

Peligros, fragmentariedad y primera persona en la crónica latinoamericana contemporánea: *Huaco retrato*, de Gabriela Wiener

Federico Guzmán Rubio

Si hay un punto en que coinciden todos los estudios llevados a cabo sobre la crónica literaria latinoamericana o incluso los abocados a una obra o un cronista en específico, es en el de la hibridez y flexibilidad del género. Por momentos, parecería que lo único que tienen en común las muy distintas obras que conforman el vago corpus de la crónica literaria latinoamericana es la dificultad de adscribirlos con certeza a un género. De hecho, si comparamos algunos ejemplos considerados canónicos en distintas épocas, encontrar equivalencias o constantes dentro de su poética resulta casi imposible; esto sucede, por mencionar un caso, al confrontar “Crónica color de bitter” (1882) de Manuel Gutiérrez Nájera –uno de los indiscutibles fundadores del género en el México republicano– y *Los migrantes que no importan* (2010), de Óscar Martínez, uno de los libros de crónica que mayor atención crítica e incluso impacto social han generado en la segunda década del presente siglo. El contraste que se crea con el choque de la radical intimidad e impresionismo del primer texto con la voluntad de denuncia y la investigación periodística del segundo hace casi imposible su adscripción al mismo género literario. Sin embargo, ambos son, cada uno a su manera, ejemplos paradigmáticos de la crónica literaria latinoamericana.

Salvo algunas características definitorias, como el uso de la primera persona, el pacto de veracidad establecido entre lector y autor, el uso de diversos recursos provenientes de otros tipos de discursos como el periodismo, la novela o el teatro, y el detonante del texto a partir de un referente *real*, predominan los atributos circunstanciales, desde la ciudad como escenario privilegiado de la escritura, el afán noticioso o de actualidad, la preocupación social, la difusión a través de periódicos y revistas o incluso la preminencia de la narración. Pero estas últimas de ninguna manera están presentes en todos los textos calificados como crónica, por más que puedan resultar esenciales al definir un periodo o una tradición en particular. Este hecho, patente durante la lectura de crónicas de diferentes tiempos, no pone en duda la existencia del género, sino simplemente enfatiza su capacidad de adaptación según el contexto y gracias a su carácter híbrido, que no se conforma con reproducir las mismas recetas en diferentes periodos. A diferencia de géneros más estables como el teatro, el cuento, la reseña o incluso el ensayo, la crónica se caracteriza por su permanente transformación.

Partiendo de esta noción, este trabajo propone el abordaje de un nuevo modelo de crónica, muy presente en la literatura latinoamericana contemporánea, a través del análisis de *Huaco retrato* (2021), de la peruana Gabriela Wiener. El libro de Wiener es un modelo paradigmático de la nueva crónica, que se aparta del afán noticioso de interés más inmediato para emprender un análisis social de mayor profundidad, a través de los recursos tradicionales del género. No obstante, esta nueva crónica dialoga directamente con la modernista, al transitar por los “peligros” de su respectiva experiencia urbana, por retomar la terminología de Ramos, como se mostrará más adelante.

Al proponerse explícitamente retratar el tiempo presente, la crónica está hondamente imbuida en la realidad histórica, razón por la cual su proceso de escritura se ve asaltado por muchos temas y formas, y de manera más visible que el de otros géneros textuales. Para responder a las exigencias de lectura que *Huaco retrato* plantea al género de la crónica, recurrimos a la bibliografía clásica sobre el nacimiento de

la crónica moderna en la literatura latinoamericana (Rotker, Ramos, González) y a la que ha estudiado su estatuto actual. En especial, nos apoyamos en los postulados de Ahmed sobre la política de las emociones, por considerarlos el marco ideal para acercarnos a esta nueva manera de diseccionar la realidad. El objetivo último es leer parte de la crónica que se está escribiendo hoy en América Latina desde la óptica que el propio texto plantea. Después de todo, si la esencia del género radica en su transformación, entonces la forma de leerlo debe mostrar la misma maleabilidad.

Nuevas formas de leer la última crónica

Los estudios fundacionales sobre la crónica literaria latinoamericana fueron elaborados a partir del corpus modernista –es decir, en aquellas crónicas publicadas en el cambio del siglo XIX al XX–, en una decisión plenamente justificada por el hecho de que en este periodo el género conoció su esplendor y se sentaron las bases con las que, con todos los cambios evidentes, ha pervivido hasta la actualidad. Sin embargo, aplicar al pie de la letra este marco teórico para analizar la crónica contemporánea resulta insuficiente, pues las condiciones de su escritura, así como la naturaleza misma de los textos, ya es otra. De esta forma, es necesario, a partir de las bases asentadas por los estudios que bien podemos ya considerar clásicos, buscar nuevas herramientas que permitan un acercamiento pertinente a la crónica que se está escribiendo actualmente.

