

La caja de herramientas del narrador

GERMÁN CASTRO CAYCEDO

El periodista Germán Castro Caycedo aprovechó la presentación de su último libro —Hágase tu voluntad— para entablar un diálogo con los estudiantes de periodismo de la Universidad de Antioquia. El tema de la conversación (una charla entre amigos) fue la crónica, tal como él la practica, sus secretos a la hora de investigar el tema y a la hora de escribir. En otras palabras, la caja de herramientas del narrador, como él mismo prefirió llamarla. La siguiente es una transcripción de la segunda parte de esta cálida conversación, que fue organizada por el área de periodismo de la Facultad de Comunicaciones.

Voy a ser muy honesto en cuanto a cómo manejo los clavos y el martillo a la hora de narrar. Esto no lo hace la gente que trabaja la gran literatura. Pero el asunto no tiene misterio. Se trata de desmitificar muchas cosas.

Metodología y trabajo de campo: estas palabras las tomé de la antropología. La finalidad es llegar a la excelencia, aunque no se alcance. En metodología no hay nada definitivo, nada hecho, todo depende del esquema mental de cada persona, de sus fobias. Lo que yo digo no tiene que ser así. Les cuento, simplemente, lo que yo hago, y ustedes lo toman si les sirve.

Decía que lo primero es buscar la excelencia. Esta comienza cuando uno empieza a enriquecer los recursos que tiene a mano y los que va descubriendo. Yo creo que en cuanto haya un enorme superávit de información es mucho mejor. Pero la información hay que buscarla. En la crónica se pide que en cada párrafo haya información. Si se logra que todos los párrafos tengan información, el relato va a adquirir una cosa que se llama ritmo, y con él va a ser muy rápido el trabajo.

Para lo del trabajo de campo empecé a descubrir los cronistas de ayer (desde Fernández de Oviedo, Bernal Díaz del Castillo y Orlando de Enciso, hasta los cronistas de los años cincuenta:

Germán Pinzón, Camilo López...) y aprendí de ellos.

La crónica debe tener olores, colores, sabores, sonidos. La realidad tiene todo eso. Como cronista no tengo la sensibilidad de un artista. El artista le lleva a uno la ventaja del hiperdesarrollo de uno, dos o tres órganos de los sentidos. Yo no soy artista pero el ritmo me permite, cuando no tengo el olfato, el oído o el ojo muy desarrollados, consultar fuentes. De esta manera suplo las deficiencias.

EL TEMA

Cuando hice *El Huracán*, escogí dos puntos, una isla en el Caribe y lo que pasó en tierra firme, porque si me pongo a escribir todo lo que pasó con la conquista de toda América, pues no termino. El primer polo de tierra firme fue Santamaría la Antigua del Darién. Me fui a la selva del Darién para tener la vivencia personal. Mientras se pueda ir al sitio y vivirlo lo más intensamente que se pueda, hay que tratar de hacerlo. Pero cuando se llega al sitio no se va a buscar el tema, ya lo lleva uno. (Si le sale otro, haga el que fue a buscar y luego hace el otro, pero no mezcle dos. Ahí se afronta el problema de temas y subtemas, o desde el punto de vista literario, tema central y digresión. Pero no olvide que usted va a lo que

va, y antes de salir de Medellín trate de documentarse lo que mas pueda y vaya a una sola cosa.) Yo me fui al Darién a vivir un poco esa selva que es diferente a la Amazonia y a otras selvas, y cuando regresé me llevé una grabadora Nagra 5, de las que se usan en cine, (tiene muy buen sonido) y grabé: grabé por la mañana, al medio día y por la noche, porque las aves no son las mismas todo el día, ni los moscos, ni las flores se abren todas al mismo tiempo. Cuando regresé, busqué a un ornitólogo que estuvo en la selva y le puse las grabaciones de los pájaros y él me los identificó. Me dijo: ese es el pájaro tal, éste es el tal, y yo iba tomando nota. Busqué un médico salubrista, pero antes un médico historiador, porque si iba a escribir de las enfermedades que mataron a los primeros españoles (ya que hubo unas enfermedades que vinieron después), necesitaba saber qué enfermedades había inicialmente. Así no la embarro, si le meto, por ejemplo, fiebre amarilla, que llegó después, cuando empezaron a traer los negros de África. Entonces ese médico historiador me dijo: "ojo, que éstas fueron las primera enfermedades, las otras empezaron a llegar después".

Busqué a un médico salubrista, el doctor Mauricio Rodríguez, en el Instituto Nacional de Salud, porque decía yo: "si digo, por ejemplo, que les dio paludismo, les picó el pito y les dio dengue, bueno, eso no es llamativo", pero si le digo al médico: cuénteme qué siente una persona con paludismo y luego me meto con el enfermo a descubrir lo que sentía, eso es mejor que hacer una enumeración de enfermedades.

Me fui después donde el maestro David Manzur, pintor, y él me explicó los colores. El libro tenía mar, tenía selva, y le dije:

"dime cómo es el verde", y él más o menos me hizo una degradación de verdes y me los identificó un poco, y le pedí los nombres técnicos: "no me diga verde degradanza, sino ese verde a qué se parece", y con esos elementos empecé a escribir.

Lo que les quiero decir es: fíjense que uno no puede tener tantos conocimientos o tanta sensibilidad. Uno necesita buscar a los que saben de esa vaina, eso es periodismo, esas son las fuentes de información. Después de hacer esto, me imaginé que veía la selva desde arriba hacia abajo, hacía un *till*, que llaman en cine, para describir ya con los elementos de la pintura, y empecé a escribir:

"La gran vegetación es verde, arriba en el contraluz es verde manzana, verde lechuga, verde turquesa, verde sabia, pero a medida que uno baja la vista la luminosidad empobrece gradualmente y entonces la sinfonía va decreciendo, verde musgo, verde oliva y verde montaña..."

Ahí está toda la gradación de colores. La gente dirá: "éste es un verraco, sabe de colores", y yo no sé de colores, pero si sé quién sabe de colores: eso es periodismo.

Con los sonidos, ya les he explicado lo que hice: llamé a Bernardo Ortiz, el ornitólogo que estuvo en el Darién, porque los pájaros que hay en el Darién no son los mismos que hay en el Amazonas (o mi hipótesis es esa), entonces, una vez que él me identificó los sonidos que yo tenía en la grabadora, escribí lo siguiente:

"La selva es una caja de sonidos persistente, todos nuevos, todos extraños de día y de noche. La mayoría son idioma de los pájaros que, por ejemplo, dicen de día *pichi*, de noche *currucutú*. Y se escucha el golpe *tutotuto*

permanente de un pájaro que se llama *tutotuto*, otros dicen *priprapripra*, *ajayajay*, *tir otir oee*, *cracrucra*, *tuitui*, *tetué*, *guacuguacu...*"

Estoy jugando con la onomatopeya, pero ahí está teniendo sonidos esa crónica, sonidos elementales junto a los de un sinsonte, pero sonidos extraños de los pájaros que ahí cantan o graznan al tiempo: jilgueros, halcones, pericos, guacamayas, martines pescadores, hormigueros, paduas, paujiles, corretroncos, atrapamoscas, loros, cajambras. Entonces no sólo hay música en la onomatopeya, sino que hay musicalidad en el acopio de nombres de pájaros.

