

NARRATIVAS URBANAS, RAP Y CRÓNICA  
UNA ALTERNATIVA INTERTEXTUAL PARA JÓVENES DE EDUCACIÓN MEDIA

Cristian Manuel Bolaños Malaver

Universidad Santo Tomás  
Facultad de Filosofía  
Maestría en Estudios Literarios



Bogotá D.C.

2016

NARRATIVAS URBANAS, RAP Y CRÓNICA  
UNA ALTERNATIVA INTERTEXTUAL PARA JÓVENES DE EDUCACIÓN MEDIA

Cristian Manuel Bolaños Malaver

Director: Carlos Bernal

Trabajo de grado para recibir el título de:

Magister en Estudios Literarios

Universidad Santo Tomás

Facultad de Filosofía

Maestría en Estudios Literarios



Bogotá D.C.

2016

## DEDICATORIA

Para Rosa, Mabel y Luz Dary  
las mujeres que acompañan mi vida.

Para Sarah y Salomé  
mis sandalias aladas.

## TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO.....	iv
LISTA DE ANEXOS.....	v
INTRODUCCIÓN.....	7
1 LA EXPERIENCIA DE LA LECTURA INTERTEXTUAL.....	14
1.1 Noción de intertextualidad.....	14
1.1.1 Bajtín y los primeros postulados.....	15
1.1.2 <i>Kristeva y el postulado Intertextual.</i> .....	17
1.1.3 Genette y la característica global de la Transtextualidad.....	18
1.1.4 Mendoza Fillola y el Intertexto lector.....	21
1.2 El Concepto de Lectura.....	23
1.2.1 La lectura en su nivel inicial (descodificación).....	23
1.2.2 Lectura como experiencia.....	26
1.2.3 El intertexto lector.....	31
2 EL LUGAR DE LA CRÓNICA EN LA LITERATURA.....	32
2.1 Primer momento. La crónica de Indias, la crónica modernista y la crónica contemporánea.....	33
2.1.1 La crónica de Indias.....	35
2.1.1.1 Cristóbal Colón, pionero de la crónica de Indias.....	36
2.1.1.2 Fray Bartolomé De Las Casas y el origen de la leyenda negra.....	37
2.1.1.3 Guamán Poma de Ayala y la crónica ilustrada.....	39
2.2 La crónica modernista.....	42
2.2.1 Martí, cronista moderno.....	44
2.2.2 <i>El terremoto de Charlestown.</i> Un ejemplo de la crónica de Martí.....	45
2.3 La crónica contemporánea.....	46
2.3.1 Del contexto al texto: Lo popular urbano.....	49
2.3.2 Códigos y vida en las urbes: Los nuevos Discursos Emergentes.....	52
2.4 El nuevo periodismo narrativo, lugar de encuentro entre la crónica y la literatura.....	57
3 CRÓNICA Y CANCIÓN UN EJERCICIO INTERTEXTUAL.....	61
3.1 <i>Rubieras y Viaje de Muerte a la Rubiera.</i> Una mirada desde la superestructura.....	61
3.2 Análisis Macroestructural de los textos: <i>Rubieras y Viaje de Muerte a la Rubiera.</i> .....	62
3.2.1 Viaje de muerte a la Rubiera.....	62
3.2.2 Rubieras, Campesinos Rap.....	65

3.2.3	Coincidencias textuales o Vínculos Literales .....	66
3.2.4	Cuadro Vínculos Intertextuales Literales.....	69
3.3	Análisis Intertextual a partir de las Microestructuras.....	72
3.3.1	Cuadro de relaciones Intertextuales a partir de la Microestructura .....	73
4	CONCLUSIONES.....	79
	BIBLIOGRAFIA .....	83
	ANEXOS .....	88

### **LISTA DE ANEXOS**

ANEXO 1.	Viaje de Muerte a la Rubiera .....	88
ANEXO 2.	Rubieras .....	96

## **RESUMEN**

La presente propuesta de trabajo con la literatura tiene como objetivo primordial potenciar procesos de lectura intertextuales que permitan generar experiencias significativas de lectura en los estudiantes, a partir de vincular la música rap y la crónica contemporánea. Esta propuesta surge a partir de una preocupación del investigador en torno a la necesidad de buscar alternativas de acercar a los estudiantes a la literatura, teniendo como punto de partida un trabajo que vincule sus intereses y gustos, en este caso particular, sus gustos musicales. Esta propuesta de investigación se encuentra adscrita a la metodología de investigación cualitativa de corte interdisciplinar, y pretende a partir de la reflexión del quehacer docente desarrollar una herramienta pedagógica que aporte al proceso educativo, específicamente en el trabajo con la literatura dentro del aula.

**Palabras clave:** Intertextualidad, rap, crónica, experiencia de lectura, didáctica literaria.

## INTRODUCCIÓN

El trabajo con la literatura dentro del aula, demanda por parte del docente una constante reflexión sobre sus prácticas pedagógicas y las estrategias didácticas que utiliza con sus estudiantes. Esto garantiza que el abordaje del texto literario no se convierta, en palabras de Vásquez, (2013) en una desidia o en un amodorramiento cercano a la desesperanza o a la indiferencia.

Esta constante reflexión del profesor lo lleva a ubicarse como un docente-investigador de sus propias prácticas pedagógicas, quien repiensa constantemente las estrategias didácticas que le permiten acercarse con sus estudiantes a la obra literaria. Este tipo de investigación educativa, abre la posibilidad de producir una reflexión pedagógica y didáctica sobre el aprendizaje de la literatura, teniendo como punto de partida el escenario mismo de aprendizaje y los actores involucrados. Al empoderar al docente como investigador, se cierra la brecha generada entre teoría y práctica, porque inicia su reflexión desde el propio escenario educativo. Blández (1996) lo plantea de la siguiente forma

La investigación educativa indaga desde una perspectiva interna, es decir, parte de la propia práctica docente, considera tanto al profesorado como al alumnado como participantes activos del proceso, los datos que recoge con cualitativos, explorando desde dentro, y la validez de sus resultados la determinan los propios protagonistas en función de su experiencia directa. (p.22)

Al ser el docente-investigador quien promueva y divulgue sus propias innovaciones pedagógicas, se garantiza con ello un reconocimiento verdadero al trabajo que él realiza diariamente y de paso se le estimula a seguir con sus prácticas pedagógico-reflexivas.

La siguiente propuesta de trabajo con la literatura surge a partir de una preocupación del docente investigador por desarrollar alternativas que le permitan al estudiante acercarse al texto literario, teniendo como punto de partida sus gustos e intereses. Es por ello que se propone provocar en el estudiante un proceso de lectura intertextual a partir de los vínculos que se pueden llegar a establecer entre la crónica contemporánea y algunas canciones de rap.

La presente propuesta de trabajo con la literatura se enmarca dentro de la investigación cualitativa de tipo interdisciplinar. En palabras de Krause (1995)

A esta metodología se le ha asignado su nombre específico ("cualitativa"), porque se refiere a cualidades de lo estudiado, es decir a la descripción de características, de relaciones entre características o del desarrollo de características del objeto de estudio. Por lo general prescinde del registro de cantidades, frecuencias de aparición o de cualquier otro dato reductible a números, realizándose la descripción de cualidades por medio de conceptos y de relaciones entre conceptos. (p.3)

De acuerdo con lo anterior podemos ver entonces que este tipo de investigación se aleja del enfoque *positivista* cuya dinámica se centra, “en la estandarización de los procedimientos de recolección de datos, y lo que se intenta con ellos es elaborar criterios de medición estables para todos los observadores” (Atkinson y Hammersley, 1995 p.18). En contraste con esto, la metodología cualitativa recurre a procedimientos que permiten la construcción de conocimiento sobre la base de conceptos y sus relaciones.

La presente propuesta está planteada para trabajar con un grupo de estudiantes de educación media, esta característica valida completamente el trabajo metodológico cualitativo, pues su principal intención de acuerdo con Cook y Reichardt (1986) “es el interés por comprender la conducta humana desde el propio marco de referencia de quien actúa” esto nos lleva a suponer entonces que contrario a la



metodología cuantitativa, la intención aquí no es establecer leyes de carácter general inmutables sino que se trata de establecer las particularidades de un grupo de acuerdo con una pregunta directriz que guiará la propuesta y la orientará en sus distintas fases.

De otra parte, considera que esta propuesta es de carácter interdisciplinar porque vincula diferentes disciplinas como la literatura, la música y la historia; con el objetivo de potencializar la lectura intertextual. De acuerdo con Murcia & Tamayo (1982)

El concepto de interdisciplinariedad está dado por la integración de disciplinas, y constituye un proceso dinámico en la forma de ver, acercarse, conocer y tratar un problema, desde el punto de vista de integración disciplinar y por tal podremos considerarlo como objetividad disciplinar; hace desaparecer el Yo profesional en la integración disciplinar, lo que da como resultado el Yo colectivo o Yo interdisciplinario (p.56)

El trabajo interdisciplinar dentro del aula surge como una posibilidad de construir estrategias que sustituyan la concepción fragmentada de la educación, presentando una visión holística que permite la intersección de saberes para abordar y tratar y problema determinado.

La actividad de indagación interdisciplinaria, al estimular una diversidad de formas de pensamiento, aumenta las posibilidades de efectuar conexiones creativas capaces de generar con facilidad muchas ideas y de emplear diferentes perspectivas a fin de examinar si una idea es central para la producción creativa. Se precisa, pues, formar creadores y no sólo gestores, del conocimiento a través de una educación hospitalaria, integradora de saberes en solidaridad con el otro al que necesito y ayudo en busca de un proyecto común. (Caro, 2006, p. 126)

Jorge Murcia Y Mario Tamayo en su texto: *Investigación e interdisciplinariedad*, identifican nueve tipos de interdisciplinariedad. Para el caso particular de la presente propuesta, el tipo de interdisciplinariedad que se maneja se conoce con el

nombre de: *limítrofe*. De acuerdo con Murcia & Tamayo (1982) la interdisciplinariedad limítrofe

Se presenta cuando los métodos y contenidos de dos o más disciplinas tratan un mismo tipo de fenómenos, considerados bajo puntos de vista propios de cada disciplina y presentando margen de coordinación, de posible transferencia de leyes, principios o estructuras de una a otra disciplina. (p.54)

Para el caso concreto de la presente propuesta, el punto de encuentro de disciplinas como: la historia, la literatura y la música; está relacionado con sucesos históricos narrativizados de diversas formas.

De acuerdo con Hilton Japiassu, el método interdisciplinar consta de tres etapas fundamentales: La creación de un equipo de trabajo, la unificación de un lenguaje y el estudio de un problema en común.

La creación de un equipo de trabajo tiene como finalidad la consolidación de “un grupo de investigación capaz de elaborar, como punto de partida, un programa de trabajo previendo las dificultades y la información necesaria, tanto para concretar los antecedentes del estudio como los alcances que pueden esperarse concretamente” (Murcia & Tamayo, 1982, p. 78)

La segunda etapa consiste en el establecimiento de los conceptos claves del proyecto común, cuya irradiación se extiende a varias disciplinas. En realidad lo que se postula es que procedamos a una clasificación de un vocabulario común a ser utilizado por todos. (Murcia & Tamayo, 1982, p. 80)

La tercera etapa que plantea Japiassu, está orientada a la identificación de la problemática de investigación y sus posibles soluciones

La formulación precisa del problema permite determinar las posibles hipótesis o respuestas que serán verificadas para solucionar adecuadamente dicho problema mediante la aplicación del proceso investigativo. Para formular hipótesis es

preciso conocer bien la estructura interna del problema total, analizando las partes o unidades de elementos que lo componen, como también su dinámica o relación con otros fenómenos. (Murcia & Tamayo, 1982, p. 83)

A pesar de no estar en el mismo orden formulado por Japiassu, la presente propuesta de trabajo, se estructura a partir de las tres etapas enunciadas por este autor. En un primer momento surgió la pregunta acerca de qué estrategias utilizar para acercar a los estudiantes a la lectura del texto literario desde una posición más significativa para ellos. Desde allí surge la hipótesis de los vínculos intertextuales que se podrían establecer entre crónica y música rap.

Luego de conformar el grupo de trabajo para desarrollar la propuesta, se procedió a identificar los conceptos clave, necesarios para el andamiaje teórico de la propuesta, los cuales permitieron estructurar el trabajo en tres (3) capítulos organizados de la siguiente forma:

El primer capítulo que lleva por nombre: *la experiencia de la lectura intertextual* está dividido en dos apartados. El primer apartado, denominado *Noción de Intertextualidad*. Este tiene como objetivo establecer la definición de intertextualidad que se manejará en la propuesta, para ello realiza un recorrido por la historia del concepto desde su origen hasta su entrada en el campo educativo, basándose en teóricos del tema como: Mijal Bajtín, Julia Kristeva, Gerard Genette, y Antonio Mendoza Fillola.

El segundo apartado que hace parte del primer capítulo se denomina: *el concepto de lectura*. Esta segunda parte tiene como objetivo definir la concepción de lectura que se pretende manejar en la propuesta, para ello, en un primer momento se aborda la lectura en su nivel inicial, apoyados en documentos expedidos por el Ministerio de Educación Nacional. Posteriormente se aborda la lectura como experiencia a

partir de los postulados de Jorge Larrosa, Wolfgang Iser y Michele Petit. Por último se aborda el concepto de *Intertexto lector* enunciado por Antonio Mendoza Fillola.

El segundo capítulo recibe el nombre de: *El lugar de la crónica en la literatura*, y tiene como objetivo principal el realizar un rastreo de la presencia de lo literario en las crónicas a través de la historia. Para ello este capítulo se divide en tres apartados. El primero de ellos lleva por nombre: *La crónica de Indias*, en él se realiza un recorrido por las crónicas escritas durante el descubrimiento de América, el proceso de conquista y el periodo conocido como la colonia; a partir del análisis de tres escritores: Cristóbal Colón, Fray Bartolomé de las Casas y Guamán Poma de Ayala.

El segundo apartado se denomina: *La crónica Modernista*, aquí se realiza un análisis de las crónicas escritas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. De la mano de José Martí, y de una de sus crónicas se pretende explicar las características de la escritura en esta época.

El tercer apartado es el más extenso y recibe el nombre de: *La crónica contemporánea*. Aquí se realiza una caracterización de la crónica que se escribe en la actualidad, abordando diversos autores; y a la vez se resaltan dos aspectos fundamentales dentro de estas crónicas: *lo popular urbano y los nuevos discursos emergentes*.

El tercer capítulo se denomina: *Crónica y canción, un ejercicio intertextual*. El objetivo de este capítulo es presentar un ejemplo de cómo crear vínculos intertextuales entre una canción y una crónica. Los textos con los que se realiza el ejercicio intertextual son: *Viaje de muerte a la Rubiera*, crónica escrita por Tomás

Eloy Martínez; y *Rubieras*, canción interpretada por el grupo de rap venezolano conocido como: Campesinos Rap.

## 1 LA EXPERIENCIA DE LA LECTURA INTERTEXTUAL

### 1.1 Noción de intertextualidad

Toda obra literaria es el resultado de múltiples lecturas hechas por el autor con anterioridad, por ejemplo: en el capítulo tercero de la novela *Cien años de Soledad*, uno de los protagonistas del relato quien lleva por nombre: Aureliano Buendía, conoce a una infeliz mujer quien es forzada por su abuela a prostituirse para pagar los gastos de una casa que se quemó debido a un descuido de la muchacha. Posterior a esta obra, su autor Gabriel García Márquez, publica un libro de cuentos dentro del cual aparece uno que lleva por título: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*. Este cuento posee un argumento basado en la situación descrita anteriormente en la novela, pero su narración se hace más extensa y específica. Estas relaciones que emergen entre distintos textos y de las cuales el lector se hace consciente, se pueden definir como *Vínculos intertextuales*. Chassay (citado por Mendoza 2013) define la intertextualidad de la siguiente forma

Se llama intertextualidad al proceso constante y quizá infinito de transferencia de materiales textuales en todo tipo de discursos. Desde esta perspectiva, todo texto puede leerse como si fuera la confluencia de otros enunciados, dando lugar a unas relaciones que la lectura y el análisis pueden construir o deconstruir. (p.13)

En concordancia con la cita anterior se puede afirmar que el texto literario sostiene diversas relaciones con otros textos, dichos vínculos los establece el lector a partir de la relación que este pueda establecer con sus experiencias de lecturas anteriores. Se puede afirmar entonces que la lectura es un proceso de interacción en el que entran en juego los aportes del texto y los pre-saberes del lector, los cuales crean una relación de interdependencia, necesaria en el proceso de lectura.

De acuerdo con Martínez 2001 una definición etimológica de la palabra intertextualidad es la siguiente

Si nos remontamos a la etimología del término, diríamos que el prefijo latino *inter-* alude a reciprocidad, interconexión, entrelazamiento, interferencia... La intertextualidad evoca el texto, o mejor, la cualidad del texto como tejido o red. (...) La intertextualidad evoca, por lo tanto, la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes la escritura como “palimpsestos” (p.37)

Distintos son los autores que se han dado a la tarea de trabajar el concepto de *Intertextualidad*, es por ello que se hace necesario hacer un rastreo de este concepto a fin de develar un marco de referencia que permita identificar sus posibles orígenes y la mutación que haya podido sufrir.

### 1.1.1 Bajtín y los primeros postulados

Un primer acercamiento al concepto de intertextualidad lo podemos encontrar en la obra de Mijaíl Bajtín y su teoría del dialogismo. De acuerdo con Jara (2013)

El lenguaje, según Bajtín, es polifónico por naturaleza, en todo enunciado está presente la voz ajena; el lenguaje pertenece a una entidad colectiva, no somos propietarios de las voces que utilizamos al hablar. El hombre es pues un ser dialógico, inconcebible sin el otro. Así, la dialogía se refiere a la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. (p. 247)

Este dialogismo planteado por Bajtín permite ver que todo enunciado producido por el hombre deviene de otros enunciados anteriores. Para comprender mejor el concepto de dialogismo dentro de la obra literaria, Bajtín nos plantea el concepto de *heteroglosia*, (otra lengua o voz). Al respecto Rivero (2013) plantea

La propuesta de Bajtín considera que el uso del lenguaje por un individuo está condicionado por: a) el sometimiento a las reglas básicas del lenguaje (“como código que garantiza comunicabilidad”) y b) “por la situación espacio-temporal e histórico-social en la que se encuentra”. Estos tres polos el individual, el discursivo y el ideológico, establecen un complejo diálogo a diferentes niveles de abstracción que Bajtín denomina “heteroglosia”. (P.4)

Dentro de la obra literaria la *heteroglosia* se manifestaría como la presencia de dos voces dentro del discurso, la voz del personaje que habla y la voz del autor del texto, en este discurso hay dos voces, dos significados y dos expresiones, estas dos voces están dialógicamente interrelacionadas, el discurso de doble voz está siempre internamente dialogizado.

Dos conceptos más que complementan el *dialogismo* en la obra de Bajtín son: *la parodia* y *la poliglosia*. Para Bajtín la parodia es una forma de liberación que se vale de la risa para realizar una crítica, se trata de crear *un doble destronador*, una especie de burla popular. El proceso de parodiar lleva a identificar en el objeto parodiado aspectos que de otra manera no serían tomados en cuenta, en la parodia están presentes dos discursos que dialogizan constantemente, el discurso que está siendo parodiado y el discurso de quien hace la parodia, este ejercicio lleva inmerso entonces dos estilos de habla, dos voces que se entre cruzan. De otra parte la *poliglosia*, es entendida como la interacción de distintas lenguas de un mismo país dentro de la obra literaria, ese uso particular que cada sujeto hace del idioma permite entender mejor las particularidades en cuanto a la visión de mundo que cada uno maneja.

Martínez (2001) condensa en tres puntos el pensamiento de Bajtin frente al tema de la intertextualidad

1. Una filosofía del lenguaje asentada en la comunicación social, en el intercambio, pues en el acto comunicativo intercambiamos voces que reproducimos, citamos y manipulamos; voces de otros, réplicas, fórmulas también. Es el sentido de su dimensión social, de la conciencia del “otro”. 2. La orientación social del lenguaje es rasgo constitutivo también del discurso literario, del “enunciado”. 3. La narrativa es esencialmente dialógica o polifónica, pues refracta la mencionada orientación social del enunciado, la polifonía del lenguaje. (p.55)



Podemos ver que para Bajtin los enunciados cobran sentido sólo en la interacción con el otro, en la multiplicidad de voces que lo conforman, en el dialogismo de articular individuo y colectividad.

