

MIGRANTES TECNOLÓGICOS: SIMULACIÓN Y EXPERIENCIA EN LA CRÓNICA “CAMINATA NOCTURNA” DE RADIO AMBULANTE

Jorge Téllez
University of Pennsylvania

*Estamos a cientos de kilómetros de la verdadera frontera
con los Estados Unidos, en un pequeño pueblo mexicano.
Se llama El Alberto, y es conocido, sobre todo, por una atracción
turística: la simulación nocturna de un cruce fronterizo ilegal.
La llaman la Caminata Nocturna.*

–James Spring, “Caminata Nocturna”

1. INTRODUCCIÓN

EN el estado de Hidalgo, en México, hay un pequeño pueblo llamado El Alberto que ofrece varias opciones para gente interesada en “ecoturismo alternativo y de aventura”.¹ Un paquete familiar podría incluir, por ejemplo, entrada al balneario, lugar para acampar, paseos en lancha y espectáculo de antorchas. Para los interesados en algo un poco más intenso, las atracciones incluyen rappel, kayak, tirolesa y una actividad llamada “caminata nocturna”. Se trata, como ya lo indica el epígrafe, de una caminata de tres horas que simula el cruce ilegal de la frontera entre México y Estados Unidos.

En este artículo me propongo estudiar los vínculos entre narración y experiencia en el contexto de las nuevas tecnologías. El papel de los medios digitales es central para los propósitos de este trabajo; la crónica que me interesa narra el recorrido de la caminata que hizo el reportero norteamericano James Spring para el proyecto *Radio Ambulante*, un podcast dirigido y producido en Estados Unidos por el escritor peruano-

¹ Toda la información relacionada con el parque turístico EcoAlberto proviene de su página de internet: <http://ecoalberto.com.mx/>

americano Daniel Alarcón, que tiene como objetivo “llevar la estética de la buena crónica de prensa escrita a la radio” (*Radio Ambulante*).

La pregunta sobre la tecnología en relación con la experiencia necesita de un marco más amplio que la sitúe en el contexto de la dualidad literatura/periodismo, que es una de las maneras más comunes de enfrentar metodológicamente la hibridez del género. El objetivo de *Radio Ambulante* proporciona explícitamente este marco que, por otro lado, no es nuevo. Como se verá a continuación, la oposición entre literatura y periodismo está anclada en una definición esencialista de cada uno de estos géneros discursivos: por un lado, se piensa en el periodista como la persona que proporciona información, mientras que cuando se habla de literatura con relación a la crónica se piensa casi siempre en términos de narración.

La hibridez de la crónica proviene entonces de la interacción de estas dos características, lo que no es exclusivo del soporte escrito. La radio –igual que el cine y la televisión– existe dentro de la misma interacción entre la información y el entretenimiento. El célebre episodio que tuvo lugar en los Estados Unidos el treinta de octubre de 1938 es un buen ejemplo de dicha interacción: la ansiedad que supuestamente generó la adaptación radiofónica de *La guerra de los mundos*, dirigida y narrada por Orson Welles, se debió a la voluntad del director por jugar con la distinción entre realidad y ficción. La vocación documental de la crónica se aprovecha también de esta frontera indeterminada.

El proyecto *Radio Ambulante* es una adaptación del show estadounidense *This American Life*, un programa de periodismo narrativo producido por la estación de radio pública WBEZ en Chicago desde 1995. Transmitido semanalmente en radioemisoras públicas en todo el país, el programa también está disponible en formato digital: según su página de internet, cada episodio alcanza alrededor de un millón de descargas (*This American Life*). Este nivel de popularidad hizo posible que sus creadores se dedicaran también a la impartición de talleres para hacer radio documental: de esta iniciativa surgió Radio Ambulante, que desde 2011 difunde sus episodios en formato podcast y que actualmente se transmite, además, en quince estaciones de radio en América Latina.

En este trabajo hablaré de tres versiones distintas de la crónica. El primero, y principal, es el episodio de *Radio Ambulante*, titulado “Caminata nocturna”.² La segunda, la versión en inglés de la misma crónica que produjo *This American Life* y que salió al aire dos días después, con el título de “Flight Simulation”.³ El tercero es el documental titulado *El Alberto y su frontera imaginaria*, producido por el portal de periodismo digital *VICE*.⁴ La inclusión de estas tres versiones tiene el objetivo de reforzar uno de los puntos principales del análisis, esto es, que la mediación tecnológica afecta directamente la producción y la transmisión de la experiencia misma de la caminata, y que mediante el análisis será posible reflexionar sobre los vínculos entre crónica, tecnología, simulación y reproductibilidad. La relación entre la reproductibilidad y las nuevas tecnologías se incluye en un breve apartado final en el que me interesa resaltar la necesidad de documentar el mismo proceso de producción como leitmotiv de las crónicas.

2. INTERACCIÓN E INESTABILIDAD EN LA CRÓNICA

² El episodio fue publicado el 12 de marzo de 2014 y puede escucharse y descargarse en la página de *Radio Ambulante* <http://radioambulante.org/audio/caminata-nocturna>

³ El reportero, James Spring, es el narrador de ambas versiones. La versión en inglés es parte de un programa más largo que incluyó dos historias más, englobadas todas bajo el título “No Place Like Home”. El episodio de *This American Life* puede descargarse en: <http://www.thisamericanlife.org/radio-archives/episode/520/no-place-like-home>

⁴ El documental está disponible en la página de *Vice* (http://www.vice.com/es_mx/video/illegal-border-crossing-park) y cuenta con un título alternativo en inglés: “Illegal Border Crossing Park”. Como hablaré de este documental de manera apenas ancilar, remito al artículo de Natalie Álvarez para un estudio pormenorizado con respecto al tema de las fronteras imaginarias.

