



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS MODERNAS,
LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO
“LENGUAJES Y MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS”**

**MATERIA
“LITERATURA COMPARADA, LITERATURA EUROPEA Y COMUNICACIÓN”**

**TESIS DOCTORAL
“La crónica latinoamericana actual: lo maravilloso real. Análisis del periodismo
narrativo de Alberto Salcedo Ramos”**

Presentada por:

Andrés Alexander Puerta Molina

Dirigida por:

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Dr. Mauro Jiménez Martínez

Madrid, 12 enero de 2016.

Tesis que para la obtención del título de Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid presenta el Licenciado D. Andrés Alexander Puerta Molina bajo la dirección del Doctor D. Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, y del Doctor D. Mauro Jiménez Martínez, Ayudante Doctor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid.

Madrid, 12 enero de 2016.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|---|--------------|
| Introducción | p.9 |
| Capítulo 1, Historia del periodismo | p.20 |
| Capítulo 2. Relaciones entre el periodismo y la literatura | p.58 |
| Periodismo narrativo | p.68 |
| Cuando hay personajes, hay periodismo narrativo | p.73 |
| El periodismo narrativo y su componente retórico | p.75 |
| El periodismo como trasmisor de conocimiento | p.80 |
| Literatura comparada | p.83 |
| El periodismo narrativo y los Mundos Posibles. El Mundo real no objetivo o Mundo real facticio | p.86 |
| Capítulo 3. Géneros periodísticos | p.95 |
| La noticia | p.116 |
| La entrevista | p.119 |
| Tipos de entrevista | p.121 |
| El perfil | p.123 |
| El testimonio | p.125 |
| Géneros de opinión | p.129 |
| Artículo | p.130 |
| Editorial | p.132 |
| La columna | p.133 |

| | |
|---|--------------|
| La crítica | p.134 |
| El reportaje | p.135 |
| Caracterización | p.137 |
| Capítulo 4. La crónica | p.141 |
| ¿Qué es la crónica? | p.142 |
| Características de la crónica | p.144 |
| Función de la crónica | p.147 |
| Los editores y el lector que no lee | p.153 |
| Diferencia necesaria | p.154 |
| Crónica histórica | p.154 |
| Crónica literaria | p.156 |
| Crónica periodística | p.157 |
| Capítulo 5. La crónica en América latina | p.159 |
| <i>Boom</i> de la crónica latinoamericana actual | p.172 |
| Fundación Nuevo Periodismo | p.183 |
| Internet como medio de difusión | p.188 |
| Las revistas, el medio por excelencia | p.197 |
| Autores que no quieren hacer ficción | p.211 |
| Editores de la crónica latinoamericana actual | p.214 |
| Editoriales de la crónica latinoamericana actual | p.218 |
| Talleres para la formación de cronistas | p.227 |
| Estudiosos de la crónica latinoamericana actual | p.231 |

| | |
|---|--------------|
| Premios de la crónica latinoamericana actual | p.236 |
| Premio García Márquez | p.237 |
| Premio Nuevas Plumas | p.238 |
| Premio Planeta | p.239 |
| Premio La Voluntad | p.239 |
| Antologistas de la crónica latinoamericana actual | p.239 |
| Países en los que habita la crónica | p.242 |
| Brasil | p.242 |
| Chile | p.245 |
| Venezuela | p.247 |
| El Salvador | p.249 |
| México | p.250 |
| Ecuador | p.258 |
| Perú | p.260 |
| Bolivia | p.261 |
| Argentina | p.263 |
| Colombia | p.268 |
| Uruguay | p.271 |
| Capítulo 6. Temas de la crónica latinoamericana actual | p.274 |
| Violencia | p.275 |
| El rebusque mayor | p.279 |
| Migración | p.288 |
| Estilos de vida extremos | p.303 |

| | |
|---|--------------|
| Perdedores y personas que cambian radicalmente sus vidas | p.311 |
| Los oficios que desaparecen | p.314 |
| Desastres naturales | p.321 |
| Nostalgia por los medios de transporte | p.323 |
| Lo monstruoso, lo extravagante, lo extraordinario | p.323 |
| Crónica de inmersión, de suplantación | p.327 |
| Las culturas emergentes o las modas | p.342 |
| Religión | p.344 |
| Lo gay, lo homosexual | p.350 |
| Sexo | p.356 |
| El fútbol | p.370 |
| Homenaje a la crónica y a lo intelectual | p.376 |
| La música y las músicas | p.380 |
| La cocina | p.385 |
| Viajes | p.393 |
| Capítulo 7. Análisis de la obra de Alberto Salcedo Ramos | p.406 |
| Conclusiones | p.482 |
| Bibliografía | p.505 |
| Apéndices (en un Cd) | |
| Entrevista a Federico Bianchini, cronista argentino. | |
| Entrevista a Diego Fonseca, cronista y editor argentino. | |
| Entrevista a Jeovanny Benavides, cronista y estudioso ecuatoriano. | |
| Entrevista a Jordi Carrión, estudioso y antologista español. | |

Entrevista a Carlos Mario Correa, estudioso colombiano.

Entrevista a Raúl Osorio, estudioso colombiano.

Entrevista a Diego Garzón, (editor y ahora director de la revista *Soho*).

Entrevista a Andrea Palet, editora chilena.

Entrevista a Jaime Abello Banfi, Director de la Fundación Nuevo Periodismo.

Entrevista a Boris Muñoz, cronista venezolano.

Entrevista a Carlos Dada, cronista salvadoreño.

Entrevista a Marcela Turati, cronista mexicana.

Entrevista a Patricio Fernández, periodista chileno, director de *The Clinic*.

Entrevista a Alejandro Almazán, cronista mexicano.

Entrevista a Maryluz Vallejo, estudiosa colombiana.

Entrevista a Mario Jursich, editor colombiano de la revista *El Malpensante*.

Entrevista a Camilo Jiménez, editor colombiano.

Entrevista a José María León Cabrera, editor ecuatoriano de *Gkillcity*.

Entrevista a Elda Cantú, editora mexicana, antigua editora de la revista *Etiqueta Negra*.

Entrevista a Marco Avilés, cronista peruano, editor de la revista *Cometa*.