### 1.1.2 *Kristeva y el postulado Intertextual.*

Siguiendo con el rastreo del concepto de *intertextualidad*, podemos remitirnos a Julia Kristeva, a partir del análisis de los planteamientos dados por Bajtín, Kristeva comienza a desarrollar

Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad* y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*. (P.190)

A partir del *dialogismo* propuesto por Bajtín. Julia Kristeva desarrolla el concepto de *intertextualidad* por primera vez, dicha intertextualidad se genera, según Kristeva, teniendo como punto de referencia el eje horizontal o sintagmático y el eje vertical o paradigmático. Esto se explica de la siguiente forma

Pero en el universo discursivo del libro, el destinatario está incluido únicamente en tanto que propio discurso. Se fusiona, pues, con ese otro discurso (ese otro libro) con respecto al cual escribe el escritor su propio texto; de suerte que el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden para desvelar un hecho capital: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). (Kristeva, 1978, p.190)

Lo anterior permite ver la intención de Kristeva por darle al texto un carácter dinámico y heterogéneo, estableciendo relaciones dialógicas entre el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores. En su texto titulado *semiótica* (/1978) Kristeva se refiere al texto de la siguiente forma

Definimos el texto como un instrumento translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación un habla comunicativa, con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es pues una *productividad* (...) una permutación de

textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan. (p.147)

Kristeva afirma que la intertextualidad se desarrolla en un contexto histórico y sociocultural, por esto, introduce el concepto de *idiologema*, el cual se entiende como la intersección de un orden textual dado con enunciados ajenos a los que inserta en su propio espacio, o a los que hace referencia en el espacio de otros textos.

El idiologema es esa función intertextual que se puede leer “materializada” en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales. (...) La acepción de un texto como ideologema determina la actividad misma de una semiótica que, estudiando el texto como una intertextualidad lo piensa así en (el texto de) la sociedad y la historia (Kristeva, 1978, p.148)

Lo citado anteriormente permite ver que el ideologema de un texto es el concepto que transforma los enunciados, insertándolos en el contexto histórico y social. Kristeva propone un análisis pragmático de la obra literaria, el cual es entendido como lo que permita identificar no solo los rasgos intertextuales presentes en el texto sino que además, el lector pueda dar una explicación del porqué de su presencia y de esta manera dote de significado al texto.

### **1.1.3 Genette y la característica global de la Transtextualidad**

Uno de los teóricos que ha profundizado en el concepto de intertextualidad y que se ha convertido en referente obligado cuando abordamos este tema, es Gerard Genette, en su obra titulada *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, realiza un análisis y deconstrucción del concepto intertextual. Genette afirma que no existe una obra literaria que de alguna manera no evoque a otra y ello, en consecuencia, hace que todas las obras sean en alguna medida intertextuales.

Genette, introduce el concepto de *transtextualidad*, para definir todo aquello que de alguna forma relaciona de forma directa o secreta a un texto con otros. Esta transtextualidad está evidenciada en la obra literaria de cinco formas distintas:

1. Intertextualidad, entendida como la presencia efectiva de un texto en otro.

Por mi parte defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (Genette, 1989, p.10)

2. Paratextualidad, referida a la relación que el texto sostiene con su paratexto, es decir, con las distintas partes que lo conforman.

El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto mantiene con lo que solo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos etc. (Genette, 1989, p.11)

3. Metatextualidad, entendida como la relación de un texto con otro sin cita alguna.

Es la relación -generalmente denominada “comentario”- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite sin nombrarlo. (...) La metatextualidad es por excelencia la relación crítica. (Genette, 1989, p.13)

4. Architextualidad, referida el conjunto de categorías generales o transcendentales - tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular.

El más abstracto y el más implícito es la *architextualidad*. Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos como en *poesías, ensayos le roman de la rose*, etc... o. más generalmente, subtítulos: la indicación *novela, Relato, Poemas, etc.*, que acompañan al título en la cubierta del libro) de pura pertenencia taxonómica. (Genette, 1989, p.13)

5. Hipertextualidad, en la cual se une un texto –hipertexto- a uno anterior llamado hipotexto.

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es el comentario. (...) Para decirlo de otro modo tomemos una noción general de texto en segundo grado o texto derivado de otro texto preexistente. (Genette, 1989, p.14)

Para Genette la *intertextualidad* es la manifestación de un texto dentro de otro en forma de cita, alusión o plagio, mientras que la *paratextualidad* se refiere a la forma como se relacionan los textos con sus partes, así mismo, la *metatextualidad* se manifiesta en forma de comentario de un texto sobre otro, a modo de crítica. La *architextualidad* por su parte, se refiere a relaciones más generales que se orientan por ejemplo al tipo de discurso o formas de enunciación que comparten dos textos. Por último Genette propone el análisis de la obra literaria desde una perspectiva *hipertextual*, haciendo explícita la relación, que el hipotexto llega a tener con el hipertexto.

Para efectos de la presente investigación se coincide con Genette acerca de que el autor de la obra literaria no debe manifestar abiertamente las alusiones que ha hecho a otro texto, pues son inherentes al texto las relaciones que pueda sostener con otros textos producidos con anterioridad.

#### 1.1.4 Mendoza Fillola y el Intertexto lector

Antonio Mendoza Fillola, ha centrado su atención en el trabajo que se puede realizar con la intertextualidad dentro del aula de clase, para potencializar los procesos de lectura. En palabras de Mendoza (2013): “La intertextualidad, más allá de la teoría, ha reafirmado su funcionalidad en nuestros días y se proyecta en el ámbito de la formación del lector literario para mostrar cómo las redes de textos se enlazan entre sí por vínculos intertextuales”. (p.16).

Igualmente el autor introduce el concepto de *intertexto lector*

El intertexto lector se muestra como un concepto clave para explicitar los distintos aspectos de la formación literaria desde la perspectiva didáctica, porque la funcionalidad del intertexto lector como activador de conocimientos en el proceso de lectura y en la actividad de reconocimiento textual resulta determinante para la adecuada interpretación de muchos textos. (Mendoza,2001, p. 100)

Desde la perspectiva de este autor, el intertexto lector es un componente básico en los procesos de lectura literaria, ya que permite integrar y seleccionar saberes para facilitar la lectura de los textos, así mismo, el intertexto lector lleva al estudiante a establecer vínculos entre sus conocimientos y las peculiaridades del texto, para generar la interpretación personal del mismo, por esto

Puede afirmarse que la función del intertexto lector es la de dinamizar y contextualizar las aportaciones de la competencia literaria y de la experiencia lectora. Si los distintos conocimientos no se dinamizan, no son posibles los reconocimientos ni las asociaciones que, en una situación de lectura y ante un texto concreto es capaz de desarrollar el lector. (Mendoza, 2001, p.105)

Mendoza entiende la lectura como un proceso de interacción receptora entre el texto y el lector, cada uno de ellos realiza aportes necesarios para la interpretación del texto, por ello es necesario formar el intertexto lector desde una

temprana edad, de manera que sus lecturas se constituyan en la base de su conocimiento y cuente con las herramientas para la interpretación personal del texto.

Comúnmente las relaciones intertextuales en el campo literario tienden a generarse a partir de textos que se encuentran emparentados por el mismo género, sin embargo, la presente investigación vincula textos pertenecientes al género narrativo y al género lírico. Desde otra perspectiva, esta investigación vincula dos formas artísticas a través de la intertextualidad: la literatura y la música. Gracida y Mata (2013) explican el fenómeno intertextual como

Un concepto que, sin embargo, no ha afectado sólo a la literatura, sino que su influencia se ha extendido a otros campos culturales. No hay expresión artística –pintura, música, cine, cómic...– que no haya sido objeto de algún tipo de análisis intertextual. (p.6)

Esto permite ver que las relaciones intertextuales no son exclusivas del campo literario, se generan incluso entre distintas artes como la pintura, la música o el cine. En la actualidad es común, por ejemplo, encontrarse con películas las cuales son adaptaciones de un texto literario, o con letras de canciones que están elaboradas a partir de una temática tomada de una obra literaria. Gracida y Mata (2013) explican estas relaciones intertextuales actuales de la siguiente forma

Si aludimos a fenómenos culturales recientes como la película Shrek, la serie televisiva Los Simpson o la saga novelística Crepúsculo, comprobaremos que están repletos de referencias literarias y cinematográficas, bien en forma de homenaje o de parodia, con lo que su comprensión exacta requerirá un proceso de conexiones y análisis intertextuales para explorarlas a fondo, actividades que incrementarán sin duda el disfrute y el interés de la lectura. Muchos videojuegos de éxito están desarrollados a partir de la mitología clásica o incluyen en sus

tramas alusiones sutiles a obras literarias, cuyo conocimiento agregaría no sólo datos sino también sentidos. (p.8)

Propiciar en los estudiantes un proceso intertextual les permite realizar una lectura más significativa, que traspasa los límites de la obra literaria y vincula otras experiencias de lectura. Al activar su *intertexto lector*, el estudiante podrá comprender la obra en términos de su significado global, pues la relacionará con experiencias de lectura anteriores, las cuales de alguna forma mantienen un vínculo intertextual.

## **1.2 El Concepto de Lectura**

El presente apartado tiene como objetivo abordar el concepto de lectura que se maneja en la propuesta, para ello en un primer momento se afrontará la lectura en su nivel inicial (descodificación) posteriormente, se abordará la lectura como experiencia y las particularidades del lector. Finalmente se presentará *el intertexto lector*, como herramienta fundamental en un proceso de lectura intertextual.

### **1.2.1 La lectura en su nivel inicial (descodificación)**

Este nivel es el punto de partida en el proceso de la lectura, sin embargo, la responsabilidad de la escuela no termina cuando el estudiante ha aprendido la descodificación. ¿Cuál debe ser el camino que debe seguir la escuela cuando sus estudiantes han aprendido a descifrar el código escrito?

Los que hemos contado con la fortuna de descubrir en los textos esas múltiples formas de interpretar, recrear, criticar o reflexionar sobre la realidad; entendemos la relevancia que tiene el potenciar adecuadamente los procesos de lectura en la escuela. Este proceso inicia cuando se acerca al estudiante al texto escrito con el

fin de que pueda aprehender a descifrar el código a partir del cual está construido, es decir, la lengua escrita. De acuerdo con Mendoza (2008)

Aprender a descodificar es la actividad primaria de acceso a la lectura, esta actividad está estrechamente relacionada con los convencionalismos formales y denotativos del sistema de lengua y su meta es el reconocimiento de unidades (gráficas, léxicas, sintácticas y semánticas) que componen el texto. (p.5)

Para intentar responder a la pregunta inicial, se hace necesario dar una mirada a las orientaciones educativas de los últimos años en Colombia. En el contexto escolar actual, los procesos educativos desarrollados con los estudiantes se miden en términos de Derechos Básicos de Aprendizaje (2015) sin embargo, para el interés de la presente investigación se hace necesario remitirse a un documento anterior: los Estándares Curriculares (2006) los cuales trabajan el concepto de *competencia*.

De acuerdo a lo estipulado en los Estándares Curriculares (2006) emitidos por el Ministerio de Educación Nacional

Una competencia ha sido definida como un saber hacer flexible que puede actualizarse en distintos contextos, es decir, como la capacidad de usar los conocimientos en situaciones distintas de aquellas en las que se aprendieron. Implica la comprensión del sentido de cada actividad y sus implicaciones éticas, sociales, económicas y políticas. (p. 12)

En esta definición de competencia se encuentran tres elementos claves para su comprensión. El primero de ellos hace referencia a un “saber flexible que se actualiza”, de aquí se desprende el hecho de que ningún saber construido por el estudiante es inmutable, al contrario su característica de flexibilidad le permite transformarse y actualizarse en la medida en que se relaciona con otros saberes construidos posteriormente. El segundo está referido a la “capacidad de usar los conocimientos”, esto indica que los saberes construidos por el estudiante dentro del aula de clase, deben



trascender a situaciones reales de aplicabilidad. El tercero hace referencia a “la comprensión de sentido de cada actividad” en ello está inmerso el compromiso que el estudiante tiene de usar responsablemente los saberes construidos en su proceso académico. En resumen una competencia se desarrolla sobre la base de tres conceptos fundamentales: saber, contexto y sentido.

Dentro de las diversas competencias que se trabajan en el escenario escolar se encuentra *la competencia lectora*, de acuerdo con la OCDE (2011) “Competencia lectora es comprender, utilizar, reflexionar y comprometerse con textos escritos para alcanzar los propios objetivos, desarrollar el conocimiento y potencial personales, y participar en la sociedad” (p.21). Comprender, utilizar, reflexionar y comprometer; son acciones que se encuentran presentes en la definición de esta competencia en particular. En relación con el comprender, Mendoza (2008) afirma que existe diferencia entre comprender el significado de un texto y comprender su sentido

La comprensión del significado y la comprensión del sentido son actividades cognitivas distintas. Mientras que comprender el significado puede limitarse al reconocimiento de los valores lingüísticos y es una actividad en la que intervienen en menor grado las inferencias, por su parte “comprender el sentido” es una actividad que activa los conocimientos, las experiencias y las referencias personales (subjetivas u objetivas) del receptor. (p. 5)

Por otra parte, “los Derechos Básicos de Aprendizaje se plantean para cada año escolar de grado primero a grado once, en las áreas de lenguaje y matemáticas y se han estructurado en concordancia con los Lineamientos Curriculares y los Estándares Básicos de Competencias” (MEN, 2015, p.2)

De acuerdo con lo planteado por Mendoza, la comprensión del significado de un texto está relacionada con la decodificación antes mencionada. Mientras que la comprensión

del sentido la realiza el lector desde la interacción generada entre el texto y el lector quien realiza procesos inferenciales e involucra sus experiencias personales.

### 1.2.2 Lectura como experiencia

Al afirmar que el lector involucra sus *experiencias personales* para darle sentido al texto, surge la necesidad de aclarar que se entiende en esta investigación por *experiencia* y particularmente por *experiencia de lectura*. De acuerdo con Larrosa (2003)

La Experiencia es lo que nos pasa, o lo que nos acontece, o lo que nos llega. No lo que pasa, o lo que acontece, o lo que llega, (...) Cada día pasan muchas cosas pero, al mismo tiempo, casi nada nos pasa. (p. 87).

De acuerdo al planteamiento de Larrosa, el ser humano está rodeado de un sinnúmero de eventos que ocurren alrededor suyo, sin embargo, muy pocos de esos sucesos están relacionados directamente con él y llegan a afectarlo. Para hacer más clara esta situación podría pensarse, por ejemplo, en las noticias que escucha diariamente, las cuales no son pocas, pese a ello, solo un número muy reducido de esas noticias están directamente relacionadas con ese ser humano particular. En consecuencia de esto, no se puede hablar de un sujeto de experiencia puesto que no llegan a convertirse en momentos significativos para la persona.

¿Pero qué es lo que impide que algo nos pase? ¿Que algo nos genere experiencia?

Larrosa plantea tres situaciones fundamentales que imposibilitan el encuentro del ser humano con la experiencia: el *exceso de información*, el *exceso de opinión* y la *falta de tiempo*.

Iniciando con el exceso de información, Larrosa afirma que actualmente las personas tienen la posibilidad de acceso a una ilimitada cantidad de información, pese a ello, esa información no construye un saber en el sujeto, pues simplemente le permite estar informado.

El sujeto de la información sabe muchas cosas, se pasa el tiempo buscando información, lo que más le preocupa es no tener bastante información, cada vez sabe más, cada vez está mejor informado, pero en esa obsesión por la información y por el saber (pero por el saber no en el sentido de “sabiduría” sino en el “sentido de estar informado”) lo que consigue es que nada le pase. (Larrosa, 2003, p.88)

Al tener gran cantidad de información, el sujeto cree tener la capacidad de opinar acerca de ella, sin embargo, los juicios emitidos por el sujeto están permeados, por ejemplo, por la influencia que los medios de comunicación ejercen sobre él. Larrosa (2003) afirma: “Después de la información, viene la opinión. Pero la obsesión por la opinión también cancela nuestras posibilidades de experiencia, también hace que nada nos pase” (p.89). Esa obsesión por opinar, es la segunda situación que imposibilita la experiencia.

En tercer lugar aparece la falta de tiempo. Las dinámicas de la sociedad actual hacen que el sujeto tenga condicionado su estilo de vida al tiempo, se vive velozmente, no hay que “perder el tiempo” de ninguna forma, por esto no hay lugar para detenerse, siempre hay que estar viviendo cosas distintas las cuales no deben implicar gran cantidad de tiempo. “Por eso la velocidad y lo que acarrea, la falta de silencio y de memoria, es también enemiga mortal de la experiencia. (Larrosa, 2003, p.90)

Anteponiéndose al estilo de vida actual, mediado por la velocidad. La experiencia para materializarse necesita detener esa prisa con la que se mueve la sociedad. El sujeto que deseé tener momentos significativos en su vida, debe estar dispuesto a permitir que las

cosas le pasen, que las cosas le afecten, que las cosas lo hieran. En consecuencia, como afirma Larrosa (2003)

El sujeto de la experiencia sería algo así como un territorio de paso, de pasaje, algo así como una superficie de sensibilidad en la que lo que pasa afecta de algún modo, produce algunos efectos, inscribe algunas marcas, deja algunas huellas, algunos efectos. (p.94)

Ahora bien, si la experiencia ocurre cuando algo le acontece o afecta de alguna manera al sujeto, ¿cuándo ocurre experiencia con la lectura? Larrosa afirma que la experiencia de la lectura no se puede reducir a un simple concepto, de hecho, la experiencia de la lectura es una incertidumbre, pues nunca se está completamente seguro de que una lectura se convierta en experiencia, es decir, que no existe un único método para lograr la experiencia de la lectura.

La experiencia de la lectura, si es un acontecimiento, no puede ser causada, no puede ser anticipada como efecto a partir de las causas, lo único que puede hacerse es cuidar de que se den determinadas condiciones de posibilidad: sólo cuando confluye el texto adecuado, el momento adecuado, la sensibilidad adecuada, la lectura es experiencia. (Larrosa, 2003, p.40)

Pretender secuenciar la lectura para lograr la experiencia, es querer convertirla en una especie de “método infalible”, lo cual resulta totalmente imposible, por el contrario. “Para que la lectura sea experiencia hay que afirmar su multiplicidad, pero una multiplicidad dispersa y nómada, que siempre se desplaza y se escapa ante cualquier intento por reducirla”. (Larrosa, 2003, p.40). Lo planteado por Larrosa permite concluir que la experiencia de la lectura, no habita en un lugar determinado, no sigue un camino prediseñado, ni persigue un objetivo previsto.

Algo que sí se puede afirmar con relación a la experiencia de la lectura, es que es una posibilidad de darle sentido al texto, es decir, de provocar una significación, o mejor, una re-significación en el lector

La experiencia de la lectura no puede ser otra cosa que comprender el sentido de un texto (...) En relación al sentido, la lectura no sería hacer que el texto asegurase su sentido en el mundo (en ese mundo hecho de cosas, ideas, etcétera), sino hacer que el mundo suspenda por un instante su sentido y se abra a una posibilidad de resignificación. (Larrosa, 2003, p.43)

Esa “*re-significación*” que plantea Larrosa, sugiere entonces la necesidad de tener un lector activo, dispuesto a interactuar con el texto, a interrogarlo, a cuestionarlo; un lector que no se deje imponer un punto de vista, que esté dispuesto a descubrir. Por esto Larrosa (2003) afirma

Enseñar a leer no es oponer un saber contra otro saber (el saber del profesor contra el saber del alumno aún insuficiente), sino colocar una experiencia junto a otra experiencia. Lo que el maestro debe transmitir es una relación con el texto; una forma de atención, una actitud de escucha, una inquietud, una apertura. (p.45)

La labor del docente debe ser entonces la de un *provocador*, alguien que suscite interrogantes, que reconozca el capital cultural que posee el estudiante, que comparta su experiencia, pero que no la imponga. El maestro debe entender que, como Michele Petit, (1999) lo afirma: “El lector no es una página en blanco donde se imprime el texto: introduce su fantasía entre líneas, las entrelaza con la del autor. Las palabras del autor hacen surgir sus propias palabras, su propio texto. (p.31).