La idea de la crónica como género híbrido aparece invariablemente como una de las primeras características cuando se intenta delimitar espacios entre éste y otros géneros discursivos. Ya sea desde la metáfora –“el ornitorrinco de la prosa” (Villoro)– o desde un impulso taxonómico (Sefchovich), esta hibridez se presenta como la condición necesaria de una dicotomía plenamente aceptada: que en la crónica es posible encontrar dos pulsiones o intereses, y que la interacción entre ellos determina la materialización –y materialidad– del texto: “la crónica latinoamericana es un género autónomo, con su propio territorio que tiene tratados de límites –o de ilímites–, por un lado, con la información neutra del periodismo establecido y, por otro, con la literatura” (Jaramillo 30). Al margen de discutir la presentación del periodismo como un discurso neutro, me interesa esta dualidad como punto de partida para una reflexión más amplia sobre las formas de producción y circulación de la crónica, pues como ha dicho Susana Rotker: “Las características de la crónica como género mixto y como lugar de encuentro del discurso literario y periodístico permiten postular preguntas apasionantes acerca de la institución literaria y de la cultura” (16).

Al discutir la dicotomía entre periodismo y literatura, Viviane Mahieux propone la crónica también como un producto conformado por el contexto original de su producción y recepción (*Urban Chroniclers* 7); desde este punto de vista, al incluir un proyecto radiofónico digital en el corpus de la crónica latinoamericana incluyo la pregunta sobre la preeminencia del soporte escrito como medio de transmisión de este género. Para esto es útil recordar al menos tres definiciones de la crónica que amplían su espacio de existencia más allá del discurso escrito. La primera es de Carlos Monsiváis, para quien la crónica es más una práctica que un género literario; de allí que en la introducción a su antología de la crónica en México él hable tanto de las crónicas de los conquistadores como de los grabados de José Guadalupe Posada y José Clemente Orozco (56).⁵ La segunda, de Dawn Slack, quien propone el

⁵ La idea de la crónica como una práctica también aparece en la introducción de Viviane Mahieux a la entrada de “The Chronicle” en las

término de “multimedia chronicles” para analizar los reportajes escritos y los programas de televisión de Cristina Pacheco (221). La tercera, la idea de “narrativa documental” de Julio Villanueva Chang (602), que considera como crónicas tanto textos escritos como documentales audiovisuales. La diferencia principal entre estas dos propuestas, según puedo inferirla, consiste en que el primero enfatiza el medio – audiovisual, en este caso–, mientras que el segundo privilegia el estilo – narrativo– de la vocación documental del género.

Este texto de Villanueva Chang –editor fundador de la revista *Etiqueta Negra*, una publicación que desde 2002 se caracteriza por difundir periodismo narrativo–, será un interlocutor frecuente en este artículo, en particular debido a sus opiniones con respecto a la relación entre crónica y tecnología, que se pueden resumir en la siguiente afirmación: “Nuestra inmersión en internet y las nuevas tecnologías nos han ido cambiando el modo de enterarnos de los acontecimientos, pero sobre todo han ido alterando nuestro modo de prestar atención” (583). Uno de sus argumentos consiste en defender la idea de que, actualmente, la gente que se acerca a las crónicas lo hace no con la intención de leer – debido, sobre todo, al déficit de atención que él ve como resultado de la tecnología–, sino de encontrar experiencias, de experimentar a través de la voz del cronista: “se escriben historias en parte para intentar dar sentido y lógica a una experiencia” (587). Para él, esta capacidad del cronista proviene de la habilidad de narrar, más que de informar.

Esta manera dual de enfrentarse a un género discursivo no es nueva; al contrario, puede rastrearse hasta la clásica oposición poesía/historia presente en la *Poética* de Aristóteles, para quien la diferencia consistía, primordialmente, en que:

la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil

Oxford Bibliographies: “The chronicle remains a thriving and evolving practice, and the early 21st. century has seen a number of new developments in the genre, from its increased focus on the violence and drug-trafficking, to its engagement with the Internet as platform for communication”. El texto puede consultarse en: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766581/obo-9780199766581-0092.xml?rskey=fFDfj&result=12>

y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa (pues es posible versificar las obras de Heródoto, y no sería menos historia en verso o sin él). La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular. (Aristóteles 1451)

Curiosamente, de entre los pocos críticos que han considerado trazar la genealogía de la dualidad periodismo/literatura en la crónica, Carlos Monsiváis sitúa el origen de esta distinción en los textos de los conquistadores españoles, pero en términos de literatura e historia:

Ni soldados ni frailes se proponen hacer historia o hacer literatura. En su idea de la palabra escrita, cronicar es capturar las sensaciones del instante, apoderarse de la esencia de Cronos (el tiempo narrativo), defenderse de las versiones de los enemigos, celebrar de modo implícito y explícito su propia grandeza, salvar almas en contra de su voluntad, y anunciar el Reino de los Cielos. (18).⁶

Según lo que puede interpretarse del prólogo de Monsiváis, la sustitución de historia por periodismo, al menos en términos teóricos, sucede hacia finales del siglo XIX con la célebre diatriba de Gutiérrez Nájera sobre la muerte de la crónica a manos del “repórter”.⁷ “¿Cómo distinguir entre el cronista y el reportero?” —se pregunta Monsiváis— “Al primero se le atribuye el tratamiento literario de la noticia y, al segundo, la consignación de la actualidad” (51).

