

“La creatividad en el periodismo de hoy”

Leila Guerriero

Editora de la revista Gatopardo, periodista de La Nación de Buenos Aires, colaboradora de medios como El País de Madrid, la edición argentina de Rolling Stone y la premiada revista peruana Etiqueta Negra

Título original: ¿Dónde estaba yo cuando escribí esto?

Lo diré corto, lo diré rápido y lo diré claro: yo no creo que el periodismo sea un oficio menor, una suerte de escritura de bajo voltaje a la que puede aplicarse una creatividad rotosa y de segunda mano.

Es cierto que buena parte de lo que se publica consiste en textos que son al periodismo lo que los productos dietéticos son a la gastronomía: un simulacro de experiencia culinaria. Pero si me preguntan acerca de la pertinencia de aplicar la escritura creativa al periodismo, mi respuesta es el asombro: ¿no vivimos los periodistas de contar historias? ¿Y hay, entonces, otra forma deseable de contarlas que no sea contarlas bien?

Yo no creo en las crónicas interesadas en el *qué* pero desentendidas del *cómo*. No creo en las crónicas cuyo lenguaje no abreve en la poesía, en el cine, en la música, en las novelas. En el comic y en Sor Juana Inés de la Cruz. En Cheever y en Quevedo, en David Lynch y en Won Kar Wai, en Koudelka y en Cartier-Bresson. No creo que valga la pena escribirlas, no creo que valga la pena leerlas y no creo que valga la pena publicarlas. Porque no creo en crónicas que no tengan fe en lo que son: una forma del arte.

Excepto el de inventar, el periodismo puede, y debe, echar mano de todos los recursos de la narrativa para crear un destilado, en lo posible, perfecto: la esencia de la esencia de la realidad. Alguien podría preguntarse cuál es el sentido de poner tamaña dedicación en contar historias de muertos reales, de amores reales, de crímenes reales. Las respuestas a favor son infinitas, y casi todas ciertas, pero hay un motivo más simple e igual de poderoso: porque nos gusta.

Yo no creo que haya nada más sexy, feroz, desopilante, ambiguo, tétrico o hermoso que la realidad, ni que escribir periodismo sea una prueba piloto para llegar, alguna vez, a escribir ficción. Yo podría morirme –y probablemente lo haga- sin quitar mis pies de las fronteras de este territorio, y nadie logrará convencerme de que habré perdido mi tiempo.

Pero no han venido aquí para escuchar esa perogrullada en la que creo: que la escritura creativa no debería ser excepción en el oficio sino parte de él. Se supone que, además, debo contarles cómo se hace. O cómo creo que se hace.

Y es ahí donde empiezan todos mis problemas, porque no hay nada más difícil que explicar una ignorancia. Quizás la historia del mago ayude un poco.

Era febrero de 2007. El hombre y yo estábamos sentados a una mesa cubierta por un paño verde, en una cabaña de madera con vista a un parque desbordante de árboles y setos perfectamente diseñados. Una lámpara derramaba, sobre la mesa, un charco de luz que iluminaba naipes, dados, una navaja. Dispersos, aquí y allá por el pequeño cuarto, había bastones con puño de plata, sombreros, velas encendidas. La escenografía era minuciosa, y yo no podía evitar la desconfianza: parecía un escenario armado para mí. El hombre me miraba sin bondad, con ojos de búho, y yo no podía entender por qué todos decían de él que era un maestro -el mejor mago del cono sur- si yo no veía más que a alguien que citaba a Borges sin haber leído a Borges, y para quien los bastones con mango de plata, las velas y los sombreros eran sinónimo de buen gusto,

Hasta que le pregunté por qué, en toda su vida, no había tenido más que dos discípulos. Suspiró, como quien va a decir algo importante, y dijo esto: “Porque estoy harto de los discípulos que no quieren admitir que no saben nada. El discípulo llega acá con un desconocimiento inconciente: no sabe nada, y ni siquiera sabe que no sabe nada. Trabaja, se esmera, transpira, y llega a tener un desconocimiento conciente: no sabe nada, pero sabe que no sabe nada. Después trabaja, se esmera, transpira: ahora sabe, y sabe que sabe. Pero debe trabajar todavía mucho más, esmerarse y transpirar hasta lograr un conocimiento inconciente: hasta haber olvidado que sabe. Entonces, y sólo entonces, el conocimiento habrá llegado al músculo. Y hasta que no llega al músculo, el conocimiento es sólo un rumor. Pero hay poca gente dispuesta a hacer ese camino: lleva décadas”.