Hay dos tipos de música: música y musicalidad. Sonidos, hay sonidos en lo primero. Y en este acopiar nombres que casi tienen una rima hay sonido y musicalidad. Hay un concepto: la crónica debe tener un poco de musicalidad. Espero que este ejemplo les abra un poco el panorama.

LA PRECISIÓN: LO ORAL Y LO ESCRITO

En el trabajo de cronista - periodista, se trata de jugar a la precisión. En cuanto mejor precisión, mejores resultados. Es el juego nuestro: jugamos a no inventar nada. La gracia está ahí, sacar de la realidad un buen trabajo sin inventar nada. Ahora, en cuanto a la precisión, hay gente que dice que la grabadora no se debe usar, y otros que creemos que sí se debe usar. Cada uno tiene su manera de matar pulgas.

He hecho dos crónicas grandes con grabadora. En las entrevistas me ayuda mucho a la precisión, porque en una entrevista a mano se te va el setenta por ciento de lo que dijo la persona, se te va el

lenguaje y mil cosas. Uso la grabadora y utilizo algunas, no sé si se llamen técnicas o trucos, que me he inventado. Ustedes, cuando lo hagan, se inventarán otros.

Mucha gente se cohibe con una grabadora. Sobre esto hay que decir que, primero, hay que llevarla visible, porque esconder la grabadora es como sentirse atracador. Yo pongo la grabadora que se vea. La persona inicialmente empieza a redactar en la mente, a construir, entonces hay que pegarle una bajada. Yo hablo un poquito y le digo: “no, hermano, hijueputa, carajo, ta ta ta ta” y el tipo ve que eso está quedando grabado y va aflojando. Y luego me invento algo y le cuento una intimidad mía, entonces el tipo mira, y suelta, con el primer madrazo tuyo, y con alguna intimidad que te inventas, ve que también cuento mis intimidades y que eso no va a aparecer en el texto escrito, y entonces empieza a soltarse.

Pero para eso se debe tener tiempo. Porque el cronista de los diarios no tiene el tiempo que tengo yo ahora... Pero algo de esto nos tiene que servir.

No les importe que ruede la grabadora los primeros diez minutos, déjenla rodando y digan groserías, cuenten intimidades, inventen vainas: “no, hermano es que yo soy medio maricón, y ta ta ta”. Lo hice una vez y con esa confesión el otro empezó a soltar todo lo que tenía.

Ahora, en cuanto a la transcripción, nunca he dejado que otra persona transcriba. Eso tiene que hacerlo uno mismo, primero, porque te estás memorizando la historia. A medida que transcribes, escuchas la grabadora y palabra por palabra vas transcribiendo.

Segundo, cojo fichas de cartulina u hojas, y voy transcribiendo, por ejemplo, la entrevista con Pedro. Entonces, a medida que voy transcribiendo, veo dónde no

pregunté algo y hago un segundo formulario, donde aparecen los huecos que dejé. Eso es lo que me plantea una descripción de un personaje. El orden también me plantea volver y mirar cuál es la flora de esa región. Esas fichas que voy haciendo me van enriqueciendo muchísimo.

Tercero, vas escuchando el personaje, le vas escuchando la angustia, la emoción, su ego, su entonación o *deje*, —opita o lo que sea—, y esa entonación te pide sintaxis, utilización de puntos, comas. Entonces no me pego mucho al castellano, aunque los correctores se tiran todo después... Pero esa puntuación también permite guardar la musicalidad, y las palabras autóctonas. No siempre, pero hay que meterle muchas porque a través del lenguaje viene el medio, la cultura.

Lo que hago es que lo que transcribo textual no lo publico así, por lo siguiente: una cosa es escuchar al que habla y otra leer. Si yo transcribo tal y como estoy hablando y ustedes lo leen, eso es un petardo leído. No lo dejo así: transcribir en forma textual ya no es periodismo, eso son registros etnográficos, y nosotros no somos etnólogos, somos periodistas. Hay que arreglar, quitando palabras repetidas, quitando los verbos mal usados, revisando los tiempos verbales. Arreglar sin cambiar nada, sin alterar nada, pero con el fin de que fluya el relato. Esa lectura hecha como habla la persona, exactamente, con palabras repetidas, le puede interesar a un científico social, a un antropólogo, por ejemplo, pero no a un lector normal. Esa es la diferencia entre crónica, relato y registro etnográfico.

En mi último libro —*Hágase tu voluntad*—, cogí un pedazo cualquiera de un relato de un indígena, de esos del Ecuador, que era amigo de monseñor Labaka, el personaje principal del libro. Ellos

hablan un buen español, que se les entiende. El problema no es entenderles tanto el español, sino que hablan mucho en metáforas. Les voy a leer un párrafo textual que saqué de la grabación, y les digo: si yo se los transcribo textualmente ustedes no se leen ni un párrafo del libro:

“Cuando llegamos no había casas donde había casas, y como casa no había, él llegó a hacer casa, casa grande hacer, y antes de hacer casa, que hacer casa es lento, casa es demorada, porque se corta palo, se corta palo, se busca palo, y antes de colocar palo para hacer corte por un lado, uno mira palo, palo cayendo y usted tirándose a un lado porque cayendo palo”

Si lo dejo así, ustedes no soportan el libro. Tengo que arreglarlo y al mismo tiempo no cambiarle nada.

Pero hay un extremo opuesto que es *El Cachalandrán Amarillo*. Ese libro lo hice con grabadora. Son cuentos que cuenta la gente. Seleccioné veinte, como en quince años, porque para mí la calidad del cuento popular la determina el que a través del cuento, y a través del lenguaje, fluya el medio: si hay montañas, si hay llano, si es posible la muerte, en fin, los parámetros culturales... Si el relato muestra todo esto, creo que es un buen cuento. Y encontré al hombre que me contó *El Cachalandrán Amarillo*, un hombre de segundo de primaria, con una imaginación portentosa, un narrador oral. Y hay una parte del cuento en que me dice que un día llegó un tipo a Valledupar, un extranjero que traía un poco de barriles llenos de clavos. El me dijo así: “eran barriles repletos de clavos de toda clase”. Entonces llegué a Bogotá, y se me prendió el bombillo y me fui para una ferretería —así de fácil fue—, y le dije al ferretero: “présteme el catálogo de clavos que ustedes importan”, y lo copié, y miren lo que escribí:

“Eran barriles repletos de clavos de cabeza cuadrada, redonda, de rosca, de vidriero, de tapicero, de albañil, de alpinista, de corona, de botón, de mosca, de herradura...”

Con esto puede uno enriquecer mucho un relato, dejar un poquito la estética de las palabras sin alterar nada. Así ha sido con los otros cuentos. En uno, alguien me habló de un barco con unos cuantos nudos. Entonces cogí un enciclopedia de navegación a vela: ahí están los nudos de los marineros, que son bellísimos. Hice lo mismo, no le puse “iban amarrados con muchos nudos”, sino que escribí: “iban atados con nudo de tal, un nudo de tal”.

