vida. Quedan pocas horas para cerrarlo: hoy es mi último día en la fábrica. [...] Acaba de llegar la comida. Mis compañeros de la bodega compraron una torta y una Coca-Cola para despedir a un hombre que nunca les dijo quién era en realidad²⁷⁵.

Sebbene l'autore si ritrovi a compiere rinunce vere, sincere, a livello personale oltre che professionale (“Yo sigo sin tener señora. La única que tenía nunca entendió por qué me vine a Medellín”²⁷⁶), i dubbi sull'effettiva liceità della sua posizione sono sempre presenti. Quando conversa con i suoi compagni di lavoro, quando ne condivide speranze e preoccupazioni, il taccuino d'appunti nascosto in tasca gli pesa come un mal celato tradimento.

Visito la taza a menudo, pero por otras razones. Aquí he tomado notas sobre qué diablos es vivir con el salario mínimo. Cada vez que escribo algo en esta libreta negra siento que la respuesta se aleja como un barco mercante rumbo a Oriente²⁷⁷.

In effetti, la sua permanenza a Medellín non è del tutto priva d'implicazioni etiche e morali: lo sforzo di comprensione e immedesimazione di Solano è senza dubbio apprezzabile, ma fino a che punto un giornalista, un letterato, potrà capire e partecipare della vita di persone dalla formazione e dalla storia completamente diverse? In ogni caso, in sei mesi Solano

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ivi*, p. 307.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 329.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 326. Come annota poco prima, *mi señora* è il modo in cui i suoi compagni di lavoro chiamano la propria moglie o fidanzata.

²⁷⁷ *Ibid.*

comprende – e di conseguenza riesce ad esprimere nel testo – molti dettagli preziosi della realtà operaia che ad uno sguardo esterno sfuggirebbero²⁷⁸: con naturalezza, descrivendo la sua giornata, Solano riesce così a segnalare la presenza, ad esempio, di illegali ma comunissimi *taxis colectivos* (auto private che raccolgono più di un passeggero per corsa, al lettore straniero del tutto sconosciuti) e di *churros* e dolci preparati e venduti direttamente per strada; l'esistenza del costume, invalso in tutta l'America Latina, di vendere a rate non solo frigoriferi o automobili, ma anche scarpe e calzature; la notevole quantità di “muchachitas con la barriga crecida”, incontrate lungo il suo tragitto verso la fabbrica, vestite ancora dell'uniforme scolastica; o, infine, l'importanza e l'onnipresenza, in ogni luogo ed in ogni momento, di *salsas* e *boleros*, dei quali riporterà stralci di testo nella sua narrazione.

Un dettaglio può disegnare velocemente un intero quadro d'insieme: Solano scorge, percorrendo la città nel suo lavoro di consegna e prelievo merce, sei giovani ragazzi in sedia a rotelle. Le guerre tra *pandillas*, assistite dallo scrittore in televisione alcuni anni prima, diventano, in maniera fulminea quanto cruda, presenti e concrete²⁷⁹.

Han pasado cinco años desde aquella mañana que vi por televisión el día en que la guerra entraba en la ciudad de Colombia. Junto a Isaza, durante media hora recorrí las calles de San Javier y en ese tiempo conté seis jóvenes en sillas de ruedas. [...] Mis recorridos con Isaza se astaban convirtiendo en la comprobación de las tragedias de la ciudad²⁸⁰.

Alle volte è proprio la differenza culturale che intercorre tra l'autore e chi lo circonda a favorire l'annotazione di alcune minuzie di carattere linguistico che, oltre ad essere divertenti, sono anche molto indicative:

Los churros huelen muy bien. El hombre que los prepara lo hace con toda la curia del caso. “Curia”. Así dicen los paisas²⁸¹ al trabajo hecho con el mayor de los cuidados. El lenguaje

²⁷⁸ Sono proprio questi fatti minori la vera notizia: Solano infatti non ha alcun evento maggiore, “di cronaca”, da raccontare, ma solo la vita quotidiana. Fatto già caratteristico di molte *crónicas* e più in generale di inchieste e *reportages*, ma ricorda con forza alcuni pezzi di giornalismo letterario di Italo Calvino, incentrati anch'essi nella vita della fabbrica: “Non possiamo dire che l'articolo non contenga [...] le informazioni di cronaca” scrive Papuzzi “[...] ma esse sembrano quasi nascoste nelle pieghe del racconto, messe fra parentesi, perché non sono in realtà, per Calvino, il contenuto fondamentale. Ciò che gli preme è descrivere un mondo fuori dal tempo”, ovvero, ancora una volta, quello operaio. Come Calvino, anche Solano vuole lasciare posto ai documenti “del cinismo d'un potere industriale scorporato dai luoghi della produzione e indifferente alla sorte della gente”. Papuzzi, *Op. cit.*, pp. 64-65.

²⁷⁹ *Ivi*, pp. 326-327.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Ancora una parola strettamente connotata. *Paisa* è il tipico abitante della zona montuosa del *departamento* di Antioquia, mentre il *costeño* è colui che vive nella costa caraibica, all'estremo nord del paese.

clerical, heredado de la asfíxiate presencia de la Iglesia en sus vidas por tres siglos, se cuele por todos los rincones del habla de los antioqueños. Cuando doña Lucero Carrasquilla anuncia a cuatro voces que va a dedicar el día a lipiar la casa a fondo, suelta un sonoro:

- Ahora sí vamos a sacar el demonio²⁸².

Per quanto l'inchiesta si basi sulla vita del salariato dallo stipendio minimo, il tema del lavoro rientra nell'articolo di Solano solo in parte: quando si fa il magazziniere dieci ore al giorno, è il tempo libero a diventare senza dubbio la cosa più importante. Solano registra il naturale cambio dei propri interessi e il ridimensionarsi delle proprie aspirazioni: tra una scena e l'altra, annota in un incessante monologo interiore le continue preoccupazioni finanziarie; e il suo pensiero, che comincia a monetizzare ogni cosa, quasi per automatismo s'imbarca in incessanti piani ed ipotesi per riuscire ad ottenere i nuovi "oggetti del desiderio": scarpe e dolci. In un misto di leggerezza e consapevolezza, portando il lettore ad assumere un punto di vista davvero "dall'interno" della vita operaia in maniera assai più efficace di tante, asettiche, valutazioni politiche, Solano apre squarci nella narrazione quasi in *flusso di coscienza* su ossessioni prima sconosciute:

Los churros eran un antojo idiota; los tenis, una vanidad. Además, me gustan mis zapatos viejos. Pero me atormenta una duda: ¿y si llego estrenando será que la mujer de la fábrica que me gusta me mirará por fin? Para amar se requiere plata, y a veces más que para otras cosas. La poderosa economía del amor. Podría pedir que me presten para comprar los tenis. Valen 70.000 pesos. Pedir, pedir, pedir, pedir, pedir. ¿Pero a quién? O tal vez podría sacar un par a crédito en Flamingo, pero serían otros tenis. No esos que quiero²⁸³.

All'arrivo della vera notizia, ovvero un ritardo di due settimane sul pagamento del salario di tutti gli operai della fabbrica, Solano, in un gustoso episodio davvero sincero e un po' surreale, nonostante si ritrovi letteralmente con l'acqua alla gola dal punto di vista finanziario, da bravo lavoratore stanco ma (in teoria) da pessimo giornalista, si distrae, più impegnato a dileggiare il direttore generale che ad ascoltarne le spiegazioni:

²⁸² *Ivi*, p. 318. Probabilmente la correlazione tra modi di dire e presenza ingente della chiesa non è che una supposizione dell'autore, ma si pensi alla diversa forma di esprimere la seconda persona singolare in gran parte dell'America Latina, rispetto a Spagna e Portogallo, con morfologie che ricordano il dare del "lei" e del "voi" (*vos* argentino e nicaraguense – e di altri stati – con coniugazione del tutto innovativa rispetto all'Europa e l'*ustedes* della seconda persona plurale ad indicare la seconda persona plurale "voi"; o ancora, il *você* della seconda persona in Brasile che ha la stessa coniugazione della terza persona singolare). Si direbbero un lascito della condizione sottomessa della popolazione delle colonie rispetto alle sedi istituzionali del potere colonizzatore.

²⁸³ *Ivi*, p. 319.

Como si se tratara de una tarea escolar, el hombre recitó las razones que explicaban el retraso del pago de la nómina. Eran unos 50 millones de pesos cada quincena: 1. El hueco que le dejó la fábrica un millonario robo continuado hecho por una empleada de confianza. 2. El aliento del dragón chino sobre nuestra nuca con productos baratos que llegan via Panamá. 3. El desplome del dólar, que en menos de seis meses bajó 500 pesos. En este punto dejé de oírlo y me concentré en un tic que se había apoderado de él. Era un movimiento espasmódico, casi imperceptible, que lo obligaba a subir y bajar el hombro derecho cada cinco segundos. Mis compañeros miraban el suelo. El gerente continuó, entre nervioso y avergonzado, con sus malas noticias. Recitó una cuarta razón por la que no podía pagarnos la quincena: nuestros grandes deudores. Por ejemplo, una empresa mexicana a la que le facturamos una importante suma de dinero y que hasta ahora no nos ha pagado. El hombre guardó silencio, tal vez esperando la reacción de los operarios. Sólo uno de mis compañeros preguntó:

- Mañana no tengo para el bus. ¿Qué hago²⁸⁴?

I tocchi d'ironia che accompagnano questa come altre situazioni spiacevoli sono probabilmente la principale forza e risorsa del testo²⁸⁵.

Nonostante la grande partecipazione dell'autore-protagonista, però, le sue preoccupazioni circa possibili scivoloni in un involontario sguardo dall'alto nei confronti dei suoi compagni di vita e lavoro risultano fondate ed insidiose. Alle volte, Solano non riesce ad evitare di indugiare, per quante precauzioni possa prendere, in buonismi e sentimentalismi che si sospettano un po' autocompiaciuti: una dimostrazione di quanto difficile sia mantenere la giusta distanza e prospettiva tra sé, la propria scrittura e i propri personaggi. Quest'ultimi sono, in particolare, i componenti della famiglia che lo ospita in casa affittandogli una stanza: Solano marca con una certa esagerazione l'affetto che lo lega a loro (ad esempio, denominando la proprietaria, per quanto con una punta d'ironia, "mi madre putativa"²⁸⁶).

Dopo aver descritto la leggera angoscia che lo coglie all'idea di andare a vivere in un minuscolo appartamento scalcinato, in una pensione per uomini soli, a sfregare nel lavatoio in cemento del cortile interno la propria biancheria, magari rischiando di farsela rubare mentre la lascia stesa ad asciugare ("No me ilusionaba tener que golpear puerta por puerta preguntando

²⁸⁴ *Ivi*, p. 323.

²⁸⁵ Un altro esempio potrebbe essere la definizione del proprio caporeparto "ese hombre sin sentido musical" (*Ivi*, p. 326), data a distanza, varie pagine dopo la sua spiegazione: é l'unico a proibire l'ascolto di musica ai propri sottoposti, a differenza de "los otros pisos", dove gli operai "fruncen menos el ceño. Se relajan oyendo rancheras, merengues, baladas. Nosotros trabajamos sin banda sonora". *Ivi*, p. 321.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 314.

por mis calzoncillos”²⁸⁷), descrive con trasporto l'abitazione trovata tramite un'amica, una stanza messa in affitto da una modesta famiglia composta da Don Guillermo Carrasquilla, la moglie Lucero e la figlia Astrid (la minore, l'unica rimasta a vivere con i genitori):

Esa primera noche acomodé en un rincón mis dos pares de zapatos y unas chanclas y me senté unos minutos en la cama a ver el punto exacto del mapa donde estaba mi nueva casa. Lo había señalado con una estrella mientras doña Lucero Carrasquilla, *esa mujer de hablar dulce* que es la esposa de don Guillermo, me preguntaba si tenía algún gusto culinario especial. - Frijoles, me gustan los frijoles -, le respondí sonriente. No esperaba que alguien se preocupara a tal punto por mi comida²⁸⁸.

E ancora:

Tres noches después de mi mudanza, doña Lucero Carrasquilla dejó de ser una extraña para mí. Antes de irse a dormir recorrió el velo de mi cuarto²⁸⁹ y *se despidió con una frase que me acompañaría el resto de mis días en esta casa*. “Mi niño, que la virgen me lo bendiga”²⁹⁰.

Oppure, raccontando una conquista amorosa che rompe la monotonia della vita in fabbrica:

Una vez también leí aquí, con los ojos aguados, una carta que me entregó una joven operaria junto a un paquete de galletas de chocolate [...]”²⁹¹.

Il dubbio sorge spontaneo: questi episodi avrebbero riscosso lo stesso coinvolgimento emotivo da parte dell'autore se avvenuti, ad esempio, all'interno della redazione di un giornale? Riuscirebbe l'autore a scambiare i ruoli, essere lui l'oggetto di tante commosse osservazioni da parte di *doña* Lucero o della giovane operaia? È il contenuto dei messaggi che gli arrivano ad essere toccante, o l'ingenuità che il giornalista attribuisce a chi li pronuncia o

²⁸⁷ *Ivi*, p. 308.

²⁸⁸ In effetti, il dettaglio di “amare i fagioli” in un paese come la Colombia è davvero superfluo, trattandosi della base insostituibile (e invariata) di qualsiasi piatto della cucina dell'intero Centro America (Brasile compreso). Bisogna però anche sottolineare che, se definire Lucero una “donna dal parlare dolce” appare una concessione del *crónista* ad alcune lusinghe dal sapore molto letterario, è anche una descrizione funzionale che introduce e caratterizza il suo personaggio in maniera netta. *Ivi*, p. 310.

²⁸⁹ Nella casa non ci sono porte, ma solo tende a delimitare le stanze.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 312, corsivo mio.

²⁹¹ *Ivi*, p. 329, corsivo mio. O ancora, descrivendo un uomo in sedia a rotelle al bar: “Al cliente de la silla de ruedas parece que le gusta tanto *El pollino* como a mí. Cierra los ojos para oírlo. En su cabeza debe estar dando vueltas enloquecido como lo hacía antes de que una bala perdida lo dejara cuadraplético”. Persiste, nella descrizione, un fastidioso tono malinconico e dolcesamaro.

scrive? Senza contare, poi, la crudele necessità (di ogni *crónica*, di ogni letteratura) di *raccontare*, una volta vissuta, la propria emozione, raccontare la ragazza, raccontare i propri *ojos aguados*. Solano stesso, insomma, cade nel tranello che ha precedentemente, con tanta sincerità e precisione, identificato.

Nel costante movimento tra fatto singolo e astrazioni più generali, inoltre, Andrés Solano cerca, adattandosi, d'imparare il più possibile da questa sua nuova situazione, alle volte con successo:

Camino hasta la silla donde se sienta la jefa de la sección, una señora que lleva trabajando años en la empresa. [...] tiene un afiche sobre el comedor en el que un hombre de espaldas se enfrenta a dos caminos: el Recto y el de la Perdición. En el primero, aparece la figura de un azadón, una mujer y unos niños sonrientes y una casa modesta con un jardín. En el segundo, hay una botella de aguardiente, un fajo de billetes y monedas, una arma y un ataúd. Conozco ese afiche porque he ido con Isaza a recoger talegos de ropa de los que la señora se ocupa los fines de semana para ganarse unos pesos de más. Unos pesos de más son unos pesos de más: por enganchar cada prenda y embolsarla se gana 150. Hace unos meses, ese afiche me habría parecido de un maniqueísmo insoportable²⁹².

Altre, invece, arrivando a supposizioni dal retrogusto un po' scontato, in precario equilibrio nella difficile, sottile linea di demarcazione che separa i luoghi comuni dai lampi d'autentica intuizione (del banale).

No tener dinero es como andar por una la calle desnudo o haber perdido a la madre en la infancia. Es difícil luchar contra este sentimiento de orfandad. ¿Pero qué es tener dinero? ¿Y si se tiene dinero, qué se es? Dicen que la única manera de dejar de pensar en el dinero es tener tantísimo que ya no importa su valor. ¿Y cómo se hace? ¿Traficando droga²⁹³?

¿ Si en verdad hubiese nacido en un barrio popular de Medellín, qué ruta habría elegido? ¿ La del dinero fácil? Nunca lo sabré. En todo caso no desearía estar muerto. Si uno está muerto, no desea nada²⁹⁴.

O ancora, descrivendo un quadretto nel bar frequentato, formato dalla cameriera, un ragazzo probabilmente ritardato e il già citato uomo in sedia a rotelle, afferma, in una

²⁹² *Ivi*, p. 328.

²⁹³ *Ivi*, p. 318.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 320.

riflessione non poi così raffinata:

El espectáculo de estos tres personajes me hace pensar en la vida como un puñado de soledades que se acompañan por un par de horas²⁹⁵.

Ma Solano comunque non perde l'umiltà di ammettere, acutamente, la differenza tra la sua esperienza ed altre, nella loro normalità, assai più estreme: un collega gli racconta di aver lavorato alcuni mesi in una ditta di cosmetici, con turni di anche dodici ore ed una sola domenica di riposo al mese, con uno stipendio che però *era una bellezza*:

En esos meses, él perdió seis kilos.

En estos meses, sólo he bajado un kilo y medio²⁹⁶.

Il giornalista conclude la sua lunga *crónica* (una trentina di pagine) con l'ultima serata trascorsa al solito bar, il *Brisas de Costa Rica*, con i suoi frequentatori abituali, che nella loro ubriachezza e solitudine ballano nella pista non accompagnati. Il giornalista, cercando di fare un bilancio dell'esperienza vissuta, si sente in fondo orgoglioso di riuscire, infine, anche lui a scendere in pista e ballare:

Oigo sonar *Montaña rusa* y el milagro sucede: me paro a bailar solo en mitad de la pista. Es la primera vez que lo hago y mis amigos del bar me aplauden. [...] Tal vez buscaba esto cuando decidí venir a Medellín para vivir con el salario mínimo, tal vez era sólo esto, dar vueltas y cantar con los ojos cerrados: la vida es una montaña rusa, sube y baja, es como las olas del mar, que van subiendo y bajando y la cosa es seguir flotando²⁹⁷.

Conclude, inserendo con la tecnica del discorso indiretto libero il testo della canzone che sta ascoltando. Anche in questo caso, però, i toni malinconici e la commozione di Solano risultano leggermente sfalsati: ballare in pista, essere come gli altri avventori del bar, è senz'altro ciò che lui desidera imparare nell'arco della sua esperienza e trasmettere nella sua *crónica*, ma, di nuovo, è altrove, nei dettagli che comunica al di fuori delle sue intenzioni, ciò che veramente rende l'idea del suo duro percorso nel mondo della *Tutto Colore*.

Ad esempio, oltre alle continue domande sulla possibilità o meno di conquistare una

²⁹⁵ *Ivi*, p. 332.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 325.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 333.

donna, la sua, in fondo, *non* riuscita nell'intento (“mis votos de pobreza y castidad se han cumplido”²⁹⁸). Oppure, la crescente importanza che assume in lui la possibilità o meno di bere alcolici, da solo o accompagnato, dal primo giorno fino all'ultimo:

Sentados sobre la cama de su cuarto, [...], Astrid me invitó a beber una botella de tequila. Se había graduado de comunicadora social gracias a una beca. Siete tragos después, hizo sonar en el computador una veintena de canciones de salsa que jamás había oído²⁹⁹.

Cuatro mil pesos = tres cervezas y un paquete de sigarillos menos³⁰⁰.

Les presté 3.000 pesos con los que había pensado tomarme un par de cervezas después del trabajo³⁰¹.

Otra de la noches que pasé aquí uno de ellos me habló. Estaba en la mesa de al lado, me ofreció un trago de aguardiente y, como no tenía plata más que para dos cervezas, se lo recibí³⁰².

Con la plata de la liquidación me compré una botella de aguardiente. Ahora va por la mitad. También compré un regalo para Guillermo y Lucero Carasquilla, un equipo de sonido que luego pondrían en la sala de su casa, al lado de la mesita con las fotos familiares. Me tomo un aguardiente doble, brindo con mis amigas [...]³⁰³.

È in questi dettagli che si riesce a respirare tutta la difficoltà di una vita priva di risorse, di aspettative o di una qualche giustizia sociale.

2.2. Composizione ed elaborazione del materiale

Per quel che riguarda l'*immersione* di Andrés Solano nella produzione e rifinitura del testo, è facile riscontrare quanto la struttura della sua *crónica* sia elaborata: il giornalista gioca con le sue possibilità compositive, mescolando continuamente diverse temporalità. I riferimenti

²⁹⁸ *Ivi*, p. 326.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 312.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 313.

³⁰¹ *Ivi*, p. 326.

³⁰² *Ivi*, p. 332.

³⁰³ *Ivi*, p. 333.

cronologici, “ya llevo un día”, “dos meses después”, “cuatro meses”, “cinco meses y medio” ecc., sono spesso presenti, inseriti ad inizio paragrafo, e collocano con precisione il lettore negli andirivieni temporali del testo.

Solano, principalmente, approfitta di episodi concreti e situazioni ben precise per inserire digressioni assai più ampie e generali, che descrivono gli ambienti che frequenta e riportano numerosi dati, anche quelli ufficiali, su ciò che vede. Ad esempio, la ricerca in tasca delle monetine per il biglietto dell'autobus 069 viene seguita da queste riflessioni:

Aquí viene el 069. Está repleto. Allí va el 069. [...] Me pregunto cuánto sería un salario mínimo decente. ¿Ser pobre es ganar el salario mínimo? No, si creemos en los informes de Departamento Nacional de Planeación, no lo es. En una ciudad, se denomina “pobres” a los que reciben 245.000 pesos al mes; en el campo, a quienes viven con 165.000³⁰⁴.

In questo modo, il *cronista* riesce ad inserire nel fluire del racconto molte informazioni aggiuntive, riportando la storia del quartiere in cui vive; la nascita e lo sviluppo della fabbrica *Tutto Colore* in cui lavora; le caratteristiche della piccola produzione in dettaglio in “fabbrichette” improvvisate nelle abitazioni della gente; gli strani tramiti che la dogana richiede per spedire la merce della ditta in Spagna³⁰⁵; o ancora, le storie anche criminali dei personaggi che conosce al bar *Brisas*, dove Solano spende le sue serate e i pochi soldi in sopravanzo.

Il particolare racconto di una domenica mattina riesce a ripercorrere tutte le antiche storie di violenza tra *narcos*, o *paras*, o *guerrilleros* (“quien sabe”³⁰⁶). Mentre accompagna *doña Lucero* a comprare *chicharrón* per il pranzo, Solano assiste inizialmente ad una rissa “in sordina” tra un gruppo di giovani ed un'automobile dai vetri oscurati, probabilmente a sfondo calcistico (“Hoy no es un día cualquiera: es un domingo de clásico futbolero entre el Atlético Nacional y el Deportivo Independiente de Medellín”³⁰⁷), fortunatamente risoltasi solo con un lancio d'insulti e lo stridio di una sgommata. Girato l'angolo, l'incontro con un vecchio

³⁰⁴ Solano ha precedentemente dichiarato che il salario minimo da lui percepito corrisponde a 484.500 pesos, quasi il doppio, quindi, dalla soglia di povertà prevista dal governo colombiano.

³⁰⁵ Gli agenti della dogana fanno firmare all'autista Isaza un documento dove dichiara di non avere droga nascosta nelle casse. “Antes de bajarlas de la camioneta, le tomaron una foto con las cajas detrás como prueba documental. Si las autoridades españolas entraran cocaína entre sudaderas y vestidos, ya sabrían qué hacer”. La responsabilità, insomma, ricade interamente sull'autista! *Ivi*, p. 325.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 315.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 314.

anziano seduto su una sedia metallica, rovinato dal tempo, aprirà la parentesi della storia del suo passato:

“Miralo, yo creo que es el diablo”, me dice señalando a un hombre canoso. [...] Era don Roberto Correa. Me hablaba de él como del diablo y uno esperaba voltear y ver a un tipo ceñudo y de ojos rojos, tal vez con un revólver al cinto, listo para matarte con una sola mirada. Pero allí sólo estaba un viejo sin nada que hacer. Correa fue el general de la pandilla que diez años atrás había desafiado a la banda de La Terraza. Había sido el Padrino de mi cuadra, el maligno de dos manzanas a la redonda, el señor de las tinieblas local³⁰⁸.

Le bande *La Terraza* (“que llegó a dar empleo a unos 3.000 sicarios”³⁰⁹, dei discendenti di Pablo Escobar) e *Los Chiches* (di Correa) in passato si sono fronteggiate lasciandosi alle spalle una scia di sangue. La loro storia s'intreccia con quella della famiglia Carrasquilla:

[...] uno de los pandilleros heridos trató de buscar refugio en la panadería que por esa época tenía don Guillermo Carrasquilla. “No lo dejé entrar. Suena cruel pero si lo hubiera hecho me habría ganado a la otra pandilla en contra. [...]”³¹⁰.

Il *passato* dei racconti quasi epici si mescola con la dichiarazione inserita nel testo, dove il diretto interessato fornisce la sua versione dei fatti da un *presente* poco definito (“me dijo un día frente a un plato de morcilla³¹¹, en medio de una borrachera en ascenso. Era el cumpleaños de su esposa [...]”³¹²). Dopo un'ulteriore breve digressione sui ricchi regali di compleanno alla madre della figlia Astrid, vera stella della famiglia grazie ad un impiego magnificamente retribuito – per lo meno agli occhi degli abitanti di Medellín – alla Universidad de Antioquia (una specie di universo a parte), Solano segue il filo delle storie di *pandilleros* e *tirroteos* raccontate in quella serata di festa e concludendo, di ritorno, di nuovo sulla figura ormai logora di Roberto Correa, e così sulla domenica mattina e sulla sua passeggiata verso il *chicharrón* del *almuerzo*.

Hoy Correa vive sus días en un exilio interior del que, en este instante, lo rescata un perro al que ahora amenaza con un puntapié. Mientras, en busca del chicharrón y ya en la cola de la

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ivi*, p. 309.

³¹⁰ *Ivi*, p. 315.

³¹¹ Salsiccia di sangue, tipica dell'*asado* latinoamericano.

³¹² *Ibid.*

carnicería, Lucero Carrasquilla hace valer su lugar³¹³.

Ma prima di sedersi a tavola, sarà necessario raccontare brevemente la storia della famiglia del macellaio, arrivata nel quartiere assieme ai Carrasquilla; si dovranno descrivere i problemi (dispendiosi) di salute di *doña* Lucero e le falle del *Sisbén*, il sistema sanitario nazionale; arrivando, infine, ad un elenco minuzioso delle spese della più basilare economia domestica.

Finalmente, lo scrittore, con una breve ellissi, potrà affermare:

El almuerzo de este domingo, tan abundante como el de todo los días, me ha tumbado en la cama. Decido tomarme una siesta y esta vez, por el calor, bendigo no tener puerta³¹⁴.

La giornata riprende ad avanzare, e mentre Solano resta a letto, in dormiveglia, le nipotine dei Carrasquillas, figlie del fratello maggiore di Astrid, Farley, lo visitano in camera raccontando pettegolezzi ancora una volta piuttosto truculenti. L'immagine di un coltello, nominato dalle bimbe, sarà l'aggancio per la susseguente descrizione dell'abilità di Astrid nel maneggiare quello in miniatura che lei porta ovunque, come protezione e come amuleto. Il racconto della sua agilità con la lama porterà verso la conclusione di questa domenica-tipo, in cui l'autore andrà con la ragazza a prendere un gelato.

[...] Astrid es diestra con el cuchillo y saca su miniatura de arma antes de que vayamos a comer un helado. Me pagaron el viernes. Ir por un cono doble con leche condensada hasta Vista Hermosa, un barrio cerca de Santa Inés, me parece un buen remate para este domingo de clásico de fútbol. El cuchillo resplande bajo la luz de su cuarto. Se lo lleva a la cara y tengo que voltear para no ver lo que hace. Un viento frío me pasa por la espalda. Ella ha probado todos los aparatos que se han inventado para encrespase las pestañas y ninguno logra el efecto de su cuchillo sobre ellas. No tiene filo. Se mira al espejo y me dice con la voz más natural del mundo:

- Ahora sí. Vamos caminando y de paso te muestro el Desierto, un famoso botadero de cadáveres³¹⁵.