Cuando escribía este texto recordé la historia del mago y pensé que, quizás, el verdadero trabajo de todos estos años no ha sido para mí el de escribir sino, precisamente, el de olvidar cómo se escribe. El de fundirme en el oficio hasta transformarlo en algo que se lleva, como la sangre y los músculos, pero en lo que ya no se piensa. En algo cuyo funcionamiento, de verdad, ignoro. En algo que hace que a veces, al releer alguna crónica ya vieja, contenga la respiración y me pregunte, con cierto sobresalto: “¿Pero dónde estaba yo cuando escribí esto?”.

Dicen que, al atardecer, el gran cocinero Michel Bras llevaba a sus ayudantes a la terraza de su restaurante en la campiña francesa y los obligaba a permanecer allí hasta que el sol se ocultaba en el horizonte. Y entonces, señalando el cielo, les decía: "Muy bien: ahora vuelvan a la cocina y pongan eso en los platos".

Así como el respeto exacto de las proporciones y los tiempos de cocción no alcanza para explicar una receta sublime, una gran crónica tampoco es producto de un buen comienzo mezclado con un puñado de frases respetables embutidas en una estructura de perfección quirúrgica.

Para empezar por algún lado, habría que decir que el arte del buen cronista empieza a la intemperie o, al menos, fuera de su casa, con los días, semanas o meses que pasa junto al objeto de su crónica, cazando situaciones, tomando nota de cada detalle y volviéndose voluntariamente opaco. Sin esa actitud de acecho discreto, nunca traicionero, no hay crónica posible. Yo he permanecido semanas junto a personas tan disfuncionales como una pesadilla agónica de Marilyn Manson, completamente olvidada de mí -de mi incomodidad, de mi cansancio, de mi hastío- sólo concentrada en ser, lo más pronto posible, cincuenta kilos de carne sin historia: alguien que no está ahí; alguien que mira.

Son semanas de eso. Y después hay que volver a casa, y escribir diez páginas, y aspirar a que sean diez páginas perfectas.

No soy partidaria del cliché de la tortura: de la imagen del periodista que sufre, que escribe de noche sentado sobre una pila de clavos y de libros de Cioran. Yo escribo durante el día, hago gimnasia, casi no fumo, no tomo café, pero cada vez que me dispongo a escribir deseo, con todo mi corazón, ser otra cosa: cantante de rock, diseñadora de modas, doble de riesgo. Abrazar cualquier profesión que me aleje del hastío que me producen esos días monótonos en los que, de todos modos, ya he aprendido a internarme casi sin quejas, con resignación y confianza, y sin más luz que me guíe que las tres o cuatro frases del principio.

Que no es poco.

Un buen principio debe tener la fuerza de una lanza bien arrojada y la voluntad de un vikingo: ser capaz de empujar a la crónica a su mejor destino, y caer con la brutalidad de un zarpazo en el centro del pecho del lector. Con un buen principio lo demás es fácil: sólo hay que estar a la altura, hacerle honor a esos párrafos primeros. Yo, que no obedezco nunca a nadie, obedezco a mis principios con sumisión arrebatada: sé que son el único leño al que podré aferrarme en ese océano de palabras donde no encontraré, por mucho tiempo, lógica, orden, ni prolijidad.

Y aunque aparecen cuando quieren, sin dejarse sobornar por lógica alguna, no empiezo a escribir a menos que tenga, con mucha suerte, uno; con mala suerte, dos y, con pésima suerte, varios principios.

En 2006 escribí la historia de un transexual de 14 años que solicitaba una operación de cambio de sexo. El caso era inédito, no sólo por su juventud extrema, sino por el apoyo público y combativo de sus padres, dos profesionales de clase media. Pasé días relejendo las desgrabaciones, imaginando posibles comienzos antes de dormir, durante la cena y en el metro, en el trabajo y en la calle. Hasta que una noche, mientras cocinaba, apareció. Empezaba así:

"Esa tarde, toda la tarde, Amanda trajinó la casa escondiendo tijeras y cuchillos, navajas y hojas de afeitar. Porque la vio mal -nerviosa, diría después-, y sospechó: su hija, Eugenia, entraba y salía de los cuartos cerrando puertas con furia, los ojos dos ascuas vivas, y Amanda preguntaba "¿Qué te pasa, Euge, por qué, por qué?", más por calmarla que por esperar respuesta: hacía dos años que sabía por qué.