El dialogo constante entre texto, contexto y lector es de vital importancia para hallar el sentido del texto escrito, esto ubica al lector no como un consumidor de lectura sino como un productor con la lectura. “Al leer reaccionamos frente a lo que nosotros

mismos producimos y es ese modo de reacción lo que hace que podamos vivir el texto como un acontecimiento real”. (Iser, 1987, p.159).

Reconocer las particularidades de cada lector es a la vez reconocer que no existe una única lectura, un único modo de leer un texto, de nuevo se reafirma la *multiplicidad de la experiencia* planteada por Larrosa. En consonancia con esto, Iser (1987) afirma: “Cada lectura deviene así en una actualización individualizada del texto en la medida en que el espacio de relaciones débilmente determinado permite alumbrar configuraciones diferentes de sentido”. (p.153).

Debido a la multiplicidad y la actualización individualizada del texto, planteadas por Larrosa y Iser, los resultados de un encuentro con el texto no se pueden anticipar, es decir, no se puede estar seguro de producir una experiencia de lectura en los estudiantes. Cada lector reacciona de manera diferente frente a un texto, al respecto Petit (1999) plantea

En efecto, los lectores se apropian de los textos, los hacen significar otras cosas, cambian el sentido, interpretan a su manera deslizando su deseo entre líneas: se pone en juego toda la alquimia de la recepción. Nunca es posible controlar realmente la forma en que un texto se leerá. (p.25)

Esas distintas reacciones que el texto provoca en el lector, están directamente relacionadas con las experiencias de lectura anteriores que posee el lector, de igual forma también se relacionan con todos sus pre-saberes e incluso con sus deseos y sus expectativas. Al leer el texto este se actualiza y la vez se concreta, en palabras de Iser (1987)

La obra literaria no puede identificarse exclusivamente ni con el texto ni con su concreción. Puesto que la obra es más que el texto, ya que solo adquiere vida en su concreción, y ésta no es independiente de las disposiciones aportadas por el lector, aun cuando tales disposiciones son activadas por los condicionamientos del texto. (P. 149)

### 1.2.3 El intertexto lector

El texto necesita del lector para actualizarse y concretarse, de la misma forma que el lector necesita del texto para activar sus conocimientos y ponerlos en diálogo con el texto, y de esta forma convertir la lectura en un *acontecimiento*. “el acontecimiento es lo que nos pasa en tanto tiene sentido para nosotros, en tanto que es interpretado, o en tanto que abre una posibilidad de interpretación”. (Larrosa, 2003, p.614).

Todos los conocimientos que el lector posee y activa en el momento de la lectura, son producto de sus experiencias anteriores, las cuales recupera cuando el texto suscita la activación de esos pre-saberes, de acuerdo con Mendoza (2001)

Cada lector posee un intertexto lector personal. Es decir, el lector integra en su competencia lecto-literaria un mosaico (por utilizar el término metafórico empleado por J. Kristeva) de citas y referencias –más o menos amplio, según los conocimientos y experiencias que acumula su intertexto lector- que le permiten reconocer las peculiaridades formales, de tipología textual, de recursos expresivos, de connotaciones y de intencionalidad que parcialmente comparten las distintas producciones literarias entre sí. (P.110)

El hablar de *intertexto*, permite ubicar al lector en una posición de participación en la construcción y de-construcción del texto, su tarea no se reduce simplemente a descodificar los signos que conforman la escritura. “Leer es interactuar con el texto, de modo que la función de la lectura está dependiendo de dos ámbitos intertextuales: por una parte, el ámbito de las peculiares conexiones del texto y, por otro, el de las particulares referencias que posee el lector” (Mendoza, 2008, p.12)

De la afirmación que cada lector posee un intertexto, se desprende la idea de que la experiencia de la lectura de un texto en particular, no es igual para sus múltiples lectores. Cada lector interactúa de forma diferente con el texto. “La lectura hace posible la actualización de un texto; cada lectura, es decir, cada “actualización” realizada por

cada uno de los potenciales lectores, depende de las aportaciones del intertexto de cada uno de los lectores concretos”. (Mendoza, 2001, p.109).

Al ser el *intertexto lector*, una herramienta fundamental en la comprensión e interpretación del texto, es importante potenciarlo en el escenario escolar, la manera más viable de hacerlo es desde la lectura misma, es decir, que mientras el lector utiliza su intertexto para poder tener una experiencia de lectura, esa experiencia le permite a su vez, seguir construyendo su intertexto. En palabras de Mendoza (2011)

Saber leer requiere, además de las consabidas microhabilidades, la específica capacidad de reconocer y valorar los vínculos intertextuales. Esta cuestión de *re-conocimiento* pone en la primera línea del interés formativo y de las construcciones didácticas la actividad cognitiva de relacionar conocimientos y experiencias de la lectura con cada nuevo texto en fase de reconstrucción lectora. (p.17)

Es importante enseñar a los estudiantes a leer teniendo siempre presentes las aportaciones que ellos puedan hacer al texto, al ser conscientes de sus experiencia acumulada y cómo relacionarla con el texto que está leyendo, la actividad de recepción alcanza su meta y el estudiante puede llegar a la interpretación de un texto a partir de su *intertexto lector*.

## **2 EL LUGAR DE LA CRÓNICA EN LA LITERATURA**

Ubicar la crónica dentro de una tipología textual específica ha sido una discusión que parece no tener fin, esto debido a las características literarias y periodísticas que posee.



Un buen punto de partida en torno a este tema puede ser la definición que nos brinda Darío Jaramillo (2012) en el texto, *Antología de crónica latinoamericana actual*

La crónica suele ser una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales. (p. 17)

Lo citado anteriormente permite ver tres características fundamentales de la crónica; su condición de relato de no ficción, aspecto que la relaciona directamente con lo periodístico; el uso común de un narrador que reflexiona sobre los hechos que cuenta, característica propia de textos pertenecientes al género narrativo y el abordaje de temas poco tratados.

El presente capítulo pretende realizar un pequeño análisis de los vínculos que permiten relacionar a la crónica con la literatura. Con este fin, en primer lugar se realizará un corto recorrido histórico de la crónica identificando tres momentos fundamentales: En primer momento, la crónica de Indias, la crónica modernista y la crónica contemporánea. En segundo momento se analizarán algunos aspectos particulares de la crónica contemporánea. Finalmente en tercer momento se expondrán algunas razones que pueden llegar a ubicar la crónica como género emergente dentro de la literatura.

## **2.1 Primer momento. La crónica de Indias, la crónica modernista y la crónica contemporánea.**

Al indagar por la génesis de la crónica se hace necesario remitirse a periodos antiguos de la historia

La crónica histórica en cuestión evolucionó a partir de la poesía épica, aproximadamente en el siglo V a.C. en la Europa helenística, como forma artística de expresión que registraba y recreaba cambios en la conciencia humana y en las estructuras sociales. (...). En la Europa medieval, el relato personal de no ficción se renovó durante un periodo de redespertar del realismo popular en la forma de relatos religiosos autobiográficos (...). En vísperas del Renacimiento, las antiguas crónicas de España surgieron como una nueva manera de reflejar aspectos culturales tanto elitistas como populares de la sociedad contemporánea en una época de cambio radical. El descubrimiento de América, que agregó un estremecedor hecho nuevo a la realidad conocida en Europa, dio nacimiento a un relato-verdad espectacularmente inédito narrado por los participantes en los sucesos registrados (Egan, 2004, p. 152)

Linda Egan permite ver que a lo largo de la historia, la crónica ha ocupado un papel relevante como texto que describe e interpreta algunos aspectos de la sociedad. Cabe destacar en la cita anterior, que la crónica tiene su origen en la poesía épica, aquellos relatos en los cuales el juglar o el poeta rememoraban las hazañas de sus héroes pertenecientes a una tradición mitológica popular, esto sugiere la posibilidad de la crónica como texto que tiene su génesis en los géneros literarios.

Para entender el estado de la crónica contemporánea, es necesario analizar la mutación que este tipo de texto ha venido experimentado desde sus inicios, Claudia Darrigrandi (2013) en su artículo titulado “*Crónica latinoamericana: Algunos apuntes sobre su estudio*”. Propone tres momentos claves en el desarrollo de la crónica

El de la crónica escrita por los cronistas de Indias, el de aquella de corte modernista desarrollada en el cambio de siglo del XIX al XX y el de la que se publica actualmente. Los modernistas “no invocaron a los cronistas de Indias como sus antepasados” (Carrión, “Mejor que real”, 23) y, a su vez, no todos los autores contemporáneos se sienten herederos de sus antecesores del fin de siglo. En cuanto al tercer momento, este corresponde a la generación que se identifica bajo lo que conocemos como *nuevo periodismo* o *periodismo narrativo*. (p.124)

### 2.1.1 La crónica de Indias.

El periodo conocido como el descubrimiento, la conquista y la colonia; representa el primer gran momento de la crónica en Hispanoamérica, siendo denominada como *crónica de Indias*. De acuerdo con Boixo (1999)

Las crónicas son obras de historia que quedan fácilmente delimitadas por un espacio, los territorios bajo administración española en América –podemos denominarlos Indias- y por un tiempo, el transcurrido mientras dura la situación señala antes, es decir los siglos XVI, XVII y XVIII.

Durante estos tres siglos, la crónica en Hispanoamérica adquirió diversos matices, ello producto de la intención de cada autor, en palabras de Fernández (2008)

Cada crónica lleva el sello de lo que será conocido posteriormente como “la invención de América”, pues cada una deja un punto de vista particular del hecho del descubrimiento y posterior conquista. Así por ejemplo, Colón, nos dejará el punto de vista del descubridor gobernado por su mentalidad mercantil. Cortés nos dará el punto de vista del conquistador. El padre Bartolomé de Las Casas nos dejará el punto de vista de la rebelión y defensa de los Indígenas. Bernal Díaz del Castillo el punto de vista del hombre común. (p. 216)

Tres momentos fundamentales se pueden identificar en la crónica de Indias: el primero está referido a las crónicas elaboradas por los descubridores y conquistadores del territorio americano, las cuales se pueden ubicar en la primera parte del siglo XVI, claro ejemplo de este tipo de crónicas son las escritas por Cristóbal Colón. El segundo momento corresponde a una visión más real y menos permeada por las influencias de la épica y los relatos de caballería, estos escritos se ubican en la segunda mitad del siglo XVI y se ocupan de relatar fielmente las atrocidades de la conquista, su principal exponente fue Fray Bartolomé De Las Casas. El tercer momento de la crónica de Indias, es la escritura elaborada por los nativos del continente, sus crónicas buscan realizar una rectificación de la historia

hasta ese momento narrada sólo por los europeos, estos escritos se ubican en la parte final del siglo XVI e inicios del XVII, uno de sus máximos representantes fue Guamán Poma de Ayala.

### **2.1.1.1 Cristóbal Colón, pionero de la crónica de Indias**

Cristóbal Colón es tal vez el primer autor de aquello que se denomina *crónica de Indias*, sin embargo, sus escritos están motivados más por la necesidad de dar cuenta a la corona española a cerca de todo lo acontecido en los territorios recientemente descubiertos, que por realizar la construcción de un texto con características literarias. Pese a ello, como lo afirma Oviedo (1995)

Colon no era un escritor y quizá tampoco un verdadero letrado de la época; era un navegante y un ambicioso aventurero a quien las circunstancias empujaron a escribir sobre las tierras que descubrió (...) Si sus textos no lo revelan como un estilista y si su prosa es llana y en muchos pasajes monótona y meramente informativa, hay que reconocer también que su tema, sobre todo en el *Diario*, difícilmente puede ser más fascinante: nada menos que la descripción de un mundo inédito, completamente distinto del entonces conocido. (p. 83)

Pese a su carencia de recursos estilísticos Colón presenta en las distintas cartas dirigidas a los reyes católicos y en su famoso Diario, unas influencias de sus lecturas hechas en años anteriores, de acuerdo con Fernández (2008)

La descripción de la naturaleza y del mundo americano llevan el sello deformante de las lecturas que realizó el navegante. Cargadas de leyendas mitológicas, revelaciones bíblicas sobre el paraíso terrenal y especialmente de la literatura de la época. (p. 217)

Colón concibe a los indios como seres que viven en un estado de inocencia total, en sus escritos los describe como seres faltos de civilización y sin ningún apego material, pese a ello

La ambición, las supersticiones y los prejuicios de Colón son visibles en sus *Diarios* y cartas; para él, paradójicamente, la codicia y el misticismo evangelizador se dan la mano y constituyen las dos caras de un mismo empeño. (Oviedo, 1995. P. 85)

El empeño de Colón está enfocado en la misión encomendada por los reyes de España, su objetivo es la conquista del territorio recientemente descubierto y más allá de la fascinación que le producen el paisaje y los seres humanos del nuevo continente, está el interés económico que representa América

La imagen de América como una tierra promisoría, grandioso escenario de una nueva cruzada y repleta de riquezas y maravillas, tienen en Colón el verdadero fundador de una larga tradición de las letras americanas. El principal vehículo de esa tradición, serán las *crónicas*, género que se inicia con sus diarios. (Oviedo, 1995. P. 86)

### **2.1.1.2 Fray Bartolomé De Las Casas y el origen de la leyenda negra**

Con escasos 18 años, Bartolomé de las Casas arribó al continente americano, específicamente a la isla conocida como *la española*, lugar en el que permanece por espacio de 8 años, los cuales le permitieron construir una visión distinta del proceso de conquista del cual sólo se tenía noticias en Europa por medio de las crónicas de conquistadores como: *Hernán Cortés* o *Alvar Cabeza de Vaca*. En un primer momento *De Las Casas* se entera de los atropellos cometidos contra los indígenas por medio de las denuncias que *Fray Antón de Montesinos* hacía en sus sermones. Posteriormente *De Las Casas* pasa a ser testigo directo de los crímenes españoles cuando presencia lo que se conoce como: *la matanza de Caonao*, De acuerdo con el mismo Fraile, los españoles llegaron a este poblado, liderados por el conquistador *Pánfilo de Narvaez*, cuando los nativos movidos por la curiosidad y el asombro salieron a recibirlos, los conquistadores sin mediar palabra desenvainaron sus espadas y asesinaron a sangre fría a hombres, mujeres y niños.

Las atrocidades presenciadas por De Las Casas lo motivaron a regresar a España e iniciar una cruzada en defensa de los derechos de los indígenas, de acuerdo con Oviedo (1995)

Su denuncia de la empresa española, observada en la realidad de prácticas y hechos concretos, apunta a una cuestión de fondo: el total desdén de los conquistadores por el sufrimiento humano si éste era rentable. La evangelización era la máscara de un brutal sistema de esclavitud y de atropello a súbditos que se suponía estaban bajo la protección de la corona española; el racismo y la codicia y no la bondad cristiana o el impulso culturizador, eran los pilares que sostenían el sistema colonial. (p.126)

A la cruzada iniciada por De las Casas en defensa de los nativos del nuevo mundo no le faltaron opositores, principalmente en los que veía en el fraile a un enemigo de *la encomienda*, sin embargo, De Las Casas no se oponía al proceso de conquista como tal, sólo proponía realizarlo de una manera más humana. La descripción de los modos de vida y de los sucesos acontecidos en el nuevo mundo, son consignados por el fraile en dos textos: *La Apologética histórica* y *la Brevísima relación de la destrucción de las Indias*.

*La Apologética histórica* escrito en 1548

Es en verdad, un elogio de las culturas aborígenes americanas, un libro de afirmación no de acusación, alentado por una fe y una adhesión profundas por las grandezas del arte y los avances sociales del mundo precolombino. (Oviedo,1995, p.128)

Por otra parte, en *la Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, escrita en 1552, pero publicada sólo hasta 1895, De las Casas presenta su denuncia frontal contra los vejámenes cometidos en América

La obra está llena de relatos entrecortados por largas digresiones o referencias poco pertinentes al tema. Su estilo es también errático: con frecuencia difuso y pesado (quizá por el influjo de la sintaxis latina), a veces eficaz y convincente. En medio de la inmensa maraña de hechos, personajes y comentarios históricos, lo que queda claro es

la justa indignación de Las Casas por el trato inhumano dado a los indios y su certeza de que pueden ser convertidos por medios pacíficos. (Oviedo,1995, p.129)

Debido a la abierta lucha en defensa de los indígenas que De Las Casas, presenta en sus textos, llegó a ser acusado por sus opositores como el iniciador de la “*leyenda negra*” de la conquista española. Su experiencia como Obispo de Chiapas, le permitió recorrer Centroamérica y ser testigo de lo que más tarde consignaría en sus crónicas

Si bien las ideas de Las Casas no alcanzaron el triunfo total que él esperaba, no es difícil imaginar lo que habría sido de los indios sin su intervención: el exterminio hubiese sido total y nuestra historia sería sustancialmente distinta. El impacto de su obra fue, pues, decisivo y mantiene su interés hasta ahora: no es exagerado considerar a Las Casas un precursor del pacifismo y la lucha por los derechos humanos. (Oviedo,1995, p.127)

### **2.1.1.3 Guamán Poma de Ayala y la crónica ilustrada**

Entre 1534 y 1615 habitó en el continente americano un indígena de nombre Guamán Poma de Ayala, quien vendría a ser reconocido tan sólo trecientos años después cuando su crónica titulada *Primer nueva corónica y buen gobierno*, fue editada por *Paul Rivet* en 1936. Esta crónica ha llamado fuertemente la atención por dos aspectos fundamentales: En primer lugar por ser una denuncia de los abusos cometidos por los españoles desde la perspectiva de una víctima, de un nativo indígena del continente americano; en segundo lugar, por su estructura narrativa que combina el dominio básico del castellano y distintos dialectos indígenas como el quechua, acompañada de una serie de imágenes que buscan hacer más comprensible el texto.

Autoproclamado, dentro de su misma crónica, como descendiente directo de *Yarovilcas*, noble dinastía Indígena. Guamán construye un relato que gira entorno a la vida de los Indígenas antes y después de la llegada del hombre blanco.

La rebeldía de Guamán se alimenta de lo que vio en esos años, pero realmente se desata cuando, al volver a su pueblo de lucanas, descubre los abusos, despojos y

miserias a los que las autoridades – coludidas con otros indios advenedizos- han sometido a los suyos. Viejo, empobrecido, convertido en un vagabundo, decide enviar al rey Felipe III su memorial de protestas y quejas para hacer justicia en estas tierras. (Oviedo, 1995, p.202)

Guamán organiza su *nueva crónica y buen gobierno*, en dos grandes partes; la primera busca representar un mundo paradisiaco que existió antes de la aparición de la cultura inca, la segunda (buen gobierno) es una denuncia formal, dirigida al rey, de los abusos a los que son sometidos los indígenas por parte de los corregidores y curas, y de la manera para dar solución al problema. De acuerdo con López (1984)

En su programa de buen gobierno destaca las siguientes propuestas: Felipe III debe gobernar las Indias con un mínimo de intermediarios; en su lugar el poder debe estar solo en manos del virrey y del concejo real; el cargo de corregidor debe ser abolido; un cacique principal debe administrar cada provincia; se debe honrar a los señores principales indígenas; los curas no deben cobrar tributo, ni violar a las indias. (p. 75)

El empleo combinado de dos lenguas, sumado a su deficiente manejo del castellano hace que su relato se torne un tanto enredado. “La forma literaria es de una sintaxis primitiva y una total anarquía ortográfica. La dialéctica empleada es eminentemente pragmática, simplista Y reiterativa” (De carrera, 1972, p. 168). Sin embargo, estos obstáculos son superados a partir de la inclusión en el texto, de una serie de dibujos realizados por el mismo autor, los cuales tiene el objetivo de hacer más comprensible su texto. De acuerdo con Oviedo (1995)

La *Nueva crónica...* no es tanto un *texto* ilustrado por *imágenes*, sino, más bien una serie de ejemplos o anotaciones escritas como comentario a los dibujos. Estos últimos elementos constituyen el verdadero eje de la obra y no es posible encarecer más su valor, su eficacia, su encanto y su terrible mensaje acusador. Se ha observado que hay un simbolismo cifrado, de raíz indígena, en la estructura de esos dibujos, lo que aumenta su impacto dramático y su poder persuasorio; también que la integración de palabra hablada y dibujo dentro de las estampas, sigue una técnica comparable a la del actualísimo *comic*. (p.204)



Guamán Poma de Ayala es uno de los primeros cronistas en emplear en sus textos la caricaturización y la parodia como medio de denuncia frente a los atropellos cometidos por los españoles, quizá por ello, él mismo anunció que su texto: “A algunos arrancará lágrimas, a otros daría risa, a otros hará prorrumpir en maldiciones”

A través de estos tres cronistas que tienen en común el tema del descubrimiento y la conquista de América, podemos reconstruir los hechos entorno a este suceso histórico. La crónica de Indias se convierte así en un texto vital para entender las dinámicas políticas y sociales propias de este momento. Como afirma Fernández (2008)

La crónica sufrió una rápida e importantísima evolución digna de mencionarse. De ser un documento originario, cuyos objetivos centrales eran el de informar y relacionar a la corona hallazgos, expediciones específicas y en general las vicisitudes de los conquistadores en las tierras descubiertas; pasa a ser un escrito en el cual convergen ideas personales, mitos del medioevo, el germen del pensamiento renacentista y las ideologías personales de sus autores, que pretenden descripciones detalladas y minuciosas de la geografía y el modo de vida de los indios americanos y de las colonias. De esta forma las crónicas se convierten en documentos que abren la posibilidad para el cuestionamiento mismo de la empresa de conquista, de sus métodos y sus auténticas finalidades. P. 215.