Così, in continuo gioco con l'ordine degli avvenimenti, la *crónica* “Seis meses con el

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ivi*, p. 316.

³¹⁵ *Ivi*, p. 317.

salario mínimo” riesce a non risultare né una monotona sequela di lamentele, né una grigia lista di dati, raggiungendo comunque una forte precisione ed esaustività, e dei rapidi, suggestivi, tocchi di lirismo.

L'articolo di Andrés Felipe Solano è uscito, come indica Agudelo, nel novembre del 2007 per rivista colombiana *SoHo*. Il nome della testata, *SoHo*, sta per “Sólo para Hombres”, ed è il caso editoriale davvero più innovativo e originale di tutto il Sud America. Fondata nel 1999 da Daniel Samper Ospina (figlio del già citato autore di *crónicas* e di antologie incentrate sul genere Daniel Samper Pizano), *SoHo* mescola nelle sue pagine foto erotiche di modelle ed attrici colombiane (chiamate *viejas*, ossia letteralmente, “vecchie”: un modo colloquiale, presente anche in italiano, accostabile al più comune “tipe”³¹⁶) con articoli dalla firma rinomata e riconosciuta in tutto il paese. Le *crónicas* che la rivista pubblica s'interessano davvero di tutti gli argomenti: da una ricerca di tipo sociale come quella di Solano, a recensioni cinematografiche (arrivando fino al cinema africano), alle ultime uscite del mondo tecnologico³¹⁷.

Si tratta senza dubbio un accostamento coraggioso, ed è stato premiato dalle vendite: la rivista si è allargata tanto da diventare la seconda per tiratura in Colombia ed a superare i confini nazionali, vendendo anche fuori dal paese, in Ecuador e Costa Rica (con modelle e scrittori locali)³¹⁸.

³¹⁶ Ma che già in Argentina è molto comune con il significato di “madre”!

³¹⁷ O ad improbabili articoli su amenità varie. Nel sito internet, pubblicato il 18 giugno, si può trovare un pezzo sugli orologi più costosi del mondo: “Tener un accesorio de más de 100 millones de pesos no lo convertirá en ningún James Bond pero sí logrará llamar la atención de más de una vieja. Le mostramos los relojes más costosos que pueda llegar a ver, así sea de lejos”. <http://www.soho.com.co/web/galeria/los-relojes-mas-caros/31273>.

³¹⁸ Edizione *online*: <http://www.soho.com.co/home>.

CAPITOLO 2

LA VOZ DEL CRONISTA

1. Teorie ed interpretazioni. La polemica tra oggettivismo e soggettivismo

Strettamente legata all'*inmersión*, la seconda forza della *crónica* è, dice Norman Sims, la *voz*, la voce del *cronista*: una voce presente ed udibile, affermata. Dopo il lungo lavoro sul campo, infatti, il *cronista* sceglie di rappresentare i dati raccolti non in una forma impersonale, con uno stile burocratico e ufficiale, ma inserendo il proprio punto di vista in maniera esplicita all'interno del testo. È una scelta difficile, che può arrivare a ledere la credibilità del duro lavoro precedentemente compiuto: la presenza della prima persona singolare, un *yo* che si dichiara all'interno dell'articolo, conferisce una patina di soggettività alla scrittura da sempre malvista negli ambienti del giornalismo, perché portatrice d'innumerabili elementi, emozioni e considerazioni al di fuori delle regole tecniche, quasi meccaniche, che regolano la buona, pulita e trasparente *cultura della notizia*.

Come già raccontava Norman Sims:

Sara Davidson cuenta que su transición del Boston Globe al periodismo literario no fue fácil. "Cualquier persona que haya salido de un periódico siente mucha timidez de incluso escribir la palabra "yo". No recuerdo cuando la usé por primera vez, pero fue sólo en un pequeño párrafo, un globo de ensayo. Entre más lo hice, más fácil resultó, y también descubrí que usándola podía hacer más³¹⁹.

In effetti, secondo Villanueva Chang, capita spesso che all'interno delle redazioni la *crónica* venga considerata con malcelata sufficienza, come se fosse la *loca de la casa*:

Aún hay editores que en América Latina insisten en tratar a un cronista como el payaso-artista del periódico, alguien con licencia total para publicar disparates, melodramas y chistes. En algunos círculos, la crónica se ha ganado la reputación de *la loca de la casa*, pero también la

³¹⁹ N. Sims, *Op. cit.*

de la idiota de la casa³²⁰.

Questi pregiudizi mantengono viva una divisione interna al mondo giornalistico tipica del passato, che ormai nella *crónica* non esiste più; una differenza nella maniera d'intendere il giornalismo che, a fine 1800, aveva visto trionfare sulle notizie d'impostazione classica la stampa scandalistica e di *human interest* per motivi strettamente commerciali, come racconta emblematicamente Theodor Dreiser nella sua autobiografia *Newspaper days*³²¹:

Que esas noticias fuesen de auténtico interés era un hecho de importancia sólo relativa; gracias a la nueva fórmula sensacionalista, las noticias podían ser literalmente *creadas* por las redacciones cuando la cosecha de sucesos impactantes era escasa³²².

Per quanto, per alcuni aspetti, l'odierna *crónica* possa, in effetti, essere fatta risalire ad un tale filone giornalistico poco preoccupato dell'esattezza professionale, non è comunque comparabile alle diversissime, frivole e scandalistiche *color stories* del secolo scorso.

Insomma, l'accusa implicita che il giornalismo tradizionale muove anche al giorno d'oggi contro la *crónica* è che un'impostazione soggettiva e personalistica risulti meno affidabile dal punto di vista della precisione, della meticolosità della ricostruzione dei fatti e della serietà stessa di chi scrive. Già nel 1971 i critici prendevano di mira il cosiddetto “primer-personismo-epidémico” imputato allo scrittore del *new journalism* Norman Mailer³²³. Eppure, il tono asettico del linguaggio oggettivo, di per sé, non può aggiungere nulla in quanto a precisione e professionalità giornalistica³²⁴. Agudelo cita giustamente le affermazioni di Tracy Kidder, raccolte da Norman Sims:

poco después de recibir el Premio Pulitzer por *The Soul of a New Machine*, Tracy Kidder enfureció a varios periodistas jóvenes con un comentario hecho al azar. Dijo que los periodistas literarios en general son más fidedignos que los periodistas de noticias. Recuerda que les dijo: “Tiene que ser cierto, pues nuestros informes toman meses, y ustedes tienen tres horas para conseguir una historia y escribirla, y deben hacer dos más antes de terminar el día”³²⁵.

³²⁰ J. Villanueva Chang “El que enciende la luz”, *cit.*, p. 589.

³²¹ A. Chillón, *Op. cit.*, p. 145.

³²² *Ivi*, p. 148.

³²³ N. Sims, *Op. cit.*

³²⁴ Come afferma Villanueva Chang, così non si sta che confondendo il concetto di *soggettività* con quello di *finzione*. J. Villanueva Chang, “El que enciende la luz”, *cit.*, p. 595.

³²⁵ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 19.

Nella prima sezione di *Literatura y periodismo* di Albert Chillón si affronta fino in fondo, per mezzo degli strumenti della teoria letteraria, la fallacia argomentativa di questo pregiudizio diffuso che considera deteriore un'impostazione soggettiva.

In primo luogo, Chillón dimostra come una separazione tra linguaggio soggettivo ed oggettivo, linguaggio esclusivamente connotativo oppure esclusivamente denotativo³²⁶ semplicemente non sia possibile. Molta teoria ha dimostrato come non esista una vera e propria lingua *standard*, una lingua naturale e univoca per realtà e “Verità” oggettive e univoche:

Instalados en el plácido y ufano sentido común, *convenimos* en creer y afirmar que existe una Realidad objetiva; y en seguida, sentada esa premisa de opinión (*dóxa*), nos apresuramos a convenir también que es posible conocerla inequívocamente, establecer *la Verdad*. Tal silogismo verosímil tiene en nosotros un efecto indudablemente consolador: separa objeto de sujeto, y afirma que éste es capaz de alcanzar un conocimiento objetivo sobre aquél³²⁷.

Il linguaggio giornalistico, quindi, non può esprimere la pura *referenzialità* per il semplice fatto che è letteralmente impossibile, ma si limita piuttosto a rispondere ad uno stile che obbedisce ad una sua propria tradizione e ad una sua *retorica dell'oggettività*³²⁸: una codificazione, anzi un’“iper-codificazione” culturale, secondo Chillón, per nulla trasparente ed innocente³²⁹, ben distante dal miraggio della lingua “naturale”:

Hiper-codificada y estereotipada, trezada a base de estilemas expresivos y clichés ideológicos, la llamada redacción periodística proscrib[e] al menos tanto como prescribe³³⁰...

Secondo lo studioso catalano in un testo una maggiore *referenzialità* oppure, all'estremo opposto, una maggiore *fabulazione*, considerano unicamente lo statuto *gnoseologico* degli enunciati, e non la loro indole *formale* ed *espressiva*, che si occupa del carattere *estetico* di questi³³¹. La cura estetica e formale, quindi, non può pregiudicare in alcun modo la veridicità,

³²⁶ A. Chillón cita Cesare Segre per spiegare la differenza tra *connotazione* e *denotazione*: la *denotazione* designa il significato, il concetto canonicamente assegnato ad una determinata parola, mentre la *connotazione* è il bagaglio di tutte le ulteriori conoscenze, suggestioni, ecc., alla pura informazione. A. Chillón, *Op. cit.*, p.30.

³²⁷ *Ivi*, p. 26. E aggiunge che la credenza, *doxa*, di un'oggettività, si poggia, parafrasando Aristotele, sul verosimile, *eikós*. *Ivi*, p. 27.

³²⁸ *Ivi*, p. 49.

³²⁹ *Ivi*, pp. 52-53.

³³⁰ *Ivi*, p. 53.

³³¹ *Ivi*, p. 38.

la referenzialità di una scrittura, per il semplice motivo che non riesce in alcun modo interferire con essa. Considerare un testo, perché scritto con i mezzi e le tecniche della *finzione*, la *fiction*, come *falso*, è un errore teorico molto diffuso e comune che mette in relazione elementi, invece, indipendenti, e molto distanti tra loro.

Chillón prosegue esortando all'utilizzo di un diverso linguaggio giornalistico:

... contra ella cabe vindicar una escritura periodística estética, ética y epistemológicamente consciente, cultivada a partir de la convicción de que las palabras desempeñan un papel crucial – y no meramente instrumental – en la comunicación periodística responsable³³².

Lo studioso spagnolo rimanda esplicitamente alla tradizione di pensiero inaugurata da Wilhelm von Humboldt e proseguita da filosofi importanti come Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Bachtin, Gadamer e George Steiner³³³, secondo la quale la parola è di per se stessa una forma di scoperta e conoscenza, inscindibile dal pensiero, fatto “elemental y perogrullesco”, dice José María Valverde³³⁴, ma ancora non del tutto accettato da una cultura che, dal mito di Theuth in poi, ha per base la dualità platonica tra parola e pensiero, mondo materiale e mondo ideale³³⁵.

[...] algo elemental y perogrullesco para todos una vez que se cae en ello, pero que la cultura no ha empezado a reconocer conscientemente hasta el siglo XIX, en un proceso que todavía está extendiéndose entre pensadores y escritores. Se trata, simplemente, de que toda nuestra actividad mental es lenguaje [...]. [...] el lenguaje es la realidad y la realización de nuestra vida mental [...]. La realidad, entonces, no es que [...] haya primero un mundo de conceptos fijos, claros, universales, unívocos y luego tomemos algunos de ellos para comunicarlos

³³² *Ivi*, p.53.

³³³ *Ivi*, p.24. E si può aggiungere, tra tanti nomi illustri, quello di Giacomo Leopardi, che proprio perché convinto che pensiero e parola siano un'unica cosa, esorta a conoscere varie lingue per avere più strumenti di pensiero: “Il posseder più lingue dona una certa maggior facilità e chiarezza di pensare seco stesso, perché noi pensiamo parlando. Ora nessuna lingua ha forse tante parole e modi da corrispondere ed esprimere tutti gl'infiniti particolari del pensiero. [...] Trovata la parola in qualunque lingua, siccome ne sappiamo il significato chiaro e già noto per l'uso altrui, così la nostra idea ne prende chiarezza e stabilità e consistenza e ci rimane ben definita e fissa nella mente, e ben determinata e circoscritta. [...] Perché un'idea senza parola o modo di esprimerla, ci sfugge, o ci erra nel pensiero come indefinita e mal nota a noi medesimi che l'abbiamo concepita. Colla parola prende corpo, e quasi forma visibile, e sensibile, e circoscritta”. Giacomo Leopardi, *Tutto è nulla. Antologia dello “Zibaldone di pensieri”*, selezione di Mario Andrea Rigoni, Rizzoli, Milano, 1997. p. 30.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ Ancora avvertibile, ad esempio, in impostazioni positiviste o nel ben più moderno formalismo. Dice Chillón, commentando il formalismo: “No será más bien, que el concepto de lengua estándar esconde una idealización platónica, y que la *parole* se caracteriza, precisamente, por su multiplicidad de usos, estilos y registros?”. *Ivi*, p. 45.

encajándolos en sus correspondientes nombres [...] ³³⁶.

La realtà (mentale) è parola, ed essendo la parola (e quindi la realtà da essa prodotta) sempre e comunque *connotata*³³⁷, risulterà, come afferma Nietzsche³³⁸, anche e sempre *retorica*.

L'impostazione retorica assunta, oggettiva o soggettiva che sia, produrrà nel lettore *esperienze* diverse: o scarse come un foglietto d'istruzioni, o capaci di ricreare minuti, ore, giornate intere così come sono state vissute. Chillón auspica che il giornalismo riesca a ricreare, abbandonando uno stile ridotto all'osso e consacrato al mito dell'oggettività, l'esperienza particolare più ricca, variegata, da mettere a disposizione al “mundo de todos”, ovvero “el conjunto de mapas que conforman la cartografía que por convención cultural llamamos realidad”³³⁹: questa è la vera *comunicazione*³⁴⁰.

Es en el trato con las palabras, en realidad, donde se libra la batalla más importante en pos de un periodismo crítico, cívico y éticamente responsable³⁴¹.

Insomma, proprio come suggerito dallo scrittore di *literary journalism* Tracy Kidder, la retorica dell'oggettività non garantisce di per sé una maggiore obiettività o accuratezza dell'informazione, e se stile e contenuto sono inseparabili, la *realtà* stessa rappresentata dalle notizie del *Kansas Star* sul multiple omicidio della famiglia Clutter, dice Chillón, non è la medesima realtà, romanzata ma rigorosa, di *In Cold Blood* di Truman Capote³⁴².

Senza contare che, com'è noto, dietro allo stile impersonale della comunicazione giornalistica tradizionale e di quella mediatica, ci possono essere intenzioni nascoste e manipolazioni di notizie, imbellettate con uno sguardo *obiettivo* che in realtà non lo è affatto. I dati possono essere invertiti, confusi, e la selezione operata in essi non sarà mai dichiarata in maniera trasparente al lettore. La *crónica latinoamericana* contemporanea, rendendo

³³⁶ J. M. Valverde citato da Chillón, *Ivi*, p. 24.

³³⁷ A. Chillón cita l'italiano Di Girolamo: “El precio de la teoría de Jakobson es la división vertical del corpus de las obras literarias, y, llevada al extremo, la definición de una escala de poeticidad arbitraria e inaceptable”. *Ivi*, p. 45.

³³⁸ A. Chillón cita F. Nietzsche: “¿Qué es, pues, la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en resumen, una suma de relaciones humanas, poética y retóricamente elevadas, transpuestas y adornadas, y que, tras largo uso, a un pueblo se le antojan firmes, canónicas y vinculantes”. *Ivi*, p.27.

³³⁹ *Ivi*, p. 29.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ivi*, p. 53.

³⁴² *Ivi*, pp. 48-49.

manifesta nel testo la presenza del punto di vista, svela l'artificio a tutto vantaggio di chi legge:

El lenguaje periodístico habitual está anclado en la simulación de esa famosa “objetividad” que algunos, ahora, para ser menos brutos, empiezan a llamar neutralidad. La prosa informativa (despojada, distante, impersonal) es un intento de eliminar cualquier presencia de la prosa, de crear la ilusión de una mirada sin intermediación: una forma de simular que aquí no hay nadie que te cuenta, que “ésta es la realidad”. [...] Llevamos siglos creyendo que existen relatos automáticos producidos por esa máquina fantástica que se llama prensa; convencidos de que la que nos cuenta las historias es esa máquina-periodico, una entidad colectiva y verdadera. [...] Reponer una escritura entre lo relatado y el lector es [...] la forma de decir aquí hay, señoras y señores, señoras y señores [...] ³⁴³.

Secondo Martín Caparrós la maggiore giustificazione teorica, oltre che morale, dello stile soggettivo e personale consiste nel fatto di mettere in evidenza quanto la scrittura non possa mai essere un atto automatico, l'ingranaggio di una macchina: dietro a quel che si racconta è sempre presente un soggetto che guarda e rappresenta, che *literaturiza* ³⁴⁴.

Il giornalista Juan Villoro, nella sua *crónica* “El sabor de la muerte”, fornisce un ottimo esempio di impersonalità solo in apparenza oggettiva. Il messicano descrive dall'interno le terribili sensazioni provate durante il terremoto di magnitudo 8,8 nella città di Santiago, in Cile, mettendole a confronto con le notizie ufficiali ³⁴⁵. Oltre a curiosi dettagli sui riflessi incondizionati e la leggera irrazionalità del comportamento umano davanti a situazioni di terrificante enormità, Villoro ha modo di descrivere “l'onestà architettonica di Santiago”: nonostante la forza del sisma, “la resistencia del paisaje urbano fue asombrosa” ³⁴⁶. Eppure le notizie alla televisione raccontano una realtà diversa, di disperazione e saccheggi. Il tono oggettivo delle notizie mediatiche non è sufficiente a garantire l'esattezza dell'informazione, e Villoro, guardando la televisione, si sente quasi come un partecipante di un *reality show al revés* ³⁴⁷:

El discurso de los noticieros se caracterizó por el tremendismo y la dispersión: desgracias aisladas, sin articulación de conjunto. Las imágenes de derrumbes eran relevadas por escenas

³⁴³ M. Caparrós, “Por la crónica”, *cit.*, pp. 610-611.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ J. Villoro, “El sabor a la muerte”, in Agudelo, *Op. cit.*, p. 94. Testo pubblicato originariamente nel quotidiano *La Nación*, Argentina, il 6 marzo 2010.

³⁴⁶ *Ivi*, p. 96.

³⁴⁷ *Ivi*, p. 97.

de pillaje. No había evaluaciones ni sentido de la consecuencia. [...] Los rumores sustituyeron a las noticias³⁴⁸.

Fenomeno che addirittura si può sospettare manovrato dall'alto, al fine di ottenere risultati precisi:

Algunos amigos chilenos creen que además de la morbosa búsqueda de *rating*, los noticieros pretenden crear un clima de confrontación antes de que Michelle Bachelet abandone el poder. El sismo llegó como un último desafío para la presidenta que tiene el 80 por ciento de aprobación y como una amarga encomienda para su sucesor, el empresario Sebastián Piñera, que había prometido expansión y desarrollo al estilo Disney World y ahora tendrá que proceder con el cuidado de los restauradores y anticuarios³⁴⁹.

Villoro, dallo spiraglio della sua esperienza personale, risulta molto più affidabile di un servizio televisivo.

Ma sono anche altri i vantaggi che la *voz* può apportare ad una *crónica*: l'inserimento retorico, oltre che pratico (la presenza sul campo), del giornalista all'interno dell'articolo, permette infatti una mobilità di visione del tutto inedita. Il lettore potrà così valutare le difficoltà riscontrate dall'altro lato della pagina, dallo scrittore, che potrà ad esempio risultare preoccupato, tormentato dal dubbio di non capire egli stesso ciò che vuole narrare; oppure incapacitato a raggiungere le mete auspicate – come nella *crónica* “En busca de la mamá de Chávez”, dove Liza López deve ammettere di *non* riuscire ad intervistare il soggetto del suo articolo³⁵⁰.

Gli avvenimenti possono sfumarsi in mille gradazioni e sfaccettature ironiche e giocose, o partecipi e melodrammatiche, come dice Mark Kramer:

La voz que admite el yo puede ser un gran don para los lectores. Permite la calidez, la preocupación, la compasión, la adulación, la imperfección compartida: todas las cosas reales que, al estar ausentes, vuelven frágil y exagerada la escritura³⁵¹.

Se Villoro descrive la tragicità di ritrovarsi al settimo piano nel bel mezzo di un terremoto attraverso il dettaglio del sollievo al pensiero della famiglia lontana ed al sicuro, riesce

³⁴⁸ *Ivi*, p. 96.

³⁴⁹ *Ivi*, pp. 96-97.

³⁵⁰ L. López, “En busca de la mamá de Chávez”, in Agudelo, *Op. cit.*, p. 372.

³⁵¹ M. Kramer citato da Agudelo, *Op. cit.*, p. 20.

però anche a mitigare e sdrammatizzare la situazione ammettendo, con una battuta, che prima di uscire si è allacciato le scarpe, facendosi addirittura il doppio nodo. “Los obsesivos morimos así”³⁵², aggiunge, evitando così di cadere in un esagerato patetismo senza però scarificare l'impressione di urgenza e pericolo.

Il *cronista* messicano, del resto, sottolinea anche teoricamente l'importanza della presenza del punto di vista e del tono soggettivo all'interno delle *crónicas*, utilizzando, ancora una volta, una metafora piuttosto azzardata: dopo l'ornitorinco, viene, in questo caso, chiamato in causa un avocado:

La vida depara misterios insondables: el aguacate ya rebanado que entra con todo y hueso al refrigerador dura más. Algo parecido ocurre con la ética del cronista. Cuando pretende ofrecer los hechos con incontrovertible pureza, es decir, sin el hueso incomedible que suele acompañarlos (las sospechas, las vacilaciones, los informes contradictorios), es menos convincente que cuando explicita las limitaciones de su punto de vista narrativo³⁵³.

Nelle pagine seguenti, attraverso l'analisi testuale degli articoli di Martín Caparrós e di Leila Guerriero si cercherà di evidenziare, da un lato, il ruolo fondamentale che la *voz* del *cronista* può assumere nel testo; e dall'altro, l'importanza di riuscire però a mantenere un giusto equilibrio, e di non abusare di un'impostazione troppo marcatamente soggettiva. La *voz* può sia risultare strettamente funzionale alla narrazione di una *crónica*, quanto diventare orpello superfluo se esagerata in troppe tonalità dal sapore impressionista. Come ogni mezzo retorico e stilistico, anche il punto di vista mobile, critico e pensante deve essere funzionale agli altri elementi del testo, per non rischiare di diventare ostacolo del chiaro svolgersi degli eventi, intorbidendoli con pensieri gratuiti, circonvoluti o autoreferenziali.

³⁵² J. Villoro, “El sabor a la muerte”, *cit.*, p. 95.

³⁵³ J. Villoro, “La crónica, el ornitorrinco de la prosa”, *cit.*, pp. 580- 581.

2. Analisi del testo

2.1. La salutare ironia nella voz di Martín Caparrós

Si è già avuto modo di citare più volte il *cronista* argentino, senza dubbio tra i più famosi degli ultimi tempi. Martín Caparrós nasce a Buenos Aires nel 1957 e muove i suoi primi passi nel giornalismo presso la redazione della *Nación*, nella sezione *policial* diretta, all'epoca, da Rodolfo Walsh. Dopo la chiusura del giornale a causa della dittatura, Caparrós si esilia dal paese e compie la sua formazione universitaria in Europa, alla Sorbona di Parigi. Torna in Argentina nel 1983 e collabora subito con i maggiori titoli della carta stampata, partecipando anche alla fondazione del giornale *Página/12*. Scrive inoltre numerosi romanzi, tra i quali *A quien corresponda* (2008) e *Los living* (2011), e pubblica svariate raccolte di *crónicas*: la prima tra queste, *Larga distancia*, esce già nel 1992.

Martín Caparrós è inoltre *maestro* alla *Fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano*, dove tiene numerosi seminari sulla scrittura giornalistica e sul nuovo genere della *crónica*.

La *crónica* di Caparrós selezionata da Agudelo, “El imperio de los sentidos”, riesce a trattare lungo 14 pagine in maniera interessante e mai noiosa, di un argomento davvero abusato come il carnevale di Río de Janeiro, e questo principalmente grazie al suo punto di vista vivace, sempre riflessivo e critico³⁵⁴. La *voce* dell'autore diventa in questa *crónica* un elemento necessario e fondamentale almeno quanto i contenuti di cui tratta: se per Mark Kramer la presenza del giornalista all'interno dell'articolo “permite al escritor oponer un mundo a otro, jugar con ironía³⁵⁵”, è esattamente quello che fa questo turista argentino (argentino – quindi in competizione/contrapposizione, per tradizione quanto meno calcistica, con i brasiliani) a passeggio per le *ruas cariocas*.

La sfida è di riuscire a raccontare, senza cadere nei moralismi o negli entusiasmi ingenui tipici di ogni spettatore esterno, le immagini che tutti noi siamo abituati a vedere al televisore, esuberanti riprese dall'alto di moltitudini difficilmente distinguibili tra colori sgargianti, travestimenti, coriandoli e passi di samba su tacchi vertiginosi. Lo sguardo ironico di Martín

³⁵⁴ M. Caparrós, “El imperio de los sentidos”, in D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 138. Testo originario pubblicato nel settimanale *Veintiuno* nel 1999.

³⁵⁵ M. Jursich, *Op. cit.*

Caparrós permetterà al *cronista* di descrivere i balli, la promiscuità, la droga o il turismo sessuale, senza opporvi mai un rifiuto scandalizzato ma, al contempo, senza rinunciare ad inserire rapide ed incisive stoccate critiche.

L'*incipit* dell'articolo presenta un panorama tipico del carnevale, durante il quale uomini e donne di tutti i colori, le provenienze e le età si mescolano in una convulsa festa dove “se baila, se baila, se baila”³⁵⁶. Il primo dialogo di quest'argentino di Buenos Aires, in fondo dai gusti e costumi culturali sostanzialmente europei (o europeizzanti), ma pronto ad inserirsi e mimetizzarsi nei festeggiamenti, serve a sottolineare le differenze inconciliabili con un universo culturale esuberante e tropicale – così vicino ma così lontano – come quello brasiliano.

- Querés cerveza?

Me dice, sonriente una morena.

- No, muchas gracias.

Le digo yo, Chikoff perfecto.

- ¡Andate al carajo!

No es fácil aprender los códigos³⁵⁷.

Caparrós accosta ad una situazione *caliente* il nome della Chikoff, personaggio della televisione argentina noto per i suoi consigli su protocollo ed etichetta ufficiale, in uno scherzo che alleggerisce fin da subito il tono dell'articolo. Il giornalista prende in giro, prima dei suoi personaggi, principalmente se stesso, con un'autoironia che altro non è, in fondo, che umiltà: la fondamentale, per quanto spesso dimenticata, umiltà che permette di entrare in comunicazione con le contraddizioni della realtà senza ripetere per l'ennesima volta i quadretti banali del telegiornale, che con i suoi *campi lunghi* e toni impersonali nasconde un punto di vista mai neutrale e non si preoccupa di rendere visibile la relazione tutta nuova che ad ogni contatto, ogni frizione, ad ogni dialogo si ricrea.

Irridendo se stesso e chi lo circonda, in questo rito divertente quanto pacchiano e poco comprensibile per i forestieri, Caparrós racconta la sua esperienza nell'impressionante *sambódromo* dalle tribune ospitanti 60.000 persone.