Esa tarde de agosto de 2005, Eugenia, 15 recién cumplidos, furtiva como un gato, encontró al fin lo que buscaba: un filo. Entonces se encerró en el baño, se quitó la ropa y se hizo un tajo -hondo- en esa parte suya que la asquea: el sexo que lleva entre las piernas. El pene."

Aquella niña bruscamente fundida en varón que intenta mutilar el sexo que la asquea decía, de la ambigüedad, todo lo que yo era capaz de decir.

Claro que así como hay principios que cuestan lo suyo, hay otros que aparecen enseguida.

Jorge Gonzalez es un hombre de dos metros treinta de altura a quien apodan el Gigante y que vivió su minuto de fama jugando al basquet en los años '80. Estuvo a punto de ingresar a la NBA pero, en vez de eso, decidió formar parte de un equipo de lucha libre en los Estados Unidos, porque pagaban mejor. Las cosas salieron mal, y ahora vive paralítico, pobre, solo y diabético en el pueblo que lo vio nacer, rumiando la pena de todo lo que fue y de lo que ya no es. Pasé con él una semana y cuando regresaba a casa en un ómnibus destartado, mirando por la ventanilla, apareció el principio: vi esa tierra rala, pobre, a la que había ido a buscar a un hombre extraordinario, y que había imaginado, en cierta forma, igual de extraordinaria. Y vi que no era más que otro rincón de la vieja y gastada y pobre República Argentina. Saqué mi anotador y anoté lo que después, pulido, sería esto:

“No.

Ésta no es una tierra extraordinaria. La provincia de Formosa, en el noreste argentino, es una planicie sin elevaciones con una vegetación que fluctúa entre el verde discreto de las zonas húmedas y los campos agrios de la sequía. No hay lagos ni montañas ni cascadas ni animales fabulosos. Apenas el calor del trópico mezclado con el polvo en una de las regiones más pobres del país. Y sin embargo allí, a orillas de un río llamado Bermejo, un pueblo de nombre El Colorado —donde 17 mil personas viven del trabajo en la administración pública y la cosecha del algodón— tiene, entre todas sus criaturas, a una criatura extraordinaria: El Colorado es la tierra del gigante.

Son las dos de la tarde de un día de noviembre. Las calles del pueblo se revuelven a 43 grados de calor y en el hotel Jorgito una mujer joven, de andar cansado, dice “Pase, le muestro su cuarto”. Los cuartos son así: cama, ventilador, la mesa, el baño. Cuando la mujer se va suena el teléfono y una voz honda —la excrecencia del eco de una catedral o de una bóveda— dice:

—Al fin. Ahora estás en mi territorio.

Desde su casa, a cinco cuadras del mejor hotel del pueblo, Jorge González, el gigante, se ríe.”

La palabra “No” del comienzo negaba toda posibilidad excepcional y plantaba, además, la primera de varias semillas amargas. El Gigante resultó ser un hombre despótico, dueño de un resentimiento interminable, al que le quedaba una sola forma de dominio: su voz. La usaba para ordenar, para exigir hielo, agua, cigarros, mate, gaseosa, una tolla, insulina, el teléfono, empanadas. Y pensé que eso, el último reducto del Gigante, tenía que retumbar a lo largo de la crónica. No bastaba definir esa voz con un adjetivo como “honda”, seguramente justo pero no suficiente. Había que rodear a la palabra de un círculo de fuego: hacer que el lector se detuviera en ella. Y escribí eso de “Cuando la mujer se va suena el teléfono y una voz honda —la excrecencia del eco de una catedral o de una bóveda— dice “Al fin, ahora estás en mi territorio”. “Excrecencia”, además, no es palabra simpática: remite a algo vagamente repulsivo. Y “criatura” se llama a los niños, pero también a las bestias de la noche y a las infamias de los circos.

Escribir es, a veces, como poner levadura en una masa: no hay que hacer nada, excepto dejar que las palabras hagan su trabajo. Y hay que tener cuidado, porque lo harán con eficacia aterradora.