Esta exigencia ya ha sido identificada por varios de los investigadores que se han encargado durante los últimos años de teorizar sobre la crónica contemporánea. Tal es el caso, por ejemplo, de Poblete Alday, quien al emprender un análisis sobre la presencia de la violencia y el mal en la crónica mexicana actual, advierte que

el corpus cronístico actual nos demanda para su comprensión que actualicemos nuestros aparatos conceptuales y herramientas analíticas, en sintonía no sólo con las cambiantes condiciones del contexto –que posibilitan el

nacimiento y el desarrollo de este modo textual– sino también con elementos teóricos provenientes de otros campos del conocimiento, como las ciencias sociales, las artes y las humanidades.¹

Claudia Darrigrandi, por su parte, en un artículo cuyo fin es precisamente reflexionar sobre las miradas con las que leemos críticamente a la crónica, va un paso más allá y propone una posible nueva vía de estudio.² Su propuesta parte de las transformaciones que el género experimentó en el último cambio de siglo, lo que no significa que esta óptica no pueda emplearse para releerlo desde el modernismo; finalmente, si leemos la crónica contemporánea con el aparato crítico creado para abordar la de *fin de siglo*, también podemos leer el modernismo hispanoamericano a partir del aparato crítico desarrollado para leer la crónica contemporánea.

Este traspase de visiones, que resultaría inoperante para otros géneros literarios, enriquece la lectura de la crónica, pues su hibridez definitoria permite analizarla desde diferentes partes y hacer hallazgos inesperados. Concretamente, Darrigrandi considera pertinente leer la crónica desde la crítica cultural, propuesta a la que nosotros nos adherimos no sólo por considerarla adecuada como herramienta metodológica, sino porque cierta crónica latinoamericana se concibe a sí misma también como crítica cultural:³ “arguyo que releer la crónica latinoamericana desde el ángulo de la crítica cultural abriría puertas para el análisis de nuevos ejes que, eventualmente y con sus respectivas variantes, podrían cruzar transversalmente las crónicas escritas desde el periodo modernista hasta nuestros días”.⁴ Estos señalamientos sobre la necesidad de buscar nuevas herramientas teóricas y metodológicas parten de la constatación de que existe una nueva crónica que exige ser leída de forma novedosa. Por ejemplo, siguiendo con Claudia

¹ P. Poblete Alday, “Crónica narrativa contemporánea: enfoques, deslindes y desafíos metodológicos”, *Literatura mexicana*, 31, (2020), p. 134.

² C. Darrigrandi, “Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio”, *Cuadernos de Literatura*, 34, (2013).

³ Las crónicas de Carlos Monsiváis son el ejemplo paradigmático de este propósito; en el caso de autores contemporáneos, podría citarse a la argentina María Moreno o a la ecuatoriana Sabrina Duque.

⁴ C. Darrigrandi, *op. cit.*, p. 140.

Darrigrandi, hace ella notar, al presentar un número monográfico sobre el género y sintetizar sus hallazgos (junto con Diz), lo siguiente:

se vislumbra un aspecto que tendrá bastante desarrollo en la crónica de los siglos XX y hasta XXI: los afectos. La felicidad, el rechazo, la indignación se mezclan como sentimientos tenues, que apenas se vislumbran a inicios del siglo XX y que, ya sobre el final del siglo, en plumas como las de María Moreno, adquieren un lugar casi central, compitiendo o enriqueciendo, en todo caso, la construcción del yo.⁵

Es justamente la presencia de los afectos, entendidos como las emociones personales del sujeto cronista, uno de los ejes centrales en *Huaco retrato*, no sólo como trasfondo del texto, sino como una cuestión explícita que Wiener se encarga de problematizar al cuestionar sus reacciones emotivas frente a los temas que aborda, como se verá en el análisis elaborado más adelante. Con prudencia, Diz y Darrigrandi no afirman categóricamente que los afectos nunca habían sido considerados por la crónica, sino que “apenas se vislumbraban a inicios del siglo XX”. En este matiz se encuentra, a nuestro parecer, una de las claves para el estudio crítico de la crónica: al tratarse de un género híbrido, como hemos venido insistiendo, sus elementos constitutivos siempre están presentes, pero cada autor y cada época privilegian unos sobre otros. De esta manera, los afectos –que si bien siempre habían estado presentes en la crónica, lo habían hecho de manera casi soterrada– cobran un estatuto predominante en la actualidad, al menos en el modelo textual al que adhiere Wiener.

Por supuesto, esto no implica una novedad radical, y es posible rastrear antecedentes claros. Darrigrandi identifica uno de ellos en Clarice Lispector.⁶ A esta escritora brasileña le incomodaba el género de la crónica por su cercanía con el periodismo y con la realidad exterior, cruda, y veía en su molde narrativo una limitante expresiva que se

⁵ C. Darrigrandi y T. Diz, “Presentación. Un género persistente: crónica periodística literaria latinoamericana”, *Cuadernos de literatura*, 45, (2019), p.177.