Entrevista a Álex Ayala, cronista español que ha desarrollado casi toda su carrera en Bolivia.

Entrevista a Juan Pablo Meneses, cronista chileno.

Entrevista a Julio Villanueva Chang, editor peruano.

Entrevista a Daniel Riera, cronista argentino.

Entrevista a Josefina Licitra, cronista argentina.

Entrevista a Alberto Salcedo Ramos, cronista colombiano.

Conferencia de Leila Guerriero, Cristian Alarcón, Martín Caparrós y Gabriela Wiener en Casa América de Madrid.

Diálogo entre Roberto Herscher y Cristian Alarcón en la Fundación Tomás Eloy Martínez, de Buenos Aires, Argentina.

Conferencia Leila Guerriero, Juan Villoro, Josefina Licitra y Gustavo Valle en la Feria del Libro de Buenos Aires, Argentina.

Introducción

Este trabajo hace un análisis interpretativo, desde una perspectiva semiótica, de las relaciones entre el periodismo y la literatura. En especial, en el género de la crónica, que es el género periodístico latinoamericano por excelencia. Últimamente se habla mucho de la crónica latinoamericana. Se dice que hay un *Boom*, que hay una moda, hay otros que piensan que son simples estrategias de marketing, que sin una industria, suficientes publicaciones y un considerable número de lectores no se puede hablar de un género potente. Por eso, se intentó conocer un panorama de la crónica latinoamericana actual. Viajar a los países donde habita la crónica, entrevistar a los protagonistas: cronistas, editores, estudiosos; conseguir bibliografía y analizarla. Buscar las características del género, los motivos por los que se ha desarrollado, los autores y las temáticas más destacadas.

Como en España no se habla de crónica de la misma manera que en América latina, el trabajo comienza con una historia del periodismo, que ayuda a entender cómo surgió este género, anterior al periodismo y relacionado con la propia intención de los hombres por comunicarse, por recordar sus historias y contar lo que les había pasado. El relato de sucesos reales se convirtió en el espacio propicio para guardar memoria, para dejar huella, para hacer historia. Con la aparición de la escritura, apareció una forma más confiable para dejar testimonio. En ese capítulo se entiende por qué hay características de crónica en los relatos de los primeros hombres primitivos, en la *Biblia* y en los escritos que conservaron los pueblos para dejar una huella de su paso por la Tierra.

Más adelante se hace una caracterización de géneros que permite tener unas bases para entender qué es una crónica y cuáles son las principales diferencias con géneros informativos como la noticia; narrativos como: la entrevista, el perfil, el testimonio o el reportaje y de opinión como: el artículo, la columna, el editorial y la crítica.

El tema de los géneros es una cuestión abordada tradicionalmente desde la literatura, pero son muy importantes dentro del periodismo, están ligados a su desarrollo, surgieron cuando fueron necesarias nuevas formas de contar la realidad. El periodista es fundamentalmente un hombre del Renacimiento. Eso sí, hasta el siglo XVIII no fueron

comunes los diarios y hasta el siglo XIX no se inventaron periódicos tal y como los conocemos hoy.

Los lectores saben qué esperar cuando leen un género determinado, los autores tienen puntos de referencia. La figura modélica justifica las escuelas de periodismo. Cada género tiene una función y unas características: la noticia responde a unos interrogantes básicos y subvierte el orden tradicional de los relatos con un modelo denominado pirámide invertida; los géneros narrativos y descriptivos tienen un doble compromiso con la información y con la forma y los de opinión interpretan y orientan.

Este trabajo también es un estudio en el que se analiza el periodismo narrativo y, como se dijo, se abordan las relaciones entre el periodismo y la literatura. Como referentes teóricos se utilizaron algunos escritos realizados por periodistas y escritores, así como otros dados a conocer desde el ámbito académico por investigadores tanto de la teoría periodística como de la literaria.

El objetivo era realizar un análisis de las relaciones entre el periodismo y la literatura en el devenir histórico, el cuestionamiento del canon literario tradicional a la no ficción. También se abordaron temas que permiten ampliar las formas de interpretación, por ejemplo, con la utilización de los recursos que ofrece la literatura comparada. De igual manera, se indagó en el componente retórico que tienen ciertas formas de periodismo y que permite emparentarlo con lo literario. Se definió qué es el periodismo narrativo, una forma de periodismo que utiliza técnicas de investigación periodística y formas de redacción propias de la escritura de ficción para convertirse en un reflejo de su época, en una forma de transmitir el conocimiento. También se analizó el trabajo de precursores como Daniel Defoe y otros que llevaron al periodismo narrativo a cotas muy altas como Truman Capote. También se relacionó el término periodismo narrativo con la Teoría de los Mundos Posibles, introducida a en España por Tomás Albaladejo Mayordomo.

En el análisis de las formas de periodismo narrativo se plantea la idea de que algunas obras periodísticas puedan convertirse en formas de literatura. Para sustentar estos planteamientos se recurre a referentes teóricos como *Ficción y dicción*, de Gérard Genette (1991), quien propende por unas maneras en las que pueden considerarse como textos literarios formas narrativas no canónicas, entre ellas la Historia y ciertos tipos de

periodismo. Genette argumenta que la *literariedad* de los textos no está determinada sólo por su contenido, con un componente ficcional, sino también por su forma. Asimismo, se tiene en cuenta el trabajo de Tzvetan Todorov (1988) quien plantea la pregunta: ¿de dónde vienen los géneros?, y responde: “muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (Todorov, 1988, p.34). En el periodismo narrativo hay conciencia de las relaciones entre periodismo y literatura, el uso de recursos intercambiables y la aplicación de estrategias similares en la concepción de los textos; por eso se toman como referencia los trabajos de investigación y de reflexión que han realizado periodistas y escritores, quienes han estudiado esa interacción, como Susana Rotcker (2005), quien analiza cómo la crónica fue un elemento fundamental en el desarrollo del Modernismo, especialmente en la obra de un autor como José Martí. De igual manera, se trabajó con los planteamientos de Tomás Eloy Martínez (2006), quien define algunas necesidades del periodismo narrativo y de quienes lo practican; con el de Juan José Hoyos (2003) quien plantea unas diferencias entre el periodismo informativo y el periodismo narrativo. El segundo, a partir de sus relaciones, coincidencias y elaboraciones formales, analizado como una forma de literatura.