La crónica de Indias supo ir más allá de la simple descripción del modo de vida en el territorio americano, sus autores (en su gran mayoría) se preocuparon por manejar un estilo personal y refinado que destacara en sus escritos. Muchos de estos textos están influenciados por las lecturas literarias que previamente habían realizado los cronistas, e incluso acudieron a diversas figuras literarias que les permitieran hacer más comprensibles sus textos.

Esos toques novelescos, autobiográficos e íntimos enriquecen la crónica: brindan el elemento humano y subjetivo que no está –que no puede estar- en la historia a secas. Se trata de un género cuya flexibilidad textual y capacidad para adaptarse a distintos requerimientos autorales, son dignos de notarse. Así, la acerca por un lado, a la

narración testimonial o confesional; por otro, debido a su tema, a la épica, de la que presta sus referencias mitológicas, sus hipérboles heroicas y el diseño de sus escenas bélicas. (Oviedo, 1995, p.78)

## 2.2 La crónica modernista

El segundo momento clave en el desarrollo de la crónica ocurre a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, periodo durante el cual la crónica adquiere el calificativo de: *moderna*. Su desarrollo ocurrió en las páginas de los periódicos de las principales ciudades latinoamericanas. Para la época los grandes representantes del Modernismo como José Martí, o Rubén Darío repartían su tiempo entre el periodismo y las letras. La migración del poeta al campo periodístico no sucedió por mero gusto; respondió, más bien, a la pérdida del papel protagónico que sufrió con el ascenso de la burguesía. Rama (1985) describe la situación de la siguiente forma:

Es evidente que la burguesía le retira al poeta esa encomienda que le otorgara desde el periodo renacentista hasta la conclusión revolucionaria del siglo XVIII. Se le retira *en tanto poeta*, al ser incapaz de darle a su producción un valor convenido en el mercado. En los hechos se desinteresa de la producción estética cuyos usos ya no parece entender, como antes, dado que ha creado un universo regido por la eficiencia y la utilidad, destinado a la manipulación de la naturaleza, en el cual no se sabe cómo y para qué puede entrar un poeta. En cierto sentido es una conducta coherente: en ese mundo regido por la fabricación y apetencia de las cosas, los principios de competencia, la ganancia y la productividad, el poeta no parece ser una necesidad. Por lo menos éste así lo siente, y agudísimamente. (p. 56)

La producción poética no parece tener ningún atractivo comercial en los nuevos tiempos, el trabajo intelectual del poeta no representa ninguna utilidad dentro de las nuevas dinámicas sociales, ello ocasiona una crisis económica del artista que lo obliga a buscar alternativas de lucro. “Las nuevas profesiones liberales, especialmente la abogacía, la nueva clase autónoma de los políticos a la que sí concedía sitio la sociedad burguesa, las ocupaciones redituables económicamente, se nutren de muchos ex poetas,

que, incapaces de sostener la dura lucha como marginados de la sociedad, deciden acatar sus exigencias dedicándose a otras tareas” (Rama, 1985, p. 58).

Dentro de las nuevas opciones que se le ofrecen al poeta, aparece el trabajo en los diarios de la época como una alternativa para solventar su penosa vida económica.

Rama (1985) describe este hecho de la siguiente forma:

Pero había un modo oblicuo por el cual los poetas habrían de entrar al mercado, hasta devenir parte indispensable de su funcionamiento, sin tener que negarse a sí mismos por entero. Si no ingresan en cuanto poetas lo harán en cuanto intelectuales. La ley de la oferta y la demanda, que es el instrumento de manejo del mercado, se aplicará también a ellos haciendo que en su mayoría devengan periodistas. En efecto, la generación modernista fue también la brillante generación de los periodistas, a veces llamados a la francesa “chorniqueurs”, encargados de una gama intermedia entre la mera información y el artículo doctrinario o editorial, a saber: notas amenas, comentario de las actualidades, crónicas sociales, crítica de espectáculos teatrales y circenses o artistas, eventualmente comentario de libros, perfiles de personajes célebres o artistas. P.68.

Pese a la forzada migración que sufren los poetas durante este periodo, su vinculación al periodismo no les hizo perder su filiación con lo literario, al contrario, buscaron que sus elaboraciones para la prensa estuvieran matizadas con su estilo personal muy propio del campo artístico. De acuerdo con Jimenez & Morales (1998)

El escritor modernista atenderá a las nuevas posibilidades que el periodismo le ofrece, pero, reacio a producir una escritura de mero consumo diario y pasajero, encarará esa tarea con la misma ambición estética de sus creaciones en prosa o en verso; de manera que el periodismo de la época se verá enriquecido por el estilo y la luminosidad intelectual de estos verdaderos artistas de la palabra. He aquí otra novedad del modernismo: la aparición del periodismo literario. (p.112)

Con la incursión de la crónica en la prensa esta última adquiere un tono más crítico, los cronistas salen de la sala de redacción y se convierten en *Flaneurs* de las renovadas ciudades latinoamericanas, el arte sufre un proceso de democratización y la literatura

por medio de la crónica se convierte en literatura popular. Los escritores se esfuerzan en crear un estilo que los diferencie de los meros reporteros, y que los ligue más a su esencia literaria “Que un periódico sea literario no depende de que se vierta en él mucha literatura, sino que se escriba literariamente todo. En cada artículo debe verse la mano enguantada que lo escribe, y los labios sin mancha que lo dictan”. (Rotker, 2005, p. 116) Los modernistas crearon con la crónica una nueva prosa en Hispanoamérica.

### 2.2.1 Martí, cronista moderno.

Durante el final del siglo XIX la prensa Latinoamérica sufre una transformación pues ya no se pensaba en ser solo difusores de sucesos noticiosos, se pretendía ahora adquirir un discurso más subjetivo. La crónica de la mano de escritores y no de periodistas incursiona con éxito en la prensa.

El poeta, héroe y grafómano cubano José Martí es probablemente el primer escritor que se plantea el problema de nuestra modernidad urbana y lo hace a partir de crónicas neoyorquinas que son gemas de la prosa, pero también densas reflexiones sobre el problema de la sociedad capitalista. La progenie de Martí fue amplia y brillante, empezando por Rubén Darío; Gutiérrez Nájera y el Guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, uno de nuestros más grandes y subestimados *Flaneurs*. (Muñoz, 2012, p. 628)

José Martí inicia oficialmente su labor de cronista cuando oficiaba como corresponsal del periódico *la opinión nacional*, (de caracas) entre 1881 y 1882, además de este, también escribió para diarios como: *la nación* (de Buenos aires).

En el estilo de la crónica construida por Martí se pueden identificar cuatro niveles estructurales que caracterizan a la crónica modernista. De acuerdo con Jiménez & Morales (1998) estos son:

De una parte estaría el *nivel realista*, el cual viene dado por el hecho de que es objeto de información o comentario; al mismo tiempo, se advierte un nivel *subjetivo o lírico* donde el escritor presenta dicho suceso como una experiencia personalmente vivida (o,

al menos sentida) lo que le confiere unidad emocional a la inicial masa anecdótica. Simultáneamente (al menos en Martí se evidencia con suma claridad) se extrae del hecho en cuestión una significación *moral y trascendente* que eleva nuestra atención hacia los ideales supremos; y, por último, debe mencionarse el omnipresente nivel de *pulcritud artística*, que permite al cronista desplegar naturalmente toda la amplia gama de sus personales recursos expresivos. (p.115)

Los anteriores niveles nos presentan a un Martí con un agudísimo sentido de la descripción detallada de los sucesos acontecidos, quien a la vez, le otorga al hecho una visión subjetiva a partir de ubicarse como parte activa del suceso narrado, es decir, participe en el hecho; de la misma forma, también pretende dotar de una significación moral, política, metafísica o existencial el hecho narrado; todo lo anterior por medio de una palabra juiciosamente elaborada.

### **2.2.2 *El terremoto de Charlestown. Un ejemplo de la crónica de Martí***

El terremoto ocurrido en 1886 en la ciudad de Charleston se convierte en el motivo para que Martí escribiera una de sus más recordadas crónicas, aunque no estuvo en la ciudad personalmente, el detalle de su escritura transmite la sensación de que hubiese sido un testigo presencial.

Se habla de la gente que salió desnuda gritando a la calle, de la ondulación de un tren que galopaba subiendo y bajando en sus partes de modo alternativo, de rieles como serpientes, de que los relojes quedaron detenidos cuando empezó el temblor cuyo sonido era como el de un cuerpo arrastrado, se habla de dos personas que, del susto, se lanzaron por el balcón, de las orgias religiosas de los negros, de las posibles razones científicas del terremoto. (Rotker, 1992, p. 237)

La crónica esta estructurada en tres momentos: Un preludeo, el cual narra la vida en la ciudad antes del terremoto; un cuerpo, que visualiza el sismo y los efectos inmediatos del mismo; y una coda, que exalta la continuidad de la existencia.

Llama la atención la constante referencia de Martí hacia la población negra que sufrió los efectos devastadores del terremoto. González, citado por Jiménez (1993) afirma que se requiere realizar una lectura política de la crónica para entender su mensaje cifrado: “No hay duda de que, en vísperas de la emancipación final de los esclavos cubanos, Martí quiere enviar un mensaje a sus lectores en la isla y en la emigración a cerca de la viabilidad de integrar al negro en la lucha independentista”. (p. 240)

Con su narración Martí reconstruye perfectamente las imágenes desoladoras y cruentas que precedieron al sismo, sin embargo, su crónica también es un relato de esperanza para el hombre, por ello en su parte final se refiere a la sonrisa de dos gemelos nacidos durante la tragedia, en palabras de Jiménez (1992)

Y salimos del texto terrible como serenados por el eco de esa risa de los niños, de esa risa nacida en medio del dolor: símbolo magnífico de la vida en su dualidad de miseria y grandeza, de terror y alegría. Ante ese eco, cualquier glosa o comentario adicional, por nuestra parte, resultaría ahogador e innecesario. (p.246)

Sin lugar a dudas, la crónica de Martí, como la de otros escritores del modernismo se convierten en lugar de encuentro entre el periodismo y la literatura, ello entre otras cosas, por las categorías ya mencionadas. Su cuidadosa elaboración, la mirada subjetiva que logra darle el escritor, hacen de estos textos de un nuevo género que surge a partir del periodismo.

### **2.3 La crónica contemporánea**

Con el terreno abonado por los modernistas, surge en un tercer momento la crónica contemporánea, la cual no abandona el estilo literario impuesto por sus antecesores, esto en gran medida le ha permitido ocupar un lugar privilegiado en cuanto a número de publicaciones y lectores. Jaramillo (2012) afirma:

La crónica periodística es la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita hoy en día en Latinoamérica. Sin negar que se escriben buenas novelas, sin hacer el réquiem de la ficción, un lector que busque materiales que lo entretengan, lo asombren, le hablen de mundos extraños que están en frente de sus narices, un lector que busque textos escritos por la gente que le da importancia a que ese lector no se aburra, ese lector va sobre seguro si lee la crónica latinoamericana actual. (p. 11)

La combinación de dos factores puede ser responsable del papel protagónico que la crónica ha adquirido en la actualidad, de un lado se encuentra la inclinación de los lectores por moverse en planos más factuales, cercanos y actuales. De otro lado, está la necesidad imperiosa de fortalecer la memoria colectiva de los sucesos oscuros de la historia reciente de un país.

Al ubicar la crónica dentro del plano factual, esta corre el riesgo de ser relacionada únicamente con momentos oscuros de la historia de un país, sin embargo, como se afirma en el párrafo anterior, la crónica tiene la función de fortalecer la memoria colectiva de una nación, pero su campo de acción no se limita únicamente a abordar temáticas relacionadas con masacres, desapariciones o crímenes de estado. Alberto Salcedo Ramos, (citado por Darío Jaramillo) (2012) propone que: “Los periodistas narrativos creemos que para escribir sobre un pueblo remoto no es necesario esperar a que ese pueblo sea asaltado por ningún grupo violento o embestido por una catástrofe natural” (p.633).

Es la crónica contemporánea un espacio para narrativizar lo común, aquello que se escapa al ojo del ciudadano de a pie. La magia de una buena crónica consiste en conseguir que un lector se interese en una cuestión que, en principio, no le interesa en lo más mínimo (Caparrós, 2007). La crónica contemporánea aparece, algunas veces, en el barrio, en la esquina, destaca un trabajo cotidiano, hace visibles a los héroes invisibles, da la palabra a aquel que hasta entonces le había sido negada. Se

convierte en una posibilidad de participar de un espacio reservado a unos pocos. Por ello se puede afirmar que

La crónica, en principio también sirve para descentrar el foco del periodismo. El periodismo de la actualidad mira al poder. El que no es rico o famoso o rico y famoso o tetona o futbolista tiene, para salir en los papeles, la única opción de la catástrofe: distintas formas de la muerte: Sin desastre, la mayoría de la población no puede (no debe) ser noticia. (Caparrós, citado por Jaramillo, 2012, p.610)

Se podría decir que la crónica es un texto en el cual se le otorga la voz a los que hasta entonces les ha sido negada la palabra, a los invisibilizados, a quienes la fortuna no les ha sonreído, al habitante latinoamericano promedio.

Retomando el segundo aspecto que otorga el papel protagónico de la crónica contemporánea, el cual ubica la como texto potencializador de la memoria colectiva de un país. Es importante destacar la función política y social de la crónica como texto que busca denunciar las atrocidades cometidas, por ejemplo, por grupos al margen de la ley o por el mismo estado: Claudia Darrigrandi (2013) describe este aspecto de la crónica contemporánea de la siguiente forma

La crónica moderna se hace cargo, más que de los grandes eventos, como lo hizo la crónica de indias, de las pequeñas historias u ofrece una perspectiva más personalizada de acontecimientos de gran impacto social. Ejemplos de esto son los trabajos que se enfocan en los detenidos desaparecidos de las dictaduras del Cono Sur, en las redes de narcotráfico, o las crónicas publicadas en *Días de guardar*, de Monsiváis, que son una respuesta a la matanza de estudiantes en la plaza de las Tres Culturas a fines de la década de los sesenta. En consecuencia, estas crónicas son portadoras de denuncias e intentan remover el velo que cubre redes de corrupción y crimen. (p. 136)

Alberto Salcedo Ramos, con *El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas*; Elena Poniawtoska, con *la noche de Tlatelolco*; Carlos Monsiváis con *días de guardar*. Hacen parte, entre otros, de los nuevos cronistas contemporáneos, quienes adquiriendo la figura de reporteros se han dado a la tarea de hacer una rigurosa



investigación relacionada con crímenes de lesa humanidad, y de los cuales hasta hace unos años poco o nada se sabía. Por ello el cronista contemporáneo debe tener un espíritu de investigador del tipo Conan Doyle. Alberto Salcedo Ramos, (2012) (citado por Darío Jaramillo) afirmó

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. (p. 20)

La crónica es una manera de narrar de forma personal aquello que sucede en la ciudad, en el barrio, en la calle, en la esquina, en este tipo de relato se da testimonio de los sucesos acontecidos, se describe la realidad matizada a través de la perspectiva del escritor.

Dos aspectos que caracterizan a la crónica contemporánea son: La presencia de lo popular urbano y la renovación discursiva en el lenguaje, a continuación se abordarán estas categorías más en detalle.

### **2.3.1 Del contexto al texto: Lo popular urbano**

La crónica contemporánea ocupa ahora gran parte de su producción en narrar, describir y reflexionar sobre el tema de lo *urbano*. La ciudad se ha convertido en tema central de los cronistas de las últimas décadas, el cronista intenta relatar el vertiginoso avance urbanístico, el objetivo de los cronistas contemporáneos consiste en interpretar las dinámicas propias de estas ciudades de grandes dimensiones, las formas de relación de sus individuos, los conflictos entre lo oficial y lo subversivo, lo privado y lo público. Buenos Aires, Bogotá, Caracas, México DF, Son ejemplos de esas Megalópolis que el cronista habita, recorre y analiza, buscando la materia prima

de sus crónicas. Anadeli Bencomo, (2002) describe este fenómeno de la siguiente manera

El tránsito de las ciudades a la megalópolis trae consigo, no sólo nuevas experiencias urbanas, sino además nuevas formas de narrar y representar estos espacios. A este respecto, me parece pertinente entonces la cuestión de la posibilidad de la literatura (de la crónica en nuestro caso) de construir sentidos válidos frente a estas nuevas realidades crecientemente complejas. (P. 14)

El cronista dirige su mirada preferiblemente hacía lo no oficial, a aquello que no parece en los medios masivos de comunicación, las cultura emergentes o la contracultura se convierten en el foco de sus narraciones, su interés radica en describir aquello que en épocas anteriores no era digno de ser narrativizado, el barrio, la esquina, el subempleo, la música popular, adquieren en la crónica contemporánea un papel protagónico.

De los años sesenta para acá lo importante está en ver en lo urbano-popular no sólo la homogenización de los consumos o la transnacionalización de los patrones culturales efectuada por la televisión sino los modos en que las masas populares reciclan su incierta relación con el estado, su distancia al desarrollo tecnológico, la persistencia de elementos vienen de las culturas campesinas y del mantenimiento del aparato popular de transmisión del saber, la refuncionalización del machismo, la melodramatización de la vida y los usos de la religión. (Bencomo, 2002, p. 14)

La categoría de lo *popular urbano* adquiere en la crónica gran relevancia. Jezreel Salazar, (2006) se refiere a la cultura popular como el espacio donde se hace posible la configuración de la alternativa. El autor está hablando de abordar las prácticas urbanas cotidianas ya no desde una perspectiva del “desprecio” o de un folclor exótico. Lo popular se presenta como una alternativa para entender las prácticas de resistencia del pueblo frente al centralismo y la uniformidad. La alta cultura es desplazada en la narración para darle paso a lugares que anteriormente carecían de

algún interés para ser narrados, Monsiváis (citado por Salazar, 2006) describe lo popular de la siguiente forma:

En la calle, deslumbra y aturde el desfile (el laberinto) de los oficios viejos y nuevos: músicos ambulantes que son –lo insólito- cultura popular fuera de los cubículos, manifestantes que gradúan la intensidad de sus rostros, mujeres granaderas con su metralleta que feminizan a la fuerza pública, niños trapevistas en el salto mortal de una luz roja a una luz verde, barrenderos, jóvenes que se acercan a las cajas automáticas en actitud de exclamar “¡Ábrete, Sésamo!”; policías a modo de paisaje de la segura intranquilidad, niños que inhalan cemento (la autodestrucción como desinformación), tragafuegos, mimos, boleros, la pedagogía de la violencia que se inicia en la crueldad contra los animales... La calle, el espectáculo que compite, gloriosamente y en vano, contra la televisión (p. 134)

Monsiváis nos muestra claramente las alternativas de lo popular, aquello que se encuentra allí, inmerso en la urbe. La ciudad heterogénea, caótica, marginada, acallada, violenta; es ahora la ciudad que merece ser narrada. La mirada se centra en las manifestaciones de la cultura popular, sus creencias, sus ídolos, sus supersticiones, sus sueños, la lucha diaria, son los temas que ocupan al cronista

Los cronistas contemporáneos han adquirido un compromiso narrativo con lo popular, asumiendo de manera muy seria la responsabilidad de reflexionar y narrar espacios y personajes, los cuales hasta hace un par de décadas estaban reservados para los espacios de poder y los sectores de élite, Bencomo (2002) se refiere a estos cronistas de la siguiente manera

Para Monsiváis, como para Blanco y Poniatowska, lo “popular urbano” se anuncia crecientemente dentro de megalópolis contemporánea como categoría pública, pulsión callejera de una urbe cuya cartografía se convierte en un espacio donde se advierten mutaciones y las redes de un poder poco solidario con las esferas de lo popular. (p.57)

### 2.3.2 Códigos y vida en las urbes: Los nuevos Discursos Emergentes

En una de sus más reconocidas crónicas titulada *la esquina de mi corazón (o los new kids del bloque)*, el escritor Chileno Pedro Lemebel describe las dinámicas propias de una esquina de cualquier barrio de estrato bajo perteneciente a una megalópolis, a través de la polifonía de voces juveniles.