⁶ El Fondo de Cultura Económica publicó en 2021 las crónicas reunidas de Lispector, en el marco de la publicación de sus obras completas. Este acontecimiento editorial abre la puerta a los estudios críticos, desde el ámbito hispánico, sobre las crónicas de la autora brasileña, pues hasta el momento sólo se contaba con antologías y selecciones muy parciales.

contraponía con su propuesta literaria. Sin embargo, al cuestionar los límites de la crónica, Lispector los amplió, y confirmó con ello, según Darrigandi, su maleabilidad: “El género del cual está renegando es lo suficientemente flexible para que la cronista de uno de los periódicos más leídos del Brasil exponga, abiertamente, su intimidad”.⁷

Naturalmente, esta subjetivación de un género que se define por su carga subjetiva no representa una transformación aislada, sino que responde a una tendencia extendida tanto en la sociedad latinoamericana en general (piénsese en las redes sociales) como en sus productos culturales y, en menor medida, en sus respectivos estudios críticos: el “giro afectivo” o “teoría del afecto”. Al respecto, Sánchez Prado ve en esta tendencia “una forma de superar distintos *impasses* generados por la institucionalización de discursos originalmente concebidos como disidentes”.⁸ En todo caso, al margen de cuál haya sido la causa del surgimiento de este nuevo punto de vista, el tomar en cuenta los afectos en la interpretación de un producto cultural es cada vez más necesario, más aún cuando un texto hace de estos uno de sus ejes argumentativos y de contenido:

El gradual pero inexorable declive del poder explicativo de los vocabularios de los estudios culturales latinoamericanos en los últimos años ha dejado en claro la necesidad de nuevas formas de aproximarse a la cultura desde ese ángulo afectivo que, en la mayoría de los casos, ha sido leído como poco más que un síntoma de procesos políticos e ideológicos subyacentes.⁹

Aparte de los afectos, otro de los cambios más evidentes en la crónica contemporánea, que empieza a visibilizarse desde la década de los sesenta con nombres tan relevantes como Monsiváis y Walsh, es el de enfocar su mirada en sectores desfavorecidos de la sociedad. Este acercamiento no se produce con una intención de escandalizar o de folclorizar, ni con un simple afán bohemio –como lo hiciera cierta

⁷ C. Darrigandi, *op. cit.*, p. 130.

⁸ I. Sánchez Prado, “Presentación”, en *El lenguaje de las emociones*, M. Moraña e I. Sánchez Prado (eds.), Frankfurt, Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2012, p. 12. <https://doi.org/10.31819/9783954870530-001>

⁹ I. Sánchez Prado, *op. cit.*, p. 12.

crónica cercana al decadentismo decimonónico, como las del guatemalteco Gómez Carrillo al narrar visitas a prostíbulos u opiaros orientales—, sino como un gesto político reivindicativo, como una vía de investigación social o, simplemente, porque el cronista pertenece a un ámbito subalterno.

Este último caso sería, por ejemplo, el de Pedro Lemebel, cuyas descripciones de ciertos ambientes marginados de Santiago de Chile no son necesariamente un ejercicio de periodismo de inmersión o *gonzo* ni un trabajo de campo, sino una forma más auténtica y honesta en la medida en que su vida cotidiana transcurre en esos espacios. En un artículo dedicado a analizar las crónicas de este autor, Pastén identifica este gesto y le atribuye una intención incluso moral: “Hoy el cronista centra su atención fundamentalmente en los grupos más desvalidos de la sociedad con el fin de darles una voz [...] No es de sorprender, por tanto, que se hable de la meta moral y política del cronista, quien practica una suerte de ‘*transformational journalism*’”.¹⁰ Curiosamente, Martín Caparrós, quizás el cronista latinoamericano más reconocido en la actualidad, había llegado a la misma conclusión a partir de una premisa distinta. Caparrós plantea que la crónica es política porque centra su atención en cualquier persona y no en los miembros de las élites, las únicas personas que importan, desde su visión, en el modelo social actual: “La crónica se rebela contra eso cuando intenta mostrar, en sus historias, las vidas de todos, de cualquiera: lo que les pasa a los que también podrían ser sus lectores. La crónica es una forma de pararse frente a la información y su política del mundo: una manera de decir que el mundo también puede ser otro. La crónica es política”.¹¹ En todo caso, la crónica es un género que considera una manifestación política al fijarse en ciertas personas y no en otras, de forma que la elección del objeto de escritura nunca es un gesto inocente. Wiener, en

¹⁰ A. J. Pastén, “Paseo crítico por una crónica testimonial: de *La esquina es mi corazón* a *Adiós mariquita linda* de Pedro Lemebel”, *A Contracorriente*, vol. 4, núm. 2, (2007), p. 106.

¹¹ M. Caparrós, “Por la crónica”, en D. Jaramillo Agudelo (edit.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, México, Alfaguara, 2012, p. 610.

el libro que aquí nos ocupa, hace de esta conciencia uno de los ejes de su obra, como se verá más adelante.