Es solo natural que esta manera de pensar la crónica se haya institucionalizado, sobre todo si consideramos que en la tradición de la

⁶ Para una consideración de las crónicas de los conquistadores como textos fundacionales del género puede revisarse el artículo de Jorge Ruffinelli (67-68).

⁷ “La crónica, señoras y señoritas, es, en los días que corren, un anacronismo La crónica ha muerto a manos del repórter quien es tan ágil, diestro, ubicuo, invisible, instantáneo, que guisa la liebre antes que la atrapen” (Monsiváis 50-51).

literatura en lengua española, la manera más común de teorizar la escritura desde las poéticas del siglo de oro ha sido mediante oposiciones: verdad/mentira, verosímil/inverosímil, oscuridad/sencillez, erudición/laneza, y en particular, ingenio/arte.⁸ Quizá sea la crónica el género en que la interacción entre elementos opuestos se muestre de manera más abierta que en otros, mostrando así la inestabilidad de cualquier género literario. Esta última oposición es de particular interés en la medida en que explica que la creación literaria surge de la interacción del talento natural —el ingenio— y del conocimiento de las reglas que la articulan —el arte o técnica. Aunque de forma velada, esta interacción entre naturaleza y arte se encuentra en uno de los momentos claves que Monsiváis identifica en la crónica modernista: “Insisto: el papel central de la crónica es la descripción/invención/lectura fantástica o naturalista de la Ciudad, que ha de remplazar a la Naturaleza]; es en la crónica donde se avizora la ciudad moderna” (47). Esta preeminencia de la ciudad, de lo urbano como espacio central de las crónicas, liga directamente el desarrollo del género con la narración de la experiencia de una ciudad cada vez más industrializada y, por lo tanto, tecnológica, lo que ha llevado a Viviane Mahieux a proponer la crónica urbana como un género necesario para asir la modernidad apabullante de la ciudad latinoamericana de finales del siglo XIX y de principios del XX (6). Pero esta reflexión también vincula la tesis de Monsiváis —presentada bajo el subtítulo “¿Quién publica para los que no leen?”— con las objeciones de Villanueva Chang al respecto de la desaparición del lector atento: “Hoy el exceso de información disponible en las pantallas de nuestros teléfonos es tan excitante e inasible que uno se entera cada vez más, pero recuerda cada vez menos” (583), y de la capacidad negativa de la tecnología para eliminar la experiencia de lo que él llama una “historia de verdad”. De allí que para definir la crónica explique que “se trata de convertir el dato en conocimiento, y, en lo posible, un acontecimiento en una experiencia” (591).

⁸ Para ampliar la discusión sobre estas oposiciones puede consultarse el estudio de Dana Bultman “Conceptualización de la naturaleza creativa: Góngora y Luis Martín de la Plaza en *Flores de poetas ilustres* (1605)”.

En el centro del argumento de Villanueva Chang está la idea de que los hechos, en el mundo de las nuevas tecnologías, se confunden con interpretaciones, y que cada una de las mediaciones tecnológicas que hay entre experiencia y receptor colabora con el problema principal de la crónica en nuestra época: “el triunfo de la estética sobre la ética, de la verosimilitud sobre la veracidad”, convirtiendo al cronista más en un bufón que en un intérprete que cuenta una historia “sin traicionar el rigor de verificar los hechos, pero con el fin de *descubrir* a través de esa historia síntomas sociales de su época” (591, énfasis en original). Con apoyo de una breve cita de Walter Benjamin,⁹ Villanueva Chang lamenta la supremacía de la información por sobre las narraciones y la pérdida acelerada de la capacidad de comprender. Los vínculos entre tecnología, narración y experiencia, sin embargo, son mucho más profundos de lo que la opinión conservadora de Villanueva Chang quiere aceptar. Sin ir más lejos, en las ideas de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica del arte es posible encontrar cimientos más fuertes para entender los vínculos entre la narración y la experiencia en el contexto de la crónica, pero más allá de esto, también es posible considerar más seriamente el papel de la tecnología como mediadora de la experiencia si se amplía la idea del soporte escrito como único, o más importante, medio de materialización de las crónicas, como en el caso del proyecto *Radio Ambulante* y su narración de la experiencia de los migrantes.

3. LA CAMINATA NOCTURNA

El podcast de la “Caminata Nocturna” enfatiza, desde el principio, la diferencia entre el cruce ilegal y la simulación de ese cruce que hay en

⁹ “Cada mañana se nos informa sobre las novedades de toda la Tierra. Y sin embargo somos notablemente pobres en historias extraordinarias . . . Ya casi nada de lo que acaece conviene a la narración sino que todo es propio de una información. Saturados de información, los hombres han ido perdiendo la capacidad para comprender”. Aunque sin referencia en el texto de Villanueva, la cita proviene del ensayo “Breves malabarismos artísticos”, compilado recientemente en el libro *Cuadros de un pensamiento* (Ed. Adriana Mancini. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013. 131-34).

la atracción turística. Más aún, resalta el concepto de lo auténtico como punto de partida de la historia. Al comienzo del episodio se escucha a una persona hablando en inglés por un altoparlante al mismo tiempo que la voz del reportero, James Spring, declarándose listo para empezar. La presentadora, Martina Castro, dice las siguientes palabras a manera de introducción:

El hombre hablando en inglés por el parlante es mexicano, cien por ciento, y está disfrazado como oficial de la patrulla fronteriza de Estados Unidos —el *U. S. Border Patrol*, como le dicen en inglés. El hombre hablando en español es cien por ciento gringo, y vive en Estados Unidos. Ambos están en un pueblito mexicano donde todo está al revés. Nuestro guía en este rincón de Hidalgo, México, va a ser el gringo, James Spring. Lo vas a notar en su acento. Él quería ver cómo era caminar unos kilómetros en los zapatos de un migrante. Y es importante que James haga esta caminata porque la historia de la migración no es solo una historia mexicana, ni solo una historia latinoamericana. Es una historia estadounidense también. Aquí está James. (0:00-1:04)

Lo auténticamente mexicano o estadounidense que es una persona —al “cien por ciento”, para que no quede duda— contrasta de inmediato con la idea de disfraz y con el “mundo al revés” al que estamos por entrar. James Spring, el narrador, enfatiza esta división tajante al momento de comenzar su narración con la descripción de unas camionetas: “La camioneta tiene el logo de la patrulla fronteriza de los Estados Unidos en la puerta. Pero es falso. Igual de falso es el uniforme de patrullero fronteriza que lleva Mateo” (1:20-1:24). Resulta curioso que a pesar de la falsedad y la simulación plenamente aceptada de lo que está por suceder —“la simulación nocturna de un cruce fronterizo ilegal” a “cientos de kilómetros de la verdadera frontera con Estados Unidos” (1:30-1:52)—, la caminata ubique al reportero y, por lo tanto, a los radioescuchas, en los “zapatos de un migrante”; es decir, que se acepta como posible que la experiencia que se presenta como falsa en la superficie esconda algo verdadero.

Detrás de esta clasificación está otra, familiar al género de la crónica, que analiza las narraciones según la interacción entre hecho (asociado a la información) y ficción (asociada a la narración). Desde una visión simplista, los logotipos falsos de la policía responden a una recreación ficticia del cruce fronterizo. Esta simplificación articula, por ejemplo, el discurso de los organizadores de la atracción turística, como se ve en el documental sobre esta caminata producido por *VICE*. En el minuto ocho del video, uno de los habitantes de El Alberto que actúa de policía migratorio, explica lo siguiente: “Mi nombre es Cirilo Jerónimo. Soy la migra. Los que supuestamente hablan un poco de inglés, traénlos [sic] acá, y el resto de las personas pues van de guía y todo eso. Nomás es como los escogen”. Cirilo, un migrante que luego de algún tiempo ha vuelto a su pueblo, aprovecha su experiencia para hacer de policía: “Pues se puede decir que actúo como vi que hicieron ellos, y así lo hago” (8:00-8:53).

La situación, sin embargo, no es tan sencilla como distinguir entre lo “real” y lo “ficticio”, según lo ha estudiado Beth E. Jørgensen en textos de periodismo narrativo que se refieren a momentos de crisis, porque como se escucha en el principio del episodio, la fusión de ambos conceptos es lo que permite la existencia de la crónica; es decir, que la narración necesita de la superposición entre lo supuestamente auténtico y lo supuestamente falso para comunicar la experiencia turística, o para decirlo con Baudrillard:

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo “imaginario”. (8)

Con esto no deseo situar o discutir el concepto de “hiperrealidad” de Baudrillard en relación con esta crónica, sino únicamente señalar que las condiciones de su producción impiden necesariamente la realización de sus expectativas: el reportero no puede tomar el lugar del migrante

puesto que su doble condición de extranjero se lo impide: extranjero porque el lugar del cronista siempre exige un grado de distancia,¹⁰ y porque su condición estadounidense “al cien por ciento” invalida a los actores que actúan como estadounidenses al mismo tiempo que lo sitúa en una posición privilegiada con respecto a la idea de sufrir lo que sufre un migrante cuando intenta entrar a los Estados Unidos.

Este ideal de lo auténtico como punto de partida de la narración ofrece la oportunidad para recordar los dos tipos de valor que Walter Benjamin le otorgaba a la obra de arte: el valor de culto, caracterizado por lo irrepetible y perenne; y el valor para la exhibición o experiencia, caracterizado por la susceptibilidad a la reproductibilidad técnica. La dependencia de lo tecnológico a lo técnico, presente ya en su etimología,¹¹ es fundamental para vincular la crónica de la caminata nocturna con las ideas de Benjamin, en particular sobre el tipo de experiencia que propone la crónica y sobre el contexto de su producción y recepción radiofónica.

El efecto de extrañamiento con que el receptor de la obra de arte percibe la objetividad metafísica del arte aurático de Benjamin puede proponerse como similar a la experiencia del cruce ilegal de la frontera: su carácter ritual se documenta, entre muchas otras maneras, en los retablos que Jorge Durand y Douglas S. Massey estudian en su libro *Miracles of the Border*, pequeñas piezas que tejen la crónica de la experiencia migrante mediante imágenes de agradecimiento a sus intercesores celestiales.¹² El papel de la técnica en el paso de lo irrepetible hacia lo actualizable era para Benjamin un cambio favorable en la medida en que permitía una experiencia estética más libre, fomentaba una sociedad emancipada y, por tanto, oponía resistencia al estado de enajenación postcapitalista que le negaba al sujeto poder sobre

¹⁰ Dice Villanueva Chang: “el cronista será siempre un extranjero en todas partes” (596)

¹¹ La palabra “tecnología” viene del griego “tekhné” (arte, técnica u oficio) y de “logos” (discurso, estudio, tratado, conjunto de saberes).