Más bien en las zapatillas Adidas que le pelamos a un loquillo pulento que vino a mover. Era broca y se quedó tieso cuando le pusimos la punta y le dijimos "coopera con las zapatillas, loco", y después con los bluyines y la camisa. Y de puro buenos no le pusimos el ñato, porque estaba tiritando. Y aunque era paltón nos dio lástima y le contamos hasta diez, igual como nos contaban los pacos, igual se la hicimos al loco, porque aquí la ley somos nosotros, es nuestro territorio, aunque las viejas reclaman y mojan la escala para que no nos sentemos.

El fragmento anterior describe el robo del cual es objeto un joven de estrato alto a manos de otros pertenecientes a una clase popular. Llama la atención la forma como el cronista construye su relato teniendo como base la jerga utilizada por estos adolescentes. Lemebel posiciona estos nuevos lenguajes dentro de su discurso literario, pues su interés consiste en retratar fielmente las dinámicas propias de estos contextos. Anadeli Bencomo, (2002) interpreta así estas nuevas formas de narrar

Esta renovación discursiva propuesta por la crónica contemporánea responde no sólo a los cambios sufridos dentro de la cartografía urbana, sino que se vincula igualmente al fenómeno de un público lector formado dentro de tales condiciones urbanas, atento a las expresiones de la contracultura, familiarizado con un lenguaje de menos abalorios estéticos, escéptico frente a la insistencia debilitada de los grandes relatos, bombardeado por la publicidad y la babelización de la cultura. (p.48)

La crónica contemporánea se inclina por un tipo de narración que no distorsione la realidad que intenta contar, por ello, como afirma Bencomo, no se concentra en construir un texto con un lenguaje rico en figuras literarias o con palabras surgidas de la función poética del lenguaje. El cronista no asume el papel de un *médium*

interpretando la cotidianidad, al contrario, reconoce el capital cultural que poseen sus lectores y por ello utiliza los códigos propios de la cultura popular legitimando de esta manera los discursos emergentes. Reguillo (2002) afirma: “La crónica, sin resolver la cuestión de del acceso a un lugar legítimo de enunciación, fisura el monopolio de la voz única para romper el silencio de personas, situaciones, espacios, normalmente condenados a la oscuridad del silencio” (p. 46).

Al utilizar un lenguaje acorde con las dinámicas propias de la cultura popular, el cronista construye un relato más cercano a la realidad que narra. La ausencia de códigos aburguesados propios de los cronistas de otros tiempos son desplazados para dar paso a nuevos discursos, los cuales se encuentran en sintonía con el surgimiento de las megalópolis, sitio de encuentro de múltiples culturas donde lo diverso, lo heterogéneo, intenta ser visibilizado. Bencomo, (2002) se refiere a estos modos de enunciación de la siguiente forma

La crónica urbana reciente puede leerse como escritura del presente siempre móvil de la ciudad que se remodela bajo las heterogéneas voces que la narran y la imaginan dentro de los moldes estilísticos expandidos hacia una participación creciente de múltiples estrategias de representación. De este modo, la enunciación del discurso puede leerse como captación formal de un ritmo y un deambular urbano que se registran y narran de manera “verdadera”. 54

El cronista contemporáneo opta en sus relatos por recuperar la voz de aquellos que no hacen parte de la esfera social dominante, no trata de interpretar y acomodar sus testimonios al vocabulario propio de las elites. Su estrategia consiste en permitir que los protagonistas de sus historias configuren el relato desde sus propios lenguajes. Se trata de alejarse de los prejuicios y apostar por la comprensión de unas realidades a partir de la única forma de lenguaje que los protagonistas de las historias consideran válido y pertinente. Por tanto, la ciudad heterogénea se vierte en las crónicas

contemporáneas de ciertos cronistas no oficiales a través de una voz igualmente caótica, fragmentada, conflictiva, cuestionadora, complaciente y/o disidente: el caos se dice dentro del caos, en palabras de Poniatowska (Bencomo 2002)

Al utilizar el lenguaje propio del contexto en el cual se mueven los protagonistas de las crónicas, el autor invita al lector implícitamente a realizar una comprensión pragmática del texto. Ello implica que en la lectura de una crónica existe la necesidad de tener presente las dinámicas propias del lugar que se está narrando, en palabras de Reyes (1996) “El contexto sociocultural es la configuración de datos que proceden de condicionamientos sociales y culturales sobre el comportamiento verbal y su adecuación a diferentes circunstancias”. (p. 20)

Necesariamente la comprensión de términos presentes en la crónica contemporánea requiere que el lector identifique la intención comunicativa que tienen los personajes de las crónicas, para ello, debe ir más allá de una simple descodificación literal e identificar los mensajes implícitos en los códigos utilizados

El significado que el hablante quiere comunicar tiene una parte explícita y una parte implícita, lo que no se dice pero también se comunica. Por “significado del hablante” debemos entender el significado completo de un enunciado, constituido por lo que el hablante quiere comunicar explícita e implícitamente. La interpretación de este significado es el resultado de una operación de descodificación (descodificamos los signos lingüísticos usados) y de la derivación de inferencias: inferimos lo que se nos quiere decir, que no suele estar totalmente explícito. (Reyes, 1996, p. 10)

Muchas de las palabras utilizadas en el contexto de la cultura popular han sufrido una re-significación. Este fenómeno puede obedecer a una delimitación que se realiza a partir de la lengua, ya que la intención puede ser restringir el código y hacerlo asequible sólo a quienes hacen parte de ese contexto específico. Al realizar una lectura a nivel pragmático el lector tiene la posibilidad de comprender el significado

que adquiere el término en la situación comunicativa específica, ya que recupera toda la información pragmática necesaria para codificar la intención del emisor. En palabras de Victoria (1996) dicha información pragmática es entendida de la siguiente forma

Por información pragmática entenderemos el conjunto de creencias, supuestos, opiniones y sentimientos de un individuo en un momento cualquiera de la interacción verbal. Emisor y destinatario, en cuanto sujetos, poseen una serie de experiencias anteriores relativas al mundo, a los demás, a lo que les rodea. (p. 4)

Todos los supuestos, sentimientos y creencias que el lector identifica son los que en últimas permiten la interpretación de los nuevos lenguajes y posibilitan una lectura pragmática.

Con las características discursivas y sociales que ha tomado la crónica contemporánea, surge la pregunta: ¿Qué es lo literario de la crónica en la actualidad? En relación con este interrogante Juan Villoro (2012) ha construido una definición muy interesante de lo que puede llegar a ser la crónica contemporánea:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificable; 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; y del teatro moderno, la forma de montarlos (...). Del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. (p. 579)

Ser *el ornitorrinco de la prosa*, como la denomina Villoro, le permite a la crónica sostener unos vínculos con lo literario. Las semejanzas que sostiene con la novela y el cuento, hacen que este tipo de texto no quede formalmente ubicado en el plano periodístico, si bien es cierto, para elaborar una crónica hay que poner en juego las

estrategias de un reportero, la construcción del texto como tal requiere de una cuidadosa elaboración, no es lo mismo escribir una noticia que escribir una crónica, las maneras de narrar son completamente distintas. La escritora y periodista Argentina Leila Guerriero, (citada por Jaramillo 2012) afirma: “La crónica es un género que necesita tiempo para producirse, tiempo para escribirse, y mucho espacio para publicarse: ninguna crónica que lleva meses de trabajo puede publicarse en media página” (p. 620). Escribir una crónica, tal y como lo afirma la escritora Argentina, demanda un periodo de tiempo considerable, hay que construir cuidadosamente el escenario del relato, la voz del narrador debe generar interés en los lectores pero esta no debe opacar a los protagonistas, no consiste en narrar un hecho noticioso más, es más bien llevar al público a revivir los hechos por medio de un relato bien narrado.

A pesar de que existen diferencias entre el trabajo de un periodista puro y un escritor de crónicas, algún sector de la crítica literaria no concibe la crónica como un texto que se ha ganado un espacio en el terreno literario, Alberto Salcedo Ramos (2012) describe este fenómeno de la siguiente forma:

Hay todavía muchos escritores de ficción convencidos de que quienes escriben no ficción son indignos del calificativo escritores. Está claro que para ellos literatura es literatura y periodismo es periodismo. Sé de muchos que cuando oyen hablar de periodismo literario sacan la pistola de Goebbels para castigar al hereje. Para ellos, es como revolver peras con cebolla larga, o sea, como juntar dos elementos incompatibles, lo exquisito con lo grotesco, o lo memorable con lo fugaz. (p. 632).

Pese a sus relaciones con lo literario, la materia prima de la crónica contemporánea no se encuentra en el plano fantástico, el cronista posee la habilidad de construir sus historias a partir de la realidad. Julio Villanueva (2012) propone que: “Un cronista está siempre ante esa posibilidad: donde escucha una voz, evidencia un carácter;



donde siente un olor, anuncia un gusto; donde ve una cifra, expone un modo de pensar. Va de los detalles al conjunto y viceversa. Un cronista es un recaudador de pequeñas singularidades” (p. 591)

Dentro de las nuevas narrativas juveniles la crónica se posiciona como una alternativa de comprensión y crítica de la realidad inmediata de los jóvenes, sus vivencias, sus problemas, sus necesidades requieren ser abordadas, narradas, mostradas al mundo.

En un intento por resolver la discusión, entre si la crónica es o no literatura, emerge un concepto el cual denomina a la crónica contemporánea como *Nuevo periodismo narrativo* o *periodismo literario*. Esta denominación brinda a la crónica características propias de los textos literarios sin ubicarla formalmente dentro de la literatura y a la vez sin escindirla de su condición periodística.

#### **2.4 El nuevo periodismo narrativo, lugar de encuentro entre la crónica y la literatura**

La discusión alrededor de si el periodismo sostiene vínculos con lo literario o no, no parece zanjada aun, sin embargo, cabe destacar el papel protagónico que ha adquirido en las últimas décadas el denominado: *periodismo Narrativo* o *periodismo literario*. De acuerdo con Kramer, (citado por López 2010) el periodismo literario es un “tipo de texto en el que las artes estilísticas y de construcción narrativa asociadas desde siempre con la literatura de ficción ayudan a atrapar la fugacidad de los acontecimientos, que es la esencia del periodismo” (p. 100). Para Kramer son indudables las relaciones que las prácticas periodísticas y literarias sostienen, por ello en la actualidad es muy difícil encontrar una marca que delimite los que se entiende como periodismo y como literatura.

El *periodismo narrativo* tiene sus inicios a mediados del siglo XX, de acuerdo con Cuesta (2005):

A mediados del siglo, la influencia de la corriente norteamericana del Nuevo Periodismo elevó la prosa periodística a la categoría de maestría literaria. Las contribuciones de Truman Capote, Tom Wolfe, Norman Mailer, entre otros, iniciarían un nuevo reto para la crónica periodística. Fue un hallazgo el hecho de que un artículo periodístico pudiera ser recipiente de diversas técnicas literarias como el ensayo, el monólogo interior y provocar en el lector una reacción intelectual y emotiva a la vez. (p. 118)

Para este momento la crónica que aparece en los diarios y algunas revistas especializadas tiene influencias directas surgidas desde la literatura, un claro ejemplo, son las técnicas de escritura que empiezan a utilizar los cronistas. Alber Chillón (1999) describe cuatro procedimientos de escritura que los cronistas latinoamericanos de hoy en día identificaron y tomaron de las novelas realistas: *la construcción escena por escena del relato*, que permite construir la historia a base de escenas sucesivas; *registrar totalmente el diálogo*, recurso que permite caracterizar de mejor forma a los personajes; *el punto de vista en tercera persona*, que ayuda al tránsito de una visión omnisciente a un punto de vista en primera persona; *el relato detallado de personajes, personas y ambientes*, que permite crear un ambiente de sugestión y evocación completo.

El eliminar las fronteras que existen entre lo literario y lo periodístico, permite que textos como la crónica se enriquezcan a partir de las posibilidades que le brinda la literatura.

La diáspora de los géneros favorece una mutua influencia y fecundación que enriquece a todos. Vemos así a la crónica emparentarse con la novela y el cuento en el experimento verbal, a través de la creación de neologismos, juegos

con la ambigüedad y la polisemia del léxico, recreación paródica de lenguajes profesionales y determinados sociolectos, etc. (Cuesta, 2005, p. 119)

A partir de la segunda mitad del siglo XXI, muchos de los grandes narradores hispanoamericanos hicieron de la crónica un clásico de la narrativa. “García Márquez, Tomás Eloy Martínez, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis forman parte de ese parnaso de padres (¡y madres!) fundadores reconocidos en todo el continente, para no hablar de pequeños dioses locales que escribieron excelsas crónicas durante la segunda mitad del siglo veinte” ( Jaramillo, 2012, p.13)

La literatura de *no ficción*, se ha consolidado por medio de la crónica contemporánea, como un texto que reclama ser reconocido como artístico. Jaramillo (2012) afirma: “los cronistas latinoamericanos de hoy encontraron la manera de hacer arte sin necesidad de inventar nada, simplemente contando en primera persona las realidades en las que se sumergen sin la urgencia de producir noticias (p. 11)

Hoy en día, se hace necesario obviar las delimitaciones que otrora, los puristas hacían entre lo que merece o no, llamarse literatura. La crónica contemporánea se ha convertido en un género autónomo que ha establecido sus territorios, o mejor, sus no territorios, entre la literatura y el periodismo. Para Mark Kramer, (citado por Jaramillo 2012)

El periodismo literario ha establecido su campamento rodeado de géneros emparentados que se traslapan entre sí, como la literatura de viajes, las memorias, el ensayo histórico y etnográfico, la literatura de ficción que se deriva de sucesos reales, junto con la ambigua literatura de semificción. Todos estos son campos tentadores delimitados por cercas endebles. (p.15)



### 3 CRÓNICA Y CANCIÓN UN EJERCICIO INTERTEXTUAL

#### 3.1 *Rubieras y Viaje de Muerte a la Rubiera. Una mirada desde la superestructura*

El 27 de diciembre de 1967 un grupo de colonos trabajadores del hato conocido como “La Rubiera” dieron muerte de forma sanguinaria a dieciséis indígenas pertenecientes a la tribu Cuiva, la cual habita los territorios fronterizos de Colombia y Venezuela, entre los ríos Meta, Casanare y Arauca y el estado venezolano de Apure. El hecho pudo ser conocido gracias a la denuncia hecha por dos sobrevivientes que lograron hacer contacto con la policía colombiana. Esta masacre puso al descubierto una aterradora práctica cometida por los habitantes de estas regiones en contra de los indígenas, la cual consiste en asesinarlos de manera que los sobrevivientes no se acerque a sus ganados y abandonen sus tierras para apoderarse de ellas.

La masacre de la Rubiera ha sido un hecho ampliamente abordado por diversos periodistas y escritores, para el caso concreto del presente trabajo se abordará la crónica escrita por Tomás Eloy Martínez “*título*” y una canción producida por el grupo de rap venezolano conocido como: Campesinos rap.

Tomás Eloy Martínez, escritor argentino, durante su exilio en Venezuela fundó *El diario de Caracas*, allí publicó una serie de ensayos narrativos y crónicas. En este diario aparece por primera vez la crónica titulada: *Viaje de muerte a la Rubiera*, que después sería publicada en un texto titulado *Lugar común la muerte*, editado en 1978 por Monte Ávila Editores.

La crónica relata los sucesos que provocaron la muerte de un grupo de indígenas cuivas a manos de campesinos de la región; a su vez, el texto realiza una reflexión

acerca de la situación social indígena a lo largo de la historia, resaltando el papel de víctimas que han tenido que asumir las diferentes etnias que habitan el territorio llanero.

Por su parte la canción *Rubieras*, de Campesinos rap, es una composición de Pablo Cardoza y Reinaldo Rivas dos jóvenes oriundos de la población de Elorza ubicada en el estado de Apure en Venezuela, quienes crearon en 2010 el dúo musical conocido actualmente como *Campesinos rap*, se dieron a conocer cuando decidieron subir a YouTube un video de una canción titulada *No Compares*, y en tan solo dos meses ya tendrían más de veintiséis mil visitas. A partir de allí este grupo, que fusiona la música llanera con el rap, ha producido otras canciones que buscan resaltar la identidad del hombre del campo, particularmente del *llanero*.

En el año 2014 junto a la cantante Venezolana, Gilmary Caña, produjeron un trabajo discográfico titulado *Tiempo de prosas Emancipadas*, dentro del que se encuentra la canción titulada *Rubieras*, que al igual que la crónica de Tomás Eloy Martínez, narra los sucesos de la masacre cometida en diciembre de 1967.

### 3.2 Análisis Macroestructural de los textos: *Rubieras* y *Viaje de Muerte a la Rubiera*.

#### 3.2.1 Viaje de muerte a la Rubiera

La historia condensada en once páginas, posee una estructura que se puede dividir en tres partes fundamentales, (ver anexo 1)

Parte	Crónica	Párrafos	Convención
Primera parte	Inicio de la Narración	1 a 8	
Segunda Parte	Situación Histórica Indígena	9 a 13	
Tercera Parte	Desenlace de la Narración	14 a 31	

La primera parte, el inicio de la narración, va desde el párrafo uno (1) y se extiende hasta el párrafo número ocho (8); este primer apartado busca narrar la travesía llevada a cabo por los dieciocho (18) indios cuivas desde su hogar hasta el hatu conocido como La Rubiera. Todo con el fin de cumplir la invitación hecha por Marcelino Jiménez, Caporal del hatu, a un almuerzo de desagravio ofrecido a los indígenas, el párrafo tres (3) describe de la siguiente forma el suceso:

Antes del mediodía, las canoas de los indios cuivas habrían llegado al hatu de la Rubiera, luego de remontar durante cuarenta horas el curso del Capanaparo: Cirila Quintero imaginaba que Marcelino Jiménez los recibiría junto a la casa principal del hatu, con una cesta de mangos para los niños, y que María Elena, su hermana, tendería bellas hojas de topocho sobre la mesa del almuerzo. (Martínez, 1978, p. 239)

En la segunda parte, situación histórica indígena, el cronista realiza una descripción de la penosa vida de las distintas tribus indígenas que desde siempre han habitado el territorio llanero ubicado entre los países de Colombia y Venezuela. Su narración se orienta a relatar de qué forma el hombre blanco ha victimizado a las tribus indígenas justificando sus acciones con el argumento de la maldad de los nativos y del robo de ganado que sufren constantemente y el cual es necesario escarmentar. Esta segunda parte se inicia en el párrafo número nueve (9) y finaliza en el párrafo número trece (13). El párrafo diez (10) es un ejemplo claro de la intención comunicativa que tiene el autor en esta segunda parte

Desde hace por lo menos medio siglo los cuivas viven reducidos a la indigencia más penosa: habitan casi a la intemperie, en viviendas sin muros, bajo un techo de dos pendientes construido con hojas de macanilla, del que cuelgan sus frágiles chinchorros. (Martínez, 1978, p. 242)

La tercera parte, desenlace de la narración, inicia en el párrafo catorce (14) y tiene como objetivo relatar la vil trampa en la que han caído los indígenas al aceptar la invitación hecha por el caporal del hatu La rubiera. Al arribar a la hacienda los

indígenas son invitados a sentarse a la mesa mientras se les sirve el banquete, sin embargo, varios trabajadores pertenecientes al hato se encuentran ocultos en la cocina de la casa y prevenidos por el aviso de Marcelino Jiménez, saltan sobre el grupo de indios con sus escopetas y machetes, iniciando de esta forma la masacre. Luego de asesinar a los dieciséis (16) indígenas, los hombres se sentaron a devorar el banquete y posteriormente arrastraron los cadáveres hasta una fosa dentro de la cual procedieron a incinerarlos y luego a cubrirlos con tierra.