LA HISTORIA BIEN CONTADA

El relato, la crónica tienen que obedecer, además, a que se cuente bien la historia. Alguien muy encumbrado decía en una conferencia que los periodistas somos en mucho Sherezade. Cada noche, Sherezade, en *Las mil y una noches*, tenía que contarle un cuento al sultán, pero bien contado, porque si no el sultán la mataba al otro día. Nosotros tenemos que contar bien, porque la muerte nuestra si no contamos bien es que el lector o el televidente no nos lea o no nos escuche más: esa es la muerte de uno. En ese sentido seríamos Sherezade.

Hay unas técnicas, que no son nada del otro mundo, que están ahí desde hace un siglo: son las técnicas para narrar. Creo que son las mismas para la novela, el cuento, la crónica.

Para empezar, imagínense un bus o un camión. Tienes que tener primero un chasis. Eso se llama estructura. Esa estructura uno la vislumbra en la transcripción y en el trabajo de campo: uno va aprendiéndosela.

De golpe, yo uso una cosa buena: le cuento lo que hice a mi esposa o a un amigo, de tal forma que al contar, la cabeza está seleccionando, y empiezo a contar lo más interesante, y así empiezo a ganarme al oyente. Ahí estoy ordenando el disco duro y ya estoy viendo la estructura.

Una vez que tengo la estructura, el chasis, empiezo a ponerle las ruedas. Generalmente, para la crónica hay dos estructuras: la lineal o la secuencia rota (dos historias paralelas, o tres o cuatro). Cuando tengo la estructura, hago como un albañil que va a construir un techo. Pongo una columna a un lado y otra a otro lado, y si se me va a caer el techo le pongo una tercera en el centro, para que el techo esté recto. Esas columnas se llaman clímax, que son los momentos intensos de la historia, y toda historia tiene muchos clímax. Entonces comienzo fuerte, termino fuerte y en el centro apuntalo para que no se me caiga la historia. Ahí tengo que desordenar un poco la cronología. Pero al comenzar muy duro, que es lo que se llama punto de ataque —término en el que también coinciden los mineros y dramaturgos—, en ese punto de ataque, que son los primeros tres o cuatro párrafos del relato, es donde uno se gana al lector. Al final hay que rematar también con mucha fuerza.

Entonces se guarda un clímax, se desordena un poco el relato y se deja un clímax al final, y, repito, en el centro dos o tres clímax...

Los clímax los encuentra uno en cualquier ser humano cuando uno está haciendo la entrevista y la persona se emociona, se pone a llorar: eso es un clímax, eso te lo da algo.

También hay que tener en cuenta el factor sorpresa. En crónica o en novela, el factor

sorpresa consiste en quitar cartas, esconder datos de la mitad o de otra parte del relato, para soltarlos al final. Eso se usa en el cine, y en general en todo relato. Hablemos de un crimen donde se guardan dos o tres datos claves y los sueltan al final. Ese es el factor sorpresa, ahí empieza uno a conseguir suspenso. No hay que echar el cuento completo desde el comienzo.

EL DIÁLOGO

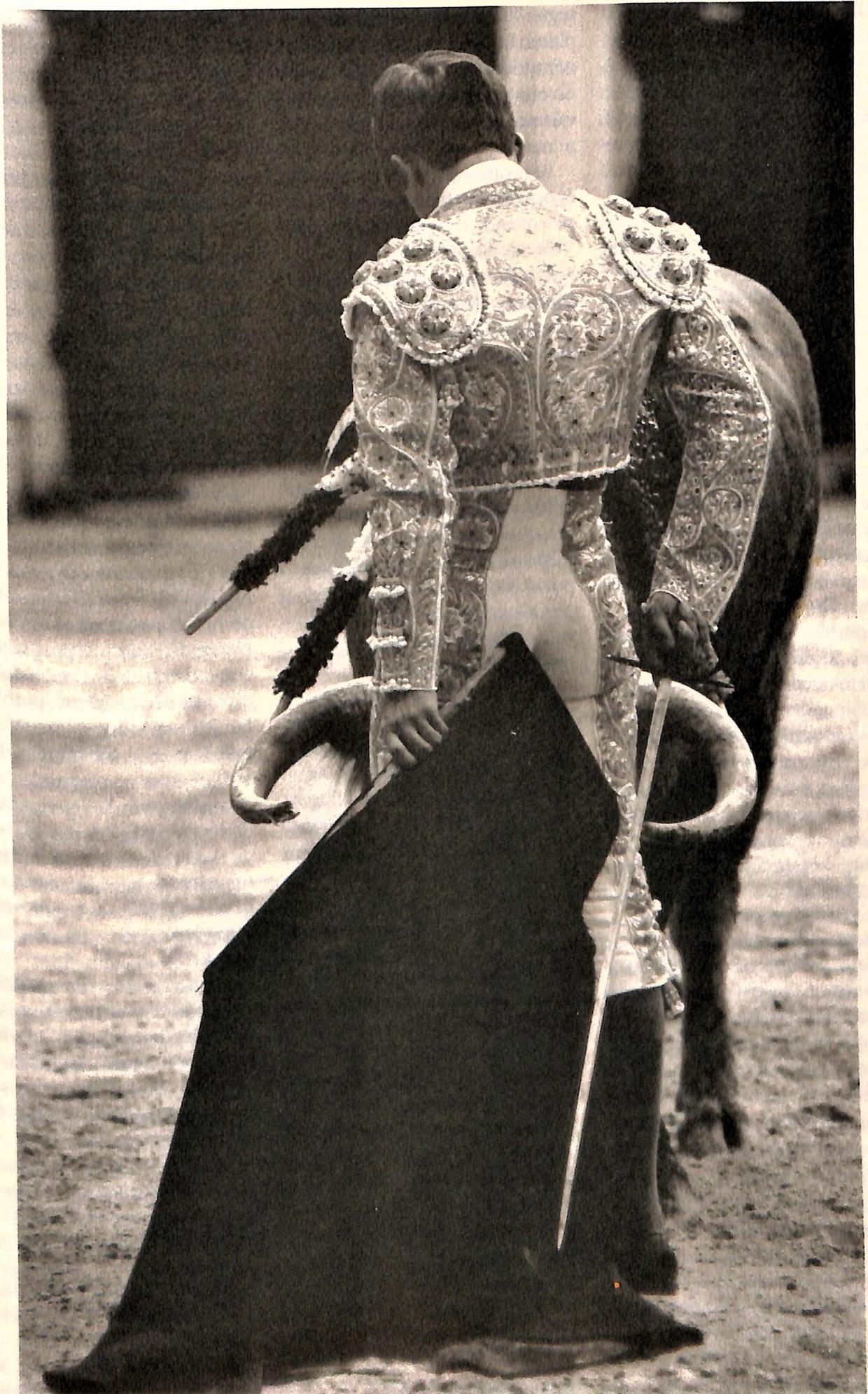
Esto lo aprendí leyendo una crónica de Camilo López. En una entrevista, hay diálogo cuando dejo pregunta y respuesta, o monólogo, cuando quito las preguntas y dejo las respuestas.