³⁵⁶ M. Caparrós, “El imperio de los sentidos”, *cit.*, p. 138. Si noti che il titolo della *crónica* cita alla lettera un famosissimo film giapponese, erotico e tragico: l'intento parodico è evidente.

³⁵⁷ *Ibid.*

Abajo, en la pista, olas de colores de los miles de plumas intentaban un océano imposible.

-¡Mirá, mirá ésa, no te la pierdas!

Me dice ahora, en la tribuna, una negra gorda que me presta sus prismáticos cada vez que pasa una mujer apetitosa. En la pista, una rubia y dos señores posan para los fotógrafos y todos aplauden mucho; [...]

Poco después, cuando un hombre y una mujer vestidos de Versace portugués del siglo XVII dieron rápidas vueltas sobre la pista y toda la tribuna gritó como si Maradona hubiera vuelto a meter aquel gol, entendí que no entendía nada de nada, y me bajé³⁵⁸.

Nel cuore di ciò che è più tipicamente brasiliano si profila di nuovo il nome di una grande celebrità argentina, Maradona, mentre il povero *cronista*, con gioco di parole mestamente socratico, “capisce di non capire” – ma proprio niente – e se ne va, magari leggermente snob, rifiutando ciò che l'ha rifiutato. Sarà un doppio movimento che si ripeterà a più riprese lungo l'articolo, spiegando bene le emozioni di ogni viaggiatore, proteso con le migliori intenzioni, ma spesso piuttosto disadeguato, dinanzi al nuovo e l'incomprensibile.

In questa sfilata, *kitsch* fino al parossismo, l'incompatibilità del giornalista argentino è spiegata perfettamente dalla massima di Joaozinho Trinta, direttore di una *escola di samba*: “La pobreza sólo le gusta a los intelectuales. El pueblo lo que quiere es ver todo el lujo posible”. Caparrós lo cita come un paradosso, un enigma difficilmente risolvibile che riassume in una frase il proposito che percorre sotterraneo tutta la sua *crónica*: lo scrittore vuole riuscire a comprendere qualcosa che gli è completamente estraneo cercando di perdere i suoi argentini parametri di valutazione proprio mentre li dichiara; mettendosi nei panni di un brasiliano proprio attraverso l'ammissione di non esserlo affatto. E comprendendo di non poter trovare le risposte giuste, si sforzerà di porre, per lo meno, le domande appropriate.

Del resto, già i primi spaccati che il *cronista* offre alla lettura si rivelano *strani* oltre che *estranei* al lettore che non conosce la confusione del carnevale brasiliano, con la sua musica che è come una “gelatina alla fragola che trascina ed appiccica”³⁵⁹.

En medio de cuerpos y más cuerpos una mujer blanca de 60 y rollos majestuosos se aprieta un negro de 35, dos mulatos en musculosas lila pelo corto se toquetean con ganas, una madre de 15 baila con la hijita de meses en los brazos [...].

Un mulato cuarentón acaricia amorosamente el pelo de una mulatita de 6: me emociono con la

³⁵⁸ *Ivi*, pp. 144-145.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 138.

tierna escena paternal, hasta que aparece el padre de la nena³⁶⁰.

Ancora una volta quel che pensava di capire, Carparrós ammette di fraintendere. Continua poi la sua descrizione dell'atmosfera folle e senza freni del carnevale contrastando maliziosamente un *incipit* da idillio, dal sapore quasi edenico, lontano “*del mundanal ruido*” con una conclusione a “colpo di scena” davvero ridicola, con persistente effetto surreale e straniante:

Sentados en dos sillas, lejos del mundanal ruido, cuatro piernas mezcladas, un mulato y una rubia de 15 se empeñan en una escena familiar y recíproca: ella aprieta los granitos y él el clítoris, o lo que sea que ella tenga ahí³⁶¹.

Volto alla scoperta dei tratti più caratteristici del Brasile, è ancora con ironia che Caparrós fornisce una spiegazione tutta argentina del codice estetico esclusivamente brasiliano che sbandiera fiero pance prominenti:

Estos días, el mundo está lleno de panzas que se mueven. Ninguna carioca que se precie sale a la calle sin su panza, un poco rellena, provocadora, en contra. Es un problema metafísico: para sacar tanto el culo para atrás es preciso sacar al mismo tiempo la panza hacia adelante. Entonces, supongo, hicieron de necesidad virtud: sin una buena panza no hay mujer³⁶².

È una riflessione suggeritagli dall'ennesimo incontro-scontro con la mentalità brasiliana, durante il dialogo con una ragazza nera, “tan negra que parece disfrazada de negra”³⁶³, che si accinge a rispondere alle domande del giornalista: interpellata da Caparrós se d'accordo o meno con il tema scelto dalla sua *escuela de samba*, a sfondo ecologico, la ragazza suppone che debba andare bene: “Sí, debe estar bien: ayudar a la naturaleza siempre está bien, ¿no?”. Se la spiegazione magari potrebbe risultare poco esaustiva, è ben più eloquente il movimento del corpo della *carioca*, che, mentre parla, lancia “el pelvis contra un enemigo imaginario”³⁶⁴. Caparrós ci scherza sopra, trasformando il movimento di danza sensuale in azione bellica, ma ammette subito dopo: “El enemigo es envidiable”³⁶⁵.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ivi*, pp. 138-139.

³⁶² *Ivi*, p. 139.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ivi*, p. 140.

³⁶⁵ *Ibid.*

- ¿Y no te molestan que te miren así?
- Al revés, me encanta. Siempre todos me miran. Pero acá me ven como yo quiero. Para eso está el carnaval, *meu bem*³⁶⁶.

Caparrós conclude questo dialogo di incomprensione-attrazione con un appellativo affettuoso tipicamente brasiliano, conclusivo ed esplicativo, che non permette ulteriore argentino cavillare. Anche un altro dialogo finirà con una lapidaria, definitiva, parola in portoghese, e sempre ad indicare un mondo che il giornalista argentino, in fondo, non può penetrare; ma questa volta non sarà un gesto d'affetto, quanto piuttosto un esclamazione ben più volgare:

- ¿Valió la pena tanto esfuerzo, tanta expectativa?
- Valió, valió.
- Me dice un viejo con anteojos y una pelada llena de sudor.
- ¿Por qué?
- Porque soy brasilero.
- ¿Por qué?
- ¡Porque soy brasilero, *porra*³⁶⁷!

Il giornalista, invece, non potrebbe esserlo di meno. Eppure, nonostante questo, l'argentino riesce a farsi trasportare dall'emozione, e, facendo un confronto tra quel che si vede in tv e ciò che si prova ad assistere alle sfilate dal vivo, dà ragione all'amico che sostiene si tratti di epica pura, che il piccolo schermo “no se banca”³⁶⁸, non riesce a trasmettere. I mezzi d'informazione multimediale, citati dai giornalisti, perdono sempre la battaglia nei confronti del reale: con immagini della più assoluta fedeltà e verosimiglianza, lamentano una forte carenza di veridicità. L'immagine televisiva ha i suoi limiti: *l'esperienza* non permette di farsi *mostrare*.

Visitando vari luoghi del carnevale di Río, dal pretenzioso *Copacabana Palace* al viale della borghese spiaggia di *Ipanema*, dal decadente e *glamuroso* locale *Scala* al *baile de Cinelandia*, Caparrós ha modo di riflettere in modo anche polemico e graffiante sulle

³⁶⁶ *Ibid.*, corsivo mio.

³⁶⁷ *Ivi*, p 146, corsivo mio.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 144. La mescolanza tra termini portoghesi e tipicamente argentini (*fresa*; *mongui*; *pororó* per le castigliane *palomitas*; *linyera*; ecc.) creano un effetto di mosaico linguistico molto godibile al lettore. Anche nel secondo articolo dell'autore raccolto da Agudelo, “Muxes de Juchitán”, Caparrós mescola termini del *lunfardo* argentino con termini tipicamente centroamericani e messicani.

maggiori contraddizioni del Brasile, senza cadere nella tentazione di dare giudizi ultimi ed univoci, ma formulando sempre le proprie opinioni in maniera aperta, non assertiva, e lasciando trarre al lettore le proprie conclusioni.

Così, senza fare una diretta condanna alla pratica del turismo sessuale, rende in maniera ancora più efficace la sua posizione tratteggiando rapidamente grassi ed attempati europei in compagnia di *novinhas* diciottenni (al più) incontrati per le vie del carnevale, e li mette a confronto con una notizia che proprio in quei giorni riecheggia nei giornali del paese:

En estos días, diarios y gentes se indignan por el descubrimiento de un monitor de una colonia de vacaciones de San Pablo que filmaba a sus alumnos en pelotas y les hacía lo que podía. La historia es idnante, pero alguien sospecha que el problema es que en este caso la pedofilia amenaza a los hijos de los biempensantes, que se preocupan mucho menos cuando vienen los europeos a cogerse a los chicos de la calle³⁶⁹.

Oppure, risolve in una battuta l'opulente ansia di trasgressione a tutti i costi di ricchi turisti in compagnia di donne e di *viados* (che rimarcano di essere, loro sì, trasgressivi davvero, travestiti tutto l'anno, e non nell'innocuo confine di tre serate prestabilite), facendola risalire ad antecedenti illustri:

Así debían ser las bacanales de los romanos: mujeres desnudas, ingleses desaforados, levantadores de pesas vestidos de odaliscas, japoneses con casi una sonrisa, brasileiros pulando y dos docenas de Tiazinhas³⁷⁰.

Caparrós ne ha davvero per tutti, ma con una certa eleganza, anche mentre segnala che:

En la tapa del inodoro de este baño hay merca suficiente como para que Pablo Escobar retome su carrera en su mejor momento, pero no hay gente cogiendo a la vista: todo mito tiene sus exageraciones³⁷¹.

Ricchi e poveri, gomito a gomito per le vie del carnevale vivono vite paralle e adiacenti,

³⁶⁹ *Ivi*, p. 141.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 147. Caparrós spiega di seguito che la *Tiazinha* (zietta) è un personaggio televisivo vestito di perizoma, mascherina e frusta. “Pular” è una parola portoghese inserita nel testo assieme ad altre parole senza traduzione. Del resto, se i due Paesi sono separati da un oceano in quanto a mentalità, geograficamente sono in realtà confinanti, ed ogni argentino conosce bene i modi di dire brasiliani.

³⁷¹ *Ivi*, p. 146.

con brevi punti di contatto per servire, per sfruttare, per derubare:

Los servicios y la amenaza se parecen mucho. Ése siempre fue un problema grave de los ricos: que para mantener a los que deben servirlos, tienen que soportar su amenaza siempre viva³⁷².

E lo scontro tra questi si fa quasi fisico, e sicuramente emblematico, quando un'anziana vagabonda rischia di farsi investire da un *moreno* in compagnia della fidanzata *alemanota* alla guida di un *tremendo beeme*. Il *moreno* suona allarmato il clacson mentre la mendicante quasi si getta sotto le sue ruote per prendere una lattina di birra vuota, da aggiungere al grosso sacco di lattine che le faranno fruttare qualche *real*. Dopodiché ognuno, incurante, andrà per la sua strada: “El morocho se va con el beeme, la vieja con su lata³⁷³”. Lo sguardo di Caparrós accompagna entrambi con un silenzio eloquente.

La crisi, racconta ancora il *cronista*, che minaccia i ceti medi e che li porta a prendere adeguate contromisure (dal sapore di Primo Mondo) – noleggiare meno video, mangiare a casa piuttosto che al ristorante, fare la lavatrice solo quando ben carica, non tenere troppe luci accese, ridurre le ore settimanali della donna delle pulizie – innesca conseguenze a catena di entità ben più gravi negli strati sociali più bassi. Caparrós ribalta il punto di vista creando un forte contrasto fra necessità economiche diverse:

Ellos no están contentos, pero el problema grave lo tiene Ermezinha, la señora que ahora trabaja una vez por semana en vez de tres.

- Mientras dure el carnaval estoy vendiendo cervezas en la calle. Después va a ser difícil.

Me dijo Ermezinha³⁷⁴.

Evitando commenti, per sottrarsi ad ogni patetismo, Caparrós fa proseguire il dialogo senza soluzione di continuità ad un altro personaggio, in un momento successivo:

- No, no hay problema. Después viene el comienzo de las clases y vendemos cuadernos, y después la Pascua y vendemos huevos.

Me dijo después, en la calle, un vendedor de cerveza. La ciudad está repleta de vendedores de cerveza.

-¿Y después?

³⁷² *Ivi*, p. 143.

³⁷³ *Ivi*, p. 147.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 141.

- Y después... Dios dará³⁷⁵.

Dichiarando di conoscere i datori di lavoro di Ermezinha, amici personali, Caparrós avvicina il lettore alla sua figura, che supera così la bidimensionalità del semplice dato statistico su povertà e disoccupazione; ma in seguito, quando vorrà esprimere le preoccupazioni sulle possibilità future della donna, l'argentino preferirà allontanare lo sguardo, raffreddando i toni: qualsiasi effetto lacrimevole non farebbe che togliere forza a questa denuncia, asciutta e pulita.

Un'ultima immagine, quella della *favela* vuota, a luci spente, rappresenta bene i contrasti della città divisa tra lusso e miseria. In questa scena, è Martín Caparrós stesso la persona abbiente di turno, che si deve guardare da una povertà minacciosa: sono in tanti a suggerire al giornalista di non visitare le *favelas*, troppo pericolose per i turisti, ma sarà proprio un abitante di queste a convincerlo definitivamente, informandolo che in cima a *os morros* il carnevale si fa sentire poco, e non c'è niente da vedere.

Wilmar vive en una favela, y le pregunto cómo es el carnaval allá arriba.

-Y, más o menos, porque muchos estamos acá abajo trabajando.

Mis amigos cariocas me dijeron que ni loco fuera a subir a una favela. Yo pensaba hacerles caso, pero me terminó de convencer el que me dijo que no valía la pena, que no pasaba nada.

Varias veces miré los morros desde aquí, y casi no había luces. Muchos estarán abajo, trabajando; otros, arriba, mirando los desfiles por la tele. Y otros, seguramente, abajo también, tratando de aprovechar la confusión para quedarse con lo que sea³⁷⁶.

La *voz* di Caparrós ci fa entrare nel vivo del paradosso di questo *país do carnaval*, come lo chiama Jorge Amado, di questi *festejos del mais grande do mundo*³⁷⁷.

Un'altra delle maggiori contraddizioni del paese è senza dubbio la sua forte spinta progressista frammista ad antichi pregiudizi davvero difficili da estirpare. Durante il carnevale, la campagna che promuove l'utilizzo del preservativo è così insistente da diventare fastidiosa, e mentre delle ragazze ne distribuiscono due per ogni passante, Caparrós si chiede sardonicamente se è la potenza del brasiliano ubriaco medio ad essere aumentata o la qualità dei profilattici ad essere diminuita, insinuando che in fondo non si tratta che di un'ennesima

³⁷⁵ *Ivi*, p. 142.

³⁷⁶ *Ivi*, pp. 142-143.

³⁷⁷ *Ivi*, pp. 151.

esagerazione³⁷⁸. Ma mentre i microfoni ricordano quanto sia importante avere rapporti sessuali protetti, l'arcivescovo di Río de Janeiro lamenta che così non si farà che moltiplicare le relazioni nocive, senza una sicurezza reale³⁷⁹:

- Esas campañas multiplican las nocivas relaciones hetero u homosexuales. Porque la gente cree que usando presevativos su sexo es seguro, y eso es falso.

Escribió el cardenal Sales, arzobispo de Río de Janeiro:

- A veces la ciencia produce efectos contrapuestos: por un lado consigue prolongar la vida de los infectados, pero eso los transforma en el medio más eficaz para propagar la enfermedad y la muerte³⁸⁰.

E come sempre, senza una vera e propria accusa, dopo aver riportato il testo, il *cronista* conclude un commento beffardo: “Remató el cardenal, humanitario”³⁸¹.

Martín Caparrós va verso la conclusione della sua *crónica* seguendo, questa volta, un paio di argentini, quasi suoi *alter-ego*, impacciati e spacconi. È come se si stesse osservando dal di fuori e, allo stesso tempo, dissociando dai suoi connazionali:

Dos jóvenes argentinos se mezclan con el bloco en la esperanza de intercambiar jugos con las naturales del país. Siguen a tres de ellas, intachables. Los argentinos suputan la morbidez de sus carnes bajo la pieles cobrizas, la tornura preterperfecta de sus nalgas, la fineza de un tobillo opuesto a la solidez circunvoluta de una teta³⁸².

Dopo tante iperboli, il finale si può già prevedere, e quando un argentino si decide ad attaccare bottone:

Las chicas los miran con una versión beta, nueva nueva, del desdén infinito.

- Bah, la verdad que eran unas negras de mierda.

Dice el argentino antes de salir con el rabo entre las patas³⁸³.

La chiusura di questo intelligente articolo è un irriverente e piuttosto ambizioso tentativo di spiegarsi tutto il Brasile. Salvo subito poi, logicamente, smentirsi.

³⁷⁸ *Ivi*, p. 145.

³⁷⁹ *Ivi*, p. 148.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ivi*, p. 150.

³⁸³ *Ibid.*

Su alegría es de verdad contagiosa, y el paseo termina en la playa, en medio del atardecer: el sol se pone tras un morro, el mar se tiñe de grises sonrosados, la alegría no para: nada puede ser más perfecto. Hay momentos en que Brasil resulta francamente ofensivo: ante tanto despliegue, ¿cuánto tardaríamos en matarnos, nosotros argentinos, si no pensáramos que son un poco nabos? [...] A veces me parece que Río es la rubia tarada: tan bonita, coqueta, tan alegre, llena de cuerpos cuidándose y meneándose y mostrándose y mirándose. Después me arrepiento de haber pensado tal pavada³⁸⁴.

A costo di dire tutto e il contrario di tutto, grazie al suo particolarissimo tono, la *voz* di questo *cronista* riesce a seminare qualsiasi banalità o perbenismo, guidando il lettore in un *tour* diverso ed innovativo attraverso il fin troppo turistico Brasile.

2.2. Quando la voce distoglie dalla notizia. La *crónica* “Un artista del mundo inmóvil”

Anche Leila Guerriero è senz'altro una tra le più forti personalità della *crónica* attuale, e lungo queste pagine è stata spesso citata grazie ai suoi contributi teorici per la definizione del genere. Eppure, nei pezzi da lei composti inclusi nell'antologia di Agudelo, “Un artista del mundo inmóvil” e “El mago de una mano sola”, un utilizzo eccessivo della *voz*, enfatizzante emozioni ed impressioni personali, rischia di soverchiare gli avvenimenti narrati, infondendovi forzatamente un tono dalle sfumature quasi liriche e poetiche, con risultati piuttosto incerti.

La *cronista* è nata nel 1967 nel nord dell'Argentina, a Junín, e si è spostata a Buenos Aires dagli anni '80, dove attualmente vive e lavora. Scrive per vari giornali, nazionali ed internazionali, ed ha pubblicato diversi libri: la *crónica* lunga *Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico* (2005) ed altre raccolte di *crónicas*, come ad esempio *Frutos extraños*, pubblicata nel 2008. Nel 2010 ha vinto il *Premio Fundación de Nuevo Periodismo* per il pezzo “El rastro en los huesos”, incluso nell'antologia di Agudelo.

In “Un artista del mundo inmóvil”, profilo dell'affermato pittore argentino Guillermo Kuitca³⁸⁵, la scrittrice, con numerosi commenti personali – che si direbbero più che altro volti

³⁸⁴ *Ivi*, pp. 150-151.

³⁸⁵ La *crónica* non presenta solo l'impostazione corale evidente nei due testi precedentemente analizzati. Il *profilo*

ad impreziosire il testo – sembra quasi compatire la persona che si appresta a rispondere alle sue interviste³⁸⁶. Il punto di vista della giornalista e le sue impressioni personali diventano, lungo questa *crónica*, elementi più importanti ed enfatizzati della stessa figura ed il lavoro del pittore. Non si troverà quindi, nel testo, uno spaccato della vita e le opere di un artista affermato, quanto piuttosto il parere e le opinioni che di quest'ultimo ha formulato, in maniera davvero assertiva, colei che scrive. Così Kuitca diventa, principalmente, un uomo triste, disperso in una cupa solitudine, abitudinario nella sua *routine*, quasi sopravvissuto a se stesso e al suo passato di droghe pesanti.

Occupandosi poco del suo personaggio, la Guerriero si dedica ben di più alle possibilità stilistiche della retorica, utilizzate per dare un tono malinconico e suggestivo all'articolo, e per far trapelare le sue opinioni sulla vita di Kuitca, univoche e perentorie: a prevalere sarà la *voce* che canta di un artista combattuto e maledetto, più che l'artista in sé. A differenza di Caparrós ne “El imperio de los sentidos”, la Guerriero non impiega la *voz* come strumento per porsi con la giusta umiltà in relazione al suo personaggio, ammettendo scopertamente il proprio bagaglio di pregiudizi e i propri limiti di comprensione. Le caratteristiche più importanti della *voce* della *crónica*, ovvero la sua leggerezza, la mobilità, la sua ammissione di parzialità e quindi di limitatezza, verranno così perdute.

La *crónica* “Un artista del mundo imóvil” alterna le vicende biografiche di Kuitca con le interviste fatte a lui e ai suoi parenti. L'accento di queste interviste è posto quasi sempre nell'impenetrabile solitudine dell'artista, e la Guerriero tratteggia così un ritratto da “pittore tormentato” d'altri tempi, che vive d'arte e per l'arte, ma che è però incapace di adattarsi al mondo.

La sorella di Guillermo Kuitca, Rut, madre di tre figli, dichiara:

Siempre fue generoso con nosotros. Cada vez que necesitamos, estuvo. Yo casi no voy a la casa. Es muy reservado. Me imagino que debe llevar una vida social muy activa. Una sola vez le pregunté si no tenía ganas de tener una pareja, de casarse. Y me dijo que para él sería un caos. Muchas veces mi mamá me toca el tema a mí: «¿Por qué será que no tiene pareja?»³⁸⁷.

E sullo stesso argomento, il padre di Kuitca, afferma, commuovendosi:

del personaggio importante, o emarginato, o particolare, è un tema molto praticato dal genere.

³⁸⁶ L. Guerriero, “Un artista del mundo inmóvil”, *Op. cit.*, p. 78. Testo pubblicato originariamente su *Vanity Fair*, Spagna, nel 2009.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 88.

– Lo que a uno le gustaría es verlo en una estructura familiar. Yo me imagino que su vida debe ser socialmente muy activa, que debe salir bastante. Porque es feo comer solo. Pero no sé. Se habrá casado con la pintura. Pero cuando pienso que... bueno, que va a estar en los museos del mundo, y por ahí uno no va a poder ver...

Jaime Kuitca titubea. Se humedece.

– Perdonemé. Es un gran hijo³⁸⁸.

Insomma, i parenti sperano ed immaginano per l'artista una vita entusiasmante, movimentata. Ma non è affatto così:

Abajo suena el teléfono, una y otra, y otra vez. La voz de Daniela pregunta de parte de quién, y dice no, no está. Kuitca, sentado en el primer piso, se ríe. Con esa risa – un poco amarga – que – quizás – quiere decir no me hagan caso.

– Esta casa parece la KGB. Viene poca gente. A mis viejos les digo que salgo mucho. Sería cruel decirles que me quedé mirando televisión y hacerles entender, además, que lo pasé bien³⁸⁹.

Kuitca, a quanto pare, non è uno stabile padre di famiglia e neanche una persona che esce spesso: un fallimento? Tanto accento sulla condizione di *single* dell'artista, che, tra l'altro, allude al fatto di essere omosessuale, risulta per la verità davvero superflua, per la descrizione di una persona che è diventata famosa per mezzo della sua pittura.

– Nunca me imaginé casado, ni viviendo con nadie. [...] Y creo que acepto eso con cierta... resignación. Me gusta mucho estar solo y soy muy inestable. Tuve novias cuando era más joven. Tuve una novia por un tiempo más largo con quien pensé que en algún momento iba a tener una vida en común, pero me parecía que no era muy honesto seguir una relación con una mujer cuando yo tenía más bien otra inclinación sexual. A veces pienso que no encontré a la persona. Y a veces pienso que no quiero algo muy distinto a lo que tengo³⁹⁰.

È davvero necessario dare tanto spazio al fatto che Kuitca preferisca evitare – oppure non sia in grado – di mettere su una famiglia?

Il giornalismo tradizionale, oggettivo e asettico, sbaglia quando considera come orpelli

³⁸⁸ *Ivi*, p. 91.

³⁸⁹ *Ivi*, p. 90.

³⁹⁰ *Ivi*, p. 92.

inutili i dettagli, le minuzie, il tono personale del *giornalismo letterario*, ma d'altro canto è necessario un certo equilibrio nell'impiego di tali strumenti, e non bisogna abusarne: invece che conoscere e rappresentare al meglio la realtà, si può arrivare a disturbarla, seppellirla sotto opinioni personali, divagando senza mai andare al punto della questione.

Il primo paragrafo dell'articolo, occupato dal testo di una lettera di Kuitca (pubblicato in *Letters*) e dalla descrizione della casa del pittore, si conclude con un'opinione della Guerriero, a ben vedere, personalissima e piuttosto superflua:

Y cuando Guillermo Kuitca – pintor, argentino – escribe la palabra casa piensa en una casona de tres pisos en el barrio porteño de Belgrano donde viven él y un perro. Y eso, para Guillermo Kuitca, es el hogar: un sitio vertical habitado por un *perro, por un hombre solo*³⁹¹.

Per Kuitca quello è l'*hogar*, dice Leila Guerriero, lasciando intendere che nessun altro lo considererebbe tale. L'accento lievemente negativo, come di velato compatimento, nella formula “un uomo solo, un cane”, che lascia trasparire una vita dagli affetti scarni e ridotti ai minimi termini, ritorna, con un piccolo gioco di richiami, nella chiusura del secondo paragrafo.

Y entonces se agacha y sonríe y tiene el gesto de franca alegría cuando acaricia a Don Chicho, el otro habitante de esta casa donde viven el hombre solo, el perro³⁹².

L'ultimo sintagma viene ripreso e riproposto in chiasmo, diventando quasi simbolo, così, di tutta una vicenda esistenziale. Eppure, non risulta chiaro quanto Kuitca possa essere d'accordo con questa caratterizzazione, e quanto possa davvero avere a che fare con il suo lavoro.

L'uomo solo, il cane, ricorrono ancora una volta, quasi un ritornello della *crónica*, accostati ad una similitudine piuttosto romantica sulla risata dell'artista, che si ritira malinconicamente “come un mare riservato e discreto”. Anche questo paragrafo, così, prende un tono leggermente commosso:

Se ríe. Después, es igual: su risa se retira, como *un mar reservado y discreto, no se sabe si*

³⁹¹ *Ivi*, p. 78, corsivo mio.

³⁹² *Ivi*, p. 79.

triste.

- Es la una. ¿Vamos a comer?

Cada día, a la una de la tarde, Kuitca y sus dos asistentes, Jorge Miño y Mariana Slimowicz [...] se reúnen en la cocina de la planta alta (un lugar angosto, una isla de mármol rodeada de bancos altos: un sitio para *un hombre solo, un perro*), disponen la comida que Daniela deja preparada, y almuerzan. Y así fue, y así es, y así será mientras se pueda³⁹³.

Già a testo inoltrato, il pronunciato utilizzo della ripetizione, che riecheggia in maniera ridondante il nome proprio “Kuitca”, sembra un ulteriore mezzo retorico orientato più a mettere l'accento sulla voce della scrittrice che sulla figura descritta. Leila Guerriero evidenzia così una vita metodica, di poche pretese, ossessivamente ripetitiva (afferma il pittore: “A mí la falta de rutina me inquieta”³⁹⁴).

Porque Kuitca es puntual. Kuitca no se toma vacaciones excepto una semana de tiempo compartido en Punta del Este en baja temporada. Kuitca no tiene caprichos culinarios: Kuitca come lo que le ponen delante. Kuitca alquiló, durante quince años, el mismo departamento Nueva York [...]³⁹⁵.