Hay otros elementos constitutivos de la crónica que cobran protagonismo en *Huaco retrato*, y que, si bien siempre habían estado presentes, lo habían hecho de manera soterrada al menos en la crónica inmediatamente anterior, cuyo modelo más característico sería la ejercida por el antes citado Martín Caparrós o por la argentina Leila Guerriero. Para identificar estos elementos constitutivos, resulta pertinente retomar la ya clásica definición de Villoro sobre la crónica como “ornitorrinco de la prosa”,¹² definición que una vez más enfatiza la hibridez del género, es decir, que se nutre de otros géneros narrativos de ficción y no ficción y aun de los géneros ensayísticos. Por ejemplo, en *Huaco retrato* tienen especial relevancia la autobiografía (por “el tono memorioso y la reelaboración en primera persona”), el ensayo¹³ (por “la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos” y la novela (por “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”), mientras que la obra de Wiener se alejaría del reportaje (pues no hay “datos inmodificables”) y del cuento (por no haber “un sentido dramático en espacio corto”).

Si retomamos la definición de Villoro, quien practica una crónica muy distinta a la de Wiener, es para señalar que la novedad de la cronista peruana estriba en retomar elementos siempre presentes en la crónica para así renovarla y proponer un modelo innovador; los materiales siempre son los mismos, pero la forma de mezclarlos y la proporción presente de cada uno de ellos dan por resultado un producto por completo distinto. Por último, antes de proceder al análisis de *Huaco retrato*, para terminar con este repaso teórico que muestra de qué manera Wiener retoma elementos clásicos de la crónica para producir un texto novedoso, consideramos oportuno remitir a dos de los

¹² J. Villoro, “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, *La Nación*, 22 de enero de 2006, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-chronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985/>

¹³ Aunque la crónica se ha definido ante todo como una narración, hay cronistas que tienden más hacia la modalidad argumentativa, como sería el caso de Monsiváis; sobre esta cuestión, véase L. Egan, *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*, México, FCE, 2004, pp. 162-164.

estudios fundacionales: *La invención de la crónica*, de Susana Rotker, y *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, de Julio Ramos. Ambos fueron elaborados a partir del corpus modernista, pero son también válidos para el modelo de Wiener, para mostrar su alcance y vigencia, comprobando la versatilidad de un género siempre cambiante. “No nos proponemos idealizar la ‘marginalidad’ ni la ‘heterogeneidad’ de la crónica. Por el contrario, intentaremos ver cómo la flexibilidad formal de la crónica le permitió convertirse en un archivo de los ‘peligros’ de la nueva experiencia urbana; una puesta en orden de la cotidianidad aún ‘inclasificada’ por los saberes instituidos”,¹⁴ afirma Ramos a propósito de la experiencia ciudadana de los modernistas, tan aficionados al *boulevard* y la *brasserie*. Lo mismo, curiosamente, podría afirmarse de *Huaco retrato*, un texto escrito más de cien años después del modernismo (la época que Ramos aborda), pues Wiener también pretende transitar por los “peligros” de su respectiva experiencia urbana, con el propósito de alcanzar una transformación personal que conseguirá al subvertir los “saberes instituidos”.

Susana Rotker, por su parte, establece un paralelismo entre la época de las crónicas modernistas de José Martí a finales del siglo XIX y la publicación a finales del siglo XX de las de su propia autoría. Además de las características que hemos mencionado, Rotker enfatiza otro rasgo distintivo de la crónica: la duda. Al tratarse de un género cambiante que intenta fijar una realidad que se escapa y siempre es otra, la crónica no pretende llegar a conclusiones definitivas; su propósito es otro: mostrar las contradicciones de un tiempo a partir de las cuales se generan las interrogantes sociales. Este rasgo es claro en el caso de Wiener, pues a lo largo de su investigación y de la lectura del libro, en lugar de que se respondan las preguntas que la cronista peruana se plantea, se evaporan las pocas certezas que creía tener, sobre todo las relativas a su pasado familiar. La crónica, entonces, no sirve para aprehender la realidad y encontrar respuestas a las preguntas que el

¹⁴ J. Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989.

propio texto se formula, sino para ahondar el misterio del mundo y, en ese trance, encontrar y producir belleza, tal como Rotker escribió a propósito de su tiempo y del de los modernistas:

Su hibridez insoluble, las imperfecciones como condición, la movilidad, el cuestionamiento, el sincretismo y esa marginalidad que no termina de acomodarse en ninguna parte, son la mejor voz de una época –la nuestra– que a partir de entonces sólo sabe que es cierta la propia experiencia, que se mueve disgregada entre la información constante y la ausencia de otra tradición que no sea la de la duda. Una época que vive –como los modernistas–, en busca de la armonía perdida, en pos de alguna belleza.¹⁵

La crónica como proceso de transformación

A diferencia de la crónica más cercana al periodismo, a la objetividad y a restringir la figura del cronista a la de testigo, Gabriela Wiener, desde el inicio de *Huaco retrato*, muestra su involucramiento con uno de los ejes del relato: la biografía¹⁶ de su antepasado, el arqueólogo francés Charles Wiener: “Lo más extraño de estar sola aquí, en París, en la sala de un museo etnográfico, casi debajo de la Torre Eiffel, es pensar que todas esas figurillas que se parecen a mí fueron arrancadas del patrimonio cultural de mi país por un hombre del que llevo el apellido”.¹⁷ La cronista peruana es clara sobre la sensación (“extrañeza”) que le produce estar viendo la exposición; señala su posicionamiento político al remarcar que esas figuras fueron “arrancadas” y, al comentar que se parecen a ella, muestra su identidad escindida. Son estos tres ejes –la extrañeza de descender de un arqueólogo colonialista, la indignación que le produce

¹⁵ S. Rotker, *La invención de la crónica*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992, p. 203.