Como se mencionó, se tiene muy en cuenta la literatura comparada, entendida como la aplicación de un método comparativo, muy útil para entender el surgimiento y desarrollo de ciertas tipologías textuales. La literatura comparada, alejada del simple análisis de las literaturas nacionales, también permite el estudio de las interrelaciones entre la literatura y demás artes. Ha sido atacada por muchos teóricos, que simplemente la inscriben dentro de los estudios literarios, sin concederle el estatus de disciplina independiente; pero ha tenido un gran desarrollo en los siglos XX y XXI, sobre todo al tener en cuenta formas de discurso antes olvidadas por no ser consideradas dentro del canon. Esta actitud abre grandes posibilidades, ya que permite ampliar los horizontes de análisis y ayuda a entender las conexiones que ha tenido la literatura con otras formas de producción. Para este estudio retomamos el trabajo realizado por el profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, Albert Chillón, uno de los estudiosos más serios de las relaciones entre periodismo y literatura, quien a través de la Literatura comparada, analiza los aportes en doble vía que se han prodigado entre estas dos disciplinas. Para hacerlo, el profesor Chillón recurre a un

método que denomina Comparatismo periodístico literario. Chillón entiende que hay que estudiar el pasado y el presente de ambas disciplinas y mirar las fecundaciones mutuas que han tenido en componentes teóricos y metodológicos. Es consciente que debe hacerlo desde las dos orillas porque sabe que la literatura se ha nutrido del periodismo y el periodismo de la literatura, en una relación de reciprocidad en la que han ganado los escritores y los lectores. También se consultó la actualización de su trabajo, publicada en el año 2014 con el nombre de *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*.

Aunque la retórica, en su concepción clásica, nació de los discursos orales, también está presente en cualquier discurso escrito, que alberga diferentes niveles de *retoricidad*. Es evidente su presencia en el periodismo narrativo, en el que hay un fuerte componente subjetivo, una necesidad de convencer, de conquistar al lector desde el título, el principio, su estructura y su final. En la actualidad, es más difícil seducir a los lectores, pretender que quieran pasar varias horas frente a un texto, por eso es necesario el componente persuasivo. El lector es como un juez, que toma la decisión de abandonar o continuar con el texto y juega también un papel epidíctico, ya que no puede intervenir en la construcción de la historia.

En el periodismo narrativo se busca permanentemente influir en el lector, de hecho hay un combate permanente por mantener su atención, por lograr que se quede pegado a su silla y quiera saber qué va a pasar después. La idea es persuadir por medio del lenguaje, mediante la forma en la que se organiza el discurso y su posterior comunicación. Dentro del periodismo narrativo podemos encontrar todos los componentes operacionales de la retórica: *Intellectio, Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria y Actio*.

El periodismo, y en especial el periodismo narrativo, es una forma de escritura que por sus características, que incluyen encontrar personajes, recrear acciones y contextos, ha sido un modo para mantener viva la memoria de las civilizaciones, una historia que palpita y está viva en esos papeles amarillentos, que cobran validez cada vez que alguien se dedica a estudiarlos.

La literatura y el periodismo han tenido una relación estrecha, unos lazos que las han emparentado y enriquecido. Dentro de estas relaciones cabe destacar el buen periodismo, o periodismo narrativo, que se vale de unas técnicas similares a las de la

literatura, como contar el relato escena por escena; el manejo del tiempo y la tensión para crear atmósferas y dar cuenta de los hechos que los ocupan. Inclusive, literatura y periodismo son construcciones del lenguaje y a él se deben. El periodismo narrativo tiene el compromiso con la información, pero además con el componente estético.

El periodismo narrativo tiene además la particular característica de trascender en el tiempo. Se puede leer una buena crónica de hace mucho tiempo e identificar todos los elementos de validez que se encuentran en un buen relato literario, en el que se establece un diálogo entre el lector y el escritor de cualquier época.

Buena parte de las novelas realistas de Charles Dickens, Víctor Hugo y Honoré de Balzac fueron publicadas mediante folletines, allí se configuró un paso más adelante en la asociación sistemática entre periodismo y literatura.

De igual forma, el acercamiento entre la literatura y el periodismo estuvo presente en el Costumbrismo, un movimiento artístico que nació en Europa y en los Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XIX y por eso coincidió con el desarrollo de la prensa de gran difusión entre 1830 y 1850.

En la presente investigación también se analizó el trabajo de Daniel Defoe, periodista y escritor inglés, uno de los pioneros en la escritura de novelas y en la prensa económica. Esas dos pasiones, la del periodismo y la literatura fueron combinadas de forma magistral en el *Diario del año de la peste*. En este libro, narrado en primera persona, se describen las consecuencias del brote de peste que asoló a Londres en 1665, en él Defoe es consciente al juntar el periodismo y la literatura en una forma de narración que se convierte en la mejor forma de dejar huella de una sociedad y una época en un momento determinado.

De igual forma se consideró el caso más representativo de reportaje-novelado: *A Sangre fría*, de Truman Capote, que narra el asesinato de cuatro miembros de una familia de Kansas. Los Clutter representaban todo aquello que se entendía como el sueño americano en la década del 50. Eran una familia modelo con cierto prestigio económico, que vivía de la agricultura, eran queridos por todos en el pueblo, eran religiosos,

trabajadores y no tenían ningún enemigo. Su asesinato le robó la tranquilidad a la gente del pueblo, ya que si ellos habían sido asesinados, cualquiera podía serlo.

Los asesinos, Richard Eugene (Dick) Hickock y Perry Edward Smith, eran convictos bajo libertad condicional que creían que en la casa de los Clutter encontrarían mucho dinero. No lo hallaron; pero asesinaron a toda la familia sin un motivo aparente. Al final los asesinos fueron condenados a la horca y ejecutados en 1965, después de muchos años de proceso.