Dos de los indígenas, conocidos como Antuko y Ceballos, que se habían quedado rezagados del grupo, *presenciaron la* masacre ocultos entre los árboles y desandaron su camino hasta que se encontraron con la policía y denunciaron los hechos, los asesinos serían capturados meses después. La crónica se cierra en el párrafo treinta y uno (31) con la presencia de dos viajeros que se acercan al caserío y al parecer tienen contacto con el ánima de Carmelita, una de las víctimas de aquella masacre.

A mediados de Junio, dos viajeros que se aventuraron por la región fueron guiados hacia San Esteban por una niña que, abrazaba a su muñeca de trapo, caminaba cantando: "Yo soy persona, yo soy persona, y la muerte vendrá un día a quitarme la maldad...". Tenía el pelo abierto en dos grandes hojas sobre la frente, y a una voz tan honda que parecía brotar de dos gargantas.

Cuando se acercaron a las casas, alguien llamó a la niña desde los árboles que se aglomeran, espesos, en el oeste del pueblo: "¡Ven, Carmelina!". Ella corrió hacia la espesura y quedó borrada. Sobre los pobres techos de macanilla empezó a caer llovizna. (Martínez, 1978, p. 248)



### 3.2.2 Rubieras, Campesinos Rap

La canción se divide en 20 estrofas distribuidas en 3 partes, (Ver anexo 2)

Partes	Canción	Estrofas	Convención
Primera parte	Narración de la masacre	1 a 7	Yellow
Segunda Parte	Justificaciones de los campe	8 a 13	Blue
Tercera Parte	Intervención occidental	14 a 20	Red

La primera parte, narración de la masacre, está compuesta por siete estrofas describen cómo los indígenas se dirigen al hatu de la Rubiera en sus canoas, luego de sentarse a la mesa son sorprendidos por un grupo de diez (10) campesinos que con escopetas y machetes los asesinan, dos de los indios logran huir y luego de un tiempo prolongado aparece uno de ellos para dar testimonio de lo ocurrido. La estrofa número cuatro describe parte de la masacre:

Sin saber lo que pasaba se animaron a sentar  
De pronto por la ventana saltan hombres con metal  
Escopetas y machetes lográndolos acorrallar  
Matándolos como perros sin lástima y sin piedad.

La segunda parte de la canción, justificaciones de los campesinos, inicia en la estrofa número ocho (8) y se extiende hasta la estrofa número trece (13) este apartado se encarga de resaltar las justificaciones dadas en el juicio por los campesinos que cometieron la masacre, su interés es destacar el pensamiento irracional del hombre blanco al presentar su accionar como algo normal, y a la misma vez hacer énfasis en la importancia de la igualdad entre los seres humanos. La estrofa número trece (13) deja ver perfectamente la intención de este segundo apartado:

Con esto quiero decirte que “asina” pasen añales  
Mi letra va a transmitirte que todos somos iguales

No me tildes de mugroso, tengo mi corazón limpio  
 Más bien siéntete orgullosos que llevas mi sangre de indio

La tercera parte de la canción, intervención occidental, va desde la estrofa número catorce (14) hasta la estrofa número veinte (20). En este tercer momento la intención es denunciar la intervención de los países industrializados en el territorio americano, a partir de la construcción de bases militares, la llegada de antropólogos y otro tipo de supuestos intelectuales que deslegitimaron el saber del hombre, habitante de estas regiones, y el saqueo de la riqueza natural y mineral del continente por parte de los extranjeros. Sin embargo, se advierte que ya en América existe una revolución socialista que se opone a estas acciones. La estrofa número dieciséis (16) deja ver la intención comunicativa de este tercer apartado:

Antropólogos amorfos, científicos de la nada  
 Inventaron tantos cuentos que en la América no hay nada  
 Todos somos animales, tierra desujectivada  
 Por eso es que hay tantas bases militares bien regadas

### 3.2.3 Coincidencias textuales o Vínculos Literales

A partir del análisis de las macroestructuras de la crónica *Viaje de Muerte a la Rubiera*, y la canción *Rubieras*, se puede establecer que los textos coinciden en su macroestructura, ya que ambos están divididos en tres partes fundamentales. El punto de partida, como se estableció al inicio del capítulo, es el suceso histórico que se pretende relatar; además de este punto de coincidencia, ambos textos intentan dejar ver el punto de vista del hombre blanco, que legitima estos actos de barbarie

cometidos en contra de los indígenas; y la situación actual de los indígenas que luchan por sus derechos.

Con el fin de hacer evidentes los vínculos *hipertextuales*, se establecieron unas coincidencias textuales, entre los dos textos, que posteriormente darían lugar a unos vínculos literales entre sus macro estructuras, es decir, entre párrafos de la crónica y estrofas de la canción.

Las coincidencias textuales de análisis para los dos textos deben entenderse a la luz de las siguientes convenciones establecidas:

Coincidencias Textuales	Convención
Inicio Narrativo	
Nudo Narrativo	
Desenlace Narrativo	
Denuncia Indígena	

**Inicio Narrativo**, esta coincidencia está referida a las partes de los textos que describen el inicio de la historia que dio lugar a la masacre de los indígenas cuivas.

**Nudo Narrativo**, esta coincidencia se refiere a la descripción del asesinato cometido por de los campesinos del hatu la Rubiera en contra de los indígenas Cuivas.

**Desenlace Narrativo**, esta tercera coincidencia, está relacionada con los sucesos que precedieron a la masacre, es decir, con la denuncia de los hechos y el posterior juicio a los sindicados.

**Denuncia indígena**, esta coincidencia se refiere a el estado actual de las comunidades indígenas y el atropello constante que sufren por parte del hombre blanco.

Teniendo como punto de referencia estas coincidencias textuales, se presenta a continuación un cuadro que pretende dejar ver los vínculos literales entre la crónica *Viaje de muerte a la Rubiera* y la canción *Rubieras*.

### 3.2.4 Cuadro Vínculos Intertextuales Literales

Crónica	Canción
<p>Contó que era caporal en un hato colombiano de la Rubiera y que, cuando se acercara el fin de año, convidaría a todos los pobladores de San Esteban a un almuerzo desmesurado, para mostrar su arrepentimiento. Cocinaría sancocho de res en grandes ollas, asaría tres cerdos y los serviría con abundantes yucas y topochos.</p> <p style="text-align: right;"><b>Página 240. Párrafo 6</b></p>	<p>9. Invitaron a un festín a 18 indios <i>Cohibas</i></p> <p>10. Proponiéndoles panela, ropa techo y comida</p> <p>11. Inocentes del asunto ellos partieron en seguida</p> <p>12. En su curiara canalete, remontando río arriba</p>
<p>Hacia mediados de diciembre, un emisario de Marcelino llegó a San Esteban para confirmar a los cuivas que los esperaban en la Rubiera. “Estaremos allí el sábado 23”, dijo Ceballos Chaín.</p> <p style="text-align: right;"><b>Página 241. Párrafo 7</b></p>	
<p>Antes del mediodía, las canoas de los indios cuivas habrían llegado al hato de la Rubiera, luego de remontar durante cuarenta horas el curso del capanaparo.</p> <p style="text-align: right;"><b>Página 239. Párrafo 3</b></p>	
<p>Los niños se apoderaron antes que nadie de los asientos. Todo sucedió de pronto. Marcelino gritó con voz ronca “¡Ahora!” y ocho hombres salieron detrás de él, desde la despensa, con los revólveres y los machetes en alto, desbaratando el aire con los rugidos de la muerte, apurando a la muerte con sus espuelas y sus látigos, mientras la mirada de Ramoncito se disolvía en una nube de pólvora furiosa, y Alberto (que aún no sabía sentarse) caía con la frente segada por un machetazo, y Bengua preguntaba entre remolinos de sangre: ¿Por qué nos hacen esto?</p> <p style="text-align: right;"><b>Página 245. Párrafo 21</b></p>	<p>13. Sin saber lo que pasaba se animaron a sentar</p> <p>14. De pronto por la ventana saltan hombres con metal</p> <p>15. Escopetas y machetes lográndolos acorrallar</p> <p>16. Matándolos como perros sin lástima y sin piedad.</p> <p>17. Fueron 10 los campesinos mercenarios de la muerte</p>

<p>Dos de los invitados, Antuko y Ceballos, quedaron rezagados en la ribera, empujando las curiaras hacia la tierra firme y asegurándolas con lazos de macanilla; Creyeron que darían alcance a sus compañeros antes de que llegaran al patio del ható, pero una de las curiaras se les escabulló por la corriente y tardaron un largo rato en recuperarla.</p> <p style="text-align: right;"><b>Página 245. Párrafo 19</b></p>	<p>17 Fueron 10 los campesinos mercenarios de la muerte  18. De dieciocho indios Cohibas solo 2 tuvieron suerte  19. Escaparon asustados de los filos del machete  20. sumergidos en la tristeza de ver morir a su gente</p>
<p>Antuko y Ceballos lo vieron todo, entre los árboles: “cuatro de las seis mujeres cayeron muertas a tiros junto a la mesa –narrarían luego- ; también los siete niños se apagaron allí. Sólo algunos hombres pudieron correr por el patio, antes de caer cerca de los árboles”</p> <p style="text-align: right;"><b>Página 246. Párrafo 24</b></p>	<p>29. Mientras que miraba cómo mataban a sangre fría  30. Con cuchillo y con plomo, del más grande hasta la cría  31. Muriéndose desde el vientre pagaba aquel que venía  32. Y el llanto se quedó entre el puñal que lo sostenía</p>
<p>Antuko y Ceballos desandaron durante un día y medio la travesía del capanaparo y, al encontrar a la policía colombiana cerca de la frontera, denunciaron los pormenores de la masacre. Tardaron días en creerles y más de una semana en organizar la caza de los criminales.</p> <p style="text-align: right;"><b>Página 247. Párrafo 27</b></p>	<p>21. pasó un año con dos meses, la noticia se estremece  22. de los Cohibas que escaparon uno de ellos aparece  23. dando su cruel testimonio de lo ocurrido a toda su gente</p>
<p>En octubre de 1967, el abogado Horacio Atuesta denunciaba en Bogotá que tropillas de cazadores blancos partían desde Maporillal o Cravo Norte, en Colombia, para competir en excursiones de caza por trofeos que, fatalmente eran indios. “Guajibos, cuivas, pipocas, moreas –enumeraba Atuesta-: aún siguen en la malezalas manchas de sus sangres.</p> <p style="text-align: right;"><b>Página 243. Párrafo 12</b></p>	<p>24. en diciembre de 1967.  25. Fecha en la que fallecen indígenas inocentes  26. Por manos de campesinos pagados por terratenientes  27. Una de las tantas veces que la burguesía arremete  28. Contra seres indefensos matándolos injustamente</p>

<p>“¿Qué hay de raro en estas muertes? – dirá, meses después, María Gregoria Nieves-. Liquidar a los indios es aquí moneda corriente, y son en cambio pocos los castigados. Con ellos no hay otro argumento que la bala y el machete. No son gente los cuivas. Son micos, son plaga”  <b>Página 247. Párrafo 28</b></p>	<p>37. Pero más animal fue aquel que le preguntaron  38. que respondiera por qué, tanta sangre derramaron  39. y dijo: no sabía que guahibiar era malo  40. por eso yo Guahibié con hacha, machete y palo.</p>
<p>Los cuivas no son como nosotros -dirá también uno de los peones que los asesinaron-. Son animales como los venados o los <i>chigüires</i>. Peor todavía, porque los venados no dañan nuestras cosechas ni matan nuestros marranos.  <b>Página 242. Párrafo 11</b></p>	<p>41. Pero más animales fueron los que le pagaron  42. Para matar a rivales que no se civilizaron  43. Según por su propia lengua valía más un animal  44. Y nos dejaron morir a mengua dizque por irracional</p>
<p>Ya no quedan sino setecientos cincuenta, acaso ochocientos: la mitad en tres pueblos de Colombia; los otros, en dos aldeas venezolanas situadas sobre la margen derecha del río Capanaparo –San Esteban y el Pozón, al sur del estado Apure. Aunque siempre se llamaron a sí mismos <i>jiwi</i>, hombres, los cuiva no han conseguido que nadie los considere como tales. Ya en 1898 Julio Verne los citaba, en <i>El soberbio Orinoco</i>, como “asesinos arteros” y “monstruos desalmados”  <b>Página 241. Párrafo 9</b></p>	<p>33. Hoy en día somos varios a pesar de la matanza  34. Nos reunimos a diario, sin planear una venganza  35. Somos seres humanos y delante de criminales  36. Guahibos Venezolanos comparados con animales.</p>
<p>Desde hace por lo menos medio siglo los cuivas viven reducidos a la indigencia más penosa: habitan casi a la intemperie, en viviendas sin muros, bajo un techo de dos pendientes construido con hojas de macanilla, del que cuelgan sus frágiles chinchorros.  <b>Página 242. Párrafo 10</b></p>	<p>49. Con esto quiero decirte que “asina” pasen años  50. Mi letra va a transmitirte que todos somos iguales  51. No me tildes de mugroso, tengo mi corazón limpio  52. Más bien siéntete orgullosos que llevas mi sangre de indio</p>

La hipótesis que se maneja a partir del análisis anterior pretende dejar ver que la crónica *Viaje de muerte a la Rubiera*, y la canción *Rubieras*, actúan, en palabras de Genette, como *hipotextos*, los cuales se relacionan con su *hipertexto*, que en este caso sería la noticia de la masacre publicada en los diarios venezolanos. Este grado de *transexualidad* es denominado por Genette como *hipertextualidad*.

### **3.3 Análisis Intertextual a partir de las Microestructuras**

Luego de haber identificado las relaciones macroestructurales que poseen los dos textos, teniendo como referencia sus párrafos y sus estrofas. Se identificó una categoría transversal presente tanto en la crónica, como en la canción, esta se convierte en eje fundamental de las dos narraciones, denominamos a esta categoría como: *la muerte*. A partir de esta categoría, los textos presentan una mirada occidental que contrasta con una mirada indígena del hecho.

A continuación se presentan en un cuadro las relaciones intertextuales establecidas entre la crónica *Viaje de muerte a la rubiera* y la canción *Rubieras*, teniendo como eje la categoría de la muerte en relación con tres subcategorías: la muerte vista desde la inocencia, la muerte como legitimación del poder y la muerte como relación de desigualdad entre seres humanos.



### 3.3.1 Cuadro de relaciones Intertextuales a partir de la Microestructura

VISIÓN	CONVENCIÓN
INDÍGENA	
OCCIDENTAL	

	CRÓNICA	CANCIÓN
MUERTE - INOCENCIA	<p>Los niños se apoderaron antes que nadie de los asientos. Todo sucedió de pronto. Marcelino gritó con voz ronca "!Ahora!", y ocho hombres salieron detrás de él, desde la despensa, con los revólveres y los machetes en alto, desbaratando el aire con los rugidos de la muerte, apurando a la muerte con sus espuelas y sus látigos, mientras la mirada de Ramoncito se disolvía en una nube de pólvora furiosa, y Alberto (que aún no sabía sentarse) caía con la frente segada por un machetazo, y Bengua inquiría entre remolinos de sangre: ¿por qué nos hacen esto?.</p> <p style="text-align: right;"><b>Página 245. Párrafo 21</b></p>	<p>13. Sin saber lo que pasaba se animaron a sentar</p> <p>14. De pronto por la ventana saltan hombres con metal</p> <p>15. Escopetas y machetes lográndolos acorrallar</p> <p>16. Matándolos como perros sin lástima y sin piedad</p>
MUERTE – LEGITIMACIÓN DEL PODER	<p>Con el pretexto de escarmentar a los ladrones de ganado, los cazadores se lanzan desde la madrugada a <i>guajibiar</i>, siniestro verbo que es sinónimo de matanza. En agosto pasado, una de estas cacerías significó el exterminio de quinientos guajibos, que fueron luego cremados en enormes piras. Los que sobreviven son obligados a trabajar como bestias de carga, y cuando no tienen fuerzas son muertos a palos</p> <p style="text-align: right;"><b>Página 243. Párrafo 12</b></p>	<p>27. Una de las tantas veces que la burguesía arremete</p> <p>28. Contra seres indefensos matándolos injustamente</p>

	<p>“Yo soy persona”, cantaba Carmelina, “y la muerte vendrá un día a quitarme toda maldad. Vendrá la muerte y volaré a la luna vestida con las alas del pájaro carpintero. ¿es que ahora hay dos lunas en el cielo?, preguntarán los espíritus.?”</p> <p><b>Página 238. Párrafo 1</b></p>	
<p>MUERTE- RELACIONES DE DESIGUALDAD</p>	<p>"¿Qué hay de raro en estas muertes? Dirá, meses después María Gregoria Nieves. Liquidar a los indios es aquí moneda corriente, y son en cambio poco los castigados. Con ellos no otro argumento que la bala y el machete. No son gente los cuiwa. Son micos, son plaga"</p> <p><b>Página 247. Párrafo 28</b></p>	<p>43. Según por su propia lengua valía más un animal</p> <p>44. Y nos dejaron morir a mengua dizque por irracional</p>
	<p>Y sin embargo, la calumnia no ha cesado de cebarse en ellos. “El rasgo que distingue a los cuiwas es la maldad –dijo antes de la matanza una de las principales autoridades políticas de Elorza, según el testimonio del antropólogo Walter Coppens</p> <p><b>Página 242. Párrafo 11</b></p>	<p>49. Con esto quiero decirte que “asina” pasen años</p> <p>50. Mi letra va a transmitirte que todos somos</p>
	<p>Los misioneros les desmantelaron una bella mitología que imagina a los seres humanos como semillas de pájaros y supone que todos los cuerpos de la tierra tienen en el cielo un cuerpo gemelo</p> <p><b>Página 241. Párrafo 9</b></p>	<p>iguales</p>

En primer lugar la categoría de la muerte se relaciona con la inocencia del indígena, este hecho se presenta directamente en la crónica en el párrafo veintiuno (21) perteneciente al desenlace narrativo, allí Tomás Eloy Martínez describe:

Los niños se apoderaron antes que nadie de los asientos. Todo sucedió de pronto. Marcelino gritó con voz ronca "¡Ahora!", y ocho hombres salieron detrás de él, desde la despensa, con los revólveres y los machetes en alto, desbaratando el aire con los rugidos de la muerte, apurando a la muerte con sus espuelas y sus látigos, mientras la mirada de Ramoncito se disolvía en una nube de pólvora furiosa, y Alberto (que aún no sabía sentarse) caía con la frente segada por un machetazo, y Bengua inquiría entre remolinos de sangre: ¿por qué nos hacen esto?. (Martínez, 1978, p. 245)

Este párrafo permite ver la acción premeditada de los campesinos, quienes se mantenían ocultos a la espera de que sus víctimas cayeran en la emboscada, su accionar es rápido y certero. No hay advertencia, no hay lugar para súplicas, simplemente proceden a asesinar al grupo de indios como si fuese un trabajo más de los que a diario se realizan en un hato. En el mismo sentido, la canción *Rubieras*, presenta en sus estrofas cuatro (4) y cinco (5) los hechos de la siguiente forma:

11. Inocentes del asunto ellos partieron en seguida
12. En su curiara canaleta, remontando río arriba
13. Sin saber lo que pasaba se animaron a sentar
14. De pronto por la ventana saltan hombres con metal
15. Escopetas y machetes lográndolos acorralar
16. Matándolos como perros sin lástima y sin piedad

En el renglón dieciséis (16) la canción *Rubieras*, “Matándolos como perros sin lástima y sin piedad” realiza una comparación de los indígenas con animales, específicamente con perros, este hecho deja ver el desprecio que los campesinos sienten por los indígenas.