La giornalista continua a giustapporre frasi dalla stessa struttura – con il nome del pittore in posizione *incipitoria* seguito sempre dal predicato – fino ad arrivare all'utilizzo, a fine paragrafo, di una specie di enumerazione caotica, incurante della punteggiatura standard ed alla ricerca di effetti espressionistici. I temi delle opere di Kuitca vengono così affastellati l'uno sull'altro, senza il rispetto delle regole sintattiche, ed introdotti da un ripetitivo e martellante “*después*”, che suggerisce il procedere nervoso ed incalzante del lavoro dell'artista.

Kuitca pintó cuadros de ambientes ominosos, y después pintó plantas de departamentos y después planos de ciudades y después mapas y después cintas transportadoras de equipaje y coronas de espinas y plantas de teatro y – ahora – abstracciones.

En su pintura, Kuitca hizo, del cambio, una extraña forma de la fe³⁹⁶.

Si direbbe un intento mimetico del trascinate, conturbante atto creativo. O per lo meno,

³⁹³ *Ivi*, p. 82, corsivo mio.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ivi*, p. 88.

³⁹⁶ *Ibid.*

così deve immaginarselo la Guerriero: la voce di Kuitca, in tutto questo nominare, non si riesce molto ad ascoltare.

Conclusa l'enumerazione, a fine paragrafo, si esce dal furore dell'atto artistico per ritornare alla stasi di una vita noiosa, composta, spenta, abitudinaria – anche grammaticalmente. La scrittrice va a capo proprio come se fossero i versi di una poesia, utilizzando forti parallelismi sintattici che suggeriscono l'idea di una ripetitività sempre invariata e uguale a se stessa. L'anafora “en todo lo demás”, il soggetto e il predicato, ripetuti identici nei due “versi”, hanno l'aspetto di una massima, una regola non violabile alla quale Kuitca obbedisce senza eccezioni:

Pero, en todo lo demás, Kuitca no cambia.

En todo lo demás, Kuitca permanece³⁹⁷.

L'artificiosità del paragrafo è davvero troppo forte, e sempre orientata a produrre quell'impressione di solitudine e malinconia che si accordano, senza possibilità di replica, ad uno stereotipo da *artista maledetto*. L'interpretazione della giornalista non lascia spazio a punti di vista differenti, e così la Guerriero non si limita a suggerire idee e supposizioni, ma compatisce il suo personaggio dall'alto di un piedistallo. Kuitca è disturbato e triste, e la Guerriero, che lo nota e lo registra implacabilmente con una sensibilità ed un'empatia davvero sospette, si dichiara così, implicitamente, come un emblema di equilibrio e di saggezza.

Ed un emblema di grande scrittura e poesia, visto il gran numero di giochi retorici. La *voz*, in questa *crónica*, non si occupa di aiutare il lettore a seguire la narrazione e ad assumere un punto di vista coinvolto, non assertivo, non astratto. Priva di umiltà, la voce si ripiega in se stessa, nel suo punto di vista, nei suoi preconcetti e nelle sue capacità poeticheggianti.

Un día de tantos la casa quedará sola. En el estudio, en el taller, en las habitaciones: nadie. En los baños, en el pequeño cuarto donde se amontonan cuadros, en la cocina y en la biblioteca: nadie. La camita amarilla³⁹⁸ estará arriba. Sola.

Arriba y sola, y la puerta de la calle con la llave puesta³⁹⁹.

Concludendo la *crónica*, Leila Guerriero mette in fila una serie di brevissime frasi

³⁹⁷ *Ivi*, p. 89.

³⁹⁸ Quadro dell'artista.

³⁹⁹ *Ivi*, p. 91.

impersonali, infinitive (“Caminar. Detenerse, aquí y allá. Escucharlo hablar [...]”⁴⁰⁰) per creare e mantenere, fino alla fine, una sorta di atmosfera tra il magico e il sognante.

Dejar correr el tiempo. Después reír. Después pagar. Y después irse.

Y verlo irse, también, bajo la lluvia.

Un hombre sin hogar, tratando desesperadamente de volver a alguna parte⁴⁰¹.

Con questa chiusura, Leila Guerriero dichiara esplicitamente, e in maniera definitiva, l'impressione che le ha suscitato l'uomo che ha conosciuto, disperato e senza *hogar* (nonostante ne abbia uno di tre piani), perduto, mentre spera di avere un posto in cui tornare. Sarebbe davvero curioso, a questo punto, sapere cosa ne pensa Kuitca in proposito.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 93.

⁴⁰¹ *Ibid.*

CAPITOLO 3

EXACTITUD. È possibile rappresentare la realtà?

1. Teorie ed interpretazioni.

1.1. Servigi e tradimenti dell'arte. Del giornalismo. Della rappresentazione.

Il concetto di *exactitud* è la terza forza indicata da Norman Sims come caratteristica del *literary journalism*. Lo studioso di giornalismo la intende, in particolare, come l'aderenza meticolosa, lo scrupolo che un testo di *crónica* deve sempre dimostrare nei confronti dei *facts*, riportandoli così come sono effettivamente accaduti. Ma ci sono altre problematiche aperte dal concetto di *exactitud* legato a quello di *verità*, e consistono in tutte le questioni, etiche ed estetiche, che si pongono allo scrittore a causa delle frizioni e delle incongruenze imposte dalla perpetua lotta tra *rappresentazione* e *vita*⁴⁰². Quali sono le possibilità della rappresentazione, mai *esatta* nei confronti della realtà? Vale davvero, e sempre, la pena di provare a conferire una forma all'amorfo vivere quotidiano? Una scrittura come la *crónica*, che pretende di dirsi veridica, esatta, porta sempre con sé la difficile domanda: può una qualsiasi rappresentazione non tradire, anche a morte, l'effettivo accadere delle cose?

Come si è visto, qualsiasi tono giornalistico, asettico ed oggettivo, in realtà nasconde sempre e comunque un artificio e una finzione, così come una *crónica* racchiude sempre in sé, come sottolinea Sims, una ben meditata *architettura* – metafora che rappresenta con efficacia l'interazione funzionale ed armonica di ogni parte del testo che, come l'ingranaggio di un congegno, serve ad un preciso scopo di senso e significanza. La forma si lega al contenuto che

⁴⁰² Si cita qui di sfuggita il film *Nick's Movie* di Wim Wenders e Nicholas Ray per la chiarezza e al drasticità con le quali formula il problema. Il famoso regista di *Rebel Without a Cause*, Nick Ray, anziano, consumato dal cancro, ha ormai poco tempo di vita. Con Wenders, affronterà la malattia e la morte riprendendole, immaginandole, provandole. Per questi registi che hanno dedicato l'intera vita al cinema, finzione che ripete infinitamente il gesto originario, cinema che blocca la vita e in qualche modo la uccide confinandola nella forma, filmografia e biografia diventano la stessa cosa, uno stesso ripetuto *escamotage* per fronteggiare l'implacabile flusso del tempo. *Lighting over Water (Nick's Movie)*, direzione: W. Wenders e N. Ray, 1980. Per la riflessione sul film, si è seguito il testo *Lo schermo dei sogni*. L. Albano, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia, 2004, p. 37 e ss.

vuole esprimere, ed ogni dettaglio di una rappresentazione confluisce (e poco cambia che sia una divagazione, una nota o un elemento portante) verso quel significato.

Al contrario, al di fuori della rappresentazione, nella quotidianità, le cose anche più straordinarie, se non inserite in una forma percepibile e decodificabile, perdono tutti i nessi causali, casuali, logici o analogici: avvenimenti e fatti non possono ricomporsi in un disegno unitario, un affresco sincronico – in quello studio dall'alto, a tavolino, del fare artistico – e così il loro senso viene smarrito.

L'arte non ha mai un tempo presente, ma piuttosto passato o futuro: il senso si può ricostruire, guardando indietro, solo nella riflessione *posteriore*⁴⁰³: la realtà non ci commuove, ma la rappresentazione della realtà sì, dice Ortega y Gasset⁴⁰⁴. Ma se il disegno, il racconto, insomma l'opera d'arte, riescono a commuoverci più della vita, è innegabile d'altro canto che, come dice Juan Villoro, in ogni rappresentazione si avanza per approssimazione, e nei confronti della realtà qualcosa dovrà andare sempre, per forza, perduto⁴⁰⁵.

Inoltre, afferma Villanueva Chang, la *crónica* è doppiamente lontana dalla realtà, sempre il frutto di una doppia ricostruzione⁴⁰⁶: quando il testimone racconta al *cronista* la sua storia, produce a sua volta una forma, immettendo, anche inconsapevolmente, un significato alla realtà vissuta. Non a caso spesso i *cronisti*, consapevoli di una tale posizione di svantaggio, si appellano per spiegare quanto possa essere difficile ricostruire un avvenimento, al bellissimo racconto *Nel bosco* del giapponese Akutagawa, dove la testimonianza di un delitto cambia anche radicalmente a seconda di chi la racconta. La realtà svanisce, diviene il buco vuoto attorno al quale diversi racconti proliferano, mai del tutto coincidenti, mai del tutto contraddittori⁴⁰⁷.

Un cronista no tiene escapatoria del pasado: trabaja siempre con recuerdos. Son recuerdos ajenos, que pertenecen a la gente que le cuenta los hechos; pero también son recuerdos propios

⁴⁰³ Realtà che “está ahí: de una manera terrible se basta a sí misma”, dice Ortega y Gasset. “Recuerdos y promesas es la cultura, pasado irreversible, futuro soñado”. J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, cit., p. 135.

⁴⁰⁴ “Ella no puede interesarnos. Muchos menos puede interesarnos su duplicación. Repito lo que arriba dije: los personajes de la novela carecen de atractivo. [...] no ellos: no las realidades nos conmueven, sino su representación, es decir, la representación de la realidad de ellos”. *Ivi*, p. 134, corsivo presente nel testo.

⁴⁰⁵ J. Villoro, “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, cit., p. 579.

⁴⁰⁶ Scrive Kramer sulle difficoltà del giornalista per riuscire a presenziare in prima persona alle scene rilevanti per i suoi scritti: “Los asesinos, por lo general, tratan de no hacer su trabajo frente a escritores”. M. Jursich, *Op. cit.*

⁴⁰⁷ E in un davvero gustoso gioco di rimandi tra fonti, veridicità, intertestualità, esattezza della testimonianza, i *cronistas sbagliano* a catena, influenzandosi l'un l'altro, e attribuiscono la trama di questo racconto al più famoso *Rashomon*, dello stesso autore, probabilmente influenzati dalla sua realizzazione cinematografica. Il regista Kurosawa, però, intitolando appunto *Rashomon* il suo film, ha invece utilizzato come sceneggiatura principale il racconto *Nel Bosco*.

quando tuvo la suerte de ser testigo y, además de lo que le contaron, reconstruye lo que vio. [...] ¿Cómo confiar en un relato si, al margen de su propia voluntad, un testigo suele olvidar, distorsionar y mentir? “Todos tenemos un novelista en la cabeza”, recuerda Timothy Garton Ash. Recordar, más que reconstruir los acontecimientos, es construir *una memoria* de los acontecimientos⁴⁰⁸.

Villanueva Chang pone la questione con il suo usuale stile acuto, ironico e brillante. Ma molto spesso, le incertezze che sorgono mentre si “lavora con i ricordi” non si possono sdrammatizzare: può capitare che una *crónica* debba ricostruire storie pericolose, immedesimarsi nella vita degli emarginati della società o tentare di capire e divulgare i meccanismi di crudeli cartelli del *tráfico*. Rappresentare può essere dare la parola a chi non ce l'ha, portare avanti battaglie dimenticate, ma anche tradire il vero, insensato, *non-significato* degli avvenimenti, tentando di ordinarli in un racconto che rispetti la sequenza introduzione-svolgimento-conclusione. Un *cronista* corre il rischio di perdere la vita per poter afferrare una parte di realtà, ma anche il rischio di farsi sfuggire quella realtà proprio mentre la mette per iscritto, rimanendo incastrato tra i sottili tradimenti che la *parola* è capace d'infierire alla vita reale.

Tradimenti, ma non solo: la parola può offrire anche gran servizi. Nel recente documentario sull'occupazione israeliana *Five Broken Cameras*, del cittadino palestinese Emad Burnat (alla ripresa e alla regia, quest'ultima assieme, cosa degna di nota, all'israeliano Guy Davidi), del 2011, la riflessione sulla rappresentazione prende una straordinaria forza drammatica⁴⁰⁹. Il rapporto del videoamatore Burnat con la videocamera diventa, col passare degli anni, sempre più stretto: l'uomo, il regista, mentre riprende i tafferugli quotidiani con le forze dell'ordine israeliane, si sente quasi protetto dal suo mezzo, anche perché tramite esso sente di avere assunto, finalmente, una *funzione*: una sorta di direzione fornitagli dai meccanismi della rappresentazione, in mezzo a tutta quella serie di controsensi smarriti che lui e il suo piccolo paese sono costretti a subire.

Con un'operazione di *mise en abîme*, durante una scena del documentario il regista decide di mostrare alla popolazione stanca e scoraggiata, in una stanzetta provvista di televisore,

⁴⁰⁸ Prima redazione del testo, del 2008, pubblicata nel sito de *El Malpensante*: http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=358&pag=1&size=n, corsivo presente nel testo; e Villanueva Chang aggiunge nella versione del testo più tarda, selezionata da Agudelo: “¿De qué te acuerdas cuando alguien te pregunta sobre una película que viste anoche? ¿De qué se acuerda la gente cuando la entrevistas? ¿Cómo traduce sus recuerdos en palabras, gestos tartamudeos o silencios?”. J. Villanueva Chang, “El que enciende la luz”, *cit.*, p. 593.

⁴⁰⁹ *Five Broken Cameras*, direzione: E. Burnat e G. Davidi, 2011.

alcune delle sue riprese delle manifestazioni di protesta, organizzate contro l'avanzare del "recinto": il muro che durante la notte sorge a separare dai residenti locali i nuovi insediamenti israeliani. E sarà proprio nell'immagine, attraverso di essa, che le proteste riusciranno a prendere una forma, un senso, e sarà proprio nella rappresentazione che le persone potranno riconoscersi, vedersi, diventare qualcosa di tangibile. La vertigine di questa operazione a specchio, dove è il simulacro della ripresa ad infondere forza e vita alla realtà, aumenta se si considera che se la voce di quelle proteste (dove altri, e non il regista, sono i protagonisti e promotori, altri agiscono, prendono parola, coinvolgono la popolazione con il loro carisma) è arrivata fino in Europa, superando la dimensione locale, è proprio grazie alla ripresa, al montaggio, alla *finzione cinematografica*.

Anche Manuel Scorza, nel 1970, nella sua *pentalogia* detta "La guerra silenziosa" racconta di un simile recinto, che avanza in maniera soprannaturale attraverso la terra peruviana, come spinto da forze inarrestabili. Dopo un lavoro di documentazione approfondita, lo scrittore racconta, con i toni surreali delle narrazioni popolari, le lunghissime lotte delle popolazioni andine per difendere il terreno, da sempre proprietà comune, dalle grandi multinazionali. In *Redobles por Rancas*, ambientato a Rancas, paesino del Perù del 1960, il recinto della *Cerro Pasco Corporation* nasce dall'oggi al domani, improvvisamente, invalicabile e protetto da uomini in divisa:

Sobre la hora y el sitio donde se parió al Cerco

¿Cuando nació? ¿Un lunes o un martes? Fortunato no asistió al nacimineto. Ni el Personero Rivera, ni las autoridades, ni los varones demorados en los partizales miraron llegar el tren.
[...]

Así nació el Cerco. Los ranqueños vuelven de sus estancias a las cinco. Es el mejor momento para cerrar tratos de ganado o propalar bautizos y matrimonios. Como todos los días, ese crepúsculo retornaron de sus pastos. ¡Encontraron al Huisca cercado! El Huisca es un cerro pelado que no esconde mineral, ni ojo de agua, ni tolera el más mísero pasto. ¿Para qué encerrarlo⁴¹⁰?

Il recinto avanzerà potente, incontrollabile, e coloro che proveranno ad opporvisi verranno picchiati, incarcerati, uccisi. Una storia che sembra racconto di soprusi possibili solo in un lontano passato, e oramai, in piena contemporaneità, irripetibili, ma che invece ricordano in

⁴¹⁰ M. Scorza, *Redoble por Rancas*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2008, pp. 178-179.

maniera singolare il documentario israelo-palestinese di Burnet e Davidi, che risale solo all'anno scorso. In fondo, anche *Five Broken Cameras* potrebbe ridursi alla notizia pubblicata dell'*Expreso* di Lima del 4 novembre 1966:

“Nueva York, 3 (UPI). Las ganancias de la “Cerro de Pasco Corporation” en los nueve primeros meses de este año aumentaron notablemente. No obstante los altos costos de producción y una huelga de ocho semanas en una compañía subsidiaria de Estados Unidos, según anunció el presidente de esa organización, Robert P. Koenig, las utilidades netas en esos nueve meses alcanzaron a 31.173,912 dólares, o sea, 5.32 dólares por acción. Las ventas en los nueve meses de 1966 totalizaron 296.538.020,00 dólares, contra 242.603.019,00 del año anterior”⁴¹¹.

Dopo più di mezzo secolo di lotte, di sopraffazioni, di notizie e di letteratura, dall'altro lato del pianeta e della cultura, in Palestina, sorge la stessa esigenza, ma anche la stessa, conseguente domanda: che serva davvero, la comunicazione, la diffusione, la denuncia?

Gli amici del regista Burnat, feriti o morti, non potranno avere alcun riscatto, né tornare in vita, come ammetteva amaramente già nel 1964 in Argentina Rodolfo Walsh, vari anni dopo la pubblicazione di *Operación Masacre*, con una dura riflessione, molto sincera, sull'effettiva utilità del suo lavoro d'inchiesta e sull'intera validità della professione giornalistica.

Hay otro fracaso todavía. Cuando escribí esta historia, yo tenía treinta años. Hacía diez que estaba en el periodismo. De golpe me pareció comprender que todo lo que había hecho antes no tenía nada que ver con una cierta idea del periodismo que me había ido forjando en todo ese tiempo, y que esto sí – esa búsqueda a todo riesgo, ese testimonio de lo más escondido y doloroso –, tenía que ver, encajaba en esa idea. Amparado en semejante ocurrencia, investigué y escribí enseguida otra historia oculta, la del caso Satanowsky. Fue más ruidosa, pero el resultado fue el mismo: los muertos bien muertos, y los asesinos probados, pero sueltos.

Entonces me pregunté si valía la pena, si lo que yo perseguía no era una quimera, si la sociedad en que uno vive necesita realmente enterarse de cosas como estas. Aún no tengo una

⁴¹¹ *Ivi*, esergo. Il tono asettico della notizia nasconde la selezione, la costruzione, e questa *rappresentazione* diventa truffa, raggirio volontario nei confronti della realtà. Fra le righe scompaiono tutte le vicende raccontate (*rappresentate* sì, ma anche vissute) in *Redoble por Rancas*, il romanzo-inchiesta, preciso, per quanto dai toni surreali, dello scrittore peruviano. Scrive in prefazione Scorza: “Este libro es la crónica exaspererantemente real de una lucha solitaria: la que en los Andes Centrales libraron, entre 1950 y 1962, los hombres de algunas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron. Los protagonistas, los crímenes, la traición y la grandeza, casi tienen aquí sus nombres verdaderos. [...] Las fotografías que se publicarán en un volumen aparte y las grabaciones magnetofónicas donde constan estas atrocidades demuestran que los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad. Ciertos hechos y su ubicación cronológica, ciertos nombres, han sido excepcionalmente modificados para proteger a los justos de la justicia”. *Ivi*, p. 129.

respuesta. Se comprenderá, de todas maneras, que haya perdido algunas ilusiones, la ilusión en la justicia, en la reparación, en la democracia, en todas esas palabras, y finalmente en lo que una vez fue mi oficio, y ya no lo es.

Releo la historia que ustedes han leído. *Hay frases enteras que me molestan*, pienso con fastidio que ahora la escribiría mejor.

¿La escribiría⁴¹²?

Rodolfo Walsh spinge fino in fondo – nonostante il suo compromesso profondo, integrale, di denuncia della dittatura argentina – i suoi dubbi sulla liceità, la validità e l'utilità della scrittura e della comunicazione. Assieme a Walsh, Emad Burnet e Manuel Scorza, o il José Arcadio Segundo di García Márquez, condannato a spendere la vita ripetendo all'infinito la storia di un massacro che nessuno vuole ascoltare o alla quale nessuno riesce credere. I racconti che proliferano attorno ad un avvenimento possono restare infinitamente inascoltati, senza mai arrivare ad incidere sulla vita, quasi incorniciando uno spazio di vuoto, impenetrabile.

Al contrario, ci sono situazioni in cui può capitare che sia il racconto a spegnersi: la “doppia ricostruzione” di Chang si ritrova costretta a dichiarare il suo limite, i suoi confini, diventando vuoto che lascia parlare la muta realtà, diventando silenzio. Un esempio forte quanto paradigmatico di questa ammissione d'incomunicabilità lo si trova nel testo *Quel che resta di Auschwitz* di Giorgio Agamben, e consiste in un caso limite di *testimonianza*, che ne denota la sua costitutiva impossibilità di riuscire a sostituirsi, senza perdita, all'esperienza di chi, gli avvenimenti, li ha davvero vissuti⁴¹³. La riflessione che impone, riportata da Juan Villoro e qui riprodotta integralmente per la sua grande emblematicità, riguarda l'irrisolvibile domanda: “chi può parlare dell'olocausto”?

En sentido estricto, los que mejor conocieron el horror fueron los muertos o los musulmanes, como se les decía en los campos de concentración a los sobrevivientes que enmudecían, dejaban de gesticular, perdían el brillo de la mirada, se limitaban a vegetar en una condición prehumana. Sólo los sujetos física o moralmente aniquilados llegaron al fondo del espanto. Ellos tocaron el suelo del que no hay retorno; se convirtieron en cartuchos quemados, únicos “testigos integrales”.

La crónica es la restitución de esa palabra perdida. Debe hablar precisamente porque no puede

⁴¹² R. Walsh, *Op. cit.*, pp. 229-230, corsivo mio.

⁴¹³ J. Villoro, “La crónica, omittorinco de la prosa”, *cit.*, p. 579.

hablar del todo. ¿En qué medida comprende lo que comprueba? La voz del cronista es una voz delegada, producto de una “desubjetivación”: alguien perdió el habla o alguien la presta para que él diga en forma vicaria. Si reconoce esta limitación, su trabajo no sólo es posible sino necesario.

El cronista trabaja con préstamos; por más que se sumerja en el entorno, practica un artificio: transmite una verdad ajena. La *ética de la indagación* se basa en reconocer la dificultad de ejercerla: “Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar”, escribe Agamben.

La empatía con los informantes es un cuchillo de doble filo. ¿Se está por encima o por debajo de ellos? En muchos casos, el sobreviviente o el testigo padecen o incluso detestan hallarse al otro lado de la desgracia: “Ésta es precisamente la aporía ética de Auschwitz”, comenta Agamben: “El lugar en que no es decente seguir siendo decentes, en el que los que creyeron conservar la dignidad y la autoestima sienten vergüenza respecto a quienes las habían perdido de inmediato”.

¿Qué espacio puede tener la palabra llegada desde fuera para narrar el horror que sólo se conoce desde dentro? De acuerdo con Agamben, el testimonio que asume estas contradicciones depende de la noción de “resto”. La crónica se arriesga a ocupar una frontera, un interregno: “Los testigos no son ni los muertos ni los supervivientes, ni los hundidos ni los salvados, sino lo que queda entre ellos”⁴¹⁴.

Le difficoltà di seguire un'*ética de la indagación* emerge in questa situazione-limite in tutta la sua complessità ed ambiguità; ma è presente, in maniera più o meno scoperta, in ogni *crónica*. Scrivere un'inchiesta pone dei quesiti che alle volte portano anche lo scrittore armato delle migliori intenzioni verso vicoli ciechi.

È ancora un film documentario, *Grizzly Man* di Werner Herzog, ad esprimere al meglio, attraverso un'unica scena, questo articolato problema etico⁴¹⁵. Durante il film, si racconta la biografia di Timoty Treadwell, un ambientalista ossessionato dagli orsi, che passa lunghi, estremi periodi a contatto con essi tagliando qualsiasi contatto con la società. Treadwell riesce a descrivere la loro vita ed abitudini con enorme accuratezza, riprendendoli in decine di ore di filmato, fino alla sua tragica morte nel 2003, causata proprio da uno dei grizzly che, in questo modo un po' folle a allucinato, dichiarava suoi amici.

Herzog, proprio come i *cronisti*, inserisce se stesso e le sue ricerche all'interno del

⁴¹⁴ Ivi pp. 579-580. L'autore del romanzo *Elizabeth Costello*, Johannes François Coetzee, si chiede se lo scrittore capace di raccontare, esprimere al meglio un turpe avvenimento del passato, ad esempio (ancora una volta) un crimine nazista particolarmente efferato nei confronti degli ebrei, debba davvero adempiere alla missione di farlo. Con che diritto ricreare ad arte il male? Non si è ugualmente, o doppiamente, criminali? J. F. Coetzee, *Elizabeth Costello*, Einaudi, Torino, 2004.

⁴¹⁵ *Grizzly Man*, direzione: W. Herzog, 2005.

documentario stesso, per ottenere un punto di vista mobile, meno netto, più sfumato, capace di esitazioni. Le riprese di Treadwell, che raccontano la vita animale ma anche, in maniera molto diretta, lo scopo del suo lavoro e la sua stessa personalità, si intrecciano con quelle di Herzog che, da narratore esterno, plasma le immagini inserendovi le proprie emozioni ed impressioni. Per una terribile casualità l'animalista videoamatore, lasciando accesa la telecamera su un treppiede, registra la sua stessa morte e quella della sua compagna di viaggio, non nelle immagini – l'obiettivo è chiuso –, ma nell'audio.

Herzog, dopo una lunga selezione del materiale, si trova davanti al difficile bivio, il dilemma se utilizzare o meno un documento così forte, così imprescindibile per un racconto completo. Fino a che punto bisogna *rappresentare*? È lecito includere alla sua storia le voci terrorizzate delle vittime morenti? Herzog non può e non vuole arrogarsi il diritto di farlo, e senza comunque opporre una censura, un taglio netto a una parte della biografia di Treadwell, la più cruda ed emblematica, conferisce forma a questo suo sentimento quasi d'impotenza scegliendo di riprendere se stesso e la sua reazione mentre ascolta in prima persona gli ultimi minuti di vita dell'animalista. Dopo l'ascolto, consiglierà alla proprietaria della traccia audio di distruggerla immediatamente.

Il *racconto* si è dovuto fermare, consapevole di essere sempre inferiore, o disadeguato, nei confronti della durezza della *realtà* (e ancora ritorna Ortega y Gasset: “Realtà che in un modo terribile basta a se stessa”). La doppia testimonianza della *crónica*, citata da Chang, si chiude in un punto di silenzio.

In conclusione, il concetto di *exactitud* si rivela quanto mai scivoloso, da reinventare e rinegoziare: non tutto può essere o deve essere raccontato; e molto, della realtà, semplicemente non si riesce a rappresentare. Bisogna inventare e riformulare ogni volta nuove “strategie di esattezza”, nella speranza di trovare il modo in cui il racconto, la denuncia, risultino sensati, in grado di servire a qualcosa.

2. Analisi del testo.

2.1. Viaggio ai confini della scrittura

La pressante domanda sull'effettiva funzione della scrittura e la sua effettiva possibilità di rappresentare la realtà permea tutte le *crónicas* dell'antologia di Agudelo. Si tratta di un dubbio, un quesito che anima il giornalista alla ricerca della *verità*, *l'esattezza*, *la realtà*, ma che spesso resta fuori dai confini dell'articolo, e non sempre viene esplicitato. Una sorta di inquietudine sotto traccia, l'intuizione di una contraddizione in termini che resta al di fuori dei limiti del testo, appena sopra o appena sotto, presente ma non dichiarata.