El trabajo de Capote fue esencial; pero no fue un esfuerzo aislado. Estuvo acompañado de una generación, unas condiciones y una época que llevó al periodismo a un lugar en el que nunca antes había estado. En esta labor fue importante el apoyo de revistas como: *Esquire*, *New York*, *Ramparts*, *The New Yorker*, *The Village Voice*, *Playboy*, *Harper's Magazine*, *Rolling Stone*, *The New York Herald Tribune*, *The New York Times Magazine*.

Además, las transformaciones sociales que se vivían en Estados Unidos y en Europa: Mayo del 68, la Primavera de Praga, la Contracultura, la rebelión de los estudiantes contra el *American Way of Life*, la rebelión de los negros contra la segregación racial, la revolución sexual, la psicodelia y la cultura de la droga, los movimientos de liberación de la mujer, las protestas contra la guerra de Vietnam, el movimiento *Hippie*.

Los llamados Nuevos Periodistas se dedicaron a luchar contra lo que ellos denominaron la objetividad hipócrita, que con sus ocultamientos y encubrimientos se convirtió en criminal para el caso de Vietnam. En esta labor de desarrollo del periodismo fue muy importante, además del trabajo de los Nuevos Periodistas, el de los denominados *nuevos muckrackers* (rastrilladores de estiércol): Ralph Nader, Paul Ehrlich, James Ridgeway, Tom Hayden, Carl Bernstein y Robert Woodward, que retomaron el trabajo de los *viejos muckrackers*, despreciados por el presidente Roosevelt por denunciar casos de corrupción. Sus éxitos incluyen el paradigmático caso de espionaje a la oposición Watergate, que ocurrió en 1972 durante el mandato de Richard Nixon. Al final el escándalo fue tan grande que terminaron imputados algunos consejeros cercanos al presidente y finalmente Nixon dimitió el 8 de agosto de 1974.

Mientras en Estados Unidos se daba la feliz confluencia de esta brillante generación de periodistas, en Europa revistas y periódicos como: *The Face*, *Actuel*, *The Times*, *Libération*, *El País*, *La Repubblica*, *Stern*, *Quick*, *Paris Match*, *Interviú*, *Época*, *Oggi*, *Panorama*. Semanarios como: *Le Nouvel Observateur*, *Der Spiegel*, *Cambio 16*, *La Calle*, *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Destino*, *Ajoblanco*, *La Luna*, *El Europeo* y autores como: Ryszard Kapuscinski, Günter Wallraff, Alberto Cavalleri, Oriana Fallaci, James Fox, Manuel Vázquez Montalbán, también hacían su trabajo y desarrollaban una forma de periodismo que reunía con éxito lo mejor del periodismo y la literatura. En América Latina, escritores como Rodolfo Walsh, Gabriel García Márquez, Tomás Eloy Martínez o Eduardo Galeano le daban brillo a las relaciones entre periodismo y literatura, en Latinoamérica ahora hay una generación definitiva que toma la posta.

En el análisis fue fundamental la definición y las características de la crónica, un género que está ligado al origen del hombre. Algunos teóricos ubican su comienzo en el inicio mismo de las civilizaciones. La crónica es una zona de tránsito libre, en la que confluyen distintas disciplinas. Es narrativa, descriptiva y también ofrece la opinión del autor.

Hay un capítulo, en el que se analiza qué es la crónica y se revela como un género rico y vital que está ligado al desarrollo de la literatura en América Latina. De hecho, en la actualidad, se ha convertido en el género literario con mayor profundidad, el que mejor cuenta lo que está sucediendo en el llamado Nuevo Mundo.

La crónica es un género latinoamericano por excelencia, en momentos definitivos ha recibido un impulso vital. Desde los Cronistas de Indias, normalmente sacerdotes que venían a catolizar a los nativos y que registraban lo que veían en el Nuevo Mundo. Pasando por *El Carnero*, que inaugura la crónica de ciudad, se detiene en las costumbres locales, registra un periodo temporal de una comunidad determinada, con las noticias políticas, crímenes famosos, pestes, costumbres y escándalos. *Operación Masacre*, pionera del Nuevo Periodismo, es anterior incluso a la paradigmática *A Sangre Fría* de Truman Capote.

El Modernismo liderado por Rubén Darío y José Martí, quienes encontraron en los periódicos el germen de muchas de sus ideas y la posibilidad de ampliar las concepciones estéticas en los relatos periodísticos que ambos publicaron en la prensa durante años. El

caso de Gabriel García Márquez y de otros integrantes del llamado *Boom* Latinoamericano es muy similar al de Darío y Martí, estos escritores encontraron en la prensa una forma de ganarse la vida, de “mantener la mano caliente” y de desarrollar estructuras narrativas que nutrieron profundamente sus esquemas literarios. Hasta llegar a los llamados Nuevos Cronistas de Indias, una idea de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, que los define como: “Exploradores contemporáneos, viajan por los territorios urbanos y rurales de Hispanoamérica, para descubrir con el rigor de la *reportería* y contar con voz propia las historias tiernas, terribles y también asombrosas de los múltiples nuevos mundos que conviven en nuestras sociedades desiguales”.

Hay tres tipos de crónica: la de viajes, la literaria y la periodística. Esta investigación se centra en la crónica periodística, que descubre, traduce, desengaña, cuenta y entretiene. En ella el cronista dedica mucho tiempo a conseguir material para poder entender un hecho y luego contarlo de una manera original.

El proceso de la investigación comprendió la lectura interpretativa de libros antológicos y compilaciones de crónicas de un solo autor, así como de una serie de crónicas propuestas en un amplio corpus, que surgieron de revistas y publicaciones físicas y digitales. Los textos que indagan acerca de las relaciones entre el periodismo y la literatura fueron usados como fuentes primarias, así como las entrevistas con cronistas, editores y estudiosos. De igual manera, la bibliografía conseguida en los viajes a: Argentina, Brasil, Chile, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia y México.

El *Boom* de la literatura latinoamericana fue quizás el momento de mayor desarrollo y extensión de la literatura hecha en América Latina. Fue un movimiento en el que coincidieron grandes exponentes de las letras, que se dedicaron a recrear un periodo particular en el que les tocó vivir.