El diálogo sirve para muchas cosas. Cuando se hace una entrevista, en lo posible atendiendo a la historia central que te cuenta el tipo o la señora, se hace una pregunta para ponerlos frente a la muerte. El o ella te empiezan a contar cosas y con eso te están mostrando su personalidad. El retrato se hace más desarrollando los caracteres psicológicos del personaje que haciendo descripciones que hablan de blondas cabelleras, profundos ojos azules. La descripción física no importa tanto como las cosas que una persona saca de adentro, las cosas de su personalidad.

La diferencia entre novela y crónica es que una es realidad y la otra ficción, pero la técnica es la misma. Ahí es donde se pierde un poco eso del periodismo literario o el periodismo novelado: uno trabaja la realidad o trabaja la ficción.

EL TIEMPO

El tiempo es el capitán general de la crónica. Hay dos tiempos: el tiempo narrativo y el tiempo de la época.



Julián López, "El Juli". Bogotá, 1999. *El Tiempo*.

El tiempo narrativo: tu necesitas que en una página o en un capítulo pasen o un minuto, o un segundo, o un año, o un siglo... Y hay que manejar ese tiempo, el lector debe estar sintiendo que se desliza por la obra como se desliza por la vida. En *El Karina* el tiempo lo encontré gracias a mi segundo relato, que es *Perdido en el Amazonas*, que tiene unos defectos enormes de disgresiones en el tiempo. Son unos soldados que están en la noche en una maloca, rodeados por indígenas, y se imaginan lo peor. Ahí hay que manejar qué pasó a las siete de la noche, a las ocho, a las nueve: hacer esa noche larga, como fue. Esto lo mejoré un poco en *El Karina*. Hay una parte en el libro donde secuestran un avión y lo llevan a la Guajira y lo cargan de armas. El avión tenía que salir por tarde a las doce del día si quería llegar al Caquetá con luz. Pero tuvieron una cantidad de problemas y el vuelo se demoró. Entonces, cargan el avión, el avión se eleva con mucha dificultad, y toman rumbo al sur... Yo sigo manejando cada hora del vuelo, pero ya cuando el avión se está aproximando al Caquetá, al atardecer, y ellos ven que no va a llegar de día a la selva, hay que manejar esos momentos minuto a minuto, y el aterrizaje, segundo a segundo.

La intensidad en el manejo del tiempo es una maravilla. A veces hay que manejar semanas en los diarios, pero en cuanto el relato sea interesante y te pide que sea intenso, para representar esa intensidad hay que estar reduciendo los espacios del tiempo, horas, medias horas, minutos, y si es preciso, cada segundo. ¿Eso cómo se logra? Presionando al personaje, para obtener más y más detalles. Y si no, inventándose los segundos. Si tienes la historia perfecta, pero la cuentas sin manejar esos

segundos, tienes una historia plana. Entonces tu te inventas los minutos: a las 3:52 pasó tal cosa, un minuto después tal otra, y así vas metiendo tu cremallera de minutos.

Hay otro tiempo, el tiempo de época. En un libro que les recomiendo leer, de doña Rocío Vélez de Piedrahíta —*Muellemente tendido en la llanura*—, ella maneja el tiempo de época: nos cuenta cómo eran las cosas en el Medellín del cuarenta. Para lograr eso tienes que saber qué marca de cerveza era la que se bebía en ese momento, por ejemplo, cómo era la moda en esa época. Esto exige investigación para quienes manejan ese tiempo. Si hago un relato de ustedes hoy, tengo que poner cómo vestían ustedes, porque dentro de veinte años no van a saber este cuento, y se va a establecer otra época.

Pero el tiempo narrativo es definitivo, el tiempo debe pasar aunque sea en una crónica de afán para un diario.

Tomemos por ejemplo el caso de la toma guerrillera de Mitú: si vas a escribir una crónica para un periódico tienes que hacerla muy rápido, y tienes que decir: “a las 11 aparecieron los guerrilleros, a las 11:05 sonó el primer balazo, el primer herido fue a las 11:18. Mejor que las horas, pones los minutos: a los diez minutos pasó tal cosa, a los quince tal otra. Es posible que a las diez de la noche aún no hayas terminado, pero si a las seis de la mañana sacan a los policías ya amarrados, tu manejas desde seis menos cuarto a seis y un minuto, y —primero— manejas el tiempo presionando mucho a la gente, que no se va acordar del tiempo pero te da cada vez más detalles, más detalles, porque tú a cada segundo le puedes pedir un detalle de esos: esto es intensidad.

Esto tiene que ver con el manejo del lenguaje, pensando un poco en la estética, en la musicalidad. No hay que estudiar música para saber eso. Algo le dice a uno que lo que está haciendo tiene musicalidad. Haciendo *El Hurakán* (... *El Hurakán* es una entrevista que hace un indio, que soy yo, es una crónica sobre la invasión de América, es una crónica sesgada y miserable del indio Castro, que se enverraca de darse cuenta que durante 500 años, o sea hoy, ellos —los españoles— escribieron la historia desde su ángulo... Y entonces me digo: yo también lo voy a hacer.) Haciendo *El Hurakán*, repito, como no podía hablar con los muertos que vinieron en el siglo XV o XVI, tomé a los cronistas de Indias y antologicé textos que respondieran a mis preguntas, que mostraran dos caras del español: era un héroe, pero también un villano. Una vez que tuve los apartes antologizados me busqué unas ediciones de cronistas de Indias, yo creo que de finales del siglo pasado, donde ya el castellano estaba mucho más diluido, porque uno no se puede meter con el castellano de esa época, no lo entiende, tendría que hacer un curso de paleografía y otro de castellano antiguo. Arreglé las ediciones con castellano diluido donde el lenguaje es antiguo pero fluye bien, las coloqué en el hoy y me fui para atrás. Una vez que las tuve en un lenguaje comprensible, les puse giros del castellano antiguo: giros, no palabras, porque se trata de que cuando escribas, el lector no tenga que usar el diccionario. Esto, hablando de periodismo. Entonces me leí a Quevedo, a Don Quijote, y copié giros que se entendieran hoy, y empecé a vestir mi relato, como haciendo un pesebre. Me salieron cosas

como ésta, donde no hay que utilizar el diccionario, pero que muestran otra época, otro hombre, otra mentalidad, y es un castellano desbordante: “Una mujer soltera (dice Quevedo) murió cargando con su virginidad a cuestras”. Y si eso no es bello, y si eso no se entiende, y no te remite al siglo XVI, estamos jodidos. Habla de un tipo que no tenía compromisos con otro, y dice: “desnudo de obligaciones con usted”, un enfermo: “con la salud quebrantada”, un tipo de mal genio: “hombre que no sabía gobernar sus pasiones”. Si eso no es bellissimo, y no te pone tu relato arriba, me quito la cabeza. Pero como no somos expertos en castellano antiguo, pues buscamos y copiamos a Quevedo.

Uno no puede saber de todo, pero si tiene la enorme imaginación del cronista y está planificando su trabajo, busca a Quevedo, como busca al maestro David Manzur para los colores, como va a la ferretería y busca al ferretero, porque una vez que empiezas a escribir, estás como trabajando con una cámara fotográfica: transcribes lo que hiciste. Ahí no te imaginas nada, ya te lo imaginaste cuando lo estabas planificando, pero no para falsear sino para presentar la realidad. Aquí hay una diferencia enorme, hay dos palabras: diferencia entre narrativa mayor y periodismo. El periodismo *presenta* las cosas, y la novela *representa* las cosas. Fíjense en el teatro: los dramaturgos lo que hacen es *representar* lo que sucedió. Un drama de televisión *representa*. Lo otro, lo nuestro, es lo documental, donde se *presenta*. No pierdan de vista esta diferencia.