¹² Sobre la relación entre exvotos, religiosidad y las clases más desprotegidas de la población, puede consultarse el artículo “El arte de la devoción” de Gloria Fraser.

su propia historia. La caminata nocturna establece, por lo menos, tres niveles con respecto a la experiencia que cuenta: 1) como atracción turística, reproduce la experiencia irrepetible y brutal del cruce ilegal de la frontera; 2) como crónica, reproduce mediante un podcast esta reproducción; 3) al estar mediada no sólo por la tecnología de la radio, sino también por el punto de vista del reportero, documenta el proceso de reproducir ambas reproducciones.

Si fuera necesario justificar las críticas a la tecnología de Villanueva Chang, una de sus razones se sitúa en el momento en que esa técnica hace posible el nacimiento de una industria cultural que, al contrario de lo que proponía Benjamin, está orientada a la enajenación de las masas. El lector, para Villanueva Chang, ha mudado de piel y ahora es consumidor de información; para él, el contrapeso a este vértigo de la tecnología es la paciencia: “a veces la condición imprescindible para publicar una gran historia es aprender a esperar” (586).¹³ Aunque esta necesidad del tiempo como factor determinante de la escritura aparece en las reflexiones de muchos cronistas, también existe consenso con respecto a los apuros económicos que motivan la escritura de las crónicas,¹⁴ creándose así otra oposición —paciencia/urgencia— que demuestra que estas dicotomías funcionan por su interacción más que por sus límites y diferencias.

¹³ La misma idea está en un texto de Leila Guerriero: “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” (“Sobre algunas mentiras del periodismo” 620).

¹⁴ Juan Villoro, por ejemplo: “La mayoría de las veces, el escritor de crónicas es un cuentista o un novelista en apuros económicos, alguien que preferiría estar haciendo otra cosa pero necesita un cheque a fin de mes” (576). O Villanueva Chang mismo: “Lo *actual* es la moneda corriente, pero *tener tiempo* para entender qué está sucediendo sigue siendo la gran fortuna. La consigna de escribir una crónica es no traicionar la historia por la quincena” (585, énfasis en original). O Leila Guerriero: “pocos medios gráficos, salvo honrosas excepciones que todos conocemos, están dispuestos a pagarle a un periodista para que ocupe dos o tres meses de su vida investigando y escribiendo sobre un tema” (620)

Lo mismo sucede con la relación entre los tres niveles de la crónica “Caminata Nocturna”; una lectura inversa, que empiece en el tercero y termine en el primero, demuestra que la interacción entre ellas sólo puede existir en el contexto de su producción, esto es, que de ninguna otra manera sería posible enlazarlos si no fuera por la existencia del podcast, como se desprende de las palabras de James Spring al explicar los motivos que lo llevaron a El Alberto:

Hace unos años, en los Estados Unidos salieron algunas noticias sobre la caminata y los blogs de derecha saltaron sobre el tema. Acusaron a los organizadores de estar dirigiendo un campo de entrenamiento para migrantes indocumentados. Cuando vi las noticias quedé sorprendido –en los veinte años que he vivido y trabajado en México, he aprendido que el tema de cruzar la frontera es muy delicado. Quería ver con mis propios ojos qué estaba pasando, entonces me compré una entrada y aquí estoy. (2:20-2:49)

Lo que el narrador necesita ver con sus propios ojos, eso que “estaba pasando”, es al mismo tiempo la atracción turística y el impacto de la migración mexicana en Estados Unidos. Durante todo el episodio, Spring se preocupa por situarse políticamente en el lado opuesto de esa opinión conservadora que parece no distinguir entre el cruce ilegal y la simulación de ese cruce ilegal; para ello, el reportero fusiona ambos niveles y crea un contrapunto entre la situación del pueblo de Hidalgo y la recreación turística: explica que la mayoría de los organizadores han cruzado por lo menos una vez la frontera y que la migración ha convertido a El Alberto en un pueblo fantasma. Su posición de cronista, sin embargo, lo compromete más de lo que está dispuesto a aceptar, pues su presencia crea un espacio indeterminado –necesariamente ajeno a la opinión conservadora, pero también ajeno a la experiencia turística– que lo lleva a emitir juicios que bien podrían aplicarse a su propia situación –un hombre de clase media que puede pagar para hacer la caminata y que nunca se verá en la situación real de cruzar ilegalmente la frontera–, como cuando describe negativamente al grupo de turistas que están por llegar ese día:

Una de las primeras cosas que aprendo es que, en realidad, la mayoría de los que vienen a la Caminata son mexicanos. Gente de clase media y estudiantes universitarios –los que pueden pagar la entrada de 200 pesos, más o menos 16 dólares. Son gente que seguramente nunca tendrá que entrar sin papeles a los Estados Unidos. Hoy estamos esperando a un equipo de ventas de una compañía multinacional de la ciudad de México. Vienen a la Caminata para hacer un ejercicio de “team building” o “actividades de integración”. Tendrían que haber llegado a las 8:00, pero ya es cuarto para las nueve y yo me estoy desesperando. (2:48-3:33)

Una hora y media después, cuando por fin llega el autobús con los agentes de ventas, el reportero, molesto porque nadie se ha disculpado por el retraso, los describe de la siguiente manera: “Son un mar de camisetas polo bordadas con el nombre de una compañía multinacional que no quiero nombrar, pero que de ahora en adelante sé que jamás recibirá un centavo más de mi dinero”. Cuando uno de los organizadores les pregunta si tienen una idea de cómo es la caminata nocturna, James Spring interviene:

Nadie sabe por qué están aquí. Se inventan respuestas estúpidas. Ahora sí los odio. Pero el coyote mantiene la calma. Él explica nuestro objetivo. Nos dice a todos que él y sus amigos nos llevarán a cruzar la frontera esta misma noche. Pero cruzar la línea no es la parte complicada –no, ese es solo el primer paso. Después de eso, el viaje será duro. Cargado de peligro. Los vendedores parecen más como si se hubieran preparado para un viaje al bar del lobby de un hotel de cuatro estrellas, o quizá de tres. (6:00-7:58)

La fusión entre el cruce ilegal y la atracción turística es obvia y articula la postura política del reportero: juzga a los vendedores por no tomar en serio la caminata sin importar la alta probabilidad de que ellos estén allí contra su voluntad, obligados por su empresa, y se sitúa del lado de los organizadores, reconociéndoles a ellos el monopolio aurático

del cruce fronterizo. Los motivos que los reúnen a todos –vendedores y organizadores por igual– no son tan distintos: los oficinistas, contra lo que piensa el narrador, no están allí para cruzar la frontera, sino para trabajar en sus habilidades de integración con el objetivo, es fácil suponer, de incrementar la productividad de la empresa transnacional para la que trabajan; los organizadores tampoco están allí para cruzar la frontera, sino para simular el cruce y así obtener las ganancias necesarias para evitar que más gente de su pueblo se vea obligada a cruzar. Su molestia queda sin justificación posible, pero aún así está presente durante toda la crónica.

La única persona que está en El Alberto por su propia voluntad es el reportero y, según su crónica, es también el único que al mismo tiempo construye y experimenta plenamente la integración entre hecho y simulación. Mediante su crónica, James Spring convierte a los organizadores y a los vendedores en actores para una obra a la que únicamente él asiste como público. Su relato, por lo tanto, es lo que posibilita la fusión de los tres niveles de reproductibilidad, algo parecido a lo que sucede en el análisis que Baudrillard hace de Disneylandia: “No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad” (26).

Los organizadores “cruzan” con los turistas para evitar que más gente la cruce efectivamente; la simulación y la repetición de su experiencia de migrantes, cada vez que hay turistas suficientes, forma parte de un proyecto utópico que, según ellos, intenta concientizar a los asistentes sobre la realidad de la migración en México. En el documental de *VICE*, uno de los coyotes lo explica de la siguiente forma:

Si se dan cuenta, manejamos todo esto con turistas. Y tal vez sí sea un turismo nuevo, porque tratamos de que sea un turismo de conciencia. Tocamos el tema de la migración pero a algunos les molesta. Las peores críticas que hemos recibido disculpen pero es del estado, de nuestro estado de Hidalgo; son ellos quienes nos han dicho que es una burla para los migrantes; son de ellos quienes han sacado que nosotros entrenamos a la gente para que se vaya, pero no

los preparamos para que se vayan, sino para que queden, a renovar esfuerzos para hacer las condiciones necesarias para que sean autosuficientes. Pero eso también, sabes qué, no le conviene al gobierno, porque un pueblo organizado y desarrollado no es manipulado. Partimos con el 90% de que nuestra comunidad era migrante, era un pueblo fantasma, y ahorita más o menos el 60% se quedan. En cuatro años podrían preguntarle al gobierno de México si ha hecho eso. (26:18).

Pero el proyecto cae rápidamente en la contradicción que Baudrillard explica así: “Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia” (13). Esta contradicción es clara en el momento en que uno de los coyotes, llamado Chiquilín, trata de explicarle a los vendedores lo dramático de la situación:

James: Una de las vendedoras pregunta si vamos a tener que subir escaleras por el camino, porque las escaleras podrían ser problemáticas para ella. Miro a Brigilio a ver si él odia a estas personas tanto como yo, pero no me demuestra nada. El coyote trata de recalcar la seriedad de la situación. Cruzar la frontera es solo para las almas más desesperadas.

Chiquilín: ¿Están desesperados?

Vendedores: No...

James: Obviamente, los vendedores no entienden.

Chiquilín: ¿No? Entonces podemos pasar aquí toda la noche.

James: Finalmente, el grupo se pone de acuerdo para estar desesperados.

Chiquilín: ¿Están desesperados?

Vendedores: Sí...

Chiquilín: ¿Cómo estamos ese ánimo?

Vendedores: ¡Bien!

Chiquilín: ¡Eso, vamos!

James: Así que nuestros coyotes se presentan. (8:00-8:50)

La incompatibilidad obvia que hay entre la desesperación y el buen ánimo se explican a pesar del punto de vista del reportero: por un lado, la atracción necesita del discurso de la desesperación del migrante para crear la atmósfera propicia para la caminata, pero también necesita el exhorto al buen ánimo de los turistas que están pagando. Esta diferencia, clara para los coyotes y reconocible por los turistas, pasa inadvertida para el reportero, que no encuentra la complicidad de los organizadores en el odio que siente por la gente que no toma en serio la caminata: para él, los vendedores son un grupo de ignorantes; mientras que para los organizadores de la caminata, son clientes. Curiosamente, este momento contradictorio de la crónica no aparece en la versión en inglés, narrada también por el mismo reportero, en la que la edición privilegia el discurso indirecto debido a la imposibilidad de que el público anglófono entienda el español. Por esto, la versión en inglés da una sensación de mucha mayor rapidez y la voz de James Spring tiene mucho más control sobre los hechos que narra.