¹⁶ No se trata de una biografía tradicional, sino, en los términos de Manuel Alberca, de un *quest*: “En el *quest*, a diferencia del relato de vida o testimonio, el autor no se conforma con ser un mero ayudante o gestor de la vida de otro. Aquí el autor, que investiga la vida ajena, coloca dicha búsqueda en el centro de su relato, y le da un valor protagónico a las vicisitudes y maneras de conseguir la información, ocupando un espacio importante en la historia. Por tanto, en el *quest* la autobiografía se integra en la biografía, y la presencia del biógrafo en el relato, que se pone él mismo en escena, lo anima y enriquece [...] El relato biográfico es también fuente de autoconocimiento, porque sirve de cotejo con la vida del biógrafo mismo, y porque el conocimiento y comprensión del otro exige el conocimiento y la comprensión de uno mismo”. Cf. M. Alberca, *Muestra de vida. Biografías y bioficciones*, Madrid, Pálido fuego, 2021, p. 266.

¹⁷ G. Wiener, *Huaco retrato*, México, Literatura Random House, 2021, p. 11.

el colonialismo europeo y la identificación con las antiguas y expoliadas culturas del Perú prehispánico— las que articularán todo el libro.

Las líneas que siguen acentúan todavía más estos tres ejes, a grado tal que Wiener —convertida ya en autora-narradora-protagonista y asumiendo el pacto autobiográfico planteado por Lejeune— parece convertirse en una pieza más del museo; una pieza cuya presencia en esa sala y, por cierto, es el resultado de múltiples violencias consideradas durante mucho tiempo como una sugerente mezcla entre aventura y ciencia:

O sea que son museos muy bonitos levantados sobre cosas muy feas. Como si alguien creyera que pintando los techos con diseños de arte aborigen australiano y poniendo un montón de palmeras en los pasillos, nos fuéramos a sentir un poco como en casa y a olvidar que todo lo que hay aquí debería estar a miles de kilómetros. Incluyéndome.¹⁸

Esta escena inicial prosigue mientras Wiener contempla la colección homónima, en concreto los huaco retratos, que son una clase de figuras individualizadas producidas por civilizaciones preincaicas; una especie de documento de identidad de esa época, según la autora. En algunas vitrinas, su rostro se refleja y se superpone con el de la figura en exhibición, de forma tal que surge una nueva cara formada a partir de la pieza arqueológica de barro y de los rasgos de carne y hueso de la cronista peruana. Este proceso remite al célebre cuento de Cortázar, “Axólotl”, que tiene lugar en el Jardín de Plantas, no muy lejos de allí, y en el que el narrador, de tanto observar a un ajolote, intercambia su identidad con la del anfibio. Sucede exactamente lo mismo entre Wiener y los huaco retratos, con la salvedad de que no se trata de un cuento fantástico, sino de una crónica verídica.

El sentimiento de identificación se acentúa todavía más cuando Wiener llega a una nueva vitrina que le llama especialmente la atención por encontrarse vacía. En el letrero explicativo, lee que se trata de la momia de un niño, pero que no está y no hay ninguna explicación sobre su paradero. La vitrina del museo se convierte de pronto en una

¹⁸ *Ibidem.*

tumba, y no en una cualquiera, sino en una expoliada, seguramente por segunda vez. Dado que no hay ningún objeto en exhibición, en esta ocasión Gabriela Wiener sólo aprecia en la vitrina su propio reflejo y podría afirmarse que, en ese instante en que sujeto y objeto se confunden y se fusionan, arranca la crónica:

Esta vez mi reflejo de perfil incaico no se mezcla con nada y es, por unos segundos, el único contenido, aunque espectral, de la vitrina vacía. Mi sombra atrapada en el cristal, embalsamada y expuesta, reemplaza a la momia, borra la frontera entre la realidad y el montaje.¹⁹

El libro transitará por tres líneas argumentales: la reconstrucción de la biografía de Charles Wiener, incómodo antepasado de la autora (aunque el resto de su familia se muestre orgulloso de su linaje); un viaje a Perú motivado por la muerte del padre de la autora y el regreso a regañadientes a España, país en el que reside, y una crisis personal detonada por la incertidumbre que le provocan los cambios en su vida y, sobre todo, el cuestionamiento sobre su identidad. En un momento dado, Wiener afirma: “Soy consciente de que intento construir algo con fragmentos robados de una historia incompleta”,²⁰ refiriéndose a la crónica que escribe pero también a ella misma, en el intento que emprende por extraer de la incertidumbre en la que inevitablemente vive algo de fuerza para reafirmar su identidad. Hay también una lectura formal en la cita anterior, pues la crónica está montada a base de fragmentos. Dicha estructura responde a la (de)construcción de la propia autora y remite a la técnica del *collage* de Benjamin.