EL PERIODISMO ANCLADO AL MEDIO

Les hablaba de cultura. Esta palabra me sirvió porque medio me asomé a la antropología y

aprendí algo de trabajo de campo. Estamos anclados en el medio, tenemos que escribir para él, comunicarnos con seres como nosotros, no con seres de un país donde hay estaciones, porque ellos piensan diferente. Por eso tenemos que conocer un poco nuestra trayectoria.

Tenemos un problema en Colombia: la riqueza cultural es impresionante. Cuando hablo de cultura no podemos confundirla con educación o con ilustración: hay gente muy culta que no sabe leer. Las costumbres se transmiten de generación en generación. Lo otro es la educación. Hay unos parámetros para medir la cultura. Ellos son, por ejemplo, el lenguaje, la comida, el sentido del honor, la muerte, las artesanías, pero las artesanías como las herramientas que se inventa el ser humano para producir. En el corto tiempo que ustedes tienen cuando trabajan en un diario, todo esto no les va a servir, pero alguna cosa si la pueden aplicar.

A través del lenguaje están los sentimientos, está el ser humano. Voy a hacer énfasis en las herramientas o en la cocina. Si pueden entrar a la cocina de una casa, miren todo, miren cómo comen. En los barrios de Medellín hay gente de todos los puntos de Antioquia. Tal vez todos no comen igual: entren a la cocina, si pueden, un momento. La comida es uno de los puntos para medir la cultura. El indio en el Amazonas come gusanos, y en Antioquia la gente come fríjoles, y en la costa ñame. Así es como se van manejando las cosas y las costumbres, los usos.

Una vez entré con tiempo a una casa en Santander, vi un pedacito de palo colgado, y pregunté: ¿qué es eso? Y me dijo el tipo: “esto es una tarabita, con esto hacemos el fique, lo

trabajamos”. En dos palabras: tarabita, fique, me llevó a la finca de fique, machacó la hoja, salieron los vecinos a ayudarlo, otro trajo guarapo, porque esto era como una comunión, hubo un convite, todos ayudaban a todos, sacaron el fique, lo secaron y finalmente hicieron una cuerda. Miren detrás de ese uso, de esa herramienta, de esa artesanía, el mundo que había, preguntar eso para qué es, e irse metiendo por ahí.

LA ARQUITECTURA

Los espacios, las ventanas, las alcobas, la altura de los techos: toda esa sabiduría popular está en la arquitectura. En ella se pueden ver las diferencias con tu región.

“Cuénteme por qué esto no tiene vigas y esto sí”. Preguntas como esas te pueden llevar a que la gente te cuente cómo concibe su medio, a que te cuente qué problemas tiene y qué soluciones está hallando, y ahí vas enriqueciendo tu visión de las cosas.

En cuanto se pueda (esto lo confirmé haciendo *La bruja*) hay que llevar al personaje al sitio donde ocurrieron las cosas, hacer la entrevista en su medio. Si yo me llevo a un estudio a una persona de Medellín que trabaja en el campo, o me la llevo a una oficina, ese tipo no va a ser el mismo en mi oficina que en su hábitat.

Regla número uno: en cuanto se pueda hay que hablar con el personaje donde él vive.

Oigan lo que me pasó con Ana Judit Cubillos —la hermana del hombre que hallaron convertido en un esqueleto en *Mi alma se la dejó al diablo*— y luego haciendo *La bruja*: la entrevista fue en su casa, pero descubrí el agua tibia y me dije: “me voy a llevar a la bruja para

la casa donde hacía las brujerías en la noche, allá en el Cauca, y ella se fue conmigo, y ya no era esa bruja que me contó más o menos tranquila en Fredonia cómo hacía la brujería allá en su casa... Era otra bruja. Cuando llegamos, empezó a decir aquí tal cosa, allí tal otra, y empezó a vivir el personaje y a volver a vivir intensamente el momento: está donde sucedieron las cosas, va asociando cada piedra, cada poste, cada hoja a uno de sus sentimientos y se me transformó, estaba detrás de ella con la grabadora y ella ni siquiera la vio. Pero no fundí los dos relatos en uno, sino que dejé el relato de la sala de su casa y el relato en la casa del Cauca, todo sobre el mismo tema. Ella se desdobló, le dio mucha angustia, ella ya había sido exorcizada, y cuando regresamos a Fredonia, a mitad del camino no aguantó, se bajó del carro, buscó un cura y se confesó. Así se vio en el libro la transformación impresionante de ella, la riqueza del segundo relato.

Consejo: en cuanto puedan, llévense a la persona donde se produjeron las cosas y verán esa transformación tan impresionante, y verán esa intensidad del relato y verán cómo se van viendo los caracteres psicológicos de esa persona. En cuanto mejoren su trabajo de campo verán cómo se transforman los resultados finales.

GIACOMO TURRA

Ya les había dicho cuál es el límite entre periodismo y literatura. La gente está muy enredada en la diferencia que hay entre el periodismo y la literatura. Se habla, por ejemplo, del periodismo literario.

En mi opinión, la diferencia está en que, primero, para hacer

novela, narración, para hacer arte, se utiliza una técnica, una estructura, hay un manejo del tiempo. Esa es la misma técnica que se utiliza en la crónica. El novelista pone a prueba su imaginación, saca una idea, y usted saca su trabajo de campo, su verraquera: la precisión. Usted *presenta* la realidad y el otro la *representa*, pero la técnica es la misma.

Voy a hablar de una mezcla de trabajo de campo con técnica narrativa. Creo que es lo mejor que he hecho en el libro de Giacomo Turra. Trabajando en esa historia hice un esfuerzo por enlazar todas estas cosas. Lo de Turra nació, con todo respeto, por el escándalo de los medios de comunicación. Digo con todo respeto porque yo me hice en ellos y yo cometí los mismos errores. Pero cuando los medios de comunicación empezaron el segundo día a decir que los policías habían asesinado a Turra, yo me dije: mi hipótesis es que, de pronto, no lo asesinaron. Si los medios dicen que sí, es porque a lo mejor no pasó así. (Consejo: váyanse nadando un poco en contra de la corriente, busquen por otro lado. Cuando todos dicen vamos para allá, vayan un poco en contravía, si están crucificando a un tipo, como en este caso, vayan y hablen un poco con él).