Per questo motivo, la ricerca della terza forza, *l'exactitud*, nei testi dell'antologia di Agudelo difficilmente si inoltrerà nella disamina strettamente lessicale, ma consisterà invece in uno studio più generico, una sorta di panoramica che affiancherà e confronterà diversi pezzi tra loro.

Nella *crónica* “Vivir en La Campanera” di Roberto Valencia⁴¹⁶, ad esempio, ambientata in un quartiere violento di Soyapango nello stato di El Salvador, dove la pandilla *Barrio 18* detta legge, non ci si sofferma mai nelle titubanze, esistenziali o meno, del suo autore. Ma d'altra parte si cita fin dall'inizio – e si tiene sempre presente nell'evolvere del testo – una sorta di punto vuoto, un silenzio dal quale questa *crónica* nasce e si dispiega: l'eloquente silenzio al quale è stato ridotto il *fotoreporter* ispano-francese Christian Poveda dopo aver girato un documentario in quegli stessi luoghi. Nel 2008 l'opera del regista, dal titolo *La vida loca*, viene presentata a Cannes; nel 2009, solo un anno più tardi, Poveda verrà assassinato durante un viaggio ne El Salvador⁴¹⁷.

Il giornalista Roberto Valencia, per quanto nato nel 1976 nel País Vasco, dal 2001 vive e lavora ne El Salvador, considerandosi ormai, a tutti gli effetti, un centroamericano⁴¹⁸. I suoi articoli e le sue *crónicas* si occupano spesso di criminalità organizzata e *pandillas*, ma quando decide di trasferirsi ne La Campanera, grande e turbolento distretto di 10.000 abitanti, per conoscere meglio le sue dinamiche e la gente ci abita, l'argentino Gutman, direttore di una

⁴¹⁶ R. Valencia, “Vivir en La Campanera”, in D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 254. Testo pubblicato originariamente nel giornale *El Faro*, El Salvador, il 21 giugno 2010.

⁴¹⁷ *La vida loca*, direzione: C. Poveda, 2008.

⁴¹⁸ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 649.

delle poche ONG che operano da quelle parti, *Fútbol Forever*, gli consiglia di evitare la notte nel posto: riconosciuto subito come forestiero, si sottoporrebbe così a pericoli inutili. Valencia dovrà limitarsi ad andare a venire dalla *colonia*.

Il primo dei suoi viaggi a La Campanera è fin da subito legato alla tragica sorte del regista Poveda:

La primera vez que entré fue en el 13 de septiembre del 2009, apenas cuatro días después de haber despedido a Christian Poveda en su misa-funeral⁴¹⁹.

Ma non è chiaro se, secondo lo scrittore, il documentario del *fotoreporter*, frutto di tre anni di ricerche e costatogli fino all'estremo, sia davvero poi riuscito a conseguire il risultato sperato. Poveda si è esposto e compromesso davvero fino in fondo, penetrando all'interno delle case dei *dieciocheros*, dandogli un volto e una storia, ma il risultato della comunicazione, purtroppo, può rivelarsi ambiguo, o diverso da quello sperato:

Es cierto que el reparto La Campanera tenía mala prensa desde antes y que su elección no fue casual, pero el estreno de la película – y el efecto amplificador del asesinato – resultó como echar sal sobre una llaga. La Campanera está hoy asociada a las maras como Roswell a los ovnis o Cannes al cine. En el imaginario colectivo decir La Campanera es decir violencia. Sin matices⁴²⁰.

Diventa davvero difficile capire chi tradisce chi, se l'opera il regista; la finzione la realtà; il regista gli abitanti de La Campanera; la realtà il regista. Valencia, interrogato il pastore di una delle tante diramazioni cristianeggianti del posto (la presente porta il nome di *Tabernáculo Bíblico Bautista Amigos de Israel*), può farsi un'idea dei limiti della parola e della comunicazione. La fama (pessima) del quartiere è stata capace sì di travalicare confini, ma non di concludersi in qualcosa di pratico:

– Una de las cosas que a mí me han llamado la atención – me dice el pastor Escobar – es que todo el mundo habla de La Campanera, pero casi nadie hace nada por ayudar acá. Veamos la empresa privada o las fundaciones, todas dicen que ayudan, pero aquí, donde más se necesita, uno no ve nada⁴²¹.

⁴¹⁹ R. Valencia, “Vivir en La Campanera”, *cit.*, p. 256.

⁴²⁰ *Ivi*, p. 255.

⁴²¹ *Ivi*, p. 263.

I racconti, gli allarmismi dei media, non sono riusciti a concretizzarsi in qualcosa di tangibile. Valencia non lo dice, ma probabilmente, alla fine di questo dialogo, lo pensa: che valga davvero la pena scrivere di un posto del quale non si ha il potere di cambiare nulla e, per di più, al quale si è così estranei da non poterci neanche restare a dormire? A Poveda ne è valsa la pena, di girare il suo documentario?

Eppure qualcuno dovrà dirlo, che esistono ancora posti così, dove la malavita, la polizia e l'esercito si alternano per seminare violenza.

La Campanera aún es una colonia en la que hay que pedir permiso a los pandilleros para que pueda llegar un periodista, donde la autoridad golpea y ultraja con impunidad, en la que calzar unas Nike Cortez es buscarse problemas con los unos y con los otros, en la que hay gente que critica las pechadas que dan los soldados pero calla ante los asesinatos y las violaciones de los pandilleros, en la que los reportajes deben terminar con una advertencia de que se han modificado los nombres de los entrevistados⁴²².

Come la stessa *realtà raccontata* del film *La vida loca* ha ucciso colui che la raccontava, così nella narrazione del regista i morti della realtà si susseguono, senza troppa cerimonia o spiegazione. Nel documentario di Poveda si possono vedere ritratti i volti di giovanissimi *pandilleros*, che poi in numerosi, durante il racconto, diventano un fermo immagine dentro una bara, senza alcuna parola di commento. Ed è senza commenti che si racconta la morte di una studentessa diciassettenne, Johana, ritrovata dopo due giorni di ricerche, proprio nel periodo in cui Roberto Valencia frequenta La Campanera: la ragazza non aveva alcun legame con la *mara*, ma essendo uscita dal quartiere per proseguire gli studi liceali non è comunque potuta sfuggire alle ritorsioni di una banda rivale.

Il linguaggio video si discosta molto da quello scritto: se nelle immagini si resta colpiti dai tatuaggi dei *dieciocheros* (le cifre del 18 scritte nelle guance e nella fronte di uomini, ragazzini e giovani donne), dalle canzoni e i gesti che si ripetono, sempre uguali, durante le veglie ai *padilleros* morti e se si entra a contatto con la storia di alcuni di loro nel dettaglio, direttamente e senza filtro, nel breve (13 pagine) testo di Valencia, invece, i contorni si sfumano, i tatuaggi non vengono citati, e non si riesce a sentire il modo di parlare caratteristico delle persone di strada. La storia del quartiere diventa meno shockante, più universale ed emblematica; la gente e la violenza si avvicinano a noi diventando qualcosa di

⁴²² *Ivi*, p. 265.

più familiare, conosciuto. I nomi citati possono avere qualsiasi volto, perdendo ogni esotismo ed alterità.

Ci immedesimiamo ed entriamo nel *barrio* de La Campanera, dove non c'è solo malavita:

– El estigma – me dijo Gutman – lo hacen más el periodismo y la sociedad entera cuando presenta a toda una comunidad como si fuera Vietnam, y la realidad es que el 99 por ciento de las personas es gente maravillosa.

Quizá exagera con el porcentaje, pero Gutman acierta en que el grueso de las historias de vida en La Campanera son, a pesar de la convivencia tan estrecha con la muerte, historias de *dignidad*⁴²³.

Il giornalista cercherà di citare persone che con i loro destini, semplici e pacifici, diventano proprio per questo difficilmente raccontabili. Un'altra bolla tra mondo reale e mondo letterario, un altro punto di non contatto e incomunicabilità: ballerine, studenti, religiosi e calciatori amatoriali non possono fare notizia, non possono essere materia di una storia, ma esistono, sono l'altra faccia della realtà. Come raccontarla?

Ci sono casi di *crónicas*, invece, in cui il solo fatto di scriverle e pubblicarle diventa già un modo molto pratico e molto *reale* per schierarsi dinanzi ad alcuni fatti. Ancora in El Salvador, il giornalista Carlos Martínez D'Aubuisson, nel suo pezzo “La tormentosa fuga del juez Atilio”⁴²⁴, non esita a riportare minuziosamente la storia del giudice Atilio Ramírez Amaya.

Incaricato d'indagare sull'uccisione del 24 marzo 1980 del carismatico arcivescovo Óscar Romero, un ecclesiastico che aveva più volte denunciato la dittatura militare, il giudice Amaya comincia a ricevere numerose minacce di morte al telefono. Il 27 marzo un assalto armato alla sua abitazione della Policía Nacional, chiaramente appoggiato dalle maggiori autorità, dà luogo ad una vera e propria sparatoria, e il giudice, messosi sin salvo, si vede costretto a fuggire in fretta e furia all'estero, in una costante peregrinazione che durerà per 9 anni lungo tutto il Centro America.

Fue en realidad el azar el que puso a Atilio en el camino del asesinato más importante de toda la guerra fría en El Salvador. Los jueces trabajaban por turnos y justo ese 24 de marzo él

⁴²³ *Ibid.*, corsivo mio.

⁴²⁴ C. Martínez D'Aubuisson, “La tormentosa fuga del juez Atilio”, in D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 212. Testo pubblicato originariamente nel giornale *El Faro*, El Salvador, nel 2005.

estaba en servicio⁴²⁵.

Dopo aver lavorato e vissuto come *taxista pirata* in Costa Rica, come professore di spagnolo e *sandinista* attivo in Nicaragua, e dopo aver seguito un Master in criminologia in Messico, Amaya riesce finalmente a tornare a casa nel 1989 con tutti gli onori, come magistrato della Corte Suprema di Giustizia (candidato dallo stesso partito che lo aveva perseguitato!).

La storia è stravagante ed interessante, ma la cosa davvero particolare e degna di nota di questa *crónica* è che il maggior imputato come mandante dell'omicidio di Monsignor Romero, e dei tentativi di omicidio del giudice Amaya, risulta essere il fondatore del partito ARENA e *leader* degli “Squadroni della morte” di estrema destra: il maggiore Roberto D'Abouisson, ovvero lo zio del giornalista e autore dell'articolo Carlos Martínez D'Aubouisson.

Scriva Agudelo:

A veces el valor no se nota: se necesita entereza moral para que alguien escriba una crónica sobre un asesinato en el que el principal imputado es el tío del cronista. Y que el cronista no aluda a este parentesco y sí mencione el nombre de ese tío como muy posible principal responsable⁴²⁶.

Roberto D'Abouisson muore di cancro nel 1992 nella più completa impunità, e nonostante la *Comisión de la Verdad*, presieduta da Belisario Betancur, nel 1993 lo indichi come mandante e ideatore dell'omicidio, il partito ARENA, ancora al potere, non ha il timore di pubblicare un comunicato dal sapore tristemente *walshiano*:

Lamentamos las acusaciones temerarias vertidas en contra de nuestro fundador y máximo líder, basadas en injurias⁴²⁷.

Ma per lo meno l'esecutore materiale, Álvaro Saravia, nel 2004, viene condannato per l'omicidio di Monsignor Romero, e il giudice Atilio Amaya può presenziare al processo e testimoniare, chiudendo così, infine, una storia di fantasmi e persecuzioni iniziata ben 24 anni prima.

⁴²⁵ *Ivi*, p. 214.

⁴²⁶ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 44.

⁴²⁷ C. Martínez D'Abouisson, *Op. cit.*, p. 222.

In questo singolare caso, è stata la realtà stessa a mettere il giornalista nella posizione di doversi schierare, e la scrittura si è fatta necessaria ed obbligata dichiarazione, una recisione di rapporti ben tangibile e pragmatica⁴²⁸.

Proprio come è successo al giudice Atilio Ramírez Amaya, perseguitato dagli stessi organi dello stato che avrebbero dovuto garantire la sicurezza del cittadino, al giorno d'oggi spesso i giornalisti rischiano la vita non solo per via delle organizzazioni criminali, ma anche per le pesanti ritorsioni degli apparati istituzionali. È il caso, ad esempio, della famosa Lydia Cacho, la giornalista messicana protagonista del *perfil* “Código rojo”, composto da Laura Castellanos⁴²⁹ nel 2012. E per la verità, è il caso anche della stessa Castellanos: nata in Messico nel 1965, la giornalista *freelance* si è dedicata principalmente a temi difficili e scottanti, come le discriminazioni di genere, i problemi delle popolazioni indigene, le storie di migrazione, la *guerrilla* e i movimenti radicali (in Chiapas). Per questo motivo ha dovuto subire numerose intimidazioni, sfociate in veri attacchi contro la sua abitazione, come denuncia la *Federación de Periodistas de América Latina y Caribe*⁴³⁰:

En un clima marcado por la violencia y la impunidad, la periodista Laura Castellanos continua siendo objeto de actos de intimidación a causa de sus reportajes sobre grupos armados y movimientos radicales. El acoso de la periodista pone en evidencia la urgente necesidad de que el Estado Mexicano instrumente un mecanismo de emergencia para proteger a los periodistas en riesgo.

[...]

Un informe reciente de ARTICLE 19 titulado “Agresiones a la Libertad de Expresión en México” muestra que, en el 2009, 65.5% de todos los casos de agresión a periodistas fueron perpetrados por agentes del Estado y 28% los llevaron a cabo miembros del Ejército u otras instituciones militares y policíacas⁴³¹.

Laura Castellanos si rivela così la persona adatta a raccontare la storia di Lydia Cacho, “una de las periodistas mexicanas más reconocidas en el mundo”⁴³², perennemente osteggiata

⁴²⁸ Forzando, si potrebbe quasi dire con i termini di Austin che la *crónica* di D'Aubuisson possiede la dimensione dell'atto *performativo*, oltre che di quello *constatativo*. Infatti il pezzo, oltre che d'informare, si assume anche l'incarico di dichiarare una distanza, disconoscendo così un legame sennò dato per scontato.

⁴²⁹ L. Castellanos, “Código rojo”, in D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p.161. Testo pubblicato originariamente nella rivista *Gatopardo*, Messico, Colombia, Argentina, n. 113, luglio-agosto 2013.

⁴³⁰ “México, allanan casa de periodista Laura Castellanos”, sito web *Federación de Periodistas de América Latina y Caribe*: http://www.fepalc.org/noticias_det.php?Itemid=605.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² L. Castellanos, *Op. cit.*, p. 161.

e minacciata dal suo stesso stato.

Lydia Cacho è una coraggiosa giornalista che ha pubblicato importanti libri inchiesta per denunciare il commercio sessuale di minorenni in Messico, ed è anche la presidente del CIAM, *Centro Integral de Atención a las Mujeres*, casa che accoglie donne vittime di violenza domestica o del crimine organizzato. Le aggressioni della malavita, o di violenti ex-mariti che vengono a cercare le mogli minacciando chi lavora nel centro, sono all'ordine del giorno, e il personale del CIAM deve vivere sempre in stato d'allerta, in costante *código rojo*. Ma Lydia Cacho ha dovuto subire anche altri generi d'aggressione, ben più gravi.

Con il suo libro *Los demonios del Edén*, del 2005, la giornalista ha denunciato un'importante rete di prostituzione e pornografia infantile, che coinvolgeva più di 200 bambini dai 6 ai 13 anni, mettendo nero su bianco nomi e cognomi di chi l'ha organizzata: i potenti impresari libanesi Kamel Nacif (“El rey de la mezcilla”) e Jean Succar Kuri, e i funzionari di governo Miguel Ángel Yunes, allora sottosegretario della Seguridad Pública, del PAN (Partido de Acción Nacional) e l'ex legislatore Emilio Gamboa Prado, del PRI (Partido Revolucionario Institucional).

Gli accusati – come diceva Rodolfo Walsh – restano impuniti, e la giornalista, invece, comincia a subire aggressioni sempre più gravi, culminate con un vero e proprio “sequestro di stato”. Il 16 dicembre 2005, dichiarando di doverla arrestare per diffamazione e calunnia, tre agenti della polizia federale bloccano la giornalista davanti al CIAM e la trasportano forzosamente in macchina da Cancún a Puebla, sottomettendola durante il viaggio, di 22 ore, a numerosi maltrattamenti ed umiliazioni, denunciati poi nel libro *Memoria de un infamia*.

Le intercettazioni delle telefonate effettuate tra il 16 e il 24 dicembre tra Kamel Nacif e il governatore di Puebla Mario Marín, suo amico, riveleranno in seguito che il piano è stato concertato con il chiaro proposito di intimidire la giornalista, arrestandola e facendola violentare una volta messa in carcere.

Kamel Nacif: “Mi góber precioso”.

Mario Marín: “Mi héroe, chingao”.

KN: “No, tú eres el héroe de esta película, papá”.

MM: “Pues ya le acabé de dar un pinche coscorrón a esa vieja cabrona [...]”⁴³³.

Avendo assistito al sequestro della giornalista, il CIAM non perde tempo, e dispiega tutta

⁴³³ *Ivi*, p. 168.

la sua rete di contatti per tentare di riscattarla. La presenza della senatrice Lucero Saldaña, della *fiscal especial* Alicia Pérez Duarte, di familiari, avvocati, lavoratori del CIAM, funzionari, diplomatici e femministe davanti alla questura di Puebla riuscirà ad evitare il peggio, e Lydia Cacho non verrà arrestata, ma sarà rilasciata all'arrivo.

Ancora una volta, la giornalista denuncerà gli esecutori degli abusi: inutilmente.

En septiembre, la SCJN [Suprema Corte de Justicia de la Nación] amplió la indagatoria hacia la violación de derechos humanos contra la periodista. La comisión especial de la SCJN, a cargo del ministro Juan N. Silva Meza, resolvió finalmente, en noviembre de 2007, casi dos años después de los hechos en Puebla, que sí hubo acciones concertadas de Mario Marín que vulneraron las garantías individuales de Lydia Cacho. No obstante, en la votación, una mayoría de seis ministros contra cuatro, se negó la acreditación de los supuestos. “Si a miles de personas las torturan en este país, ¿de qué se queja la señora? ¿Qué la hace diferente o más importante para distraer a la Corte en un caso individual?”, reprochó el ministro Salvador Aguirre Anguiano⁴³⁴.

Ancora, la domanda sul potere della comunicazione si fa pressante e dura. Alicia Pérez Duarte, dopo una tale sentenza, abbandona il suo incarico di *fiscal especial* per la *Atención de Delitos Relacionados con Actos de Violencia contra las Mujeres* del PGR, per la vergogna, come dichiara, di sottostare ad un sistema così corrotto. Ma proprio come per Lydia Cacho, la risposta che otterrà in cambio di questa denuncia sarà un attentato contro la sua vita: alla Duarte, si allenteranno “come per magia” tutti i bulloni dei cerchioni della macchina⁴³⁵. Con movimento diametralmente opposto a quello della Cacho, la Duarte dichiara di non aver sporto denuncia per l'attentato: “¿Para qué?”⁴³⁶.

Conoscendo il sistema di cui lei stessa faceva parte, trova che la denuncia, la parola, non abbiano più alcun valore, se non quello di mettere a repentaglio la vita di chi le pronuncia. Una riflessione simile viene avanzata dal libro *Las costumbres del poder: el caso de Lydia Cacho*.

¿Cuántos periodistas se abstendrán de publicar libros por temor a una represalia como la que sufrió la citada periodista, máxime al observar que a más de dos años de los sucesos los responsables siguen impunes? Es algo que nunca sabremos, y por eso es una tragedia para la

⁴³⁴ *Ivi*, p. 169.

⁴³⁵ A Lydia Cacho sono riusciti ad allentarli nonostante la macchina fosse sotto la “sorveglianza” della scorta. Da quell'episodio, la giornalista ha deciso che era meno pericoloso muoversi da sola.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 170.

libertad de expresión⁴³⁷.

Alla luce degli avvenimenti, la stessa giornalista Laura Castellanos chiede alla giornalista Cacho perché continuare a scrivere sullo stesso filone, visti i pericoli. Ma Lydia Cacho ribatte che per lei è un dovere: una volta conosciute le vittime, non ci si può accontentare, dirsi che ormai l'intervista è stata rilasciata e tanto vale che le uccidano: si stabilisce un vincolo, reale, al quale non ci si può sottrarre⁴³⁸.

Nella *crónica* “Los Acapulco kids” di Alejandro Almazán si può ritrovare un ulteriore punto di contatto tra letteratura e realtà⁴³⁹. Volendo investigare, in questo caso, il difficile e terribile argomento della prostituzione infantile (e del turismo sessuale che ci gravita attorno), Almazán dichiara di aver deciso di visitare la città di Acapulco perché “desde hace unos cinco años, cuando Jean Succar Kuri calentó Cancún”, i pedofili si sono dovuti spostare dalla loro tradizionale meta per dare meno nell'occhio. Il giornalista si sta chiaramente riferendo alle vicende di Lydia Cacho. Come in un novello *Rashomon* (il film), i racconti si moltiplicano e citano gli stessi nomi, parlano degli stessi personaggi (fenomeno piuttosto frequente nell'antologia di Agudelo), cercando di espugnare la realtà da punti di vista e posizioni diverse.

Dopo Cancún, ora tocca ad Acapulco, introdotta da questo breve squarcio, suggestivo quanto ironico, di Almazán:

Un día Acapulco se cubrió de verde y de cerdos salvajes que desafiaban los caminos de tierra. Las gargantas de los pescadores toltecas cantaban a los dioses, los bambúes crepitaban con el viento y los mangos petacones engordaban. Mil años después, los aztecas traerían la plaga hasta que Hernán Cortés y su gente la aplastaron a su vez con la gonorrea y la virgen de La Soledad. Luego de quinientos años de ensangrentar destinos, llegaron los grandes edificios a la bahía y dividieron la ciudad en dos: la cara bonita y el patio trasero. [...] Entonces cayó el nuevo milenio y bajo el brazo trajo un racimo de pedófilos estadounidenses y canadienses que se hartaron de que en Cancún los señalaran⁴⁴⁰.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ Ma il perché continuare a scrivere in tanto silenzio, pericolo e disinteresse è materia abbastanza spinosa, e difficile da rispondere. Come la stessa Castellanos, che di certo s'identifica molto con la giornalista, riporta nella sua *crónica*, è facile che emergano sospetti e maldicenze: “[...] algunas feministas en privado critican a Lydia Cacho de lucrar y hacerse fama del amendrentamiento en su contra.” *Ivi*, p. 172.

⁴³⁹ A. Almazán, “Los Acapulco kids”, in Agudelo, *Op. cit.*, p. 287. Testo pubblicato originariamente nella rivista *Emeequis*, num. 148, il primo dicembre 2008.

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 288.

Nell'articolo “Los Acapulco kids”, il suo autore vi include spesso le difficoltà, le insicurezze, i dubbi che lo assalgono mentre compie quello che si rivelerà sempre più come un viaggio infernale. Almazán si chiederà spesso, dolorosamente, perché raccontare queste storie, dure storie di bambini drogati o malati che gli spiegano come si guadagnano la vita senza rendersi conto dell'ingiustizia che stanno subendo; e soprattutto, si chiederà *come* riuscire a raccontarle. L'impotenza della rappresentazione, la scrittura, la denuncia di fronte alla realtà trapela spesso nel testo di questa *crónica*, e il giornalista sembra chiedersi spesso se sarà davvero in grado di guardare fino in fondo un tale orrore di schiavitù e sofferenze, per poi poterlo descrivere.

Il giornalista Alejandro Almazán è nato in Ciudad de México nel 1971, ed oltre a collaborare stabilmente con la rivista *Gatopardo*, ne ha fondate molte altre, tra le quali *Larevista* e *Emeequis*. Ha vinto per tre volte il *Premio Nacional de Periodismo* nella categoria della *crónica*.

La *crónica*, di struttura circolare, consiste in un insieme di episodi diversi che cercano di fare luce sui meccanismi del turismo sessuale e della prostituzione infantile da diversi punti di vista. Le false partenze e i temporeggiamenti nelle ricerche del giornalista sono molti, e già dall'inizio Almazán mette l'accento sulla sua difficoltà di mantenere la calma mentre si finge, ad esempio, un adescatore di ragazzine. La *crónica* si apre, senza premesse, nel bel mezzo di una contrattazione con Jarocho, un guardiano di auto, per le prestazioni di una bambina.

La primera vez que Jarocho me ofreció a una niña por 300 pesos le dije que sí, que a eso había ido al Zócalo aquella noche. El tipo, que cuidaba autos frente al Malecón, se echó la franela al hombro y sonrió [...]. Luego, cuando se dispuso a traerla de un callejón, dije que no, que mejor volvería más tarde⁴⁴¹.

Davanti alle insistenze di Jarocho, secondo il quale aspettando si sarebbero perse *las más morritas* di nove o dieci anni, dato che a breve sarebbero arrivati i *gringos* in yacht, Almazán ammette: “sentí un tremendo retortijón al estómago”⁴⁴². Tornerà più tardi, recuperato il sangue freddo, e proprio come il giornalista sente la necessità di interporre del tempo tra lui e l'incontro con la ragazzina, così decide di inserire nel testo questa attesa e far vivere al lettore la stessa esitazione, interponendo tutta la sua *crónica*, gli incontri avuti e le storie narrate, tra l'inizio e la fine di questo primo episodio

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 287.

⁴⁴² *Ibid.*

Tra gli incontri avuti, figura quello con Andrew, un nordamericano di 63 anni, del quale Almazán, dopo vari tentativi, riesce a guadagnarsi la fiducia. L'americano gli promette di aiutarlo a trovare bambini, e gli spiega come fare e con chi trattare per ottenerne uno. Basterà parlare con le donne indigene che offrono artigianato in determinati punti della città, sostiene Andrew, e glieli venderanno senza troppi problemi.

- Cómprale algo de lo que venden o dales para que vayan a comer; el chico ya va en el precio.

- Como el desayuno...

- Sí, como la barra libre.

Para ser honestos, no supe si hablar más o propinarle ahí mismo un puñetazo⁴⁴³.

Anche in questo caso, Almazán fissa per il giorno dopo un appuntamento con l'americano – che gli promette di portare con sé due bambini – ma, con un'altra falsa partenza, non vi si presenterà.

La terribile sensazione d'impotenza ed orrore di fronte alle persone che deve incontrare e ai personaggi che deve fingere di essere lo perseguiterà per tutta la *crónica*. Almazán sembra costantemente tentato ad *agire* (anche solo con un pugno), rispetto ad un *dire* che si direbbe screditato ai suoi stessi occhi, considerato quasi come un contemplare inerte. Il *cronista* non riesce, e non vuole, mantenere la giusta distanza mentre redatta dei fatti fin troppo forti, e rischia continuamente, restando coinvolto negli eventi (anche con malessere fisico), di dimenticare il suo lavoro di comunicazione, facendosi prendere dalla rabbia.

Quando descrive le opere di Rosa Muller – innegabilmente, in effetti, ben più pratiche e pragmatiche della scrittura –, che dirige il rifugio per bambini prostituti *Plutarca Maganada de Gómez*, lo fa con grandissima ammirazione. Il lavoro di questa donna permette a tutti i bambini che si vendono di avere un posto per mangiare, di avere vestiti, lavarsi e dormire. Nessun ragazzino è obbligato a restare, e molto spesso infatti, già assuefatti alla *pedra* o alla colla, scappano, per procurarsi, vendendosi, i soldi, comprare vestiti costosi e droga, e poi tornare, in un angosciante circolo vizioso con poche possibilità di fuga.