Independientemente de estas contradicciones, el grupo de vendedores sí experimenta un cambio al final de la historia: tres horas después, agotados, en una pequeña cabaña, los turistas esperan la cuenta de tres para quitarse una venda de los ojos; lo que descubren es “una loma de unos 60 metros de altura. Está cubierta –de arriba abajo– con cientos de antorchas encendidas. Quizá miles. La luz del fuego baila sobre la superficie del río. Es surreal.” (22:40-22:54). Frente a este escenario nocturno, una de las vendedoras grita, conmovida: “Sí se puede”.

En su prólogo a la antología *Mejor que ficción*, Jorge Carrión dice que “una obra documental no puede existir sin una corriente de empatía” (15). En un principio, James Spring buscó generar esta empatía entre él y los organizadores de la caminata, pero hacia el final del episodio la empatía se produce entre los organizadores y los turistas. Esta situación da pie para las reflexiones finales de la historia, relacionadas con la desolación y la muerte presente en la realidad de los migrantes mexicanos a los Estados Unidos. Dice el narrador:

En el desierto cerca de mi casa en San Diego hay un terreno con cientos de tumbas con los cuerpos de migrantes anónimos que murieron del lado norteamericano de la frontera. Se calcula que desde 1994, alrededor de diez mil migrantes han muerto cruzando la frontera. Los vendedores están realmente conmovidos por todo esto. Algunos parecen tener lágrimas en los ojos. Chiquilín le pido al grupo que haga un círculo y que todos se den las manos. Por segunda vez esta noche, cantan el himno de México. (23:20-23:56)

La presencia del componente nacional en la historia es fuerte; empieza con la descripción de los personas por parte de la presentadora –el “cien por ciento mexicano” y el “cien por ciento gringo”–, continúa con el canto del himno nacional en dos ocasiones durante la caminata, y termina con este recuento de los muertos en el lado norteamericano de la frontera. De nuevo, como cada una de las oposiciones de las que he hablado, ésta –el lado de aquí y el lado de allá– funciona únicamente al entenderla como el proceso de una interacción. Quizá lo que mejor explica este proceso es una imagen presentada en el documental de *VICE*: un mural que representa el lado mexicano, el lado norteamericano, y a un habitante de El Alberto justo en el medio. Desde esta perspectiva, al tratar de escapar del cruce fronterizo –“Ya no queremos emigrar tanto al otro país porque realmente es demasiado peligroso”, dice Chiquilín al final del episodio–, los habitantes de El Alberto están condenados a cruzarlo una y otra vez en cada una de las recreaciones que hacen de la caminata nocturna.

4. TÉCNICA, TECNOLOGÍA Y CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN DE LA CRÓNICA

Es imposible saber si James Spring ha sido capaz de averiguar lo que significa estar en los zapatos de un migrante. Su experiencia se le

comunica al escucha sólo parcialmente, no sólo por las obvias razones de la edición y el montaje radiofónicos, sino también porque la grabadora del reportero falla durante la caminata. La breve mención sobre los hechos que la grabadora no alcanza a documentar incluye una reflexión sobre la capacidad actoral de algunos de los organizadores y funciona como elipsis argumental para acelerar la narración. Así lo explica el reportero:

Por ejemplo, [la grabadora] no graba los sonidos de los cinco tipos que nos paran en el camino: pandilleros tatuados, como de la calle, con jeans holgados y camisetas sin mangas. Cuando no encuentran nuestro dinero, roban la comida de la mochila de nuestro coyote. Son malos actores estos pandilleros; no me convencen en absoluto. Tampoco graba el encuentro con veinte miembros de un poderoso cartel de drogas que nos rodea. Estos tipos sí nos convencieron— lo tenían todo: gestos grandiosos, voces de mucho enojo, armas automáticas que parecían muy reales. El jefe del cartel llevaba cadenas de oro y tenía un aura de maldad. Incluso agarraron a una mujer del grupo y le dispararon en la cabeza. Los vendedores se traumaron con esto. Era uno de los actores, y los del cartel fingieron que tiraban su cuerpo por un acantilado. Después de correr un poco más y escaparnos del cartel, mi grabadora empieza a funcionar de nuevo. (17:15-18:32)

La pregunta, sin embargo, sigue en pie: si James Spring hubiera documentado, en lugar de la atracción turística, un cruce ilegal en la frontera entre México y Estados Unidos, ¿habría sabido realmente lo que significa estar en los zapatos de un migrante? Incluso si lo hubiera hecho, y si la tecnología le hubiera permitido documentarlo todo, lo que tendría para ofrecer quizá no sería tan diferente, en tanto que la crónica es una reproducción de esa experiencia; la producción radiofónica hace explícita la necesidad de edición, montaje y ambientación necesarios para que el episodio tome forma. Este comentario sobre los procesos de producción de la historia es un *leitmotiv* de la escritura de crónicas y está necesariamente relacionado con la tecnología que hace posible esa

producción: está presente ya en las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, en forma de pequeños comentarios al respecto de la escritura de las cartas –“estando escribiendo esta relación vinieron a mí ciertos mensajeros de una ciudad que está a cinco leguas de esta provincia” (309)–, o de la manera en que concebía la estructura de sus textos –“En un capítulo antes de estos he dicho cómo había sabido que por muerte de Moctezuma habían alzado por señor a su hermano” (320)–; y se mantiene vigente en crónicas del siglo XX, como en *Return Ticket* de Salvador Novo: “Aún hoy, al pensar en aquellos días angustiosos, el golpear de la máquina en que escribo me parece un eco lejano y sordo de las balas intermitentes” (165-64).