Vuelvo a lo mismo: primero miré cuando las cosas ocurrieron. Traté de mirar todo lo que publicó la prensa, no todos los diarios, sino los que tenía más a mano: El Tiempo, El Colombiano. Ahí va uno empezando a saber quién es quién: una lista de los personajes que figuran. Entonces hice la lista de las personas que iba a entrevistar. Con eso me fui al sitio donde ocurrió la cosa, Cartagena. Traté de ver los sumarios. Cuando fui al año y

medio de empezar el libro, creo que fue un error porque me puse a pelear. En crónica uno debe dejar que pasen mínimo dos años y tomar distancia. Pero, bueno, error o no, lo cometí: llegué a Cartagena y sabía cuáles eran los cinco personajes. No podía ver el sumario. Empecé a ver cómo entrevistarlos. Entrevistaba a uno, y al día siguiente entrevistaba al otro. Finalmente creo que con la mayoría hice dos entrevistas: mínimo hay que hacerlas cuando tienes tiempo. Como les decía, hay baches que quedan en la primera. Por la noche, las oía en la grabadora e iba haciendo mi lista de temas con cada uno de los personajes. Cuando terminé con todos los personajes, ya tenía casi lista la historia en mi cabeza.

Les voy a contar lo que pasó con Turra. A las once de la noche llegó Turra a un restaurante chino, muy excitado, dando patadas, rompiendo cosas. Llegó la policía, lo agarró, lo metió a la patrulla y lo llevó al hospital. Un sargento lo aprisionó para que le colocaran un calmante. Eran las once de la noche, el hospital estaba muy conmocionado, los policías dicen que ahí no se veía un carajo, la patrulla estaba a cinco metros, la médica no lo miró, ordenó que una enfermera le metiera el calmante, se lo llevaron y llegaron a una estación de policía que estaba cerca, lo bajaron, lo vieron muy mal, lo volvieron a subir, lo trajeron de nuevo al hospital y llegó muerto. No saben a qué horas murió. Ese es el itinerario básico.

¿Que hice? Ir a ver los sitios de noche, no de día. Me fui en un taxi, me paré en la puerta del hospital, medí mas o menos la distancia, le dije al taxista que se parqueara ahí, a cinco metros aproximadamente, que abriera la puerta: no se veía nada desde ahí.

A las once de la noche no se veía nada, no se veía la reconstrucción de los hechos. Lo que pasa en la noche no es lo mismo que pasa en la mañana. Me convencí de que después de haber visto el lugar y haber escuchado algunas versiones todo se había enredado. Hablé con la gente, medio me aprendí la historia, vi los sitios para convencerme y para escribir, comencé la crónica: hay un bombillo de tanto voltaje, en el hospital las sillas son de tal color, el baldosín de talco de granito... Todo eso. O sea que sí estuve ahí, pero yo no vi un carajo.

Antes, cuando comenzaba a escribir, nunca había tratado de poner en blanco mi cabeza con tanto esfuerzo como cuando comencé lo de Turra. Me dije que no podría sesgarme para ninguno de los lados, tenía que hacerlo humanamente, no podía prejulgar nada, conscientemente tenía que permitir que eso fuera fluyendo y dejar que el trabajo de campo llevara la historia. Es muy humano que uno se sesgue, que tome partido, pero hice lo imposible por no hacerlo. Cuando creí que conocía la historia, dije: "me voy para Italia". Ahí empieza la otra parte de la historia. Dije: "Venecia, que pereza". La editorial me dio los pasajes, me fui, conseguí a la familia de Turra, los llamé, hicimos las citas, y un golpe de suerte tremendo: un mes o veinticinco días antes del viaje, la embajada de Italia que presionó tanto la justicia colombiana, que nos humilló tanto amenazándonos, copiando al embajador de los Estados Unidos, Frechette, insultándonos... (ese trauma que tuvimos con el gobierno de Samper, esa avalancha de cosas...) dio a conocer unos manuscritos de Giacomo Turra con algunos poemas escritos por él.

Fui a un periódico en Bogotá a mirar en la hemeroteca y un periodista amigo mío, que me libró de leer poemas, me consiguió el libro. Y yo pregunté: ¿cual es, en Colombia, el mejor traductor de poesía italiana? Pues Héctor Abad, me dijeron. Lo llamé y le dije: "hermanito, tradúceme estos poemas." El los tradujo muy rápido y me leí los poemas. No hay que ser un genio para encontrar varios puntos recurrentes en la poesía de Turra. Eran el abandono, el silencio, la muerte y Dios. Viendo esos temas recurrentes, ¿a qué me remitía eso? A la personalidad de Turra. Y me dije: "mi hipótesis, la que trabajaré cuando llegue a Italia, tiene que comenzar por el abandono, el silencio, la muerte y Dios".

Llegué a Padua, primero, y me estaban esperando el papá de Turra, la mamá, su hermana. Fui al hotel. La primera cita era al día siguiente en casa de la mamá de Turra, Simonetta (los padres de Turra estaban separados). Once del día. Llegué. Fui bobo porque me puse a pensar: ¿le pregunto de la separación, o no? Digo que fui bobo porque comenzamos a hablar y al final de la entrevista ella me dice lo siguiente: "Mire, cuando Sisto y yo nos separamos —Sisto es el papá de Turra— fue muy traumática la separación... Para mi fue muy traumática, pero fue más traumática para Giacomo". Entonces pensé: por ahí va lo del abandono.

Luego hablé con la novia, una maravilla de mujer, bellísima intelectualmente (además en este libro me encontré en Italia con gente de un nivel altísimo de educación.) Entre muchas cosas que dijo esta doctora en Filosofía y Letras, recuerdo algunas: "Giacomo, al cuarto día de haber conocido a mi mamá, le pidió que por qué no lo adoptaba" El

abandono, pensé: se sentía abandonado, sin madre y sin padre.

Entonces se va dando la hipótesis y yo voy preguntando por el abandono, primero, y se va confirmando aquí un concepto: uno se va al sitio, después de haberse documentado un poco, lleva una hipótesis de trabajo, no va a tratar de confirmar esa hipótesis, no la va a maquillar, no se dice a sí mismo "esto tiene que ser así.", No, ustedes tienen que luchar contra su hipótesis, lo que yo me imagine no tiene que ser así: me voy por ahí y es posible que la cosa vaya por otro lado. No se aferren a martillar sobre la hipótesis, ni piensen que ustedes la tienen que demostrar. Si se les confirma, bien, pero si no se les confirma, mejor, porque eso va a enriquecer el trabajo. La hipótesis se lleva nada más como un soporte.

Eso me pasó con el Réquiem de Mozart. A mí me gusta muchísimo, pero no soy melómano, y cuando llegué a Padua, al día siguiente entré a una iglesia y empezaba la temporada de música de primavera y verano. Me enteré de que iban a tocar el Réquiem de Mozart esa noche, fui, lo escuché. Cuando terminé el trabajo de campo y me puse a pensar en esas dos horas de calvario que pasó Turra desde el momento en que lo recogen hasta el momento en que muere, me dije: le pongo un hilo conductor y cada media hora o cada período de tiempo, le pongo dos estrofas del Réquiem, entre el momento en que entró al restaurante y el momento en que lo suben a la patrulla, y cuando llega al hospital le meto otras dos estrofas. Era manejar el Réquiem de Mozart como un hilo conductor: es el hombre el que está muriendo. Dios de ira... Administrar ese Réquiem: se

consigue en latín, en alemán. Busqué quién es el tigre en traducción, y me dijeron: Alberto Restrepo. Y él me lo tradujo (fíjate que siempre buscas quien te ayude, quien sabe) y empecé a escribir el libro, y no sé por qué caí en cuenta y dije “mierda, este Réquiem no me sirve porque el tipo era pagano... Tenía una cultura helenística, y era como su padre, que es pagano. En él no cabe el catolicismo para un carajo. Pensé: hipótesis errada, porque aquí tengo las poesías de él. El escribió su propio Réquiem. Entonces en el libro puse: hipótesis errada, y seguí con la poesía de él. Además, este tipo es impresionante, porque él vio su muerte. Por ejemplo, hay una descripción que la gente hace, recuerdan que él antes de llegar a este restaurante fue a una venta, llegó como enloquecido, y salió corriendo, corrió mucho, hizo una curva en la avenida y se perdió. Entre sus papeles había una poesía donde decía: “Corro en la noche sin detenerme / no sé por qué.” Espectacular: fue volver a mirar las poesías pero mirando ya la historia. Ahí dice que va a morir frente al mar, dice que va a morir en el amanecer... Y murió en la madrugada, frente al mar. Dice que vive que en una covacha y el apartamento donde vive es una covachera...