Nel rifugio di Rosa Muller, Almazán ha modo di parlare e conoscere la storia di molti di loro. Ma ancora, si sente inadeguato e poco utile mentre parla con questi ragazzini, e il poco incoraggiante risultato di un dialogo con Norma, una giovanissima prostituta che gli racconta la sua vita, stride dolorosamente se confrontato con il lavoro quotidiano che si porta avanti

⁴⁴³ *Ivi*, p. 291.

nell'albergo-rifugio.

Il giornalista nota subito che Norma mentre parla è piuttosto agitata, con le mani sudate. La ragazzina dichiara subito:

De lo otro, de cómo empecé a prostituirme, no me gusta hablar. Me da ansiedad. Pero ya que estoy aquí, ya qué. Me voy a abrir. Mamá Rosy nos ha dicho que lo hablemos, que eso que trae uno es como una piedra en el zapato o como un anillo que se nos atoró el dedo⁴⁴⁴.

Così gli racconta di essere figlia di una donna morta di AIDS, di essere stata violentata la prima volta a 6 anni da un cugino e di aver subito altri abusi dai membri della sua famiglia. Per questo motivo, spiega la ragazzina, ha cominciato a provare schifo per gli uomini e a preferire le donne, ma ammette di aver poi deciso di prostituirsi, nonostante tutto, perché “la banda trae dinero” – ma sottolinea di riuscirlo a fare solo se “bien drogada”⁴⁴⁵. Quando il giornalista nota un tatuaggio col nome di una ragazza, Fabiola, e le chiede se si tratta della fidanzata, Norma risponde che è una relazione passata, e gliene racconta la storia ma poi, di colpo, s'interrompe e chiede se se ne può andare.

No puedo obligarla. Al poco rato, la psicóloga llega como un ventarrón con la mala noticia de que Norma se ha enterrado las uñas en la cara y que se la ha pasado quemando las cartas que le escribió a Fabiola. Me siento un imbécil.

Mamá Rosy irá a tranquilizarla y Norma volverá con el rostro sangrante. “No hay bronca, luego me pongo loco chona”[...]⁴⁴⁶.

In effetti, a questo punto, sembra quasi che le parole più che un valore positivo abbiano solo effetto negativo, e servano solo a ricreare storie troppo crude e pesanti da poter sorreggere e gestire.

Non a caso Almazán, come ammettendo di non avere gli strumenti per sintetizzare e dare voce a quella realtà, così terrificante ma anche lontana, al contrario di Valencia e la sua *crónica* “Vivir en La Campanera” decide di far prendere parola direttamente ai ragazzini che intervista, assumendo il loro punto di vista e rendendo con fedeltà il gergo da loro utilizzato. Almazán si immedesima nei suoi interlocutori, fornendo al lettore una visione più diretta e senza filtri (filtri che del resto non saprebbe come apporre, non sentendosi in grado di

⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 300.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 301.

ordinare ed esporre racconti schiacciati, molto più forti di lui). Attraverso le parentesi quadre, in dei piccoli *a parte* un po' teatrali, farà sentire la sua voce limitandosi a fornire le coordinate minime per inquadrare la situazione in cui si sta raccontando la storia.

Tú ponle ahí que me llamo Manuel. Tengo 16 años, pero me prostituyo desde hace 10, cuando me salí de la casa porque mi mamá nomás quería a mi padrasto, un viejo *cabrón* que sabe que si se mete conmigo mi banda de Ecatepec le pone en su madre⁴⁴⁷.

Lo spagnolo piuttosto classico e poco connotato dell'autore si distingue nettamente da una lingua intrisa di messicanismi, come ad esempio, nel dialogo di Manuel, *chido* (“figo”), *gabacho* (con il significato non tanto di “francese” quanto di “gringo”, “nordamericano”), *bato* (“ragazzo”), *morrita* (bambina, ragazzina giovane), *güey* (“tipo”), *mayate* (“omosessuale”, “prostituto”), *mota* (“marijuana”), *joto* (“gay”). Si entra così immediatamente in un mondo quasi all'incontrario, con regole completamente diverse, e un senso logico tutto inventato:

¿Qué más te puedo decir? Pues que aquí me ha tocado ver muchas muertes. A un jotito con el que me juntaba lo treparon a un carro y lo apuñalaron. No sé si eran sus clientes, pero yo vi caer al bato. Otro se murió de cáncer y una morrita de sobredosis. Ángel, el gordo, murió de sida. Yo hasta eso soy negativo. Aquí en el albergue nos hacen la prueba a cada rato. No le tengo el miedo al sida. Soy un *cabrón* con suerte⁴⁴⁸.

Il motivo per cui Manuel non teme l'AIDS potrebbe far sorridere, ma qui i suoi ragionamenti sono raccontati seccamente, senza intermediari e commenti, ed il lettore li deve seguire senza discutere.

Anche un'ulteriore conversazione con altri tre giovani, due ragazzi e una ragazza che fanno la vita ormai da anni, accordata al giornalista in cambio di un pranzo al bar, presenta quest'impostazione mimetica, per quanto in questo caso Almazán mantenga su di sé il punto di vista narrativo. Il dialogo è fitto, e sostenuto principalmente dal giornalista e da El Quemado, il più loquace dei tre. La parlata del ragazzo è così strettamente connotata, che per un non messicano diventa difficile capire il significato di quello che dice.

⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 293.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

– *No mames, compa, ese cabrón era un pinche cogelón de morritos. Venía muy seguido al Malecón porque tenía un velero. Ese bato nos daba un chingo de ropa y las drogas que quisiéramos por acostón*⁴⁴⁹.

Chucho e Alexa, la ragazza che si dice abbia *Simón* (AIDS), non parlano molto. Solo all'ultimo, Alexa saluta dicendo, significativamente, “que odiaba a los reporteros”⁴⁵⁰. La posizione del giornalista continua a pesare ed essere complessa, ambigua, difficile.

Ma in effetti Almazán, per essere esatto, per conoscere quello che sta capitando, deve andare di persona a vedere, e così riscoprire e raccontare una nuova Acapulco. Da piccolo, il giornalista ricorda di avere avuto uno sguardo superficiale nei confronti della città, mentre ora, grazie alle indicazioni di Rosa Muller, può localizzare con esattezza tutte le zone e i codici della prostituzione, tutto quello “que uno nunca ve”⁴⁵¹.

E, per capire davvero la società messicana, deve affrontare e portare a termine l'episodio iniziale, caricandosi in macchina Allison, la ragazzina di dodici anni portatagli da Jarocho, e fingere di volere qualche rapporto con lei. Terrorizzato alla scoperta di essere seguito dal camioncino del protettore della bimba, si sente ancora peggio quando viene poi fermato dalla polizia per il sorpasso di un semaforo rosso. La sua situazione è a dir poco difficile da spiegare ai poliziotti, e da investigatore della prostituzione infantile potrebbe, ribaltata la sua posizione, essere accusato di esserne un cliente e fruitore.

Empecé a sudar y me sentí pedajoso. Lo único que se me ocurrió fue acelerar. Tan preocupado iba qué pasé los semáforos en rojo. Entonces ahí sí me detuvo la policía. Bajé del auto y, entre murmullos, les tuve que decir que era reportero y que la niña era parte de la historia. Unos de ellos, el de mandíbulas potentes, le echó una luz a Allison [...].

“Pues si ya le pagaste, cógetela”, dijo el oficial y yo quise romperle la cara⁴⁵².

Le supposizioni e i timori del giornalista prima del dialogo con gli agenti dimostrano di avere ancora un che di ingenuo ed ottimista: a quanto pare, i poliziotti stessi conoscono benissimo il fenomeno della prostituzione infantile e non si preoccupano minimamente di

⁴⁴⁹ *Ivi*, p. 304. *No mames* (non tanto nel senso letterale, molto volgare, ma ormai quasi non percepito, ma nel senso ormai opaco di, in italiano, “non dire cavolate”), *compa* (da “*compadre*”, intercalare nel senso di “amico” chiaramente), *cabrón* (dispregiativo o comunque termine volgare per “tipo”), *pinche* (“un misero” spesso a livello quantitativo, ma anche con il significato “non è altro che”), *cogelón* (“che ha rapporti sessuali frequenti”), *chingo* (“un sacco”), *acostón* (“rapporto sessuale”).

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ivi*, p. 302.

⁴⁵² *Ivi*, p. 305.

arginarlo. Almazán, indignato, si limiterà a trascorrere il resto dell'ora che ha pagato con la ragazzina facendosi raccontare la storia della sua vita e ascoltando della musica in macchina.

E così si avvia verso la conclusione questa *crónica* davvero sofferta, che arriva come un macigno nello stomaco del lettore, ma che riesce a gettare una luce su tante vite che senno non verrebbero mai raccontate, non prenderebbero mai alcuna forma. Almazán chiude dicendo: “Cuando amaneció me largué de Acapulco, odiándolo”⁴⁵³.

Scrittura e realtà si mescolano, e il giornalista non potrà narrare questa storia senza restarne segnato.

2.2. Il gioco del mondo e i confini della realtà

Lasciando in disparte una realtà troppo dura per essere raccontata ed essere compresa, possiamo alleggerire un po' i toni confrontando tra loro due *crónicas* di natura completamente diversa, schiettamente letteraria: “Buscando a Pavese” di Alejandro Zambra⁴⁵⁴ e, in particolare, “¿Existió alguna vez Jorge Luis Borges?” di Laura Kapouchian⁴⁵⁵.

Nella breve *crónica* della Kapouchian, la bolla che si interpone tra referente e rappresentazione – il punto vuoto – in questo caso si situa proprio nella *realtà*, più che nella *scrittura*. Laura Kapouchian segue la fortuna e la propagazione di una notizia falsa, uno scherzo provocatorio che però, a causa di un malinteso, viene preso per vero, diventando la notizia di una realtà inesistente.

Il giornale argentino nazionalista e di estrema destra *El Cabildo* pubblica nel 1981 la notizia parodica dell'inesistenza di Borges, redatta da Anibal D'Angelo Rodríguez, creando un'inaspettata polemica a livello internazionale. Dice Laura Kapouchian:

En rigor de *Verdad* – a tono con el lema de la publicación – parece obvia la intención jocosa de lo escrito por D'Angelo, aunque algo fuera de lugar en una revista cuya ideología no se caracteriza precisamente por su sentido del humor. Pero los franceses, y no sólo ellos, se lo tomaron en serio, la broma se transformó en noticia y tuvo eco internacional⁴⁵⁶.

⁴⁵³ *Ivi*, p. 306.

⁴⁵⁴ A. Zambra, “Buscando a Pavese”, in Agudelo, *Op. cit.*, p. 483. Pubblicato originariamente nella rivista *Letras Libres*, México, num. 120.

⁴⁵⁵ L. Kapouchian, “¿Existió alguna vez Jorge Luis Borges?”, in D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, 352. Pubblicato originariamente nella rivista *Lamujerdemivida*, Argentina, num. 41.

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 354.

Secondo la notizia a metà degli anni '20 Leopoldo Marechal, per non mettere la sua firma ad un articolo, inventa lo pseudonimo di Jorge Luis Borges. Al gioco prendono parte, più tardi, anche gli scrittori Adolfo Bioy Casares e Manuel Mujica Láinez, arrivando a contrattare un attore dal nome di Aquiles R. Scatamacchia per impersonarlo.

La notizia, ripresa dall'*Express* francese, riesce ad approdare fino al *Messaggero* italiano, in un articolo ironico e giocoso di Leonardo Sciascia, che dice:

En cierto sentido – en un sentido propiamente borgeano – Borges se la buscó. Su instar al olvido, a la inexistencia, al deseo de ser olvidado, al no querer ser ya Borges, de alguna manera y con los aires que soplan en el periodismo, no podía sino generar la noticia de que Borges no existe⁴⁵⁷.

In effetti, Borges ha giocato davvero molto con la realtà, rimescolando continuamente le carte tra rappresentazione e vita. Come già accennato per il film *Nick's Movie*, dove filmografia e biografia si confondono, in Borges la sua opera è la sua biografia, e la sua biografia diventa come un'opera letteraria. E come dargli torto? Leggendo la *crónica* “Buscando a Pavese”, non si può che condividere la condotta del celebre scrittore argentino.

Il giornalista Alejandro Zambra, molto legato all'autore piemontese, arriva dal Cile fino a Santo Stefano Belbo, il paese natale di Cesare Pavese, ripercorrendone la vita anche con la rilettura de *Il mestiere di vivere*, il diario dello scrittore pubblicato postumo. Durante questo viaggio in Italia, però, più il *cronista* cileno cerca Pavese e più vi si allontana: si ha la forte percezione, paradossale, che una conoscenza troppo approfondita di *realità* non faccia che pregiudicare l'*opera* dell'autore. Zambra comincia lentamente a provare una leggera disaffezione e un certo disamore, interrogando un paesaggio muto che non gli dà risposta e chiedendosi cosa, in fondo, stia mai cercando tra pagine intrise di tanta privata autocommiserazione. E così, il canto di uno scrittore suicida non diventa che un adolescenziale lamento fuori tempo. A che serve, si dice Alejandro Zambra, sapere certe cose?

Es curioso, pienso ahora: Pavese lucha con el lenguaje, construye un italiano propio o nuevo, valida las palabras de la tribu y los problemas de su tiempo. No adhiere a fórmulas, desconfía de las proclamas, de los falsos atavismos. Es, en un punto, el escritor perfecto. Pero en otro sentido es un pobre hombre que anhela exhibir su pequeña herida. Me pregunto si era

⁴⁵⁷ *Ivi*, p. 352.

necesario saber tanto sobre Pavese. Me pregunto si verdaderamente a alguien le importa saber sobre su impotencia, sus eyaculaciones precoces, sus masturbaciones. No lo creo⁴⁵⁸.

Borges, a quanto pare, ha fatto del suo meglio per evitare spiacevoli situazioni analoghe, derealizzandosi coscienziosamente: “El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges”⁴⁵⁹.

Uno schiaffo, o meglio, uno sberleffo alla realtà da parte di chi ha deciso di vivere, più che nell'azione, nella dedita contemplazione (la vertiginosa contemplazione del gioco delle scatole cinesi che disegnano una nuova, poliedrica realtà), di chi, come la maggior parte degli scrittori, è nella rappresentazione che vive la vita più piena, ed è alla rappresentazione che assicura la propria identità.

⁴⁵⁸ A. Zambra, *Op. cit.*, p. 491.

⁴⁵⁹ L. Kapouchian, “¿Existió alguna vez Jorge Luis Borges?”, *cit.*, p. 355.

CAPITOLO 4

IL SÍMBOLO. Verso una conclusione.

1. Teorie ed interpretazioni. Dove si nasconde l'arte: disputa tra *simbolo* romantico-idealista e *letterarietà* formalista

Non è facile affrontare un argomento vasto e complesso come l'*aspetto simbolico* di un testo. Dire che la parola, polisemantica, ambigua e indefinibile racchiuda in sé molteplici significati ed universi (il “símbolo que emite símbolos”⁴⁶⁰ di Octavio Paz) è come dire tutto e niente, ricadere in un trito luogo comune. Eppure, non è possibile trascurare la dimensione simbolica della scrittura, soprattutto quando aspira a diventare *letteratura*.

Tanto meno, poi, quando si parla di testi ibridi come quelli di *crónica*: mentre ci si avvia verso la conclusione di questo studio, i quesiti indicati dal lavoro di Susana Rotker, formulati nei primi capitoli, tornano a presentarsi. Si è cercato di rispondere alla sua prima domanda circa la funzione dell'arte/artista e letteratura/scrittore all'interno della società, seguendo le teorie di Néstor García Canclini, applicando alla *crónica* le sue idee “ibride” e “post-postmoderne”, e tentando di dare dei fenomeni artistici una definizione di tipo sociologico⁴⁶¹. Ma il secondo quesito della Rotker, ovvero che cosa sia definibile come *letteratura* – e se la *crónica* possa vantare quell'ineffabile ingrediente della *letterarietà* – è rimasto fin'ora irrisolto, per quanto si sia provato quanto meno di avvicinarsi ad una possibile risoluzione attraverso le precedenti analisi testuali, tentando d'individuare le strategie narrative utilizzate dalla *crónica*.

Sarà proprio nel cosciente utilizzo da parte di scrittori e *cronistas* dell'*aspetto simbolico* del testo, della lingua, dello stile, che albergherà la risposta a che cosa sia considerabile letteratura, letterarietà, arte. Da sempre, del resto, è stata considerata come maggiore

⁴⁶⁰ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 25.

⁴⁶¹ Se Canclini parla in generale di prodotti artistici ibridi, qui si è considerata la *crónica* come ibrida scrittura che, libera da accademismi e umile nel suo essere giornalistica, può parlare ad un'America Latina per tanti versi ancora illetterata, povera, incolta o non raccontata. Nelle miniere del Cile o nei desertici altipiani abbandonati, l'impressione dell'importanza, la potenza e la funzione della cultura è davvero netta, soprattutto se confrontata ad altre situazioni (un'Europa colta ma immobile e stanca). La parola ha ancora moltissime possibilità, e tra queste, la possibilità di mettersi dalla parte giusta, senza diventare strumento di potere e ideologia, come generalmente, a quanto sostiene Canclini, è successo in passato.

caratteristica del linguaggio artistico e letterario proprio il fatto di essere simbolico e metaforico, sia dal punto di vista contenutistico – ogni storia raccontata è la storia di ognuno di noi e l'insieme di tutte le storie –, sia dal punto di vista linguistico: la parola permette giochi infiniti e suggestioni raffinate e sottili.

Sicuramente, a questo punto, dopo le lunghe analisi dell'antologia di Agudelo, degli artifici retorici presenti nel testo e degli argomenti trattati che superano la semplice notizia per complessità ed ampiezza, ci è possibile stabilire che la *crónica* presenta un valore anche *estetico* inquestionabile e rilevante.

Capovolgendo le già citate argomentazioni di Chillón, che dimostravano come una maggiore o minore soggettività non possa scalfire la *referenzialità* e quindi l'affidabilità di una notizia, ora con la Rotker possiamo dire che la *letterarietà* di un testo non deve essere considerata come inversamente proporzionale al suo grado di *referenzialità*. I due fattori sono svincolati, indipendenti, e non esiste alcun rapporto tra loro.

[...] todavía es costumbre difundida sostener que lo “literario” de un texto disminuye en relación directa con el aumento de la referencialidad a la realidad concreta. Éste es uno de los razonamientos que han entorpecido la evaluación de la crónica como literatura, y que tampoco le hace justicia al buen periodismo⁴⁶².

Ma la studiosa, seguendo Raymond Williams, spinge il suo ragionamento fino a sostenere che una separazione così netta tra testo *estetico*, ovvero immaginifico e svincolato dal mondo, e testo *referenziale*, ovvero pertinente al mondo, ma non estetico, sia dovuta ad una teoria della letteratura di tipo borghese⁴⁶³. Secondo la Rotker, la cultura della borghesia suddivide e professionalizza i campi del sapere imbastendo una contrapposizione forzata tra una figura ideologizzata della poesia-arte refrattaria alla società, fine a se stessa, ed una sempre e comunque antitetica produzione scritta utile e funzionale, ma mai estetica⁴⁶⁴.

Per quanto in linea teorica condivisibile, l'argomentazione della Rotker sembra comunque

⁴⁶² S. Rotker, *Op. cit.*, p. 130. “¿Qué es lo que hace que esos textos informativos, noticiosos, sean “obras de arte”? Lo que los distingue y constituye proviene de la voluntad de escritura, del cómo se ha verbalizado su discurso, del cómo prevalece el aire verbal en la transmisión de un mensaje referencial”. *Ivi*, p. 133.

⁴⁶³ Così dice Raymond Williams, citato da Susana Rotker: “Cambiar, por definición lo «creativo» por lo «ficcional», o lo «imaginativo» por lo «imaginario» es deformar la práctica real de la escritura bajo la presión interpretativa de ciertas tendencias específicas.... Las dicotomías realidad/ficción y objetivo/subjetivo son llaves teóricas e históricas de la teoría básica burguesa de la literatura que ha controlado y especializado la actual multiplicidad de la escritura”. *Ivi*, p. 130.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

un po' troppo univoca, netta, e confidente di una conoscibilità quasi oggettiva della realtà e le sue consequenzialità, come del resto è piuttosto frequente nei discorsi, quando spinti agli estremi, di critica estetica marxista – con i quali si può, certo, concordare, ma con prudenza e qualche riserva. La *referenzialità* e la *letterarietà*, come tutti gli altri concetti della critica formalista, vengono considerati quasi come *fattori* della letteratura, analizzabili scientificamente, soppesabili e definibili come assiomi matematici⁴⁶⁵.

Forse una più convincente definizione di *arte* e *letteratura* si potrà ottenere, invece, seguendo la consonanza decisamente singolare che accomuna già i primi *cronistas* del Modernismo con le teorie ontologiche, gnoseologiche ed estetiche di Ortega y Gasset e, più in generale, della *fenomenologia realista* di Scheler⁴⁶⁶, ben applicabili, come si è visto, anche alla *crónica contemporanea*. José Martí descrive il suo lavoro con parole e concetti davvero orteghiani:

Es mal mío no concebir nada en retazos, y querer cargar de esencia los pequeños moldes, y hacer los artículos de diario como si fueran libros, por lo cual no escribo con sosiego, ni con mi verdadero modo de escribir, sino cuando siento que escribo para gentes que han de amarme [...] ⁴⁶⁷.

Certo, Martí parla con toni ancora condizionati dal Romanticismo, fiducioso che la scrittura possa essere capace di ricreare nuovi ordini e armonie cosmiche. Ma che la potenza della scrittura possa trascendere la mera notizia verso “verità superiori” è proferito, ad un paio di secoli di distanza, anche dai più pacati e sobri tra gli scrittori (“ripuliti dalle precedenti ebbrezze”⁴⁶⁸) di *giornalismo letterario* e di *crónicas*. Lo stesso Kapuściński raccomanderà ai giovani giornalisti di ricercare “el mundo entero en una gota de agua”⁴⁶⁹.

Eppure, che la lingua della *crónica* sia davvero da considerare simbolica, che ai *cronisti*

⁴⁶⁵ Per tutte le esagerazioni della teoria, sia formalista che di qualsiasi altra “dottrina” teorico-letteraria, si è seguito Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*. Einaudi, Torino, 2000.

⁴⁶⁶ “Paradossalmente, Ortega rifiutò in più d'una occasione ed in maniera solenne il suo presunto debito nei confronti della fenomenologia”, scrive Luis de Llera, “[...] Successivamente, [...] confessa che «in questo modo ho abbandonato la fenomenologia nel momento stesso in cui l'ho accettata». Tutto ciò si mostra in evidente contraddizione con dichiarazioni precedenti in cui aveva esaltato la fenomenologia considerandola uno strumento prodigioso”. Luis de Llera, “Introduzione”, in J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Settimo Sigillo, Roma, 1998, pp. 32-33.

⁴⁶⁷ S. Rotker, *Op. cit.*, p. 125.

⁴⁶⁸ M. Zambrano, *Filosofia e Poesia*, Pendragon, Bologna. Per il passaggio da una concezione dell'arte “cosmogonica”, creatrice del mondo, caratteristica del Romanticismo, ad una di arte “conoscitrice”, metafora del mondo, del 1900 e della fenomenologia, si è seguita in parte la sua trattazione.

⁴⁶⁹ R. Kapuściński, *Op. cit.*, p. 66.

interessi esprimere concetti che vadano oltre il rapporto del contingente fatto quotidiano, resta ancora da dimostrare.

Con molta pragmaticità, Norman Sims, teorizzatore delle quattro forze essenziali del *literary journalism*, sottopone ai giornalisti che intervista una lista di diverse parole-chiave, chiedendogli di definire il loro lavoro attraverso di esse. Richard Rhodes, un giornalista che ha portato avanti un'investigazione lunga anni su strategie militari di tensione e bombe atomiche, risponde orientandosi verso il *simbolo*.

"Las realidades simbólicas", dijo Rhodes. "Mis ojos aterrizan ahí cada vez que recorro la página".

"Para mí eso ha sido de una importancia tremenda. La revelación de los asuntos trascendentales del universo, el sentido de que detrás de la información hay estructuras profundas, ha sido central en todo lo que he escrito. Ciertamente es algo central cuando se escribe sobre las armas atómicas, y estoy empezando a desenterrar algunas de esas estructuras profundas. No hablamos tanto sobre las armas nucleares como sobre el hecho de que el siglo XX ha perfeccionado una máquina total de muerte. Producir cadáveres es muestra mayor tecnología"⁴⁷⁰.

Anche gli scritti che si occupano della più urgente attualità, insomma, cercano di superare e trascendere una dimensione puramente informativa, indirizzandosi verso altri orizzonti: da una parte, suggerendo con i loro contenuti altri argomenti, altre concatenazioni possibili, alludendo alla ragione profonda delle cose; dall'altra, concentrandosi sulle possibilità del linguaggio, operando giochi retorici ed utilizzando tutti i mezzi della lingua per riuscire a trasmettere con la maggiore intensità un determinato (o indeterminato?) significato.

L'immane Martín Caparrós centerà il punto individuando nella forza della parola la maggiore caratteristica della *crónica*:

La crónica era un modo de contar de una época en que no había otras. Durante muchos siglos el mundo se miró (si se miraba) en las palabras. A finales del siglo XIX, cuando la foto se hizo más portátil, empezaron a aparecer esas revistas ilustradas donde las crónicas ocupaban cada vez menos espacio y las fotos más: la tentación de mostrar los lugares que antes escribían.

Después vino el cine, apareció la tele. Y muchos supusieron que la escritura era el modo más pobre de contar el mundo: el que ofrece menos sensación de inmediatez, de verosimilitud. La palabra no muestra: *construye, evoca, reflexiona, sugiere*. Ésa es su ventaja.

La crónica es el género de no ficción donde la escritura pesa más. La crónica aprovecha la

⁴⁷⁰ Sims, *Op. cit.*

potencia del texto, la capacidad de hacer aquello que ninguna infografía, ningún cable podrían: armar un clima, crear un personaje, pensar una cuestión. ¿Hacer literatura? ¿Literaturizar⁴⁷¹?

L'utilizzo del potere evocativo della parola, e la consapevolezza di questo utilizzo, è, come dice Caparrós, *literaturizar*, sfruttare a fondo le possibilità e le caratteristiche esclusive del linguaggio segnico scritto, così diverso dal linguaggio video. Come si è già avuto modo di rilevare attraverso il confronto tra il documentario *La vida loca* e la *crónica* “Vivir en La Campanera”, se il video *mostra*, e mostra un soggetto specifico, con un linguaggio dalla *denotazione ristretta* capace di rappresentare la singolarità, la scrittura *evoca* un concetto astratto, del tutto culturale, legato ad un determinato significato, tramite la genericità del suo linguaggio dalla *denotazione allargata*⁴⁷².

Quasi seguendo una concezione romantica della scrittura, il sobrio e accademicissimo Albert Chillón nel testo *Literatura y periodismo*, assicura che la parola non è mai pura traduzione “geometrica” di pensiero, pura razionalità, quanto piuttosto l'unione tra *logos* e *mythos*, la natura della parola sarà, quindi, *logomítica*: mai segno univoco, ma simbolo allusivo, suggerente e polisemico, equivoco⁴⁷³. La parola:

[...] aúna concepto abstracto e *imagen* sensorial, razón y representación, denotación precisa y conotación sensible, referencia analítica y alusión sintética, *efectividad* y *afectividad*⁴⁷⁴.

Come già diceva Giacomo Leopardi, così lontano nel tempo e nello spazio – ma così preciso nelle sue analisi delle caratteristiche del fare letterario, e così pertinente. La bellezza e l'arte vengono ancora una volta legate al portato simbolico di ogni parola, e ancora una volta, viene indicato inutile, sterile, il linguaggio che pretenda di poter prescindere dal livello estetico.

L'analisi delle cose è la morte della bellezza o della grandezza loro, e la morte della poesia. Così l'analisi delle idee, il risolverle nelle loro parti ed elementi, e il presentare nude e isolate e senza veruno accompagnamento d'idee concomitanti, le dette parti o elementi d'idee. Questo appunto, è ciò che fanno i *termini*, e qui consiste la differenza ch'è tra la *precisione*, e la *proprietà* delle voci.