Wiener asume en cierta manera el papel de esa momia de niño extrañada y se coloca en la vitrina vacía con el propósito de estudiarse desde fuera como si fuera una pieza de museo, dotando de un nuevo sentido a la clásica definición de crónica de González como una “minuciosa arqueología del presente”.²¹ Este ejercicio se repetirá más adelante cuando la autora lea que su antepasado, en su paso por el Perú, aparte de robar

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

²¹ A. González, *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, José Porrúa, 1983, p. 74.

cientos de piezas arqueológicas, “adoptó” un niño indígena, es decir, se lo “compró” a su madre por unas cuantas monedas o, dicho más claramente y tomando en cuenta el contexto, lo robó. El propósito “científico” de Wiener pretendía estudiar si alejándolo de su entorno degradado y llevándolo a la civilizada Europa, el niño podría tener un desarrollo “normal”. Salvo los párrafos que el arqueólogo Wiener le dedica al niño en su libro de viajes sobre el Perú, no se sabe nada más de la historia del menor. Wiener se siente interpelada por ese cruel relato al igual que le sucedió con la momia ausente del museo de París y, de nueva cuenta, se identifica con esa historia a grado tal que la hace suya, estableciendo un paralelismo con su vida de inmigrante en España:

Es raro, sé que llevo en mis venas la sangre de Charles, no la de Juan, pero es el adoptado a quien siento de mi familia [...] Mi abuelo se llevó consigo un niño indígena para ponerlo en una vitrina como hicieron con King Kong. Dicen que los ‘indios’ que eran llevados a Europa no sobrevivían mucho tiempo. Yo ya llevo quince años y me parece un milagro.²²

Además de servir como detonante para la narración en general y para ciertos fragmentos de la crónica, la operación de la cronista peruana es radicalmente política en el sentido en el que Ahmed le atribuye al duelo. Según Ahmed, está establecido con claridad qué muertes deben provocar tristeza y consternación y qué muertes deben pasar desapercibidas o incluso ser celebradas. Subvertir esta división puede provocar que quien lo haga, al llorar las muertes equivocadas, aunque se trate de niños víctimas de campañas de guerra, sea incluso acusado de terrorista. Al lamentarse por el robo del niño cometido por su antepasado y al ponerse en lugar del niño cuya momia fue primero robada de una tumba peruana y después extraviada en un museo parisino, Wiener está cuestionando las políticas del duelo y reivindicando a esos dos niños como sujetos autorizados de provocar emociones, en un proceso claramente explicado por Ahmed:

²² Wiener, *op. cit.*, p. 56.

Una manera de examinar el papel de las emociones cuando se responde a la injusticia es considerar la política del duelo. Mostré en los capítulos 6 y 7 cómo funcionan las emociones para diferencias a los otros precisamente identificando a aquellos que *pueden ser* amados, aquellos que pueden ser llorados, es decir, al construir a algunos otros como los objetos legítimos de la emoción.²³

Aunque se trate de acciones sucedidas hace más de un siglo, Wiener pretende, mediante la crónica, contraponerse al relato impuesto por su antepasado en concreto y por todo el sistema colonialista en general. La forma de hacerlo es intentar reconstruir las vidas de los niños de las que no se sabe nada, pues no eran sujetos cuyas vidas se consideraran dignas de ser asentadas en un documento europeo; su destino era la vitrina de museo y el gabinete de curiosidades, no el archivo civil. “Necesitamos responder a la injusticia de una forma que muestre –en vez de borrar– la complejidad de la relación entre la violencia, el poder y la emoción”,²⁴ afirma Ahmed, y Wiener parece seguir su programa al pie de la letra.

No obstante, en este punto, la autora corría el riesgo de caer en la simplificación o el maniqueísmo, y lo evita mediante la autocrítica y, de nuevo, con la identificación. Ella misma repara en que también está utilizando a los niños para sus propios fines, tanto políticos como narrativos, por lo que quizás, aunque por vías distintas y bajo espectros ideológicos opuestos, los dos Wiener sean más parecidos de lo que aparentan y sus radicales diferencias se deban más que a su esencia a las circunstancias de la época:

Hasta ahora has sido para mí el niño de esa horrible escena en que fuiste comprado por unas monedas y trasladado a Europa con fines científicos. Charles te usó para mostrarse como salvador. Es más, pudo haberte inventado. Yo te convertí en el símbolo en el que quiero reconocermé más que en mi propio antepasado. También te descarné. Te hice idea, pieza ósea de mi relato.²⁵

De pronto, la cronista empieza a encontrar ciertos paralelismos entre la personalidad de su hasta entonces odioso antepasado y ella

²³ S. Ahmed, *La política cultural de las emociones*, México, UNAM, 2017, pp. 287-288.