Desde ese momento, se ha buscado una generación que tome el relevo en las letras de América Latina. Se ha intentado con distintas antologías de jóvenes narradores: estuvo la generación McOndo y los 39 escritores menores de 39 años; pero no se ha podido encontrar quien reciba el legado de los García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes o Julio Cortázar.

Actualmente existe una generación de cronistas que son los que mejor cuentan el destino, los que con mayor vitalidad retratan y testimonian el presente de América Latina y que se dedican particularmente al género que la argentina Leila Guerriero ha definido como “historias de no ficción que requieren largos trabajos de campo y que se narran utilizando recursos formales de la literatura de ficción”.

Los cronistas latinoamericanos de hoy se han encargado de encontrar una poética de la realidad, algo que heredaron, seguramente, de los Modernistas, aunque también tienen una marcada influencia de los cronistas estadounidenses de la década del setenta, de Ryszard Kapuscinski y de los maestros que han dictado sus talleres en la Fundación Nuevo Periodismo. También tienen una particular tradición de buen periodismo hecho a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en cada uno de sus países. Esos cronistas también son conscientes de su importancia como autores; pero no para ser protagonistas, si no para aportar desde su mirada, que busca ser única y particular. Asimismo, saben que sus historias requieren tiempo, para compartir con los personajes, para escribir y corregir muchas veces. Por eso era muy complejo que su trabajo se publicara en periódicos. Surgieron, entonces, una serie de revistas que han sido exitosas en distintos lugares del continente: *Gatopardo*, el *Malpensante*, *Soho* (Colombia), *La mujer de mi vida* (Argentina), *Pie izquierdo* (Bolivia), *Marcapasos* (Venezuela), *Letras libres* (México), *The Clinic*, *Paula* (Chile), *Etiqueta Negra* (Perú). El escenario de las revistas ha sido nuevamente un ambiente propicio para el desarrollo de la crónica, como lo fue para los Nuevos Periodistas norteamericanos en la década de los 70. Las revistas han sido ambiciosas, han invertido recursos, han otorgado espacio y tiempo a los cronistas. Además, han proporcionado un grupo de editores que ha ayudado a la formación de los cronistas. Nombres como: Julio Villanueva Chang, Mario Jurish o Camilo Jiménez han aportado al trabajo metódico y sistemático de las nuevas generaciones.

En resumen, hay que decir que hubo un primer impulso con el trabajo de los Cronistas de Indias, con el Carnero, Rubén Darío y José Martí que produjo un sacudón en los cimientos del periodismo y la literatura en el Siglo XIX. Su trabajo de reflexión hacia el interior con el poema y hacia el exterior con el periodismo les permitió ampliar la mirada y concebir una nueva forma de escritura que se cristalizó en la crónica literaria, un género

entre la poesía y el ensayo que es la forma de periodismo más cercana a la idea clásica de literatura.

Después de estos desarrollos, el periodismo narrativo en América Latina tuvo un fuerte compromiso político con la resistencia y un periodo de sonambulismo marcado por un contexto agitado, de dictaduras, guerras, desaparecidos, Guerra Fría, inducción del neoliberalismo, fragmentación, crecimiento desbordado de algunas megalópolis. Todas estas transformaciones se han contado con mayor y menor acierto desde la literatura; pero en este momento los que mejor lo han sabido leer, interpretar y retratar son los cronistas que escriben eso que hemos denominado crónica latinoamericana actual.

Hay una serie de factores que han impulsado a la crónica latinoamericana actual, esta investigación pretende profundizar en ellos: las antologías que se han publicado en diferentes países, los artículos que se le han dedicado a crónicas y cronistas, las revistas, los premios, las tesis y estudios, el papel de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, internet como medio de difusión, los autores que no quieren hacer ficción, a los que les basta con la realidad para contar bien sus historias; los editores de la crónica latinoamericana, las editoriales que han apostado por la crónica, los talleres para la formación de cronistas, los estudiosos de la crónica latinoamericana, los antologistas y los países en los que habita la crónica.

La investigación también se concentra en unos temas recurrentes de la crónica latinoamericana, que se repiten independientemente de la zona geográfica, que atraviesan el continente desde México hasta Argentina, como la crónica misma. Temas como: la violencia, el narcotráfico, lo monstruoso, lo extravagante; las culturas emergentes o las modas, el fútbol, homenaje a la crónica y a lo intelectual, la música y sus músicas, la crónica de inmersión y suplantación; los estilos de vida extremos, lo gay, lo homosexual y los oficios que desaparecen, la migración, el sexo, los perdedores y las personas que cambiaron radicalmente sus vidas, la cocina, los desastres naturales, la religión y los viajes.

Al final de la investigación, se analiza el libro *La eterna parranda*, del cronista colombiano Alberto Salcedo Ramos, uno de los más destacados de esta generación. Se toma este libro porque en él se sintetizan los procedimientos de trabajo de este autor colombiano y de los cronistas latinoamericanos. En su obra hay una serie de coincidencias

que son analizadas. La selección no es arbitraria y nace de su prestigio dentro de los cronistas latinoamericanos, del poco estudio que hay sobre la crónica y la fortaleza que este autor ha tenido para interpretar y contar la realidad de su país, que convierten su obra en un ejemplar reflejo de época, el principal objetivo del periodismo narrativo y de la crónica latinoamericana actual.

Capítulo 1. Historia del periodismo

Al principio, desde que el hombre apareció en el mundo, tuvo la necesidad de comunicarse y lo hizo a través de cualquier recurso que le fue propicio. Utilizó las señas, los ruidos, los dibujos y hasta las primeras palabras toscas. Según Daniel Samper Pizano, “Antes de que existieran el mito, la historia o el periodismo, los hombres primitivos suministraron información a otros hombres primitivos” (Samper, 2003, p.15). La idea de los primeros hombres, complementa Samper Pizano, era comunicar:

en qué lugar había un pozo, por qué flanco acechaba el peligro de una fiera. A qué distancia estaba la cueva en que podían alojarse o cómo era la tribu rival. Cuando recordar los hechos ocurridos se volvió parte de su vida social -en qué lugar hubo un pozo, dónde fue devorado su vecino por una fiera, cómo se inundó la cueva o de qué manera dieron muerte a los miembros de la tribu rival- surgió la crónica (Samper, 2003, p.15).