⁴⁷¹ M. Caparrós, “Por la crónica” *cit.*, p. 608, corsivo mio.

⁴⁷² M. Brenta, *I due linguaggi*, dispensa 2009-2010.

⁴⁷³ A. Chillón, *Op. cit.*, p. 34.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

[...]

Quindi la secchezza che risulta dall'uso de' termini, i quali ci destano un'idea quanto più si possa scompagnata, solitaria e circoscritta; laddove la bellezza del discorso e della poesia consiste nel destarci gruppi d'idee, e nel fare errare la nostra mente nella moltitudine delle concezioni, e nel loro *vago, confuso, indeterminato, incircoscritto*. Il che si ottiene colle parole proprie, ch'esprimono un'idea composta di molte parti, e legata con molte idee concomitanti; ma non si ottiene colle parole precise o co' termini (*sieno filosofici, politici, diplomatici, spettanti alle scienze, manifatture, arti ecc. ecc.*) i quali esprimono un'idea più semplice e nuda che si possa. Nudità e secchezza distruttrice e incompatibile colla poesia, e proporzionatamente, colla bella letteratura⁴⁷⁵.

L'utilizzo del potere della parola nella specificità dei testi di *crónica* è stato più volte analizzato in queste pagine. Già il precursore del *giornalismo letterario*, Ryszard Kapuściński, dichiara di avere intenzionalmente utilizzato in *Cesarz (El emperador*, nella traduzione spagnola), che descrive l'autocrazia di Hailé Selassié I d'Etiopia, un lessico arcaico, logoro, obsoleto (“debi construir un vocabulario a partir del estudio de la literatura polaca de los siglos XVI y XVII⁴⁷⁶”), per dare la suggestione di un potere ormai vecchio, anacronistico, fuori dal tempo. Nella *crónica latinoamericana* gli esperimenti con il linguaggio prendono una rilevanza determinante, anche e proprio per la specificità della lingua utilizzata da tutto il continente: la base *castillana*, parlata e compresa da tutti gli stati e i paesi, si differenzia nel linguaggio orale (e spesso, scritto) in un'infinità di varianti linguistiche, che possono essere regionali, nazionali o sociolinguistiche.

Come si è visto, Alejandro Almazán nella *crónica* “Los Acapulco kids”, affida proprio alla forza delle parole la possibilità di esprimere storie difficili e crudeli. La lingua dei suoi giovani interlocutori, gergale, infarcita di volgarità e ben più adatta a persone adulte che a bambini di 9, 10, 12 anni, evoca con immediatezza e drammaticità le loro brevi vite trascorse interamente sulla strada.

I *cronistas* Daniel Titingher e Marco Avilés dichiarano scopertamente l'importanza ed emblematicità anche culturale di lessico e linguaggio. I due scrittori peruviani raccontano nell'articolo “El imperio de la Inca” lo strano e schiacciante successo della Inca Kola sulla

⁴⁷⁵ G. Leopardi, *Op. cit.*, p. 102 (corsivo mio). E aggiunge: “Dalla sciocca idea che si ha del bello assoluto deriva quella sciocchissima opinione che le cose utili non debbano essere belle, o possano non essere belle. Poniamo per esempio un'opera scientifica. Se non è bella, la scusano perciò che è utile, anzi dicono che la bellezza non le conviene. Ed io dico che se non è bella, e quindi è brutta, è comunque cattiva per questo verso, quando anche pregevolissima in tutto il resto”. p. 92.

⁴⁷⁶ R. Kapuściński, *Op. cit.*, p. 52.

Coca Cola in Perù⁴⁷⁷. Cercando di scoprire le basi del clamoroso trionfo dell'Inca Kola, ipotizzano che probabilmente sia dovuto a una formula di *marketing* particolarmente convincente, data da slogan che seguono il calco “bibita + cibo + è nostra, nazionale”. A differenza della Coca-Cola, che invece “es más intelectual”⁴⁷⁸, dice lo psicologo Julio Hevia, Inca Kola centra il punto parlando di cibo, visto che “Al peruano le entra todo por la boca”⁴⁷⁹:

Nuestra jerga es casi un menú. Cuando vemos pierna, decimos “yucas”. Cuando vemos tetas, pensamos en “melones”. Cuando vemos traseros, imaginamos “queque”. Nos hacemos “paltas” cuando estamos en problemas. Metemos un “café” cuando alguien se equivoca. Tiramos “arroz” cuando queremos zafar de un compromiso. “Creo que la identidad peruana que posee Inca Kola es equivalente a la que tiene la comida.” [...] La publicidad dio en el plato. Hevia tiene que dictar clases. Bebe su último trago de Coca-Cola y chau, nos tira arroz⁴⁸⁰.

Ma anche, ad esempio, la vibrante accusa, davvero attuale e contingente, di Óscar Martínez D'Abouisson (fratello di Carlos Martínez D'Abouisson) pubblicata il 26 agosto 2010 ne *El Faro*, a seguito della scoperta della strage a Tamaulipas di 72 persone migranti, rinforza un argomento già forte con un linguaggio studiato ed elaborato retoricamente. *L'incipit* dell'articolo “No comprendo la algarabía que se ha desatado por los 72 migrantes asesinados en México por Los Zetas”⁴⁸¹, viene ripreso ben cinque volte nel corpo del testo, quasi invariato. Una così marcata ripetizione viene adoperata per ottenere un forte contrasto ad effetto. Infatti, se la frase suggerisce il disaccordo di D'Abouisson con la forte risonanza data al caso di Tamaulipas dai mezzi di comunicazione e dalle alte cariche istituzionali, non lascia, inizialmente, trapelare la motivazione di un tale disaccordo, la quale verrà fornita più avanti, a testo già inoltrato: D'Abouisson non trova che la notizia sia poco rilevante, e quindi indegna di *tanta algarabía*, quanto piuttosto che sia poco *sorprendente*, e già ampiamente annunciata a tutte le cariche istituzionali dalle frequenti denunce dei soprusi compiuti tra il confine del Messico e degli USA.

No lo comprendo porque las algarabías suelen explotar tras la sorpresa. No lo comprendo, y si

⁴⁷⁷ D. Titinger e M. Avilés, “El imperio de la Inca”, in Agudelo, *Op. cit.*, p.439. Testo pubblicato originariamente nella rivista *Etiqueta Negra*, n. 7, nel luglio 2003.

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 450. La Coca Cola intellettuale, per il senso comune europeo, risulta un'associazione d'idee davvero incomprensibile, ma è invece piuttosto diffusa in America Latina.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 41.

me obligaran a intentarlo, diría que fingen⁴⁸².

Tutto l'articolo viene sorretto da una forte, marcatissima struttura di iterazioni, che si conclude con un'accusa diretta alle istituzioni, composta da cinque frasi scandite dall'anafora *Ustedes*, e con una breve ripresa, ancora una volta, dell'asserzione iniziale:

Ustedes no están sorprendidos, nadie de ustedes. *Ustedes* han montado esta *algarabía* para parecer sorprendidos. *Ustedes* son unos mentirosos. A *ustedes* ya se les va a volver a olvidar una masacre que empezó en 2007. A *ustedes* sólo hay una manera de despedirlos: nos vemos en la próxima masacre⁴⁸³.

La lingua della *crónica*, insomma, oltre che sui temi affrontati, si concentra anche su se stessa: come dice Susana Rotker, rifacendosi a dei concetti elaborati da Northrop Frye, questo genere letterario presenta una doppia forza, centrifuga e centripeta⁴⁸⁴. Centrifuga perché la *crónica* tende verso i fatti della realtà, rimanda all'universo referenziale, alla compagine culturale del giornalismo. Centripeta perché, nonostante ciò, la *crónica* si chiude su se stessa, opacizzando i suoi strumenti linguistici, lavorando sulla sua lingua, le sue scelte retoriche e lessicali.

Ma, in fondo, i concetti di tendenza centrifuga e centripeta di Susana Rotker si potrebbero intendere in moltissime maniere. Ad esempio, si potrebbe sostenere che la *crónica* presenti una forza centrifuga quando rimanda ad universi simbolici più ampi da quelli espressi dal testo. O ancora, si potrebbe dire che ogni fare artistico risulti, a ben vedere, centripeto e centrifugo. O, addirittura, che la percezione umana lavori sempre tramite movimenti centripeti e centrifughi, arrivando di nuovo alla teoria della letteratura, e alla *fenomenologia*, in una singolare congruenza tra letteratura, estetica e sistemi filosofici, anche di carattere ontologico. Come dice Husserl, descrivendo la teoria fenomenologica, “unire il massimo dell'idealismo al massimo di materialismo”: ancora un movimento centrifugo e movimento centripeto⁴⁸⁵.

Stile e significato, uniti in questo doppio movimento, diventano tutt'uno: Ortega y Gasset dice “Un estilo artístico que no contenga la clave de la interpretación de sí mismo [...]”

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ *Ivi*, p. 43.

⁴⁸⁴ S. Rotker, *Op. cit.*, p. 133.

⁴⁸⁵ D. Massaro, *La comunicazione filosofica. Il pensiero contemporaneo*. Paravia, Milano, 2002, p. 531.

producirá sólo valores equívocos”⁴⁸⁶. Lo stile si lega ai “valori”, ad una poetica, ovvero, ad enciclopedici, onnicomprensivi significati trascendenti, *centrifughi*; e lo stile si deve spiegare, diventare simbolo di se stesso, *centripeto*. Filosofia e letteratura insieme, teoria della percezione o spiegazione del mondo, irrazionalità e raziocinio, per quanto distanti risponderanno agli stessi impulsi e muoveranno verso direzioni simili, e ancora una volta, Leopardi formulerà, in proposito, una riflessione perfetta:

Quanto l'immaginazione contribuisca alla filosofia (ch'è pur sua nemica), e quanto sia vero che il gran poeta in diverse circostanze avria potuto essere un gran filosofo, promotore di quella ragione ch'è micidiale al genere da lui professato, e viceversa il filosofo, gran poeta [...] ⁴⁸⁷.

Ma senza seguire astrazioni troppo distanti dai testi, per stabilire una volta per tutte se la *crónica* possieda o meno la dignità di un testo *letterario* a tutti gli effetti, basterà seguire la domanda che si pone Kapuściński su come mai alcuni libri abbiano una vita lunga secoli mentre altri periscano in poco tempo.

Cada vez que nos proponemos escribir acerca de un tema, debemos preguntarnos qué tiene de universal: cuál metáfora, símbolo o signo que nos permita pasar de lo pequeño a lo grande. Debemos hacer una reflexión porque sólo si encontramos este vínculo, este pasaje entre lo local y lo universal, nuestro texto tendrá peso y valor. Sólo así el lector descubrirá en nuestro texto, junto a la historia concreta, un mensaje universal, una pista que le ayude a descifrar las leyes del mundo. ¿Por qué algunos textos pueden vivir cien años y otros textos mueren al día siguiente de su publicación?

Ed in effetti, la *crónica* ha dimostrato di riuscire a sopravvivere nel tempo, oltre la dimensione della notizia. Come già Susana Rotker ha indicato per la *crónica* modernista, così vale per quella contemporanea: i testi, spogliati del loro elemento di attualità e ricollocati all'interno di antologie e raccolte, restano ancora validi ed interessanti, divertenti e godibili al lettore. Evidentemente, la *crónica* riesce a passare dal piccolo al grande, a trovare l'universale nel locale.

Pero lo milagroso es que estas criaturas verbales, hechas para vivir una noche o una mañana, estén todavía vivas y como acabadas de salir de sus labios, con frescura inmarchitable. La

⁴⁸⁶ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, cit., p. 89.

⁴⁸⁷ G. Leopardi, *Op. cit.*, p. 117.

humilde “crónica” se convirtió en sus manos en un extraordinario vehículo artístico⁴⁸⁸.

Si può concludere lasciando la parola al curatore della *Antología de crónica latinoamericana actual*, prima di analizzare l'ultimo dei *cronisti* da lui proposti:

[...] así como rápidamente se agota la lectura de una revista de noticias (Time, por ejemplo, tres meses después de aparecida es sólo arqueología hecha fragmentos), por contraste, un ejemplar de El Malpensante de hace cinco años, uno de Etiqueta Negra añejo – como su nombre indica – o uno de Gatopardo o de SoHo de hace tiempos se dejan leer deliciosamente de pasta a pasta, de rabo a cabo, de pe a pa. Me consta⁴⁸⁹.

I racconti della *crónica* continueranno ad essere fonte di stupore ed interesse, rinnovandosi ogni giorno, proprio come i buoni romanzi, senza subire mai del tutto il sorpasso di televisione e multimedia ipertecnologici. O per lo meno, si spera.

2. Analisi del testo. Una giornalista kamikaze alla ricerca della trascendenza per vie insperate

Timandro. Io ve lo voglio anzi debbo pur dire liberamente. La sostanza e l'intenzione del vostro scrivere e del vostro parlare, mi paiono molto biasimevoli.

[...]

Eleandro. [...] Ma credete voi che i libri possano giovare alla specie umana?

Timandro. Non solo io, ma tutto il mondo lo crede.

Eleandro. Che libri?

Timandro. Di più generi; ma specialmente del morale.

Eleandro. Questo non è creduto da tutto il mondo; perché io, fra gli altri, non lo credo; come rispose una donna a Socrate. Se alcun libro morale potesse giovare, io penso che gioverebbero massimamente i poetici: dico poetici, prendendo questo vocabolo largamente; cioè libri destinati a muovere la immaginazione; e intendo non meno di prose che di versi. Ora io fo poca stima di quella poesia che letta e meditata, non lascia al lettore nell'animo un tal sentimento nobile, che per mezz'ora, gl'impedisca di ammettere un pensier vile, e di fare un'azione indegna [...].

Giacomo Leopardi, *Operette morali*⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ Fina García Marruz citata da Susana Rotker. S. Rotker, *Op. cit.*, p. 119.

⁴⁸⁹ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 25.

⁴⁹⁰ G. Leopardi, *Operette morali*, Mondadori, Milano, 1988, pp. 212-214.

Se nella sezione di “teoria ed interpretazione” di questo capitolo si è parlato, e anche troppo, di massimi sistemi e caratteristiche trascendentali, a questo punto è meglio specificare che sono rinvenibili in qualsiasi tipo di testo, e non solo in quelli dal carattere solenne, serio, edificante.

Come afferma Giacomo Leopardi nel *Dialogo di Timandro e Aleandro*, in risposta a chi si scandalizza per gli argomenti delle sue opere, ritenuti poco lodevoli e confortanti: poco importa se il testo letto sia morale (o meglio, moraleggiante) o no, poco importa se i contenuti si accordino o vadano contro ciò che è considerato edificante in una determinata epoca. Secondo il poeta, la diatriba su cosa sia vera arte, se la scrittura pedagogica e morale o l'edonista scrittura fine a se stessa, non ha senso di esistere. Al di là dei contenuti, la vera differenza si ha quando la scrittura è *poetica*, capace di elevare l'animo del lettore tanto che non possa formulare, per almeno mezz'ora, un *pensier vile*, o compiere un'*azione indegna*.

Insomma, per il poeta, l'etica è condizionata dall'estetica, e non il contrario.

Dopo le parole del recanatese, quale migliore occasione di quest'ultima analisi testuale, che si propone di cercare l'universale nella goccia di Kapuściński o i grandi temi dell'umanità nella vicenda personale, per presentare il lavoro della spregiudicata giornalista peruviana Gabriela Wiener, autrice di esilaranti ed irriverenti *Sexografias*?

La scrittrice, nata a Lima nel 1975 e trasferitasi a Barcellona dal 2003, è autrice di numerosissimi articoli di *giornalismo gonzo* piuttosto estremi, e principalmente a sfondo sessuale: un ottimo esempio per dimostrare che un po' di letteratura intelligente, magari autoironica, non possa che fare bene, e risultare anche trascendente, a prescindere dal contenuto – “edificante” o meno – trattato. Anche perché un *cronista*, in fondo, dovrebbe guardarsi proprio dal raccontare la sua esperienza con intenti troppo didascalici, cedendo alla tentazione della clausola moraleggiante finale, come se si trattasse di un'allegoria medievale.

Scrivo Agudelo:

[...] el otro aspecto de los simbolismos consiste en las posibles interpretaciones que se desprenden de los hechos, y aquí hay que poner una alerta en contra de la moralina y de las predicaciones. Ay del cronista que pretenda derivar una moraleja de su historia⁴⁹¹.

Anche la *crónista* Leila Guerriero concorda con Agudelo, ammettendo però che non sia

⁴⁹¹ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 29.

affatto così facile evitare di dare giudizi o elevare se stessi e i propri personaggi ad esempio morale:

Cualquier historia sucumbe si se la salpica con polvos como la superación humana, el ejemplo de vida o la tragedia inmarcesible. Decir eso es fácil. Más difícil es entender que el lugar común anida también en nuestro corazones biempensantes, políticamente correctos⁴⁹².

L'*Antología de crónica latinoamericana actual* di Agudelo include due pezzi di Gabriela Wiener, “Dame el tuyo, toma el mío. (Aventuras en un club de intercambio de parejas)”⁴⁹³, e l'utilissimo “Swingers, el detrás de la escena”, che spiega con quali intenzioni e quali ostacoli la giornalista abbia composto il primo articolo⁴⁹⁴.

La *crónica* “Dame el tuyo, toma el mío. (Aventura en un club de intercambio de parejas)” racconta la nottata trascorsa dalla scrittrice in compagnia del marito in un locale per *swingers*, ovvero, coppie scambiste. Gabriela si veste in maniera provocante, e con il marito, denominato “J” lungo il testo (anch'egli scrittore e spesso presente nelle *crónicas* della Wiener) arriva al club con un misto di titubanza e curiosità. Dopo molti tentennamenti e difficoltà, false partenze ed imbarazzi, la coppia riesce nel suo intento, arrivando a consumare la sua prima notte da scambista.

La storia non si direbbe particolarmente profonda, o toccante, o simbolica, a prima vista, ma anzi appellarsi ad una vago sentimento morboso del lettore. Ma non è affatto stupida o superficiale come potrebbe sembrare, e neanche così facile da scrivere. Nell'articolo *dietro le quinte*, la Wiener dichiara di aver fatto un lungo lavoro sul campo, intervistando vari esponenti del mondo *swinger*, studiando siti di scambio e frequentando vari locali di quel genere. Tutto il materiale preparatorio raccolto viene poi scremato, arrivando al risultato di una *crónica* lineare e personale, come scritta di getto; ma senza di questo una tale scioltezza non si sarebbe potuta ottenere.

Nella *crónica* “Swingers, el detrás de la escena” si percepisce chiaramente come per la scrittrice si tratti di lavoro, e serio, da costruire ed analizzare, piccante o meno che sia. Gabriela Wiener riporta alcune lunghe discussioni avute con il direttore della rivista *Etiqueta*

⁴⁹² *Ibid.* Il riconoscimento di questa difficoltà da parte della scrittrice diventa ancora più pesante se si considera che nella *crónica* precedentemente analizzata “Un artista del mundo inmóvil” le si è rimproverato proprio il fatto di essere caduta in un compiaciuto atteggiamento giudicante e, perché no, moraleggiante.

⁴⁹³ G. Wiener, “Dame lo tuyo, toma el mío. (Aventuras en un club de intercambio de parejas)”, in D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 453. Pubblicato originariamente nella rivista *Etiqueta Negra*, num. 14, nel luglio 2004.

⁴⁹⁴ G. Wiener “Swingers, el detrás de escena”, in D. Jaramillo Agudelo *Op. cit.*, p.464. Pubblicato originariamente nell'edizione *online* della rivista *Etiqueta Negra* nel 2004.

Negra, Julio Villanueva Chang, il quale da tempo accarezza l'idea di pubblicare un articolo sui locali notturni per gli scambi di coppia. Dato che tema così pruriginoso potrebbe facilmente cadere in luoghi comuni e banalità, i due giornalisti decidono di stilare una lista dei risultati che *non* vorrebbero ottenere: non un testo che risulti un panegirico dello stile di vita *swinger*; non un quadretto pittoresco, un viaggio esotico nel mondo di “simpáticos freaks”⁴⁹⁵; non un antropologico studio sulla “tribù urbana” degli *swingers*; non una *crónica* “aburrida, pero tampoco masturbatoria”⁴⁹⁶. Una volta individuate ed isolate le maggiori stupidaggini sulle quali il pezzo potrebbe scivolare, sarà molto più semplice scrivere, anche su un argomento del genere, andando oltre la semplice lusinga dei reconditi pruriti del lettore.

I due giornalisti definiscono poi quali argomenti, invece, vorrebbero riuscire a centrare nel loro articolo:

Finalmente hicimos una somera lista de lo que en principio, sí queríamos:

1. Un testimonio descarnado de mi visita a swingerlandia a lado de mi flamante esposo.

Iríamos como éramos: una pareja, no como periodistas fisgones. [...]

2. Una guía rigurosa de todo lo que puede o no encontrarse en un club de parejas liberales: ideología, ambiente, personajes, chismes, anécdotas. La erudición Etiqueta.

3. Una crónica-ensayo que estuviera insertada de reflexiones y citas, que profundizara en la dinámica del intercambio, que hablara de esta edificante “alternativa a la infidelidad” que defienden los swingers, pero que no tuviera pelos en la lengua cuando se tratara de cuestionar [...]⁴⁹⁷.

La vita e le abitudini degli *swingers* così formulata diventa ben più degna d'interesse: gli obiettivi evidenziati non sono affatto sciocchi e leggeri, ma piuttosto utili, interessanti, e contemporaneamente, privi di pregiudizi. Seguendo Gabriela Wiener nella composizione e ideazione dell'articolo, comprendiamo così come la giornalista sia riuscita a parlare di sadomasochismo, sesso con *pornostars*, casarecci *harem* contemporanei, droga e aborti senza essere l'ennesimo fenomeno *Cinquanta sfumature di grigio*: con molto studio, attenzione, prudenza.

Il meticoloso *labor limae* si protrae anche nella fase di post-produzione del testo. Come dichiara nel suo *dietro le quinte*, la Wiener, dopo aver studiato Bataille e Sade, Catherin

⁴⁹⁵ *Ivi*, p. 465.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*

Millet e Michael Houellebecq⁴⁹⁸, scrive la sua *crónica* con “una muestra tardía de pudor”⁴⁹⁹, nascondendosi dietro una coltre di numerose citazioni, sforzandosi così di formulare una vera e propria *tesi* sugli scambi di coppia, e non solo di scrivere un articolo “para calentar al lector”⁵⁰⁰.

Sergio Vilela, quien se encargó de la edición última y de dialogar conmigo en esta fase, me acusó de querer “intelectualizar” la crónica. Ésa fue la primera crisis pero salimos airosos. Al reducir las citas el texto por fin se centró. [...] Yo iba aceptando sugerencias y rechazando otras y proponiendo algunas más⁵⁰¹.

L'accento si sposta dall'argomento godereccio al trattamento professionale e calibrato che questa giovane giornalista fa degli strumenti della scrittura. Grazie alle riflessioni compiute prima di intraprendere l'avventura *swinger*, la Wiener riesce così ad allargare l'obiettivo della sua ricerca, superando una dimensione aneddotica e arrivando a toccare, nella sua *crónica*, argomenti di carattere più ampio e generale:

Los swingers serían un pretexto para ensayar una hipótesis sobre la pareja contemporánea, sobre el amor, el sexo y el género humano en XXI, ya muy lejos de la revolución sexual de los setenta⁵⁰².

Sottoponendosi a questo esperimento, la Wiener confronta le teorie professate dagli *swingers* sui vantaggi delle coppie liberali alle dinamiche di gelosia e tensione che si ricreano tra lei ed il marito. Secondo l'associazione di scambisti nordamericana, una relazione liberale dovrebbe permettere di vivere appieno la propria sessualità conservando più a lungo e con più soddisfazione l'intesa di coppia.

Había leído en la web de la North American Swing Club Association (NASCA) que el propósito swinger más elevado consiste en que, al relacionarte genitualmente con otras parejas bajo la atenta mirada de tu consorte, evitas sucumbir al sexo extramarital y al engaño. Según la misma asociación, más de la mitad de matrimonios comunes practica la infidelidad secreta. Nada, entonces, como los honestos swingers⁵⁰³.

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 466.

⁴⁹⁹ *Ivi*, p. 468.

⁵⁰⁰ G. Wiener, “Swingers, el detrás de escena”, *cit.*, p. 468.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² *Ivi*, p. 466.

⁵⁰³ G. Wiener, “Dame lo tuyo, toma el mío. (Aventuras en un club de intercambio de parejas)”, *cit.*, p. 455.

La giornalista e il marito (che è senza dubbio il meno liberale dei due), pronti a fare da cavie per capire se la NASCA abbia ragione oppure no, si avviano verso la loro avventura vestiti di tutto punto. Arrivati nel locale “6&9”, capiscono però di essere caduti in un errore da novellini, arrivando troppo presto: sono i primi. L'imbarazzo della coppia è ampiamente descritto dalla giornalista, e mentre il locale si va lentamente popolando, lei ammette con desolazione: “Llevo aquí una hora y lo único que he intercambiado son cigarrillos”⁵⁰⁴.

Mentre Gabriela Wiener guarda le altre coppie, soppesandole e valutandole, con un misto d'imbarazzo e sufficienza, si rende conto di quanto la tanto decantata democraticità del mondo scambista non sia che un'illusione: dentro questo micro-mondo le dinamiche si ripropongono identiche a quelle della vita di tutti i giorni.

Las otras parejas estacionadas en la sala de los ligués seguimos incomunicadas, mirándonos con el rabillo del ojo y preguntándonos si somos dignos de ellas o si ellas son dignas de nosotros. Empiezo a tenerle miedo a esta entidad abstracta llamada pareja swinger.

La tensión es tal que J y yo ya no tenemos ganas ni de besarnos. El esnobismo de ser swinger me está matando⁵⁰⁵.

I due protagonisti, disarmati dalla situazione, si sentono impacciati ed inabili, e senza sapere bene cosa fare, si limitano ad osservare *voyeuristicamente* ciò che fanno gli altri: “A esta hora es evidente que algunos no sólo vienen a ligar, sino a enrostrar su mercadería a los demás y también a montar su propia película porno”⁵⁰⁶. Stanchi di vedere “demasiado entusiasmo y poca acción”⁵⁰⁷, dopo un certo girovagare disperso attraverso le stanze, la discoteca nudista, la grande Jacuzzi, riescono ad entrare in contatto con una coppia. Dopo i primi convenevoli, però, quando i nuovi amici si assentano un attimo, i nostri impavidi protagonisti si danno ad una poco gloriosa fuga (“No me gusta el Hombre Galleta [...], qué puedo hacer”⁵⁰⁸).

L'impressione generale che la Wiener trae dal posto e dalla gente che lo frequenta non risulta, per la verità, troppo positiva: non si trova, come si era immaginata, in un sofisticato ambiente alla *Eyes Wide Shut* di Kubrick: “Para empezar” dice, ridimensionando in una scala fin troppo reale l'atmosfera trasgressiva del locale “está lleno de panzones sudorosos y

⁵⁰⁴ *Ivi*, p. 454.

⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 457.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 456.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ *Ivi*, p. 462.

mujeres con siliconas”⁵⁰⁹.

Entrando nella “stanza delle orge”, però, la coppia trova finalmente qualcuno a cui la serata sta procedendo al meglio. La descrizione della scena è, come sempre iperbolica ed esilarante: la Wiener sostiene di assistere all'accoppiamento di divinità indù tentacolari, aggrovigliate in un amplesso potente, cosmico, e al quale probabilmente, le tocca ammettere, “no estamos invitados”⁵¹⁰.