²⁴ *Ibid.*, p. 295.

²⁵ G. Wiener, *op. cit.*, p. 135.

misma, por ejemplo, en el hecho de que el arqueólogo, de origen judío, hubiera experimentado discriminación y no le fuera sencillo incorporarse en la élite académica francesa y lo hubiera conseguido sólo después de borrar su propia identidad, convirtiéndose así en un “advenedizo”, según la terminología de Hannah Arendt. Ya desde su propia época, Wiener fue cuestionado por sus endeble métodos científicos e incluso por exagerar o incluso inventar algunos de sus descubrimientos. En la actualidad es considerado más un aventurero que un arqueólogo, y más un embustero que un científico, aspectos que le resultan simpáticos a su descendiente peruana en contraste con los aspectos más racistas de su obra:

El fastidio por los pasajes coloniales, racistas y crueles de los libros de Wiener sobre mi cultura da paso a una repentina empatía por su postura involuntariamente antiacadémica y ególatra [...] Se revela así un puente hasta ahora invisible entre nosotros, uno que atraviesa la historia, lo que somos y no fuimos para cada uno, lo que no nos atrevimos a ser, algo que se llama impostura.²⁶

Aparte de Charles Wiener, otra figura importante en la crónica es el padre de la autora. De hecho, una buena parte de sus cuestionamientos surgen a raíz de un viaje a Lima, su ciudad natal, a la que vuelve por la reciente muerte de su padre. De nueva cuenta, la autora muestra una relación ambivalente ahora con su progenitor. Por una parte, admira su compromiso político (su padre fue un importante militante de izquierda) y el amor que le profesó desde pequeña; por otro lado, cuestiona algunos aspectos de su vida. En un gesto simbólico, se pone los lentes de su padre para intentar ver la vida a través de ellos y así entenderlo mejor:

Me pruebo las gafas sucias de papá y por primera vez en mi vida, y aún más fuerte desde que me bajé demasiado tarde de ese avión, siento que a lo mejor tengo que empezar a pensar seriamente en que algo de ese ser fraudulento me pertenece. Y ya no sé si me refiero a mi padre o a Charles.²⁷

²⁶ *Ibid.*, p. 99.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

Resalta la doble vida que el padre de la cronista llevaba, pues tenía dos casas, dos mujeres y dos familias. La familia de la cronista era la legalmente constituida, la oficial, mientras la otra era la clandestina. Wiener se entrevista con la otra mujer de su padre, quien le cuenta que casi siempre que pasaba días con ella usaba un parche para justificar sus ausencias, pues estas supuestamente se debían a tratamientos oftalmológicos que debía seguir. Por más que el truco del parche resulte grotesco y represente una vida llena de mentiras, a la cronista, más que a la hija, le resulta sugerente el que se pueda cambiar de una vida a otra con el simple gesto de ponerse o quitarse un parche. Otra vez, Wiener se siente identificada con esta capacidad de transformarse a voluntad y, de hecho, concluye que ella también lo hace porque lleva dos vidas; no porque tenga dos familias, sino porque su existencia transita entre la realidad y la literatura:

De alguna manera entiendo la escritura como ese movimiento de ponerse y sacarse un parche. De hacer funcionar la estratagema. Y de hacerlo sin inocencia, con una sensación a veces hasta sucia de estar metiendo la vida en la literatura o, peor, de estar metiendo la literatura en la vida.²⁸

Aunque no pueda hablarse de reconciliación con sus ancestros, Wiener se reconoce en ellos en una faceta, encima, que no le resulta desagradable. Si al principio de la crónica se consideraba apenas como un objeto exótico de museo, como un ser subalterno incapaz de pertenecer a los círculos más elitistas de la sociedad, reservados para los hombres blancos, en el desarrollo de su investigación encuentra que tiene más de los Wiener de lo que le hubiera gustado reconocer en un principio: “Hay algo en esta mezcla perversa de huaquero²⁹ y huaco que corre por mis venas, algo que me desdobra”.

Mientras se va configurando esta búsqueda personal, las incertidumbres aumentan y llegan a su culminación cuando un experto

²⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁹ El “huaquero” es un ladrón de sitios arqueológicos y profanador de tumbas, como lo fue Charles Wiener a pesar de la respetabilidad de la que gozaba en la época.

francés en la obra del arqueólogo Wiener le comenta a la autora que hay “hipótesis” de que efectivamente el casi descubridor de Machu Picchu habría dejado descendencia en Perú. De esta forma, la única certeza sobre la que Wiener construía su relato –la de ser descendiente del francés– se desdibuja. Esta búsqueda de la identidad a través de una rama incómoda de su ascendencia desemboca en una crisis personal que se manifiesta sobre todo en su vida sentimental.