El párrafo veintiuno (21) de la crónica cierra con una pregunta lanzada por Bengua, una de las indígenas: “¿por qué nos hacen esto? Esta pregunta permite ver que al grupo

de indígenas jamás se les ocurrió que aquella invitación tuviese la intención de causarles algún daño, en la pregunta se mezclan el desconcierto y el miedo de quienes nunca sospecharon lo que se avecinaba. De la misma forma la canción en el renglón once (11) reza: “Inocentes del asunto ellos partieron en seguida” y el renglón trece (13) indica: “sin saber lo que pasaba se animaron a sentar”, aquí también se deja ver la inocencia con la que los indígenas procedieron, animados por la promesa de una comida poco común en su dieta y movidos por sus candidez, los indígenas jamás imaginaron su destino.

Se presentan en este accionar los dos tipos de pensamiento puestos en oposición; el accionar del indígena quien no concibe el engaño, ni el asesinato como parte de sus dinámicas de comportamiento; frente al accionar del hombre occidental para quien es legítimamente viable la mentira y el asesinato como herramientas de un supuesto progreso.

En segundo lugar la muerte se presenta como un instrumento de legitimación del poder del hombre blanco, el párrafo doce (12) de la crónica describe:

Con el pretexto de escarmentar a los ladrones de ganado, los cazadores se lanzan desde la madrugada a *guajibiar*, siniestro verbo que es sinónimo de matanza. En agosto pasado, una de estas cacerías significó el exterminio de quinientos guajibos, que fueron luego cremados en enormes piras. Los que sobreviven son obligados a trabajar como bestias de carga, y cuando no tienen fuerzas son muertos a palos. (Martínez, 1978, p. 243)

Este párrafo permite ver que para el hombre blanco son más importantes sus posesiones que la vida de un ser humano, por ello utiliza la muerte como instrumento para infundir el miedo en los indígenas y de esta manera lanzar una advertencia para evitar que ellos intenten despojarlo de sus bienes materiales. Los renglones veintisiete (27) y veintiocho (28) de la canción complementan perfectamente esta mirada al indicar que es “una de

las tantas veces que la burguesía arremete contra seres indefensos matándolos injustamente”.

Mientras que el hombre blanco utiliza la muerte como instrumento de dominación, para el indígena tiene un significado más espiritual y trascendental, la muerte es sinónimo de purificación, en el párrafo uno (1) Carmelina entona una canción que hace pensar en la muerte como un momento de felicidad

“Yo soy persona”, cantaba Carmelina, “y la muerte vendrá un día a quitarme toda maldad. Vendrá la muerte y volaré a la luna vestida con las alas del pájaro carpintero. ¿es que ahora hay dos lunas en el cielo?, preguntarán los espíritus.?. (Martínez, 1978, p. 238)

La muerte simboliza la legitimación del ser humano, “soy persona” canta Carmelina y esta condición le permitirá ir después de muerta hacia el cielo, a encontrarse en paz con los espíritus.

En tercer lugar la muerte es presentada como un instrumento de permite establecer relaciones de superioridad e inferioridad entre los seres humanos desde la mirada del hombre occidental. El indígena es un ser inferior y es totalmente normal y aceptable su muerte, claro ejemplo de este pensamiento se evidencia en el párrafo once (11) de la crónica

"¿Qué hay de raro en estas muertes? Dirá, meses después María Gregoria Nieves. Liquidar a los indios es aquí moneda corriente, y son en cambio poco los castigados. Con ellos no otro argumento que la bala y el machete. No son gente los cuiva. Son micos, son plaga" (Martínez, 1978, p. 242)

Al no concebir al indígena como un ser humano e igualarlo a la categoría de animal, el hombre blanco ubica al indio en una posición de inferioridad respecto a su persona, ello legitima cualquier acción cometida en su contra. De acuerdo con los renglones cuarenta y tres y cuarenta y cuatro de la canción

43. según su propia lengua valía más un animal

44. y nos dejaron venir a mengua dizque por irracional

Esto hace referencia a la inoperancia de las autoridades frente a los crímenes cometidos con los indígenas pues según algunas de las autoridades que gobernaron estas regiones, los indígenas no entraban en la categoría de seres racionales. Esta visión se hace evidente también en el párrafo once (11) de la crónica

Y sin embargo, la calumnia no ha cesado de cebarse en ellos. “El rasgo que distingue a los cuivas es la maldad –dijo antes de la matanza una de las principales autoridades políticas de Elorza, según el testimonio del antropólogo Walter Coppens. (Martínez, 1978, p. 242)

En contraste con la visión de desigual del hombre blanco, se presenta un pensamiento indígena que afirma la igualdad entre todos los seres humanos; el párrafo nueve (9) de la crónica ejemplifica esta visión

Los misioneros les desmantelaron una bella mitología que imagina a los seres humanos como semillas de pájaros y supone que todos los cuerpos de la tierra tienen en el cielo un cuerpo gemelo. (Martínez, 1978, p. 241)

Al enunciar que “todos los cuerpos de la tierra tienen en el cielo un cuerpo gemelo” la mitología de esta tribu indígena no hace exclusiones por raza o condición social, la palabra: “todos” incluye sin diferencia alguna a indígenas y hombres blancos. De la misma forma los renglones cuarenta y nueve (49) y cincuenta (50) de la canción, se refieren a esta condición cuando enuncian que “con esto quiero decirte que asina pasen años, mi letra va a transmitirte que todos somos iguales”. De nuevo la clave del mensaje se encuentra en la palabra “todos”, al enunciar que “todos somos iguales”, la condición de indígena y de hombre blanco se ubica en un mismo plano, dentro del cual no se considera inferior a nadie.

#### 4 CONCLUSIONES

El trabajo con la literatura dentro del aula de clase demandará siempre un ejercicio de reflexión constante por parte del docente. Cada nuevo curso que el maestro asume al inicio del año representa un reto y una oportunidad para alimentar las estrategias de trabajo que pacientemente ha ido construyendo a lo largo de su quehacer. Nada más peligroso que anquilosarse en prácticas de aula bajo el único argumento de los resultados positivos que arrojaron con un grupo en particular. El docente debe tener siempre presente que su labor se relaciona directamente con seres humanos, ello implica reconocer sus particularidades; sus falencias, intereses, gustos, miedos etc.

Las maneras de abordar la literatura en la escuela a partir de los objetivos que el docente persigue, han configurado unos modos propios de trabajo en determinados momentos históricos. Al respecto Cruz Calvo (2005) describe, de la siguiente manera, las distintas formas de abordar la literatura en la escuela a lo largo del último siglo

Encontramos un interés por el autor y su vida como camino para la interpretación de la obra; luego el énfasis se coloca en conocer el contexto social e histórico donde surgen los textos. Vendrá después el estructuralismo con su análisis interno de las obras, buscando establecer una poética. Hacia las últimas décadas del siglo, irrumpe el postestructuralismo, que considera como parte fundamental de los acercamientos a la literatura, a los lectores y receptores, aquí se ha desplazado el interés del texto al lector/a (p.100)

Deslegitimar una u otra manera en la cual ha sido trabajada la literatura en la escuela no debe ser el sentido que oriente el quehacer literario actual. En su momento, cada teoría literaria respondió a las necesidades educativas y sociales del contexto, y en cierta forma, se convirtió en una experiencia acumulada que permite en la actualidad la reflexión a partir de lo ya vivido. Ahora bien, en este punto es necesario preguntar: ¿hacia dónde debe orientarse el trabajo con la literatura dentro del aula?

De la presente propuesta de trabajo se puede concluir que la importancia de la literatura en nuestros estudiantes debe en primer lugar, permitir una experiencia con la lectura, es decir, una lectura que resulte significativa, que lleve al alumno a interrogarse, a preocuparse, a alegrarse; a experimentar algún sentimiento. En otras palabras, que lo convierta en un lector activo, dispuesto a dialogar con el texto. De acuerdo con Iser (1989) la obra literaria posee dos polos: uno artístico creado por el escritor y uno estético creado por el lector, de ahí que, el lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, en un proceso de concreción. En este reconocimiento del lector literario como sujeto activo en el proceso de lectura, se asientan las bases para la construcción de una didáctica de la literatura, en la actualidad.

Es importante tener en cuenta que la experiencia literaria no puede entenderse como un concepto más a “enseñar” dentro del plan de estudios, el trabajo con la literatura debe estar mediado por la pasión que despierta la experiencia literaria en el docente y a partir de allí es que se genera una provocación en el estudiante quien termina contagiado por el entusiasmo que el maestro le imprime a su trabajo.

Cabe destacar también la importancia que tiene el que el docente realice una lectura atenta del contexto educativo dentro del cual se pretende desarrollar el trabajo con la literatura, puesto que las posibilidades de lograr el objetivo del contagio por el gusto literario, se amplían cuando se reconocen las particularidades de cada grupo de trabajo. Si como afirma Iser (1989) autor y lector participan en un juego de fantasía. Este juego resultaría ser mucho más interesante si la obra literaria responde a los intereses de los estudiantes.

Al tomar como punto de partida los intereses del estudiante, se pueden identificar tipos de textos que gustan en los jóvenes y a partir de los cuales es posible llegar a



construir vínculos intertextuales con el texto literario. En el caso particular de la presente investigación, las canciones de Rap son los textos que logran convocar a los estudiantes con mucha facilidad, debido a que sus temáticas abordan problemáticas actuales de nuestra sociedad. De la misma forma la crónica se presenta como un tipo de texto que también se ocupa de abordar estas mismas problemáticas. En este punto se presenta la oportunidad para propiciar que el estudiante genere unos vínculos intertextuales entre ambos textos, a partir de realizar un proceso activo de lectura, que lo lleva a activar su intertexto lector como una forma de lograr establecer las relaciones entre ambos textos.

Actualmente la crónica es un tipo de texto que se ha posicionado como uno de los más apetecidos por los lectores, el denominado *nuevo periodismo narrativo*, cuenta con una gran cantidad de autores que se están dando a conocer con éxito en los círculos literarios, y con otro tanto que ya goza de gran reconocimiento: Alberto Salcedo Ramos, Pedro Lemebel, Juan Villoro, entre otros, hacen parte de lo que se puede llegar a considerar como el canon de la crónica contemporánea.

La crónica contemporánea ofrece una interesante posibilidad de trabajo con los estudiantes, debido a que sus temáticas actuales abordan fenómenos propios del contexto próximo de los jóvenes, y su forma narrativa que maneja el mismo código lingüístico de los protagonistas; estas características logran atraer la atención de los estudiantes, propiciando una lectura más significativa del texto.

Otra gran posibilidad con la que se cuenta a la hora de trabajar con la literatura, es la intertextualidad. Potencializar la lectura intertextual con los estudiantes permite aprovechar todo el capital cultural con que ellos cuentan. Los procesos intertextuales permiten, entre otras cosas, identificar y relacionar las experiencias de lectura que el

estudiante ha realizado de forma autónoma integrándolos, mediante distintas estrategias didácticas, con las lecturas que el maestro comparte con sus estudiantes. El trabajo con la música Rap y la crónica contemporánea se presenta como una posibilidad de integrar los saberes de los estudiantes a una experiencia de lectura literaria, que conlleve a procesos de lectura significativos.

El ejercicio de intertextualidad realizado a partir del análisis súper, macro y micro estructural de la crónica *Viaje de muerte a la Rubiera* y la canción *Rubieras*, se presenta como una forma de abordar dos tipos de textos que comparten un tema en común, esta manera de trabajo es una herramienta para que el docente potencie en sus estudiantes la comprensión de textual.

Vincular la crónica *Viaje de muerte a la Rubiera* con una canción de Rap, permite un proceso de lectura más significativo para los estudiantes, debido a que la propuesta de trabajo involucra los gustos de los jóvenes, en este caso un gusto musical.

Esta propuesta se convierte en una manera de trabajo en el aula, que puede ser desarrollada por cualquier docente interesado en el tema de la intertextualidad, en el mismo sentido puede ser adaptada de acuerdo a los gustos e intereses del grupo con el que se pretenda trabajar, resaltando siempre que el objetivo es potenciar procesos de lectura intertextual que le permitan al estudiante una experiencia de lectura con la literatura.

## BIBLIOGRAFIA

- Bencomo, A. (2002). Voces y voceros de la megalópolis: la crónica periodístico-literaria en México.
- Blández, J. (1996). La investigación-acción: Un reto para el profesorado. *Barcelona: Inde*.
- Boixo, J. C. G. (1999). Hacia una definición de las crónicas de Indias. In *Anales de literatura hispanoamericana* (No. 28, pp. 227-238). Servicio de Publicaciones.
- Caro Valverde, M. (2006). *Los clásicos redivivos en el aula. Modelo didáctico interdisciplinar en educación literaria. Universidad de Murcia, facultad de educación. Departamento de didáctica de la lengua y la literatura* (Doctoral dissertation, Tesis doctoral).
- Caparrós, M. (2012) Por la crónica. *Antología de crónica latinoamericana actual*, 607-612. Alfaguara.
- Chillón, A. (1999). Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas, 26, 75.
- Cook, T.D., Reichardt, Ch.S. (1986). *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Madrid: Morata.
- Cruz Calvo, M. (2005). Didáctica de la literatura como proceso de significación y desarrollo de la competencia discursiva. *Poligramas*(24), 96-111.
- Cuesta, C. (2005). *La crónica literaria en tres escritoras latinoamericanas*. *Diálogos Culturales*, (1), 116-135.
- Darrigrandi, C. (2013). Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio. *Cuadernos de literatura*, 17(34), 122-143.

- De Carrera, E. T. (1972). Guaman Poma, cronista indio, autor de la primera tipología morfológica americana. *Revista española de antropología americana*, 7(2), 161.
- Egan, L. (2004) Carlos Monsiváis. *Cultura y crónica en el México contemporáneo*. Fondo de cultura económica
- Fernández, O. H. (2008). Tiempo de indias: crónicas e imágenes del nuevo mundo y la expresión literaria latinoamericana. *Sapiens: Revista Universitaria de Investigación*, 9(1), 213-235.
- García, I. R. (2003). Intertextualidad, polifonía y localización en investigación cualitativa. *Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social*, 1-13.
- Genette, G., & Prieto, C. F. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus Ediciones.
- Gracida, Y., & Mata, J. (2013). Intertextualidad: de la teoría a las aulas. *Textos de Didáctica de la Lengua y de la Literatura*, 5-10.
- Hammersley, M., Atkinson, P. (1995). *Etnografía*. Barcelona: Paidós.
- Educativa, R., & Aprende, C. (2006). *Estándares Básicos de Competencias en Lenguaje, Matemáticas, Ciencias y Ciudadanas*. Guía sobre lo que los estudiantes deben saber y saber hacer con lo que aprenden.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Taurus Ediciones.
- Jara, M. I. D. V. Y. (2013). Fundamentación teórica de la intertextualidad literario-musical como línea de investigación e innovación en Didáctica de la Lengua y la Literatura. *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, 7, 245-267.

- Jaramillo, D. (2012). Antología de crónica latinoamericana actual. Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2012). Del periodismo narrativo. *Antología de crónica latinoamericana actual*, 632-633. Alfaguara
- Jiménez, J. O. (1993). La raíz y el ala: aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí. Pre-textos.
- Jiménez, J. O., & Alonso, C. J. M. (1998). La prosa modernista hispanoamericana: introducción crítica y antología. Alianza Editorial.
- Krause, M. (1995). La investigación cualitativa: un campo de posibilidades y desafíos. *Revista Temas de educación*, 7, 19-40.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica* (Vol. 25). Editorial Fundamentos.
- Larrosa, J. (2003). La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación. México. Fondo de cultura económica.
- Lemebel, P. (2001). La esquina es mi corazón. Planeta.
- López-Baralt, M. (1984). La iconografía de vicios y virtudes en el arte de reinar, de Guamán Poma de Ayala: una contribución americana a la literatura de regimine principium. *González Echevarría*, 69-83.
- López-Pan, F. (2010). Periodismo Literario. Entre la literatura constitutiva y la condicional.
- Martinez, J. (2001) La intertextualidad literaria (base teorica y práctica textual). Madrid. Catedra.
- Mendoza Fillola, A. (2013). De la intertextualidad a los hipertextos. *Textos de didáctica de la lengua y la literatura*, (62), 11-23.

- Mendoza Fillola, A. (2001). El intertexto lector: el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector (Vol. 3). Univ de Castilla La Mancha.
- Mendoza Fillola, A. (2008). Función de la literatura infantil y juvenil en la formación de la competencia literaria. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Url: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5h7z4>.
- Mendoza Fillola, A. (2008). Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector. Barcelona. Horsori.
- Monsiváis, C. (2006). *A ustedes les consta*: antología de la crónica en México. Ediciones Era.
- Muñoz, B. (2012). Notas desabotonadas. La crónica latinoamericana. *Antología de crónica latinoamericana actual*, 627-631. Alfaguara.
- Murcia Florián, J., & Tamayo y Tamayo, M. (1982). Investigación e interdisciplinariedad. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- OCDE. (2011) PISA. Evaluación de las competencias lectoras para el siglo XXI
- Oviedo, J. M. (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Alianza Editorial.
- Petit, M., Segovia, R., & Sánchez, D. L. (1999). Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura (pp. 63-67). México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Rama, A. (1985) Rubén Darío y el Modernismo. Alfadil Ediciones. Barcelona.
- Reguillo, R. (2007). Textos fronterizos. La crónica una escritura a la intemperie. *Falbo, Graciela (comp.) Tras las huellas de una escritura en tránsito. Buenos Aires: Al Margen*, 41-50.
- Reyes, G. (1995). El abecé de la pragmática. Arco libros.

Rotker, S. (1992). *Fundación de una escritura: Las crónicas de José Martí*. Casa de las Américas.

Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. Fondo de cultura económica.

Salazar, J. (2006). *La ciudad como texto: la crónica urbana de Carlos Monsiváis (Vol. 6)*.

Salcedo Ramos, A. (2011). *La eterna parranda*. Aguilar.

Vásquez, F. (2013). *Sugerencias didácticas para la enseñanza de la literatura. Ruta Maestra*. Santillana.

Victoria, M., & Escandel, V. (1996). *Introducción a la pragmática*. Barcelona, Ariel.

Villanueva Chang, J. (2012). El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy. *Antología de crónica latinoamericana actual*, 583-606. Alfaguara.

Villoro, J. (2012). La crónica ornitorrinco de la prosa. *Antología de crónica latinoamericana*

## ANEXOS

**ANEXO 1. Viaje de Muerte a la Rubiera**  
**Estructura narrativa**

Parte de la Crónica	Párrafos	Convención
Inicio de la narración	<b>1 a 8</b>	
Situación histórica indígena	<b>9 a 13</b>	
Desenlace de la narración	<b>14 a 31</b>	

“Yo soy persona, yo soy persona”, insistía la voz áspera de Carmelina, en la popa de la curiara. Con el pelo abierto en dos grandes hojas sobre la frente, Carmelina avanzaba adormecida por los vapores dulces que se alzaban del río y caían lastimados por el sol de la mañana. La sombra de los totumos y de las macanillas se replegaba a lo lejos, en el llano abierto. De vez en cuando, el alboroto de los monos y de los perros distraía el movimiento manso de la corriente. “Yo soy persona”, cantaba Carmelina, “y la muerte vendrá un día a quitarme toda maldad. Vendrá la muerte y volaré a la luna vestida con las alas del pájaro carpintero. ¿es que ahora hay dos lunas en el cielo?, preguntarán los espíritus.?”

Los tres niños pequeños dormían a sus pies. Carmen tenía la cabeza apoyada en el vestido de flores que Carmelina había canjeado por unas pelotas de fibra, en el mercado de Elorza, y que guardaba sólo para los días de fiesta; Isidoro estaba acurrucado entre sus piernas; Alberto, que aún no sabía sentarse, se desperezaba sobre la estera de kote. Se oía a los cuatro niños mayores, en la segunda curiara, simular un diálogo de peces y cachicamos. Era la historia de una mutua cacería que comenzaba en el agua, seguía en la copa de los árboles, y se resolvía entre las nubes, con el triunfo de los peces. Bengua, la menor de las mujeres, también entonaba una melodía sorda, sin palabras. Atrás, en la última curiara, Luisito Romero apartaba con sus remos desvelados por la corriente del Capanaparo: se había mantenido de pie en la proa durante los días de navegación, con la sangre desordenada por la fiebre. En la vigilia, había creído oír un coro de maracas crepitando en la orilla, y había sentido, por primera vez en veinte años, el desprendimiento de las enormes hojas azules que hay en los árboles del cielo.