La crónica era el relato de lo que había pasado, de aquello que había acontecido a un individuo o a la comunidad. Era el espacio para guardar aquello en lo que creían y en lo que no, los personajes más representativos, los fantasmas, los temores, “y cuando adquirió un rigor mínimo empezó a separarse del mito y la religión. La crónica no pretendía contar cómo podría ser el mundo sino cómo había sido” (Samper, 2003, p.15). La crónica se convirtió en una manera para dejar huella, para hacer historia.

Después vino la escritura y con ella una forma más confiable para dejar testimonio de lo que sucedía a las comunidades. Por su valor y propósito, puede decirse que los primeros escritos fueron, al mismo tiempo, las primeras crónicas. Albertine Gaur en su libro *A History of Writing* (1987), afirma que la escritura nació, en su más amplio sentido, hace 20.000 años, y en las formas codificadas hace 6.000. Ese primer testimonio gráfico sirvió para que no se perdieran, para que pudieran conservarse los textos religiosos, los relatos de batallas, las leyes, poemas, notas necrológicas, las alabanzas a los gobernantes, los registros agrícolas y de comercio.

Gracias al trabajo de los arqueólogos, sabemos que las primeras historias se escribieron en verso, la métrica ayudaba a memorizar los acontecimientos que eran narrados. Asimismo, las personas podían recordarlos mejor al escucharlos varias veces. Los

versos se extendían de generación en generación y de boca en boca. Así nació la épica de los griegos.

En la India también existieron poemas épicos que narraban los orígenes del pueblo hindú. Después, los persas y los griegos adoptaron esta forma de narración. En la Edad Media, juglares y trovadores contaban leyendas a viva voz y detallaban antiguas gestas con un estilo similar al de los poetas épicos.

Más tarde, en Grecia, aparecieron los poemas trágicos, que se presentaban en un escenario y utilizaban uno o varios actores. En estos poemas no había un resumen de lo que ocurría al principio, sino que el desenlace de la historia estaba al final.

La aparición de la escritura también ayudó al desarrollo de una nueva forma de narrar. Ya no se estaba supeditado a la memoria frágil, ahora las historias podían registrarse, mediante unos códigos, en el papiro o en la arcilla. Ya no era necesario usar la métrica para que la gente pudiera aprenderlas. Era suficiente el lenguaje cotidiano, las palabras de la gente en la calle. Así nació la prosa, usada por los primeros cronistas griegos.

J.M Roberts, en su libro *The Penguin History of the World* (1995) plantea que la historia más antigua escrita en el mundo pertenece a los sumerios, una civilización que habitó entre los ríos Tigris y Éufrates, en Mesopotamia (hoy Irak), entre los años 3000 y 2000 a.C. La historia es una crónica épica sobre Gilgamesh, rey de Uruk, una ciudad estado de Sumer. En esta historia aparecen las dificultades del pueblo ante las inundaciones del río Éufrates.

Earle Herrera en *La magia de la crónica* (1991) nos indica que también es sumerio el primer cronista al que se le designa como tal. Se trata de un relator que cuenta la guerra entre las ciudades de Lagash y Umma en el año 2400 a.C. En una época en la que no existían periódicos, el cronista hizo el trabajo de los corresponsales de guerra, contar lo que había visto.

Pero no sólo entre los sumerios se tomaban las crónicas como fuentes de historia. Daniel Samper Pizano en el primer tomo de la *Antología de grandes crónicas colombianas* afirma que:

La *Biblia* contiene dos textos llamados *Libro de los cronistas* o *Paralipómenos* (que en español significa suplemento, texto agregado a otro). El Antiguo Testamento recoge en ellos un contenido que anteriormente formó parte de los libros de Ezra y Nehemías. Aparecen allí genealogías, informes sobre los reinos de David y Salomón y recuentos de la división del reino tras el exilio babilónico. Escritos hacia el año 330 a.C., son producto de la pluma de un solo autor, que ha sido identificado de manera bastante tautológica como “el Cronista” [...] No se limitaba a relatar los acontecimientos, sino que introducía ocasionales comentarios en el texto y se daba el lujo de ignorar lo que ocurría con hechos o personajes que no le resultaban simpáticos (Samper, 2003, p.17).

La crónica de los griegos se conoce como *Marmor Parium*, porque está escrita en mármol. En ella se cuenta la historia de los reyes atenienses más legendarios hasta el siglo III a. de C, está escrita de adelante hacia atrás, desde el último rey Diogneto y retrocede hasta los primeros príncipes. Eso sí, sus autores son más dados a contar la historia de los poetas y el pueblo, que de los guerreros y los reyes, en una clara toma de posición subjetiva como la que utilizan las crónicas actuales.

Siglos después aparecieron en Grecia Heródoto, Tucídides, Jenofonte y Plutarco. Ellos se llamaban a sí mismos “cronistas” porque escribían “crónicas”.

Los chinos también fueron grandes cronistas, que casi no incluían comentarios personales y preferían analizar las causas y las consecuencias de los sucesos:

prácticamente toda la historia primitiva de la china se asienta en crónicas regionales como la de los estados de Lu (siglo XVIII a siglo V a. de C.), Chin (siglo IV a. de C.) y Wei (siglo III). Los anales chinos abarcan en toda suerte de materias: genealogía de la realeza, fenómenos naturales, sucesos sociales y militares, construcciones, observaciones agrícolas (Samper, 2003, p.17).

El pueblo eslavo también recoge sus tradiciones en crónicas, la llamada *Crónica de Néstor* o *Crónica de Kiev* cuenta el principio de esta civilización hasta el siglo XII y en ella se recogen crónicas anteriores, las bizantinas.

Carlos Mario Correa en su libro *La crónica reina sin corona* (2011) nos recuerda que Alejandro Magno tenía cronistas que se encargaban de registrar sus hazañas; Julio César era su propio cronista en la escritura del *De Bello Gálico*; Marco Tulio Cicerón recorría la ciudad y después escribía crónicas cargadas con retórica política y filosófica.