Con el principio debidamente encontrado sobrevienen días horribles. Días en los que, más que escribir, acumulo: diálogos, escenas, frases, datos. El resultado es un texto monstruoso, ilegible, del tamaño de un libro chico: el embrión deforme de la crónica. Sólo después empieza lo que llamo escribir, que no es otra cosa que quitar, de ese cascote mal armado, lo que sobra.

Leí que les sucede a los escultores y a los que construyen sus tablas de surf: se limitan a sacar de la madera o de la piedra lo que ya está ahí. Lo que yo hago durante los días siguientes es rebanar, pulir, sacar, quitar la viruta bajo la cual está la crónica completa. Encarar ese enorme trabajo de selección del que dependerá que una historia sea buena o una parodia de sí misma, que terminará contando la vida de una persona o montando una ridícula maqueta.

A veces encuentro una veta pura -un clima, una frase, una idea- y la sigo hasta donde se agota y se pierde. Pero nunca me detengo: durante esos días no miro mails, no hablo por teléfono, no salgo de mi casa, y aunque sienta que no voy por buen camino quito, pulo, rasgo, rompo una y otra vez, una y otra vez. Mi método es la insistencia. Un ejercicio casi físico que implica irradiarme de la crónica como de una materia tóxica hasta que ella crece dentro de mí como una cáscara, hasta que estoy llena de su silencio ominoso que reclama toda mi atención. Hasta que ya no existe en mí más que eso: su viento mudo.

Durante jornadas pesadillescas de doce o quince horas no pienso en otra cosa que en atravesar el velo que separa: atrapar sus tobillos, rendirle las caderas, hacer que la crónica se venza y me deje ver su música, me enseñe a cantar con ella.

De a poco, a partir de ese magma de palabras mezcladas, se dibuja, sin que yo sepa cómo, una columna hirviente hacia la que todo converge y desde la que se disparan nervios y neuronas, arterias y las venas, los músculos, los huesos, cartílagos, tejidos, y brota, sólo, el cuerpo poderoso de la crónica. Eso que debe tener la forma de la música, la lógica de un teorema, y la eficacia letal de un cuchillazo en la ingle.

Así como los cocineros tienen sus juegos de cuchillas, los cirujanos su instrumental quirúrgico y las modistas sus canastas con hilos, los periodistas tenemos nuestra caja de herramientas. En la mía, hasta hace poco, había demasiadas cosas: metáforas adjetivadísimas, sustantivos arrancados a las entrañas mohosas de los diccionarios, efectos especiales, luces de colores, guirnalda, frunces, encajes, moños. Hoy, esa caja tiene la parquedad del maletín de un forense: llevo los huesos del idioma, cuatro adjetivos, todos los signos de puntuación, y pocos credos: que menos es más, y que las cosas se dicen mejor cuando se dicen poco. En el perfil de un empresario de la carne argentino, por ejemplo, un hombre llamado Alberto Samid sospechado de enriquecimiento ilícito y corruptelas múltiples, después de describir la vida que llevaba -aparentemente modesta, sin autos ni bienes ni ropa de lujo- tres líneas aisladas decían así: "Cosas que no tiene Samid: autos último modelo, muebles caros, casa de cinco mil metros, asesor de imagen, manicura, trajes Armani, yate, gemelos de oro, mocasines de cuero italiano. Por cosas como estas, podría pensarse que Samid es un hombre modesto."

Me gusta creer en esa idea: creer que, para decir algunas cosas, es mucho mejor -más eficaz- no decirlas.

Hace un tiempo escribí un libro que se llama Los suicidas del fin del mundo y que cuenta la historia de un pueblo de la patagonia argentina donde, a lo largo de un año y medio, doce mujeres y hombres muy jóvenes decidieron volarse la cabeza de un disparo o ahorcarse, en la intimidad del hogar o en la vía pública. Allí, en ese libro que reconstruye las vidas y las muertes de estos doce suicidas y del pueblo en que vivieron, un párrafo dice esto:

"Había escuchado tantas teorías para explicarlo todo.