Fíjense que no es cosa de genios, es decir: yo no tengo por qué sostener a muerte la hipótesis, el asunto puede ser diferente.

Luego me metí por Dios, me metí por el silencio, y me quedé ahí. Toda esa parte la hice a través del cuarto punto. Oigan como descubrí el agua tibia en ese primer viaje. Desde luego, fui a la casa de Turra, a la del profesor, a la de Simonetta, me permitieron hablar con sus amigos de universidad. Así se te van viniendo las cosas. Creo que

los que tengan una biblioteca, al igual que yo, tratamos de ordenarla por temas, o por orden alfabético, pero hay un punto en la biblioteca donde uno no guarda los libros por orden, sino porque ama esos libros, es un punto que tiene la mayoría. Turra también debería de tenerlo. Yo le dije a su hermana, otra doctora en filosofía y letras, (dormían en la misma habitación): “¿dónde ponía Giácomo los libros que más quería?” Ella me mostró, copié los títulos de los libros que más quería y, como no soy literato y soy un poco ignorante, se los confieso, me fui a buscar un guía distinto. Ese se las sabe todas, es de los mejores traductores que tenemos acá. Turra tenía a Holderlin, un poeta alemán. Tenía a Carlos Castañeda, antropólogo, medio farsante, medio no farsante de los años 60. Tenía un tratado de cultura griega. Tenía a Séneca y a Nietzsche y a Winckelmann. La historia es una secuencia lógica: Holderlin se abrazó a la cultura griega, pero su poesía es la belleza de la naturaleza, la intensidad de la vida de hoy, es el estoicismo, que es lo que enseña Séneca. Turra y su papá, también abrazaron a Séneca, Nietzsche se inspiró en lo que había encontrado Holderlin y, a su vez, Holderlin se inspira en lo que descubri Winckelmann, es decir, hace toda una línea de cómo llega esa poesía griega a Italia, a través de los poetas. Eso es lo que tiene Turra en su cabeza. Ahí ya tengo una información, algo de lo de Turra. Yo más o menos sé qué es el estoicismo, pero tampoco es que tenga tiempo de leer a Séneca, y además, o hago el libro o leo a Séneca, sin contar que no entendería un carajo porque no tengo unas bases filosóficas. ¿Quién es el que más sabe de Séneca en este país? pregunté.

Me dijeron: “el doctor Gonzalo Soto, de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín”. Lo localicé, y le pregunté: ¿qué es el estoicismo? El me dijo: “para los griegos no hay ayer ni hay mañana, el estoicismo es vivir intensamente la vida y vivir intensamente el presente, de manera que ya estés saciado de haber vivido muy bien cuando llegue la muerte, y no le tengas miedo...”

“Vivir intensamente,” pensé. Luego vino Castañeda. Yo me leí el primer libro de él en el año sesenta. Me acordé de *Las enseñanzas de don Juan*, yo estudiaba antropología en la Universidad Nacional de Colombia. Y pregunté: ¿cuál es el verraco antropólogo que sabe de Castañeda? Los doctores tales y tales. Hablé con ellos. Carlos Castañeda, en dos palabras, es un antropólogo que estudió en la Universidad de California, en Los Angeles, y cuando terminó su carrera se fue para México, al desierto de Sonora, a vivir con una tribu del lugar y su tesis de grado eran las plantas de poder: los alucinógenos. Allá conoció a Juan Macos, que es un chamán, y Macos lo metió en su mundo. Los indígenas meten droga, pero la diferencia con nosotros los mestizos es que metemos droga para irnos, allá lo hacen es para ir hasta el fondo de sus vidas, de su cultura, de su sabiduría. Le dije a los dos antropólogos que me explicaran el cuento de Castañeda, y Castañeda gira sobre el cuento de lo que mira, sobre el silencio, sobre la muerte, sobre Dios, sobre la vida... O sea que Turra, por lado y lado, estaba buscándose, identificándose.

Yo tampoco tenía tiempo de leer de nuevo a Castañeda (repito: debes buscar quién sabe del cuento.) Hablando del cuento de Castañeda, no digo que todo el que lee a Castañeda mete

droga: no es así en Colombia. Pero en Europa y Estados Unidos todo el que lee a Castañeda si la consume. Hay una foto de Turra con Jimmy Hendrix. Ese tipo es un guitarrista de rock. Entonces llamé a mi hija, Sabrina, de 18 años, y le dije: cuénteme de Jimmy Hendrix. "Mira papá, ese es el guitarrista mas verraco de los años sesenta, murió de una sobredosis..."

Hendrix y Castañeda fueron dos de los que llevaron y metieron esa cultura. Yo no digo que Turra metiera droga, pero como dicen los gringos en las películas: "evidencia". El ser humano tiene dos conciencias (esto es científico porque me lo contó un antropólogo): la conciencia cotidiana y la conciencia alterna. La conciencia cotidiana es lo que ves todos los días y no te emociona: una grabadora, un micrófono, un papel, una luz. Pero la conciencia alterna es la que maneja tus emociones, el odio intenso, la felicidad, la tristeza, el amor. Entonces los indios meten la droga para potenciar la conciencia alterna, hacer más intensos los sentimientos y ver esa otra cara de la realidad, y Castañeda se mete por ahí. Turra lo recitaba. Entonces me metí por Castañeda y encontré cosas de Turra que él decía, escritas por él. Entonces fui llegando a través de esos cuatro puntos a una cosa que no es un cuadro de familia, ni un perfil, ni una biografía de Turra: lo que quería era sacar de adentro, a través de lo que leía, del abandono, de esos elementos, quería saber qué tenía ese tipo aquí... Descubrí que era depresivo, que era edípico, enamorado de su mamá, que era inseguro... No sé cómo se llama eso, pero sabía que no estaba haciendo un cuadro de familia, ni una biografía: me estaba

metiendo con los sentimientos, con los traumas...

Cuando terminé el libro, un psicólogo que lo leyó me dijo: "le quedó bien hecha la autopsia psicológica". Dilo como quieras, pero el trabajo de campo y estas historias me llevaron allá, y ahora sé que lo que hice fue una autopsia psicológica... porque yo estaba centrado en él.