Wiener practica el poliamor y vive con su esposo y su esposa. Pero la relación, que hasta entonces había sido estable y sincera, entra en una crisis por un romance que la cronista vive en secreto durante su estancia en Lima y, sobre todo, por las dudas que le despiertan sus sentimientos y la vigencia del pacto que estableció con Jaime y Rosi, sus esposos. Aquí entran de nuevo los sentimientos no sólo como consecuencia de las acciones, sino como sus agentes: “Sé que mi fragilidad los aleja. Sé que mi llanto los enfría. Sé que mi miedo los mutila”.³⁰ En última instancia, la autora dirige sus cuestionamientos hacia sí misma, pues su relación puede llegar al final por las incongruencias que identifica en sus convicciones, que se conflictúan de la misma forma en que lo hizo su relación con los Wiener: “Pero mientras más disidente me presumo, más instalada en el establishment me encuentro. Mientras más predico la sinceridad amorosa con los otros dos, más les miento. Mientras más cerca estoy de volver más quiero escaparme”.³¹

Finalmente, en buena medida gracias a “Descolonizando mi deseo”, un taller al que la autora asiste, logra reconciliarse con sus esposos y el libro concluye, en lo que puede leerse como una declaración de optimismo en el futuro, con el embarazo de Rosi. El trío decide nombrar al futuro niño como Amaru Wiener, de forma que, aparte de los apellidos de su padre y madre biológicos, también lleve el de la cronista, que parece finalmente haber asumido su estirpe. Aunque, en estricto sentido, entonces ya no sepa si es real o imaginaria. Pero ya no importa.

³⁰ *Ibid.*, p. 90.

³¹ *Ibid.*, p. 70.

Conclusiones

Wiener no duda en afirmar que la protagonista indiscutible e incluso el tema principal de su libro es ella misma. En este sentido, *Huaco retrato* podría encontrarse más cerca de la autobiografía que de la crónica. Tradicionalmente, la autobiografía abarca el relato de una vida hasta el momento de la escritura, pero no es el caso que nos ocupa. Aquí la narración se limita a un episodio en la vida de la autora, cuyos límites, si bien están delimitados por sucesos externos (la muerte del padre y la concepción de su hijo), resultan claramente determinados por un proceso emocional y por una transformación interior: el camino que conduce de la incertidumbre, la crisis y la duda a la reconciliación consigo misma y con el mundo que la rodea. Con estos aspectos en mente, la crónica de Wiener podría emparentarse con otras ramas de la crónica latinoamericana contemporánea, como los relatos de duelo o el viaje a la raíz.³²

Más que retratar una realidad exterior, la crónica, en Gabriela Wiener, narra un proceso interno cuya trama es determinada por la relación de la autora con la historia y con el presente. Nunca la crónica había sido tan impúdica y tan sincera, tan ególatra y tan honesta: la cronista asume su mirada y, con ella, la riqueza y las limitantes de la primera persona. Por ello, los afectos cobran protagonismo, pues son también una forma de conocimiento y el vínculo más directo que cualquier persona establece con el mundo.

En síntesis, podríamos definir la crónica de Wiener como la narración de una transformación personal en el que la primera persona cobra absoluto protagonismo y se analiza una porción del mundo a través de los afectos y de una historia personal. Todo autorretrato es también un retrato del mundo. Con dicha certeza, esta crónica cuenta un pedazo de realidad renunciando a cualquier marca objetiva para asumir una mirada radicalmente subjetiva, demuestra que diversos discursos, historias y tensiones políticas confluyen en una persona, y

³² Relatos de duelo como *Canción de tumba* de Julián Herbert, *Lo que no tiene nombre* de Piedad Bonnett o *Mi libro enterrado* de Mauro Libertella; viajes a la raíz como *Volverse Palestina* de Lina Meruane, *Poste restante* de Cynthia Rimsky o *Destinos errantes* de Andrea Jęftanovic.

reivindica los afectos como medio de conocimiento y como la forma más sincera de relacionarse. Se trata de una crónica de reconciliación consigo mismo y con el mundo o una crónica-cicatriz, en el sentido que Ahmed otorga a este último término:

Quiero plantear que podemos repensar nuestra relación con las cicatrices, incluyendo las cicatrices emocionales y físicas. Es un lugar común decir que una buena cicatriz es la que casi no se ve [...] Pero quizás necesitamos desafiar ese lugar común. Permítanme ofrecer una alternativa. Una buena cicatriz es una que sobresale, una señal abultada en la piel. No es que la herida esté expuesta o que la piel esté sangrando. Pero la cicatriz es un signo de la lesión: una buena cicatriz le permite sanar, incluso la cubre, pero el cubrimiento siempre expone la herida, recordándonos cómo da forma al cuerpo [...] Este tipo de buena cicatriz nos recuerda que recuperarnos de la injusticia no se trata de tapar las heridas, que son efecto de esa injusticia; signos de un contacto injusto entre nuestros cuerpos y otros.³³

³³ S. Ahmed, *op. cit.*, pp. 303-304.