Porque sí, porque no había nada para hacer, porque estaban aburridos, porque no se llevaban bien con sus padres, porque no tenían padres o porque tenían demasiados, porque les pegaban, porque los hacían abortar, porque tomaban tanto alcohol y tantas drogas, porque les habían hecho un daño, porque salían de noche, porque robaban, porque salían con mujeres, porque salían con mujeres de la noche, porque tenían traumas de infancia, traumas de adolescencia, traumas de primera juventud, porque hubieran querido nacer en otro lado, porque no los dejaban ver al padre, porque la madre los había abandonado, porque hubieran preferido que la madre los hubiera abandonado, porque los habían violado, porque eran solteros, porque tenían amores pero desgraciados, porque habían dejado de ir a misa, porque eran católicos, satánicos, evangelistas, aficionados al dibujo, punks, sentimentales, raros, estudiosos, coquetos, vagos, petroleros, porque tenían problemas, porque no los tenían en absoluto.

Teorías. Y las cosas, que se empeñaban en no tener respuesta."

Creí que no hacía falta decir más para decir que la respuesta no estaba entre los vivos.

Que los vivos, en todo caso, sólo podían ofrecer respuestas miserables.

Por lo demás, en los prados donde pastan las crónicas brota de todo y ellas se alimentan: comic y poesía, novelas y los cuentos, la música y el cine. Y, de todas esas cosas, probablemente nada enseñe a escribir tanto y tan bien como las películas.

Los directores, como los cronistas, cosen escenas, producen continuidad, organizan información y hacen transcurrir cuarenta años en dos horas. Las películas, como las crónicas, no se construyen sólo con planos generales y ritmos lentos, sino con primeros planos, planos americanos, monólogos, flash backs, escenas de tiros, escenas de sexo y escenas de violencia. En las crónicas, como en el cine, hay voces en off, travellings, paneos.

Hace un par de años escribí la historia de un militante de izquierda desaparecido en la Argentina durante la última dictadura militar, un chileno llamado José Liborio Poblete, a quien apodaban Pepe. La historia arrancaba con Buscarita Imperi Navarro Roa, la madre de ese hombre, un día de septiembre de 1971, allá en Santiago. Decía así:

“El 10 de septiembre de 1971, en el living de su casa -pasaje 40, Villa 4 de Septiembre, La Cisterna, Santiago- a Buscarita Imperi Navarro Roa se le volcó, entera, una botella de aceite, y ella no supo que hacer, más que las cruces.

-Me santigué, y dije ay dios mio, dios mío, qué va a pasar. Porque se volcó entera, la botella entera- dice, más de treinta años después, en su departamento del barrio de La Boca, Buenos Aires.

Volcar una sola gota de aceite fuera de la cocina, reza la superstición, puede traer meses de mala suerte. Y a ella, supersticiosa, se le había volcado una botella. De todos modos, no dijo nada. Limpió el charco y esperó.

La tranquilizó el ritmo de los días: serenos en aquella primavera. Había problemas de dinero, como siempre, pero los hijos –eran siete: José “Pepe” Liborio, Lucinda, Fernando, Patricia, Víctor, Patricio y Francia- no traían sobresaltos, y su propio trabajo –limpiar casas ajenas- marchaba bien.

El 15 fue su cumpleaños.

El charco de aceite había empezado a quedar en el olvido cuando el 17 de septiembre su hijo mayor, José “Pepe” Liborio Poblete, 16 años, le anunció que viajaría a Curicó en tren, con un amigo. Buscarita dijo “Bueno” y se quedó limpiando. No había motivos para ver en eso una amenaza y puso agua para el té.

Septiembre, a sus espaldas, empezaba a ser el mes tan cruel.”

Dos párrafos después, Pepe Poblete caía por accidente sobre las vías, el tren le cortaba las dos piernas, y, con la esperanza de conseguir rehabilitación adecuada, dos años más tarde, viajaba a la Argentina donde, en 1977, sería secuestrado junto a su mujer y su hija de ocho meses, torturado, probablemente ejecutado y con certeza desaparecido por el régimen militar.

Empezar con la cámara fija en Buscarita haciendo el té, inocentemente haciéndose las cruces, era una forma de resaltar la monstruosidad del destino que aparecería dos párrafos más tarde, perseguiría a esa mujer hasta el otro lado de la cordillera, la alcanzaría y terminaría por destrozarla. Pero por el momento sólo veíamos un plano cerrado de esa dama humilde calentando agua. Y aun sabiendo que algo muy malo iba a pasar, no sabíamos qué, y no sabíamos cómo. Se nos había clavado, como a Buscarita, la mala semilla de la premonición.