Huimos de manera cobarde hacia la habitación de las orgías, un buen lugar para esconderse. Siguiendo nuestro atrofiado instinto swinger, llegamos por fin a lo que parece ser un intercambio de parejas con todas las de la ley. [...] Dos parejas muy hermosas parecen divertirse de lo lindo muy cerca de nosotros. [...] Nosotros somos mudos observadores de las maravillas de la naturaleza, pero sobre todo de las maravillas de la cultura. Esta escena se trae abajo otro mito del mundillo liberal swinger: el de la igualdad de oportunidades. Aquí, como en el mundo real, sólo tienen éxito los que son hermosos y sensuales, los que van al gimnasio y se operan⁵¹¹.

Alla fine, la coppia consumerà, in qualche modo, il suo scambio, rassegnandosi al “Hombre Galleta” e alla consorte, soprannominata “Profe de matemática”. Se ne andrà, poi, senza salutare.

Dopo la serata trascorsa al “6&9” il miraggio della “felicità liberale” si ritrova molto ridimensionato da una forte impressione di disperazione, lotta contro il tempo, contro la noia, lotta contro il declino della libido sessuale:

Veo a los desposeídos del placer siendo objeto de las multinacionales y sus tentáculos, pretendidos alquimistas del sexo que convierten lo banal en oro, que ofrecen paraísos artificiales, falsas fuentes de la eterna juventud y otros paliativos contra la infelicidad. Veo matrimonios al borde de la debacle, mujeres frías, adultos mayores, fármaco-dependientes, cocainómanos en última fase, buenos católicos, despojados del Viagra, eyaculadores precoces, micropenes, dictadores, impotentes, presidentes del mundo libre, clase trabajadora en general, swingers con los días contados viviendo la extinción del deseo como un infernal viaje hacia la desesperación⁵¹².

⁵⁰⁹ *Ivi*, p. 455.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Ivi*, p. 463.

Il tono della giornalista, piuttosto perentorio, è ampiamente giustificato dal fatto che – dopo tutti i dettagli raccontati sulla propria serata – non concerne costumi sessuali altrui visti dall'esterno, ma riguardi anche, dall'interno, i propri. La Wiener è consapevole di poter dire e scrivere alcune cose solo perché vi partecipa in prima persona, e critica apertamente quei giornalisti che, per scrivere un articolo, fanno una gita agli estremi in un qualche locale *freak* per prendere appunti, stando ben attenti a non sporcarsi le mani:

Por coincidencia o no sé qué, en esos días publicaron sendas crónicas sobre swingers en un par de revistas de la competencia. Ambas estaban escrita por hombres. La primera era la típica historia del periodista infiltrado, que se moja pero sólo hasta que ya tiene algo que contar, y luego escribe de vuelta de todo, afirmando con alegría sus convicciones burguesas. La segunda me gustaba un poco más, era la crónica del periodista alérgico, alguien que no se moja ni se mojará, pero cuyo desencanto radical hace divertida la ignorancia y la virulencia entrañable, como si escucharas a tu abuelo hablar de la clonación. Nosotros no queríamos hacer nada parecido⁵¹³.

La poetica (politica) della scrittrice, soprannominata dal suo direttore “periodista kamikaze”⁵¹⁴, presenta una davvero singolare consonanza con alcune delle operazioni che il famosissimo regista spagnolo Pedro Almodóvar mette in atto nelle sue opere cinematografiche.

Anche Almodóvar, nei suoi primi film, in cui parla di travestiti, di droghe, di dominatrici e masochiste o di locali improbabili, inquadra se stesso in abiti a dir poco succinti mentre canta “*si, voy a ser mamá/voy a tener un bebé/[...]le llamaré Lucifer/le enseñaré a criticar/le enseñaré a vivir de la prostitución*”⁵¹⁵. Il compromesso della scrittrice, come del regista, con la materia mobile, volubile, cangiante, leggera della propria opera, è molto maggiore a quella che potrebbe suggerire la “*desasognate amoralidad*”⁵¹⁶ dei loro contenuti. Dice la Wiener:

Digamos que es el costo de ser testigo y parte, si iba a entrometerme tenía que hacerlo hasta el final, y cada cosa que dijera de los swingers también sería algo que podría decir de mí misma⁵¹⁷.

⁵¹³ G. Wiener, “Swingers, el detrás de escena”, *cit.*, p. 465.

⁵¹⁴ D. Jaramillo Agudelo, *Op. cit.*, p. 39.

⁵¹⁵ *Laberinto de pasiones*, direzione: P. Almodóvar, 1982.

⁵¹⁶ José Carlos Mainer citato da Gabriele Bizzari, “Immagini di sprovincializzazione: la Madrid cinematografica del primo Almodóvar”, in *Orillas*, num. 1, 2012.
http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_1/01Bizzarri_rumbos.pdf

⁵¹⁷ G. Wiener, “Swingers, el detrás de escena”, *cit.*, p. 468.

Per quanto senza vivere la *movida* degli anni '80, Gabriela Wiener riesce a fare una sua personale ricerca estrema, analoga a quella del regista spagnolo – ma *latinissima* e *peruvianissima* – ai limiti dell'infinita libertà a cui possono arrivare, da un lato, un'identità (*postmoderna, post-postmoderna?*) perennemente nuova, sempre appena nata, non più legata né costretta da alcun vincolo della tradizione; e dall'altro, le stesse possibilità della rappresentazione artistica (*pop, kitsch?*) e della trasbordante immaginazione. I pezzi della Wiener, come i film del regista, non vanno contro la morale, ma ne producono continuamente di nuove (e dirompenti).

Come una nuova, intrepida eroina, Gabriela si sottopone a mille prove del fuoco con uno sguardo privo di ogni pregiudizio – in fondo, proprio come auspicato da Ortega y Gasset, che descrive la qualità dell'*animo eroico* del Quijote con queste parole:

[...] sólo nos parece moral un ánimo que antes de cada nueva acción trata de renovar el contacto inmediato con el valor ético en persona. [...] Toda ética que ordene la reclusión perpetua de nuestro alberío dentro de un sistema cerrado de valoraciones es *ipso facto* perversa⁵¹⁸.

Insomma, nonostante racconti nei minimi dettagli i suoi rapporti sessuali, e viva sostanzialmente di questo, Gabriela Wiener non rinuncia ad avere un fortissimo senso, oltre che ironico e critico, anche etico.

Un rapido sguardo ad un suo lavoro successivo, il romanzo-*crónica* *Nueve Lunas*, ci permetterà di avere una veloce panoramica dei temi trattati dalla scrittrice, sempre con il suo stile impavido e fuori dagli schemi. Quando, un anno dopo la pubblicazione della *crónica* “*Dame el tuyo, toma el mío*”, nel 2005, la giornalista scopre di essere rimasta incinta, ammette, con una punta di rimpianto, che a trent'anni deve ormai rinunciare di realizzare ciò che si direbbe sia sempre stato il suo sogno nel cassetto:

Llega un momento en la vida en que una debe reconocer que ya no será capaz de escribir la autobiografía sexual de una Lolita. Al toparme una y otra vez con las memorias de niñas italianas fogosas y adolescentes chinas aficionadas al sadomasoquismo, constataba que para el escándalo hay un límite de edad⁵¹⁹.

⁵¹⁸ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote, cit.*, p. 21.

⁵¹⁹ G. Wiener, *Nueve lunas*, Random House Mondadori, Barcelona, 2005. p. 22. Il riferimento italiano è Melissa P.

A quanto pare, certe cose si possono fare solo a quindici-sedici anni. Sempre intrepida e baldanzosa, nonostante la sua “hipersesibilidad” da gestante⁵²⁰, non ha timore di creare nuove metafore e denunciare nuove problematiche: dal fenomeno del *blog* del bebé (“Un bebé sin blog es como un ser humano sin blog, ni más ni menos: un bicho raro”⁵²¹), al lirico pianto della donna incinta condannata a non assumere alcuna sostanza stupefacente “¿Cómo es que hasta ahora no se ha sintetizado una droga de diseño para embarazadas?”⁵²².

I temi trattati sono numerosi, e sempre molto azzeccati: dal paradosso della donna emancipata, che può abortire, usare la tecnologia per conoscere in anticipo il sesso del bambino, ma che poi vuole partorire senza antidolorifico e in casa, al naturale; alle gallerie erotiche, in internet, che ritraggono donne incinte (“justo al lado de zoofilia”⁵²³) – gallerie che, logicamente, la Wiener comincerà puntualmente a frequentare.

O ancora, la Wiener affronta il tema, davvero banale e comune, di essere una migrante in bolletta che per di più si ritrova in dolce attesa. Attraverso la descrizione della sua condizione piuttosto precaria di donna straniera, dai marcati tratti andini, residente da un paio d'anni a Barcellona, la scrittrice riesce a rappresentare con brevi tratti, precisi, sinceri e mai lamentevoli, la situazione di tante persone come lei. Arrivati in Spagna come giornalisti dalle aspirazioni letterarie, lei e il marito si rendono ben presto conto di come a nessuno importi niente di quale lavoro possano aver svolto prima, in un qualche punto dell'emisfero sud: “No habíamos venido en cayuco pero nuestro estatus de estudiantes extranjeros nos ponía directamente en el más bajo escalafón laboral”. Nessun premio letterario, dice la Wiener, nessun Master o pubblicazione conseguiti in qualche angolo del terzo mondo l'avrebbe salvata dal lavorare gratis come stagista, magari, possibilmente, parlando in catalano – per quanto i catalani siano perfettamente bilingui:

Súmame a eso que en esta ciudad se habla catalán y que los catalanes quieren que les hablemos en su lengua, aunque ellos sean perfectamente bilingües, por lo tanto suelen ofrecer buenos empleos a gente que lo habla. Los catalanes son super simpáticos en muchas cosas pero con el tema de la lengua son unos pesados⁵²⁴.

Così, insomma, si spiega come tanti sudamericani, e la nostra giornalista con loro,

⁵²⁰ *Ivi*, p. 123.

⁵²¹ *Ivi*, p. 133.

⁵²² *Ivi*, p. 15.

⁵²³ *Ivi*, p. 80.

⁵²⁴ *Ibid.*

finiscano per approdare nel mondo della ristorazione (qualsiasi sia il loro percorso personale precedente), a servire, “aunque no tengas idea de cómo se hace”, *paella marinera*. Un po' come tutti gli arabi che qua in Italia ci fanno la pizza.

Eppure, annota la Wiener, il trattamento più severo ed ingiusto, come del resto spesso capita, lo riceverà proprio da un'infermiera dalle origini boliviane, una “quasi connazionale”, mentre si sta sottoponendo alle domande di *routine* della sua terza e ultima visita preparatoria al parto in ospedale.

Me alegró saber que me atendería una casi paisana. [...]

Empezó con lo de si fumaba, cuántos cigarros, si me había drogado alguna vez, si bebía. Por lo general me gusta hablar de mi pasado y siempre tiendo a narrarlo lo mejor que puedo y no escatimo detalles, sobre todo de la época en que consumía drogas. [...]

-¿Abortos?

-¿Eh? No lo dice ahí? Tres.

-¿Qué métodos usabas?

-Condomes por lo general.

-Pues harías bien en empezar a pensar en un método constante como las pastillas [...].

-No, la verdad es que no quiero usar pastillas ni nada.

-Bueno, si te quedas embarazada ya los resolverás como habitualmente... - dijo la zorra

-... ¿Por qué me dices eso? le pregunté sin entender del todo, o mejor dicho, sin dar crédito a lo que oía.

-¿Trabajas?⁵²⁵.

Anche in questo caso, un incontro del genere è davvero comune all'esperienza di gran parte delle donne, gran parte dei migranti, e, per la verità, di gran parte delle persone che hanno avuto bisogno di avere un'informazione in ospedale. La Wiener ammette di non avere problemi quando, spesso, viene scambiata per una badante, il lavoro di tante donne sudamericane in terra spagnola, ma questa volta preferisce dire la “verità”:

- Soy periodista – le contesté finalmente

[...]

-Soy periodista de investigación y estoy escribiendo un libro sobre la calidad de la atención a las gestantes dentro de la sanidad pública.

Un, para mí, hermoso gesto quedó congelado en su cara⁵²⁶.

⁵²⁵ *Ivi*, p. 126.

⁵²⁶ *Ivi*, pp. 126-127.

Dopo tante rocambolesche avventure e sofferte risoluzioni, dopo aver deciso di sposare la causa del parto naturale, terrorizzata dagli antidolorifici, dai parti indotti dal “goteo de oxitocina”⁵²⁷ e dall'episiotomia, l'incisione del perineo⁵²⁸; dopo aver cercato di affrontare il dolore del travaglio immergendosi in una vasca d'acqua tiepida a lume di candela (“Pero era demasiado tarde para volverme hippie. Demasiados años de amargura no se borran así como así”⁵²⁹); alla fine, la giornalista ammetterà di non aver sorretto il dolore del parto e di aver chiesto urlando l'epidurale. Per quanto abbia provato ad assumere, come la sua amica basca Aixi, una posizione militante, ed estrema, nei confronti della gravidanza, la Wiener deve infine accettare di essere fatta di un'altra pasta, e con leggerezza ed ironia riconosce i propri limiti senza farne un dramma:

El temperamento de Aixi la hacía tomar una posición militante para casi todo. Cuando estaba con ella, la maternidad parecía, además de un hecho natural, un hecho político [...].

Has de decidir si serás de esas madres obedientes que cumplen rigurosamente el calendario de vacunaciones porque se lo dice el pediatra o de las que creen que las vacunas son inventos de los grandes laboratorios [...]. ¿Qué eliges? ¿Los llevarás o no al pediatra? ¿Usarás cremas antiestrías o aceites de pera? [...] ¿Dormirá el bebé en tu cuarto, en tu cama, o tendrá su propia habitación? [...] ¿Eligirás un parto con anestesia o sin anestesia? [...] ¿Dejarás que te goteen oxitocina para acelerar el parto o querrás un parto de 48 horas? [...] ¿Hombre o mujer? Posiciónate, posiciónate, ¡¡¡Posiciónate, posiciónate⁵³⁰!!!

Gabriela Wiener resterà ambigua ed indecisa fino all'ultimo. Ma riuscirà per lo meno a compiere un ultimo gesto maestoso, novella Patty Diphusa⁵³¹, prima di abbandonarsi alle nebbie dei dolori delle contrazioni:

En el medio de la contracción me abrazaba a J como si estuvieran cayendo bombas sobre nosotros. Pese al dolor, apuré un último esfuerzo cívico e improvisé un lavado gástrico, como un actriz porno preparándose para una doble penetración, dignísima⁵³².

Una metafora nuova, è innegabile, per quelle esperienze, “las más importantes en la vida

⁵²⁷ *Ivi*, p. 149.

⁵²⁸ Metre studia i vari casi e le possibili ripercussioni della pratica dice, citando Kurtz di *Cuore di Tenebra*: “*The horror, the horror...*”. *Ivi*, p. 53.

⁵²⁹ *Ivi*, p. 144.

⁵³⁰ *Ivi*, p. 87.

⁵³¹ Ironica ed eccessiva eroina porno e pseudonimo di Pedro Almodóvar nelle prime pubblicazioni. P. Almodóvar, *Patty Diphusa e altre storie*, Frassinelli, Milano, 1992.

⁵³² *Ivi*, pp. 140-141.

de una mujer”, che sono la gravidanza ed il parto – ma sincera, e a dir poco efficace.

Simbolica nella sua spregiudicatezza, nel suo rifiuto di tanto perbenismo; simbolica peruviana e giornalista; simbolica donna incinta piuttosto viziata, Gabriela Wiener non ci farà fare alcun *pensier vile* per almeno la prossima mezz'oretta.

3. Breve conclusione

Si spera, con questo studio, di aver dimostrato che la *crónica*, nonostante possa apparire come un genere perfettamente congruente alla filosofia postmoderna, a causa della sua Storia che diventa storia; della sua commistione tra vari generi; del suo proliferare di punti di vista diversi e di ri-narrazioni ai margini degli episodi ufficiali, sia in verità un genere letterario dalla natura profondamente diversa.

Per quanto utilizzi in larga parte le stesse tecniche della letteratura postmoderna, la *crónica* lo fa con degli obiettivi differenti, e cerca davvero, come può, senza ampollosità – ma senza rinunciarvi – di raccontare una storia, semplice, priva di vertiginosi giochi di specchi o dichiarate ironie letterarie dissacranti.

Forse, se si è deciso di parlare di realtà, di cose accadute davvero, è stato proprio per riprendersi il diritto e la libertà, perduti nel postmoderno, di raccontare una solita vecchia storia senza dover rimarcare che probabilmente è già stata raccontata.

Di sicuro, quello che prevale, in questo genere nuovo, latino, polimorfo, plurilingue, è proprio questo: il gusto di raccontare una storia.

BIBLIOGRAFIA

A.A.V.V., “El viaje de la crónica latinoamericana: del relato de lo exótico a la inmersión en las ciudades”, atti del *Encuentro de nuevos crónistas de indias 2*:

<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/el-viaje-de-la-cronica-latinoamericana-del-relato-de-lo-exotico-a-la-inmersion-en-las-ciudades/>.

A.A.V.V., “México: allanan casa de periodista Laura Castellanos”, *Federación de Periodistas de América Latina y Caribe*, http://www.fepalc.org/noticias_det.php?Itemid=605.

ALBANO, LUCILLA, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia, 2004.

AGUILAR, MARCELA (a cura di), *Domadores de historias: Conversaciones con grandes cronistas de América Latina*, Ediciones Universidad Finis Terrae, Santiago, 2012.

AKUTAGAWA, RYŪNOSUKE, *Kappa e altri racconti*, Bompiani, Milano, 1961.

ALMAZÁN, ALEJANDRO, "Gli studenti messicani non protestano più", in *Internazionale*, num. 991, 2013.

ALMODÓVAR, PEDRO, *Patty Diphusa e altre storie*, Frassinelli, Milano, 1992.

ARLT, ROBERTO, *El jorobadito, Aguafuertes porteñas, El criador de gorilas*, Colihue, Buenos Aires, 1994.

BARNET, MIGUEL, *Biografía de un cimarrón*, Siglo Veintiuno, México D.F., 1971.

BENJAMIN, WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.

BERNARDELLI, ANDREA, *La narrazione*, Laterza, Roma-Bari, 1999.

BIZZARRI, GABRIELE, “Immagini di sprovincializzazione: la Madrid cinematografica del primo Almodóvar”, in *Orillas*, num. 1, 2012.

http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_1/01Bizzarri_rumbos.pdf

BIZZARRI, GABRIELE, *Tra desiderio e memoria: l'identità in transito nel cinema di Pedro Almodóvar*, Cleup, Padova, 2013.

BORGES, JORGE LUIS, *El Aleph*, Debolsillo, Barcelona, 2011.

BORGES, JORGE LUIS, *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid 2008.

BRENTA, MARIO, *I due linguaggi*, dispensa, 2009-2010.

CALANDRA, BENEDETTA (a cura di), *La guerra fredda culturale. Esportazione e ricezione dell'American Way of life in America Latina*, Ombre Corte, Verona, 2011.

CAMPRA, ROSALBA, *America Latina: l'identità e la maschera*, Meltemi, Roma 2000.

CAPARRÓS, MARTÍN, “Contro gli ecologisti”, in *Internazionale*, num. 918, 2011.

CAPARRÓS, MARTÍN, “Forse Dio è argentino”, in *Internazionale*, num. 992, 2013

CAPOTE, TRUMAN, *A sangue freddo*, Garzanti, Milano, 1991-2011.

CARRIÓN, JORGE (a cura di), *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Anagrama, Barcelona, 2012.

CHILLÓN, ALBERT, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions, Bellaterra, 1999.

COETZEE, JOHANNES FRANÇOIS, *Elizabeth Costello*, Einaudi, Torino, 2004.

COMPAGNON, ANTOINE, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino, 2000.

- CORTÁZAR, JULIO, *Rayuela*, Cátedra, Madrid, 1984.
- ECO, UMBERTO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 2001.
- FERNÁNDEZ, RETAMAR ROBERTO, *Per una teoria della letteratura ispano-americana*, Meltemi, Roma 1995.
- FUGUET, ALBERTO e GÓMEZ SERGIO, *McOndo*, Gijalbo-Mondadori, Barcelona, 1996.
- GALEANO, EDUARDO, *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo Veintiuno, México D.F., 2008.
- GAMBOA, SANTIAGO, *El Síndrome de Ulises*, Seix Barral, Barcelona, 2005.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità*, Guerini Studio, Milano, 2002.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, *Relato de un naufrago*, Random House Mondadori, Barcelona, 2003.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, *Cien años de soledad*, Debolsillo, Barcelona, 2012.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, *Del amor y otros demonios*, Grupo editorial Norma, Barcelona, 2007.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, *El otoño del patriarca*, Plaza & Janes, Barcelona, 1975.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, *Yo no vengo a decir un discurso*, Sudamericana, Buenos Aires, 2010.
- GOZZINI, GIOVANNI, *Storia del giornalismo*, Mondadori, Milano-Torino, 2011.
- GUERRIERO, LEILA, *Suicidi in capo al mondo*, Marcos y Marcos, Milano, 2007.
- GUERRIERO, LEILA, “Correndo sul triciclo”, in *Internazionale*, num. 1012, 2013.

- GULLERMOPRIETO, ALMA, “Le notizie si pagano”, in *Internazionale*, num. 978, 2012.
- JURSICH, MARIO, “Reglas quebrantables para periodistas literarios”, *El Malpensante*, n. 32, 2001.
- http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2349&pag=1&size=n
- LEOPARDI, GIACOMO, *Operette morali*, Mondadori, Milano, 2011.
- LEOPARDI, GIACOMO, *Tutto è nulla. Antologia dello “Zibaldone di pensieri”*, selezione di Mario Andrea Rigoni, Rizzoli, Milano 1997.
- JARAMILLO, AGUDELO DARÍO (a cura di), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012.
- LUJAN, PICABEA MARÍA, “A spasso con il poeta”, in *Internazionale*, num. 1003, 2013.
- KAPUŚCIŃSKI, RYSZARD, *Los cinco sentidos del periodista, (estar, ver, oír, compartir, pensar)*, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, México D. F., 2003.
- MARTÍNEZ D'ABOUISSON, ÓSCAR, “Mercanti di donne”, in *Internazionale*, num. 980, 2012.
- MARTÍNEZ TOMÁS, ELOY, *Santa Evita*, Punto de Lectura, Buenos Aires, 2007.
- MASSARO, DOMENICO, *La comunicazione filosofica. Il pensiero contemporaneo*, vol. 3, Paravia, Milano 2002.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Attraverso la prosa italiana*, Carocci, Roma, 2008.
- NEUMAN, ANDRÉS, *Una volta l'Argentina*, Salani, Milano, 2011.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La missione del bibliotecario e miseria e splendore della traduzione*, SugarCo, Bologna, 1984.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Meditaciones del Quijote*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969.

- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La disumanizzazione dell'arte*, Settimo Sigillo, Roma, 1998.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La ribellione delle masse*, il Mulino, Bologna, 1962.
- OSORIO, ELSA, *A veinte años, Luz*, Alba Editorial, Barcelona, 2001.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL (a cura di), *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*, vol. 4, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- PAPUZZI, ALBERTO, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 1998.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO, *Río Fugitivo*, Libros del asteroide, Barcelona, 2008.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO, “La luna di miele di Morales con gli indigeni è finita”, in *Internazionale*, num. 918, 2011.
- PIGLIA, RICARDO, *L'ultimo lettore*, Feltrinelli, Milano, 2007.
- PONIATOWSKA, ELENA, *Tinissima. La vita di Tina Modotti, fotografa e rivoluzionaria!*, Frassinelli, Milano, 1997.
- ROTKER, SUSANA, *La invención de la crónica*, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, México D. F., 2005.
- SAMPER PIZANO, DANIEL, VALLEJO MARYLUZ, (a cura di), *Antología de notas ligeras colombianas*, Alfaguara, México D. F., 2011.
- SCORZA, MANUEL, *Redoble por Rancas*, Cátedra, Madrid, 2008.
- SEPÚLVEDA, LUIS, *Ritratto di gruppo con assenza*, Ugo Guanda Editore, Parma, 2010.
- SIMS, NORMAN, *Los periodistas literarios, o el arte del reportaje personal*, Aguilar, Bogotá, 2009.

THOMPSON, HUNTER STOCKTON, *Fear and loathing in Las Vegas*, Mondadori Random House, New York, 2010.

TURCHETTA, GIANNI, *Il punto di vista*, Laterza, Roma-Bari, 1999.

VALENCIA CERVANTES, DANIEL, “Le forze del disordine”, in *Internazionale*, num. 997, 2013.

VARGAS LLOSA, MARIO, *Conversación en la Catedral*, Seix Barral, Barcelona, 1973

VILLALOBOS, JUAN PABLO, “L'isola dei libri”, in *Internazionale*, num. 994, 2013.

VILLANUEVA CHANG, JULIO (a cura di), in *Internazionale*, n. 930, dicembre 2011/gennaio 2012.

VILLORO, JUAN, “Miss pallottola nel Messico di oggi”, in *Internazionale*, num. 918, 2011.

VILLORO, JUAN, “Come ordinare l'universo”, in *Internazionale*, num. 982, 2013.

VILLORO, JUAN, “Walmart corrompe il Messico”, in *Internazionale*, num. 986, 2013.

VILLORO, JUAN, “I giornalisti messicani nella zona grigia”, in *Internazionale*, num. 1001, 2013.

WALSH, RODOLFO, *Operación masacre*, 451 Editores, Madrid, 2008.

WALSH, RODOLFO, “Carta abierta a la junta militar”, in *El violento oficio de escribir*, Buenos Aires, 1998.

WERNECK HUMBERTO, “Um gênero tipicamente brasileiro”,

<http://www.companhiadasletras.com.br/trecho.php?codigo=11883>

WIENER GABRIELA, *Nueve lunas*, Random House Mondadori, Barcelona, 2009.

WIENER GABRIELA, *Corpo a Corpo. Storie di giornalismo gonzo*, La Nuova Frontiera, Roma, 2012.

ZAMBRANO MARÍA, *Filosofía e poesia*, Pendragon, Bologna, 1992.

ZINATO EMANUELE, *Le idee e le forme*, Carocci, Roma, 2010.

SITI WEB – RIVISTE ONLINE CITATI

Sito web Federación de Periodistas de América Latina y Caribe (FELPAC): www.felpac.org

Sito web Fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano: www.fnpi.org

Sito web Nuevos Crónistas de Indias: www.nuevoscronistasdeindias.fnpi.org

El Faro (El Salvador): <http://www.elfaro.net/>

Emeequis (México): <http://www.m-x.com.mx/>

Etiqueta Negra (Perù): <http://etiquetanegra.com.pe/>

Gatopardo (México, Argentina, Colombia): <http://www.gatopardo.com/>

La Nación (Argentina): <http://www.lanacion.com.ar/>

Lamujerdemivida (Argentina): <http://www.lamujerdemivida.com.ar/>

Letras Libres (México): <http://www.lamujerdemivida.com.ar/>

SoHo (Colombia): <http://www.soho.com.co/intro>

Vanity Fair (España): <http://www.revistavanityfair.es/>

FILMOGRAFIA

ALMODÓVAR PEDRO, *Pepi, Luci, Bom y las otras chicas del montón*, 1980.

ALMODÓVAR PEDRO, *Laberinto de pasiones*, 1982.

ALMODÓVAR PEDRO, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, 1984.

BURNAT EMAD, DAVIDI GUY, *Five broken cameras*, 2011.

HERZOG WERNER, *Grizzly man*, 2005.

KUROSAWA AKIRA, *Rashomon*, 1950.

MARCELLO PIETRO, *La bocca del lupo*, 2009.

NICHOLAS RAY, WIM WENDERS, *Lighting over Water, Nick's Movie*, 1980.

PENNY LAURIE, GABRIELA WIENER, WYPIJEWSKI JOANN, *Nella gabbia dei maschi*, dal Festival di Internazionale, ottobre 2011.

<http://www.internazionale.it/festival/video/2012/nella-gabbia-dei-maschi-3/>

POVEDA CHRISTIAN, *La vida loca*, 2008.