Álvaro Ruiz Abreu en su libro *Así habla la crónica* (2007), plantea que el nombre de crónica podría haber surgido entre los siglos III y IV, asociado a Septo Julio, Africano Eusebio, Penodoro y Amiano, quienes dieron a conocer las *Cronican pachale*. No obstante, fue en los siglos IX y X cuando la crónica recibió un gran impulso ya que todos los monasterios tenían un monje cronista, quien era encargado de registrar los sucesos de su abadía, la historia de su nación y los hechos que originaron el mundo (Ruiz, 2007, p.23).

En su libro *La crónica. Reina sin corona* (2011), Carlos Mario Correa habla acerca de cómo surgió el fenómeno de la crónica en España:

En España coexistieron durante varios años las crónicas castellanas, catalanas y musulmanas. De las castellanas escritas en latín se destacan la *Crónica al Beldense* (883), que abarca desde los emperadores romanos hasta la monarquía asturiana; la *Crónica Najerense* (1160), que se extiende desde el comienzo de la historia hasta el reinado de Alfonso VI y recoge temas de la épica popular en torno a la figura de Fernán González. En castellano se conocen las siguientes: *Tres crónicas* (hacia 1344), obra escrita por orden de Alfonso XI, la cual relata hechos de los reinados de Alfonso X, Sancho IV y Fernando IV. *La Crónica de veinte reyes* (hacia 1360), que se refiere a sucesos del periodo 924-1252; *Las crónicas*, de Pedro López de Ayala, que dan noticia de los reinados de Pedro I, Enrique II, Juan I y Enrique III y *La crónica general* (comenzada hacia 1270), dirigida y supervisada por Alfonso X, el Sabio. Esta primera crónica general es una compilación de las anteriores, pero se sitúa la historia de España dentro de la Historia universal.

Entre las crónicas catalanas se destacan la *Gesta Comitum Barchinonesium*, que recoge la actuación de los condes de Barcelona hasta 1276; *La crónica de Jaime I* o *Libre dels Feys*. Así mismo, la crónica de Ramón Muntaner, escrita en tono autobiográfico y la cual relata la expedición de los almogávares a Oriente (Correa, 2001, p.56)

En la Edad Media se despertó el interés por hacer crónicas nacionales. Aparecieron las crónicas anglo-sajonas, las *Crónicas originales* de Andrew de Wyntoun y las Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda, de Raphael Holinshed.

En la América indígena también hay textos con estructura de crónica, como el *Chilam Balam* (secretos de los profetas), libro en el que los mayas consignaban sus profecías, mitologías, información médica, costumbres, cálculos astronómicos e historias del pasado. Daniel Samper Pizano cita a Miguel León Portilla y recuerda que:

al producirse la llegada de los europeos a América, los nativos plasman la cara opuesta de las crónicas de la conquista en sus propias versiones. *Visión de los vencidos*, la famosa recopilación de testimonios indígenas en forma de poema épico es, a su manera, una crónica de su tragedia (Samper, 2003, p.17).

Durante muchos siglos la crónica fue un relato para conservar la historia de los pueblos y aunque muchos historiadores la desdeñan, otros la consideran un elemento crucial para entender el pasado. En este sentido es importante analizar al historiador francés Fernand Braudel quien, en 1963, planteó tres niveles de desarrollo de la historia:

1. Historia de larga duración (*Longue durée*), registra el tiempo estático, las tradiciones.
2. Historia lenta y coyuntural de grupos (Historia social).
3. Historia de los sucesos (*Histoire événementielle*), registra de forma sincrónica el devenir de los individuos y sus logros.

La crónica estaría ubicada en el tercer nivel, ya que como expresa Earle Herrera:

nace estrechamente vinculada a la Historia propiamente dicha. Podríamos añadir: es la primera forma de “Historia” [...] El cronista no toma, como el historiador, distancia de lo que narra. Por el contrario, está inmerso en su propia relación, y cuenta desde adentro lo que vio y oyó (Herrera, 1991, p.22).

La primera tesis doctoral que estudia el periodismo fue presentada por el alemán Tobias Peucer, se denominó *De relationibus novellis*, fue realizada en Leipzig, en 1690. Estudia los denominados “relatos de hechos”, anteriores a los primeros periódicos del Siglo

XVII. También se concentra en textos, parecidos a los relatos de hechos, en su estilo y propósito, anteriores a la invención de la imprenta, en el siglo XV. Peucer también estudió la obra del autor satírico del siglo II, Luciano de Samosata y, después encontró elementos periodísticos en la obra de Heródoto, Tucídides, Tácito, Polibio, Salustio, Julio César y Curcio.

El autor alemán de esta tesis distinguió dos tipos de texto:

1. *Modus per incrementa*.
2. *Modus per témpora* (con estructura cronológica).

Entre los textos del *Modus per incrementa*, estaban los poemas épicos de Homero, en los que desde el comienzo se le adelanta al lector el final de la historia, con el propósito de centrar la atención en el desarrollo del acontecimiento. Este tipo de narración se parece mucho al comienzo de los textos periodísticos informativos de finales del siglo XIX y principios del Siglo XX, que cuentan con un *lead*, que es un resumen de la información principal que se ubica al comienzo de la historia.

En cambio, en la narración de los textos del *Modus per témpora*, se seguía el orden cronológico de los hechos, tal y como habían sucedido.

Otro aspecto importante en la tesis doctoral de Peucer fue la aparición de lo que denominó *elementa narrationis*, que eran seis, y se referían a las circunstancias del sujeto (quién), objeto (qué), causa (por qué), manera (cómo), lugar (dónde) y tiempo (cuándo). Es muy destacado porque fueron estos mismos elementos los que determinaron las formas de producción de los textos informativos, después de 1850. Son las famosas seis W (por sus siglas en inglés: *who, what, where, when, why, how*), que se usan para estructurar las noticias.

Otro momento definitivo, en el que la crónica se emparenta con la historia (aunque se abusó del componente ficcional) fue con los llamados Cronistas de Indias, quienes dejaron testimonio de los pueblos y los individuos que hacían parte de ellos. Las Crónicas de Indias pueden agruparse, según Daniel Samper Pizano (2003), en cuatro grupos: las crónicas militares, las crónicas de viajes, los cronicones de villa y los informes funcionariales.