Eso –decir el horror sin decirlo- se puede aprender de muchas formas, pero no está mal aprenderlo en el cine, paralizados, con la respiración rígida entre la boca y la garganta, sin entender la razón de ese volcán de miedo que nos ahoga si después de todo estamos en el cine, si después de todo en la pantalla el cielo es tan azul, la protagonista tan plácida y dormida, la puerta tan cerrada y sin embargo.

Se podría pensar que, con el bloque de texto pulido, la información organizada, cierta coherencia interna y algunos recursos más o menos bien puestos, está todo hecho.

Pero no. Todavía falta lo difícil: que la crónica, así como el humo asciende buscando una vía de escape, fluya buscando su propia música.

El escritor japonés Haruki Murakami dice esto en un texto llamado “La música de las palabras”: “Ya sea en la música o en la ficción, lo principal es el ritmo. Tu estilo tiene que tener un ritmo bueno,

natural, firme, o la gente no va a seguir leyéndote. Aprendí la importancia del ritmo de la música y específicamente del jazz. A continuación, viene la melodía, que en literatura viene a ser un ordenamiento apropiado de las palabras para que vayan a la par del ritmo. (...) Si las palabras se acomodan al ritmo de una manera suave y bella, uno no puede pedir más. Lo siguiente es la armonía: los sonidos mentales que sostienen las palabras. (...) Prácticamente todo lo que sé acerca de escribir, lo aprendí de la música. Sonará paradójico, pero si yo no hubiera estado tan obsesionado con la música podría no haberme convertido en novelista. (...) Mi estilo está tan profundamente influenciado por los riffs salvajes de Charlie Parker, digamos, como por la prosa elegantemente fluída de Scott Fitzgerald (...)"

Alguna vez el escritor y periodista argentino Martín Caparrós dijo que su única habilidad verdadera era tener cierto oído para el ritmo de las palabras. "Eso es lo que yo considero mi capital -dijo-. Debo confesar que la prosa que escribo está plagada de endecasílabos. Siempre me sorprende, porque me parece que es un recurso tan obvio y tan poco usado. Poca gente mide las sílabas de lo que escribe". En su libro de crónicas *El interior*, Caparrós describe así una gigantesca siderúrgica llamada Acindar: "Aquí, ahora, en ese espacio enorme gris espeluznante hay rayos, fuego, truenos, materia líquida que debería ser sólida: el principio del mundo cuarenta y cuatro veces cada día. Aquí, ahora, en este espacio de posguerra nuclear hay caños como ríos, las grúas dinosaurias, las llamas hechas chorro, sus chispas en torrente, cables, el humo negro, azul, azufre, gotas incandescentes en el aire, el polvo de la escoria, las escaleras, los conductos, los guinches como pájaros monstruosos, olor a hierro ardiendo, mugre, sirenas, estallidos, plataformas, calor en llamaradas, las ollas tremebundas donde se cuecen los metales y, muy imperceptibles, los hombres con sus cascos antiparras máscaras tan minúsculos -que parecen casi nada si no fuera porque todo esto es puro hombre, obra del hombre, bravura de los hombres, naturaleza dominada. Aquí se hace el acero".

Uno puede imaginar a Caparrós volviendo una y otra vez sobre ese párrafo, leyendo, releyendo, solfeando, midiendo, cambiando adjetivos y tiempos de verbo hasta lograr la métrica perfecta, el ritmo justo, la mejor forma de contar lo que también podría decirse así: "Acindar, la siderúrgica líder en el país, es muy grande".

La diferencia, claro, es que, donde esa frase no dice nada, aquel párrafo emana olor a hierro, aturde con bramido de sirenas, y es imposible despegar la información de su placer estético -lo que dice, de cómo lo dice- porque el secreto de su potencia, de su perfecta eficacia, reside en el encastre milimétrico de cada pieza y, por tanto, está disperso: en todas partes y en ninguna.