HÁGASE TU VOLUNTAD

Mi ánimo es que ustedes superen lo que yo les muestro. Mi interés es mostrarles que esto no es ninguna genialidad, que no se debe al vuelo de la imaginación... No les dé miedo. Si lo hago yo, ustedes lo pueden hacer mejor porque tienen una escuela de formación.

La estructura de lo de Turra es una secuencia rota: Cartagena - Italia, Cartagena -Italia, pero hay momentos en los que la personalidad de Turra pasa de una secuencia a otra, una a otra. Eso es una secuencia rota.

Hablemos ahora de *Hágase tu voluntad*, mi último libro. Es la historia de un obispo español y una misionera de Medellín, Antioquia, un par de seres humanos maravillosos. Los dos llevaban trece o catorce años en la selva ecuatoriana, detrás de una tribu, que es la de los indios Huaorani, que nunca habían hecho contacto con ningún blanco porque esa tribu, a mi manera de ver, es el último reducto de verraquera y dignidad que hay en este continente: no había blancos porque ellos los mataban. Porque estaban defendiendo su cultura, su medio: son unos héroes.

Monseñor Labaka y la madre habían trabajado y habían logrado hacerse amigos de un diez por ciento de la tribu. Nunca los sacaron de su medio, ellos

iban a donde estaban los indígenas. Nunca les impusieron nada, ellos aceptaron la influencia de los indios y andaban por la selva con ellos. Eso es ir mucho más allá que los científicos sociales: aceptarlos como son, comer lo que comen ellos, hablar lo que hablan ellos. Mientras tanto el Instituto Lingüístico de Verano le hacía el trabajo sucio a unas petroleras... En quince años de estadía en las selvas, monseñor no bautizó a nadie: eso es respeto total con las culturas. Yo fui a donde estaba el diez por ciento de los indios que eran amigos de monseñor. Allí estaba el hombre del palo y de la casa que les mencioné antes. Me desnudaron para integrarme (les estoy hablando en función del trabajo de campo: cómo te abres la mente cuando llegas a lo desconocido.) Desnudarse pesa treinta, cuarenta mil años de costumbre, de cultura. Eso sucedió al cuarto día.

Al quinto día uno de ellos se puso pantaloneta y terminé en pantaloneta y botas. Se sufre mucho porque la vergüenza es muy verraca. Al abrir la mente (descubro el agua tibia) trato de borrar de mi cabeza todas las cosas que me impiden ver la realidad: esto es una cosa que deben hacer cuando vayan a lo desconocido, a lo que no conocen. "A la casa que fueres, haz lo que vieres"... Cuando me quitaron la camisa, dije: "si soy estúpido y lo mido por mis costumbres, voy a escribir tantas estupideces como las que se han escrito en estos 500 años". Hay que ver cómo escriben los europeos sobre lo nuestro desde el punto de vista de ellos: no entienden cómo somos, sino que escriben para entendernos.

Me repetí: "Tengo que borrar mis costumbres. Borro mis parámetros culturales y empiezo a entenderlos a ellos". Primero la

desnudada, porque si yo vivo vestido y alguien llega desnudo a mi casa, lo visto, y ellos hacen lo mismo por otro lado, si alguien llega vestido, lo desnudan, porque ellos no son salvajes: es que son dos mundos diferentes. Cuando uno se asoma a lo desconocido, tiene dos caminos: o no lo entiende y no se integra y escribe pendejadas o hace lo contrario. Esta es la posición estúpida que hemos tenido nosotros mismos y que han tenido mucho más los periodistas de Europa y Estados Unidos cuando han venido a escribir sobre los indígenas.

Cuando uno se asoma a lo desconocido asocia esto con las fobias y los temores. Entonces describe una selva terrible, oscura, llena de cocodrilos, cosas horribles, así lo tienen que hacer los periodistas extranjeros porque si no, no los entienden. Se asoman a lo desconocido y se despiertan todas sus fobias, el periodismo queda de lado...

Resumiendo: no soy genio, soy piloso. No soy antropólogo, ni soy intelectual...

Cuando me puse a leer y a pensar en el diario de monseñor, confirmé que de acuerdo con la cultura occidental, nos han dado la idea de que existe un solo Dios, un solo hombre, una sola épica y una sola moral. El que no esté con el Dios mío es un pecador. Leyendo el diario, lo que aprendí es que hay muchas épicas, muchos dioses, muchas morales, muchas espiritualidades. Y

pensé: ¿qué tengo que hacer? Por obligación, abrirme a lo desconocido. Lo desconocido puede ser un barrio en Bogotá, un barrio en Cartagena. Son otras costumbres diferentes.

Hay dos caminos hacia lo desconocido. Primero, tienes el deber de ver y tratar de entender, y segundo, tienes el sagrado derecho a estar o no de acuerdo.

Hay una historia que me cuentan sobre los indios Huaorani: hay un indio que se llama Nenkivi, que me muestra que hay otras mentes y otras morales, que puedo no estar de acuerdo con algunas cosas pero tengo que entenderlas... La historia de Nenkivi es que por algún motivo tenía dos enemigos. Ellos llegaron una tarde a su casa y le dijeron a su mujer, Bucanei, que cuando llegara Nenkivi, por la noche, lo sacara a la selva. Nenkivi había sido un guerrero que había matado mucha gente (ellos matan con unas lanzas que miden tres metros con cincuenta centímetros, y la entierran con la mano.) Esto quiere decir que si mató a tanta gente, él está seguro de que causó mucho dolor. Por la noche, lo saca su mujer y los dos tipos le entierran dos lanzas y lo atraviesan. Nenkivi cae en la selva y entre las seis o las siete de la noche y las seis de la mañana no lanza un grito. Y me parece que eso es una ética muy verraca: si yo causé la muerte y causé el dolor no tengo por qué quejarme. Ahí enseñan a ser macho. Un

poco entrada la mañana, uno de los que lo mató, que se llama Davo, me dijo que ese tipo era una verraquera: cuando le metió la lanza, el tipo se voltió y la partió en dos... Después el tipo pidió que le abrieran una fosa. Se arrastró. Davo le sacó la otra lanza. El se acuesta en la fosa y le dice a la mujer: "deme un hijo" (ellos, al morir, a veces se llevan a un hijo, piden que los entierren con él.) Y ella le dijo: "ese hijo no se lo doy". ¿Por qué?, preguntó él. "Porque él va a pescar para nosotros, por usted... Porque él nos va a cuidar..." contestó ella. Luego dijo: "Le doy una hija". Y el hombre la recibe, la acuesta a su lado, la duerme, y le dice que suba la pierna, y se lleva a la hija... Y los entierran a los dos... Si soy estúpido, digo: "indio salvaje, cómo se lleva a la hija, es un criminal..." Pues sucede que estos indios van adelante de nosotros. Para nosotros lo importante de la vida es lo material, lo que consigamos... Por ahí recitamos algo del mañana, algo de Dios, etc., pero es que estos indios sí creen en esas vainas. ¿Para qué se iba a llevar a la hija? Para que se fuera con él a un mundo más bello, que ellos se imaginan que hay. Para que dejara éste. Esa es otra moral, otra ética, es otra cosa que marca las diferencias.

Abran la mente, muchachos. Espero leer a los verracos cronistas del país próximamente.