Antes del mediodía, las canoas de los indios cuivas habrían llegado al hato de la Rubiera, luego de remontar durante cuarenta horas el curso del Capanaparo: Cirila Quintero imaginaba que Marcelino Jiménez los recibiría junto a la casa principal del hato, con una cesta de mangos para los niños, y que María Elena, su hermana, tendería bellas hojas de topocho sobre la mesa del almuerzo.

Dos años atrás, Marcelino había conocido a Guafaro, una de las cuñadas de Cirila, en el patio del hato El Carabalí. Con la ayuda de un peón había conseguido arrastrarla hasta la frontera colombiana, sometiéndola a la prostitución, a la esclavitud y al tormento. Cuando Guafaro tuvo su primer vómito de sangre, decidió escapar. Se aventuró por la selva y consiguió orientarse, siguiendo el curso de un caño, hasta las vecindades de San Esteban. La propia Cirila la había encontrado en el campo, desmayada, y se había quedado con ella hasta que amainaron los vómitos y la fiebre. Guafaro nunca consiguió reponerse, pero de vez en cuando tenía aliento para ayudar a las demás mujeres en el tejido de esteras y chinchorros.

Una tarde, a finales de noviembre de 1967, el cuiwa Ceballos Chaín volvió de Elorza con un vestido de regalo para Guafaro. Entre interjecciones gruesas y ademanes entusiastas, narró que había encontrado a Marcelino en una bodega, frente al embarcadero.

Ambos hombres se habían perdido en un entrevero de historias hasta que el blanco se atrevió, por fin, a preguntar por Guafaro. Ceballos trató de que el tema se escurriera, pero Marcelino, estimulado por la caña, se puso insistente. Dijo que su mal comportamiento con la muchacha cuiwa le pesaba en el alma y que deseaba enmendar el daño. Contó que era caporal en un hato colombiano de la Rubiera y que, cuando se acercara el fin de año, convidaría a todos los pobladores de San Esteban a un almuerzo desmesurado, para mostrar su arrepentimiento. Cocinaría sancocho de res en grandes ollas, asaría tres cerdos y los serviría con abundantes yucas y topochos. Para que su buena voluntad no mereciera dudas, compró un vestido de algodón y se lo envió a Guafaro.

Hacia mediados de diciembre, un emisario de Marcelino llegó a San Esteban para confirmar a los cuivas que los esperaban en la Rubiera. “Estaremos allí el sábado 23”, dijo Ceballos Chaín.

La historia es confusa en este punto: ciertos cronistas colombianos aseguran que la travesía de los cuivas por el Capanaparo empezó una semana antes, el 16 de diciembre; otros, en Venezuela, suponen que fue después de Navidad. Es que toda la verdad se vuelve imprecisa cuando alude a estas criaturas sin nombre, cuyas únicas costumbres son el azar y las enfermedades. En el lustroso horizonte de las culturas, la suerte de los cuivas ha sido siempre indiferente: a nadie le ha importado el trastornado rincón donde nacen ni el ominoso modo con que los busca la muerte.

Ya no quedan sino setecientos cincuenta, acaso ochocientos: la mitad en tres pueblos de Colombia; los otros, en dos aldeas venezolanas situadas sobre la margen derecha del río Capanaparo –San Esteban y El Pozón-, al sur del estado de Apure. Aunque siempre se llamaron a sí mismos jiwi, hombres, los cuiva no han conseguido que nadie los considere como tales. Ya en 1898 Julio Verne los citaba, en El soberbio Orinoco, como “asesinos arteros” Y “Monstruos desalmados”, apoyándose sobre los vagos informes del explorador Chaffanjon. Otras definiciones de esa ralea sirvieron de pretexto para un lento exterminio: los colonos y los aventureros se habituaron a entrar a saco en las aldeas de los cuivas para arrebatar sus magras posesiones y llevarse a las mujeres; los agricultores los empujaron a punta de fusil hacia tierras menos prósperas; los misioneros les desmantelaron una bella mitología que imagina a los seres humanos como semillas de pájaros y supone que todos los cuerpos de la tierra tienen en el cielo un cuerpo gemelo: que hay otro sol, cuyo viaje se detiene por la mañana en el corazón del firmamento, y otra luna, que en mitad de la noche rueda hacia la cueva donde el sol está oculto.

Desde hace por lo menos medio siglo los cuivas viven reducidos a la indigencia más penosa: habitan casi a la intemperie, en viviendas sin muros, bajo un techo de dos pendientes construido con hojas de macanilla, del que cuelgan sus frágiles chinchorros.

Y sin embargo, la calumnia no ha cesado de cebarse en ellos. “El rasgo que distingue a los cuivas es la maldad –dijo antes de la matanza una de las principales autoridades políticas de Elorza, según el testimonio del antropólogo Walter Coppens-. Ellos se asemejan a caimanes que, silenciosamente se acercan a su presa inadvertida. Los cuivas no son como nosotros -dirá también uno de los peones que los asesinaron-. Son animales como los venados o los chigiüres. Peor todavía, porque los venados no dañan nuestras cosechas ni matan nuestros marranos.

De esas falacias se han servido los depredadores para justificar el exterminio. En octubre de 1967, el abogado Horacio Atuesta denunciaba en Bogotá que tropillas de cazadores blancos partían desde Maporillal o Cravo Norte, en Colombia, para competir en excursiones de caza por trofeos que, fatalmente, eran indios. “Guajibos, cuivas pipocas, moreas –enumeraba Atuesta-: aún siguen en la maleza las manchas de sus sangres. Con el pretexto de escaermentar a los ladrones de ganado, los cazadores se lanzan desde la madrugada a guajibiar, siniestro verbo que es sinónimo de matanza. En agosto pasado, una de estas cacerías significó el exterminio de quinientos guajibos, que fueron luego cremados en enormes piras. Los que sobreviven son obligados a trabajar como bestias de carga, y cuando no tienen fuerzas son muertos a palos”

Hace ya tiempo que las hierbas huelen a muerte en las riberas del Capanaparo. Ninguna comunidad indígena de Venezuela ha sido tan perseguida y atormentada, tan vejada por la aculturación y la esclavitud como este pequeño brote de quinientos hombres, hijos de la sabana, confinados al sur del estado Apure junto a pequeños conucos en los que crecen, indiferentes, el topocho y la yuca.

En la tercera curiara, Guafaro simulaba que dormía. Los vapores que se alzaban del río le oprimían el pecho alimentaban sus fiebres. Había adelgazado tanto desde la fuga que parecía una niñita. Los hombres de San Esteban habían dejado de mirarla, y hasta Ramoncito, que alguna vez fue su marido, evitaba hablarle. A Guafaro la sostenían la caridad de las viejas y la voluble protección de Ceballos Chaín.

Durante la primera noche de navegación se había de dejar invadir por los malos presagios. Soñó con Kauri, un gigante sin ojos, que perseguía a los jivi con una maza para comerlos. El gigante tenía la piel amarilla y hablaba como los truenos. Su rostro era el de Marcelino Jiménez.

Eran pocos más de las once de la mañana cuando María Elena Jiménez divisó, desde las ventanas de la cocina, la fila de cuiva que se acercaba al hato. Delante venían Ceballos Chaín y Luisito Romero; junto a ellos, tres niños mayores, sin guayucos; detrás, Carmelina y Cirila Tintero cuidaban a los más pequeños. Sosteniéndose sobre la vieja Luisa, Guafaro cerraba la marcha.

Marcelino y Luis Enrique Marín, otro de los caporales de La Rubiera, avanzaron hacia la alambrada que cerraba el hato para franquearles la entrada. María Elena vio a Guafaro acortar el paso y con una sonrisa de malignidad apagó con ceniza el fuego donde el pisillo y el arroz se estaban cocinando desde la madrugada.

En la despensa, al lado de la cocina, Fudoro González impuso silencio a los peones. María Gregoria Nieves, que ayudaba a María Elena en la preparación de la comida, quedó un instante cegada por el relumbrón de los machetes que esgrimían los dos peones más viejos: Anselmo Nieves Aguirre, un agricultor de Apure que llevaba ya 16 indios en su cuenta de muertes, y Luis Ramón Garrido, que no había abatido sino a nueve, pero soñaba con batir el récord de Aguirre. Como el sol entraba de lleno en la despensa, cerraron las puertas. Afuera, en el patio, las mesas estaban tendidas con hojas de topocho. Miye y la pequeña Carmen olieron desde lejos el aroma del guiso y, desprendiéndose de Carmelina, corrieron hacia la casa.

Dos de los invitados, Antuko y Ceballos, quedaron rezagados en la ribera, empujando las curiaras hacia la tierra firme y asegurándolas con lazos de macanilla. Creyeron que darían alcance a sus compañeros antes de que llegaran al patio del hato, pero una de las curiaras se les escabulló por la corriente y tardaron un largo rato en recuperarla.

Por fin, la fila de cuivas llegó a la casa. Con cierta brusquedad, Marcelino invitó a los indios a que se acomodaran donde quisieran y entró a la cocina. Luis Enrique Marín lo siguió.

Los niños se apoderaron antes que nadie de los asientos. Todo sucedió de pronto. Marcelino gritó con voz ronca "¡Ahora!", y ocho hombres salieron detrás de él, desde la despensa, con los revólveres y los machetes en alto, desbaratando el aire con los rugidos de la muerte, apurando a la muerte con sus espuelas y sus látigos, mientras la mirada de Ramoncito se disolvía en una nube de pólvora furiosa, y Alberto (que aun no sabía sentarse) caía con la frente segada por un machetazo, y Bengua inquiría entre remolinos de sangre: ¿por qué nos hacen esto?.

Jamás habría repuestas, María Gregoria Nieves iba a contar, más tarde, que "primero oímos balas, y luego lamentos. Los indios caían heridos y eran rematados enseguida a golpes de machete. Yo vi a uno de ellos, Ceballos Chaín, que se revolcaba en el pasto. Entonces le dieron dos cuchilladas y se quedó quieto".

Cirila Tintero tomó a Carmen en brazos y trató de correr con ella hacia las curiaras. Marcelino la descubrió y deshizo la fuga con un balazo certero. Guafaro sucumbió sin quejas al primer golpe de machete. Carmelina, herida, intentó arrastrarse hacia el cuerpecito tembloroso de Arosi, otro de los niños, para ofrecerle su calor, pero el sendero que desembocaba a Arosi parecía infinito, un páramo sin consuelos y sin luces, guardado por gigantes gemelos, vientos gemelos y piedritas de aire.

Antuko y ceballos lo vieron todo, entre los arboles "cuatro de la seis mujeres cayeron muertas a tiros junto a la mesa -narrarían luego-, también los sietes niños se apagaron allí. Solo algunos hombres pudieron correr por el patio, antes de caer cerca de los arboles".

A las doce de la mañana, entre los ayes de los moribundos, María Gregoria y María Elena sirvieron el pisillo con arroz y topocho, y los peones de la Rubiera, con las manos aun alborotadas por la matanza, se sentaron a la mesa y devoraron el banquete de las víctimas, bebieron ron y cerveza, y entre los vapores de la borrachera arrastraron los cuerpos de los cuivas hasta la alambrada y se echaron a dormir.

"Toda aquella noche oímos quejas y llantos de criaturas" diría después Eudoro Gonzales, sin sombra de arrepentimiento. "al amanecer, seis de nosotros abrimos cerca del río un hueco grande y amontonamos allí los cadáveres. Luego, los rociamos con gasolina y les prendimos candela. La hoguera duro dos horas y cuando se apago, tapamos aquella muerte con tierra y volvimos a nuestros trabajo".

La historia de los días siguientes ha sido varias veces deformada por la imaginación mítica, y es preciso volver a las crónicas de hace diez años para recompensar la verdad. Antuko y Ceballos desanduvieron durante un día y medio la travesía del Capanaparo y al encontrar a la policía colombiana cerca de la frontera, denunciaron anonadados los pormenores de la masacre.

Tardaron días en creerles y más de una semana en organizar la caza de los criminales. Advertidos por algunos campesinos, Jiménez y dos de los peones se internaron en el hatu Arauca y consiguieron Burlar, más de seis meses los cercos de la justicia. Elio Torrealba y el viejo Anselmo Nieves Aguirre habían sido atrapados poco antes por la Guardia Nacional en un refugio pantanoso, a diez kilómetros de Guasqualito. Los sentenciaron a 24 años de cárcel. Aun hoy, todo ellos se ven a sí mismos como chivos emisarios de tribunales que jamás podrá entender las leyes del Capanaparo. "¿Qué hay de raro en estas muertes? Dirá, meses después María Gregoria Nieves. Liquidar a los indios es aquí moneda corriente, y son en cambio poco los castigados. Con ellos no otro argumento que la bala y el machete. No son gente los cuiva. Son micos, son plaga"

En el rumoroso caserío de San Esteban, los niños empiezan a amontonarse desde el amanecer. Ya ninguno de ellos sabe que, hace diez años, aquel asentamiento de cuiva se llamaba El Manguito, y que fue a fines de 1968 cuando el padre Gonzalo Gonzales, párroco de Elorza, le cambio el nombre para aventar de la memoria comunitaria del recuerdo de la hecatombe. La tierra es aun infértil, y las arenas, arremolinadas en diciembre por los vientos, siguen ganando terreno entre los conucos.

A mediados de Junio, dos viajeros que se aventuraron por la región fueron guiados hacia San Esteban por una niña que, abrazaba a su muñeca de trapo, caminaba cantando: "Yo soy persona, yo soy persona, y la muerte vendrá un día a quitarme la maldad...". Tenía el pelo abierto en dos grandes hojas sobre la frente, y a una voz tan honda que parecía brotar de dos gargantas.

Cuando se acercaron a las casas, alguien llamó a la niña desde los árboles que se aglomeran, espesos, en el oeste del pueblo: "¡Ven, Carmelina!". Ella corrió hacia la espesura y quedó borrada. Sobre los pobres techos de macanilla empezó a caer llovizna.

## ANEXO 2. Rubieras

### Estructura Narrativa

Partes de la canción	Estrofas	Convención
Narración de la masacre	1 a 7	
Justificaciones de los campesinos	8 a 13	
Intervención occidental	14 a 20	

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. <u>Mi alma se estremece al recordar aquellos hechos</u></p> <p>2. <u>Se me eriza cada poro imaginado los sucesos</u></p> <p>3. <u>El sangriento genocidio gritos llantos y lamentos</u></p> <p>4. <u>De mujeres hombre y niños, inocentes por supuesto</u></p> <p>5. <u>Uno de los pocos casos conocidos hasta el momento</u></p> <p>6. <u>Cuentan los sobrevivientes de aquel acto tan violento</u></p> <p>7. <u>En el hato de la Rubiera donde desató el siniestro</u></p> <p>8. <u>Ubicado allá en Colombia, en los llanos monte adentro</u></p> <p>9. <u>Invitaron a un festín a 18 indios Cohibas</u></p> <p>10. <u>Proponiéndoles panela, ropa techo y comida</u></p> <p>11. <u>Inocentes del asunto ellos partieron en seguida</u></p> <p>12. <u>En su curiara canaleta, remontando río arriba</u></p> <p>13. <u>Sin saber lo que pasaba se animaron a sentar</u></p> | <p>14. <u>De pronto por la ventana saltan hombres con metal</u></p> <p>15. <u>Escopetas y machetes lográndolos acorralar</u></p> <p>16. <u>Matándolos como perros sin lástima y sin piedad.</u></p> <p>17. <u>Fueron 10 los campesinos mercenarios de la muerte</u></p> <p>18. <u>De dieciocho indios Cohibas solo 2 tuvieron suerte</u></p> <p>19. <u>Escaparon asustados de los filos del machete</u></p> <p>20. <u>sumergidos en la tristeza de ver morir a su gente</u></p> <p>21. <u>pasó un año con dos meses, la noticia se estremece</u></p> <p>22. <u>de los Cohibas que escaparon uno de ellos aparece</u></p> <p>23. <u>dando su cruel testimonio de lo ocurrido a toda su gente</u></p> <p>24. <u>en diciembre de 1967.</u></p> <p>25. <u>Fecha en la que fallecen indígenas inocentes</u></p> <p>26. <u>Por manos de campesinos pagados por terratenientes</u></p> |
|--|---|



27. Una de las tantas veces que la  
burguesía arremete
28. Contra seres indefensos matándolos  
injustamente

*CORO*

*Soy boricha, soy el yopo, curiara, rio y  
palanca*

*Soy el querer sin fronteras, soy el amor a  
distancia*

*En las penas las mitigo, con los arpegios  
de un arpa*

*Soy mujer y soy del vientre de la tierra de  
la malaya*

29. Mientras que miraba cómo mataban a  
sangre fría
30. Con cuchillo y con plomo, del más  
grande hasta la  
cría
31. Muriéndose desde el vientre pagaba  
aquel que venía
32. Y el llanto se quedó entre el puñal que  
lo sostenía
33. Hoy en día somos varios a pesar de la  
matanza
34. Nos reunimos a diario, sin planear una  
venganza
35. Somos seres humanos y delante de  
criminales
36. Guahibos Venezolanos comparados  
con animales.
37. Pero más animal fue aquel que le  
preguntaron

38. que respondiera por qué, tanta sangre  
derramaron
39. y dijo: no sabía que guahibiar era malo
40. por eso yo Guahibíé con hacha,  
machete y palo.
41. Pero más animales fueron los que le  
pagaron
42. Para matar a rivales que no se  
civilizaron
43. Según por su propia lengua valía más  
un animal
44. Y nos dejaron morir a mengua dizque  
por irracional
45. Fijate cómo te enturro una puñalada en  
el alma
46. De un pasado que hasta turro con un  
lápiz de mis palmas
47. Para decírtelo en susurro, civilízate con  
calma,
48. Que para tu ser un burro no más te falta  
la enjalma
49. Con esto quiero decirte que “asina”  
pasen añales
50. Mi letra va a transmitirte que todos  
somos iguales
51. No me tildes de mugroso, tengo mi  
corazón limpio
52. Más bien siéntete orgullosos que llevas  
mi sangre de indio
- CORO*
53. Mira a los hijos de la tierra les daré mi  
piel bordada

54. Con una inscripción que diga: soy la  
América buscada.

55. Mira a los hijos de la tierra les daré mi  
piel bordada

56. Con una inscripción que diga:  
Revolución y mañana

57. Le pagaron a estudiosos de la CIA,  
toda esa plaga

58. Para decirnos retrasados, campesinos  
que cagada

59. Que no somos racionales se repite en la  
jornada

60. Así como Guahibiamos, nos mide la  
misma vara

61. Antropólogos amorfos, científicos de la  
nada

62. Inventaron tantos cuentos que en la  
América no hay nada

63. Todos somos animales, tierra  
desujetivada

64. Por eso es que hay tantas bases  
militares bien regadas

65. Aparatos de la muerte, para gente  
incivilizada

66. Aquí sólo hay petróleo, agua y selva  
abandonada

67. Y dicen tranquilamente: Saqueemos  
toda esa vaina

68. Así ponemos el orden con apenas 20  
balas

69. Pero andamos bien alerta, no se crean  
con payasadas

70. Estamos en otros tiempos de prosas  
emancipadas

71. Revolución socialista, crítica  
socializada

72. Asimétrica estrategia, esa es la que  
nunca falla

73. Soy la tierra, soy el yopo, soy orfebre  
de tonada

74. Soy el Cohiba, y el Mapuche, el  
Moricha y el ticuhana

75. Soy obrero campesino, soy la América  
buscada

76. Pero menos la violencia  
institucionalizada

77. Somos: de carne y hueso

78. Somos: el barro espeso

79. Somos: el canto en eco

80. Como: libre es el viento

81. Somos: la piel oscura, la esperanza

82. del honesto al que acusan de animal

83. Somos todo, menos eso

*CORO*