Así como un orfebre no cesa hasta lograr un engarce sublime, un periodista pasa días removiendo párrafos, recortando frases, afirmando voces, refinando escenas, trabajando ruidos, escribiendo fusas y corcheas, artículos y verbos, semitonos, bemoles, sostenidos, hasta lograr que fluya: que parezca fácil. Hasta lograr que, bajo la superficie tersa de la crónica, bajo su música serena, quede oculto lo que la pone en marcha. Su esqueleto. Sus músculos severos. Su íntima arquitectura de goznes aceitados.

Llegamos al final y me las he arreglado para no responder a la pregunta: ¿cuál es el método?

Hace poco leí que una directora de teatro decía que su método era "el del buen alpinista que modifica su equipo en función de la montaña, del tiempo, del día. Tengo la impresión -decía la mujer- de que al comenzar los ensayos hay una montaña enorme que habrá que escalar, y lo importante, en ese momento, es elegir los crampones adecuados".

La respuesta es engañosa. Ella, ustedes y yo sabemos que el problema reside, justamente, en saber *cómo* elegir los crampones adecuados. Y la única respuesta que tengo es una respuesta desesperante: que se hace con eso que llaman intuición y que, si bien no está exenta de esfuerzo, es intransferible.

Yo no tengo corazón para decirle a alguien que, para escribir una crónica, debe encerrarse en un departamento de 36 metros cuadrados en jornadas de dieciseis horas y concentración de monje budista. Pero, en el fondo, todo lo que tengo para decir es eso: que debe que encerrarse en un departamento de 36 metros cuadrados en jornadas de dieciseis horas y concentración de monje budista.

Porque no sé cómo funciona lo demás pero, sobre todo, no quiero saberlo.

A Ferrán Adriá, el catalán afecto a la cocina molecular, le gusta pasar seis meses investigando con qué cantidad de oxígeno un tomate se transforma en espuma y eso sólo hace su arte más sublime. A mí me gustan las cosas sofisticadas, el idioma lujoso y bien lustrado, las estructuras complejas, pero prefiero seguir desconociendo la química de las emulsiones: no saber del todo cómo y por qué funciona la maquinaria. Temo que, si la miro con tanta intensidad, termine por romperse. O por aburrirme, que es como decir lo mismo.

En los últimos tiempos, para ocasiones como esta, he tenido que volver sobre mis textos y ver cómo y por qué tomé tal o cual decisión. Y me he sentido, una y otra vez, como una fabuladora - porque ni una sola de las decisiones que tomé para escribir los textos que acabo de leerles fue producto de algún tipo de reflexión, sino de mi insistencia de burra sobre la computadora- y como Harry Angel, el detective interpretado por Mickey Rourke en aquella película de Alan Parker llamada Corazón Satánico. En esa película, Harry Angel es contratado para rastrear a un cantante y soldado desaparecido cuyo nombre es Johnny Favorite. Angel sigue las pistas hasta el final, sólo para descubrir que el cantante desaparecido es él mismo, que ha sido contratado para seguir las huellas de su propio pasado, y que en ese pasado ya no es un detective sentimental sino una bestia sin alma. Y lo que me da miedo no es seguir mis propias huellas para terminar descubriendo que, al final del arco iris, estoy yo misma devorando corazones de niños indefensos, sino, precisamente, eso: que la búsqueda se acabe. Que, de tanto buscar, termine por encontrar algo.

Prefiero sospechar algunas cosas. Que toda levedad se monta sobre tornillos erizados. Y que si lo de arriba flota, es porque lo de abajo lo sostiene. Pero no sé cómo se hace.

Sí sé que vale la pena abandonar esa orilla alfombrada de prosas higiénicas y mudarse a esta otra, bastante más incómoda, a la que se llega con esfuerzo, con hombros y ojos cansados, y que no promete, además, ningún alivio.

Pero allí, alguna vez, escribiremos algo.

Algo que olvidaremos por un tiempo.

Algo que, después de meses o de años, volveremos a leer.

Y entonces, con la respiración contenida, con un sobresalto leve, nos haremos aquella pregunta del principio: "¿Pero dónde estaba yo cuando escribí esto?"

Y ese será todo nuestro premio: haber estado ahí. Y no recordar cómo.

"Esta conferencia fue escrita para el Seminario de Escritura Creativa y Creatividad en la Enseñanza, organizado por la Alcaldía de Bogotá en 2007. Fue publicada por la revista colombiana El Malpensante en 2007".