Las tecnologías de producción no sólo se refieren a la manera en que se documenta la experiencia, sino a cualquier tipo de tecnologías que la posibilitan; el narrador de *La novela del tranvía* de Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo, necesita de la simultaneidad que le provee ese medio de transporte para poder imaginar sus historias.¹⁵ Y sin embargo, la idea de que la tecnología se interpone negativamente entre el mundo y el individuo es cada vez más frecuente: “Es más normal mirar una pantalla luminosa que mirar a los ojos de otra persona” (Villanueva Chang 583). Esta beligerancia decide ignorar que la narración –o construcción– de una experiencia siempre está mediada por su contexto de producción.

La “Caminata nocturna” de James Spring no está exenta de esta norma. De acuerdo con esto, y a manera de conclusión, podría decirse que quizá el aspecto más revelador de la crónica de James Spring no dependa de las comparaciones entre el cruce ilegal real y el simulado, sino de los momentos en que esas dos experiencias se funden mediante la tematización de su contexto de producción. La preparación para la experiencia, entonces, se incluye como parte de la experiencia misma, de

¹⁵ Utilizo el texto de Gutiérrez Nájera, además, como un buen ejemplo del espacio de interacción en la oposición hecho/ficción. Aníbal González lo explica de la siguiente manera: “Nájera may particularly be credited with giving the *crónica* its mercurial flexibility and for drawing the genre closer to the fields of poetry and fiction” (158).

manera que un muy breve intercambio entre el reportero y uno de los organizadores cobra mucha mayor relevancia:

James: Bueno, habla otra vez a ver si todo sirve

Brigilio: Hello, hello, hello (4:50-4:56)

Al incluir comentarios como éste en la narración, la crónica de la caminata refleja también la imposibilidad de distinguir fronteras y difumina al mismo tiempo no sólo la división entre realidad y ficción, entre cruce ilegal y simulación de ese cruce, sino también la división entre reproductibilidad y experiencia.

OBRAS CITADAS

- Álvarez, Natalie. “Fronteras Imaginarias’: Theorizing *Fronterizidad* in the Simulated Illegal Border Crossings of El Alberto, Mexico”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 25.2 (2011): 23-35. Impreso.
- “Archivo VICE: El Alberto y su frontera imaginaria” Video. *VICE* 14 de mayo de 2015.
- Aristóteles. *Poética/Poetics*. Trad. Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza Editorial, 2013. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1993. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Cuadros de un pensamiento*. 2a ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013. Impreso.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Itaca, 2003. Impreso.
- Bultman, Sara. “Conceptualización de la naturaleza creativa: Góngora y Luis Martín de la Plaza en *Flores de poetas ilustres* (1605)”. *Los géneros poéticos del Siglo de Oro*. Ed. Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway. Woodbridge, Suffolk: Tamesis. 2013. 313-32. Impreso.
- “La Caminata Nocturna.” *Radio Ambulante*. s.f. Web. 14 May 2015.
- Carrión, Jorge, ed. *Mejor que ficción*. Barcelona: Anagrama, 2013. Impreso.

- Corona, Ignacio y Beth E. Jörgensen, eds. *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. New York: SUNY P, 2002. Impreso.
- Cortés, Hernán. “Segunda carta de relación”. *Crónicas de Indias: antología*. Ed. Mercedes Serna. Madrid: Cátedra, 2000. 211-321. Impreso.
- Durand, Jorge y Douglas S. Massey. *Miracles on the Border: Retablos of Mexican Migrants to the United States*. Tucson: U of Arizona P, 1995. Impreso.
- Fraser, Gloria. “El arte de la devoción.” *Artes de México* 53 (2000): 8–23. Impreso.
- González, Aníbal. “Modernismo, Journalism, and the Ethics of Writing: Manuel Gutiérrez Nájera’s ‘La hija del aire’”. Corona y Jörgensen 137-79.
- Guerriero, Leila. “Sobre algunas mentiras del periodismo.” Jaramillo 616-26.
- Jaramillo Agudelo, Darío, ed. *Antología de crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara, 2012. Impreso.
- Jörgensen, Beth E. “Matters of Fact: The Contemporary Mexican Chronicle and/as Nonfiction Narrative”. Corona y Jörgensen 95-122. Impreso.
- Mahieux, Viviane. “The Chronicle”. *Oxford Bibliographies* 2013. Web. 14 de mayo de 2015.
- . *Urban Chroniclers in Modern Latin America: The Shared Intimacy of Everyday Life*. Austin: U of Texas P, 2012. Impreso.
- Monsivais, Carlos. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. 2a ed. México, D.F: Ediciones ERA, 2006. Impreso.
- “No Place Like Home”. *This American Life*. s.f. Web. 14 de mayo de 2015.
- Novo, Salvador. “Return Ticket”. *Toda la prosa*. México: Empresas Editoriales, 1964. 161-215. Impreso.
- Radio Ambulante*. Dir. Daniel Alarcón. Web.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.

- Ruffinelli, Jorge. "La crónica como práctica narrativa en México." *Hispanic Journal* 8.2 (1987): 67-77. Impreso.
- Sefchovich, Sara. "Para Definir La Crónica." *Chasqui* 38.1 (2009): 125-50. Impreso.
- Slack, Dawn. "Cristina Pacheco's Narratives: Multimedia Chronicles". Corona y Jörgensen 221-39. *This American Life*. WBEZ. Web.
- Villanueva Chang, Julio. "El que enciende la luz." Jaramillo 583-606.
- Villoro, Juan. "La crónica, ornitorrinco de la prosa." Jaramillo 577-82.