Eso sí, de los relatos militares se ocupó mejor la épica que la crónica. Las historias del Cid Campeador, el marqués de Mantua, la batalla de Roncesvalles, etc. Son buenos ejemplos de esto.

El tema del viaje ha sido uno de los más característicos en la crónica. Cabe recordar los viajes que realizó Marco Polo, en el Siglo XIV por tierras orientales. También las historias de don Pero Tafur, quien entre 1436 y 1439, viaja por Alemania, Italia, Constantinopla, Palestina y El Cairo. En sus relatos describe los sitios y las gentes.

De igual manera, la crónica se ocupó de lo que sucedía en villas y ciudades, con las noticias políticas y judiciales, las costumbres, los chismes, las enfermedades y los nombramientos. A este tipo de narraciones se les denominó *cronicones*.

También hay que referir, como alimento de las crónicas, los reportes o informes funcionariales:

En casi todos los países, pero especialmente en España y los que heredaron su cultura del monumental papeleo, aquel segundo Escorial que nos legó Felipe II, los empleados del estado suelen dejar un largo y detallado rastro de sus quehaceres. Estaban obligados a hacerlo. Era parte de su trabajo, y les ayudaba a acumular méritos (Samper, 2003, p.23).

Al llegar a América los funcionarios tenían que rendir informe a los reyes; pero como no eran letrados y en la mayoría de los casos eran los propios conquistadores, se expresaban en términos sencillos y emocionales:

Las primeras crónicas colombianas proceden de las cartas enviadas por funcionarios españoles a la reina Isabel I de Castilla. La lectura de “*El oro de Buritaca*”, informe del tesorero Real de Santa Marta, don Pedro de Heredia, hace pensar, por su tono y compromiso, en el género de la crónica (Samper, 2003, p.23).

La llegada de Cristóbal Colón a América puso a la crónica como gran protagonista en la narración de lo que los conquistadores encontraron. El primer relato que da cuenta del Nuevo Mundo está firmado por el propio Almirante Colón.

En América, la crónica comenzó con la llegada de los llamados Cronistas de Indias, normalmente sacerdotes que venían a catolizar a los nativos y que registraban lo que veían

en el Nuevo Mundo. Los cronistas de Indias fueron definitivos para autores como Gabriel García Márquez y son el comienzo que nutre el denominado Realismo Mágico.

Su trabajo está lleno de mitos propios, contrastados con lo que realmente vivían en América y con la idea de justificar su trabajo, sin importar exagerar e inventar historias. No son un referente para la crónica periodística actual, más dada a la investigación rigurosa y al cuidado en las formas; pero, sin duda, representan una base para la literatura latinoamericana. Para Carlos Monsiváis, en el prólogo del libro *A ustedes les consta: Antología de la crónica de México*:

Los cronistas de las Indias observan, anotan, comparan, inventan. Su tarea es hacer del Nuevo Mundo el territorio habitable a partir de la fe, el coraje, la sorpresa destructiva ante los falsos ídolos, la instalación de costumbres que intentan reproducir los peninsulares (Monsiváis, 2006, s.p.).

Monsiváis es consciente de que hay un fuerte componente ficcional en la obra de los Cronistas de Indias, que explica Pedro Henríquez Ureña en *Las corrientes literarias en la América Hispánica*: “Colón quiso interpretar el Nuevo Mundo con la palabra [...] Como navegante, lo abrió a exploradores y conquistadores; como escritor, lo descubrió para la imaginación de Europa” (Henríquez Ureña, 2001, s.p.).

El trabajo de los Cronistas de Indias estuvo cargado de imaginarios: América como tierra de abundancia, el indígena como un noble salvaje. El propio Cristóbal Colón tiene un relato cargado de esos imaginarios en su *Diario de abordo*:

Esta isla [Hispaniola] y todas las otras son fertilísimas en demasiado grado, y ésta en extremo. En ella hay muchos puertos en la costa de la mar y hartos puertos y buenos y grandes que es maravilla. Las tierras de ellas son altas y en ellas hay muchas sierras y montañas altísimas [...] Todas son hermosísimas, de mil hechuras y todas andables y llenas de árboles de mil maneras y altas, y parece que llegan al cielo; y tengo por dicho que jamás pierden la hoja según lo que puedo comprender, que los vi tan verdes y tan hermosos como son por mayo en España (Colón, 2011, *Carta sobre el descubrimiento de las islas del Archipiélago del Caribe*).

En el trabajo de los Cronistas empieza a actuar lo leído y oído, las leyendas bíblicas, clásicas o medievales, las maravillas narradas por Plinio y Marco Polo. En el *Diario de*

abordo, Colón ve a un grupo de Manatíes, piensa que son sirenas y expresa: “No parecen tan hermosas como las pintan” (Colón, 2011, s.p.).

Después, en su trabajo de campo, los cronistas imaginan que los nativos les cuentan historias de amazonas, cíclopes y hombres con cola, con cara de perro, sin cabello. Muestran un mundo desde los imaginarios culturales ya existentes respecto a tierras fantásticas más que desde la misma realidad. En este proceso juegan intereses particulares de poder o riqueza, evangelización y dejar huella para la Historia.

En la labor de los cronistas también queda reflejado cómo se van perdiendo los modos de representación en el mundo indígena, nacidos de su modo de percibir y apreciar su universo, su realidad, sus vivencias, su tierra y sus selvas; cómo fueron influidos por los modos occidentales, incomprendidos, ignorados, sustituidos, modificados, borrados. Además de la pérdida de vidas y de la dignidad, hubo pérdida de los elementos míticos y cosmogónicos.

Dentro de la pérdida también cabe destacar la de algunas palabras que tenían los nativos americanos para designar su entorno: tiburón, canoa, barbacoa, huracán, hamaca o caribe se incorporaron rápidamente; pero, como recuerda Daniel Samper Pizano:

la nominación de muchos objetos diferentes y novísimos sufrió la ambigüedad de recibir un bautizo por semejanza. Así se perdió el hermoso nombre del ananá, al ser sustituido por el de piña, que recordaba el fruto del pino. La papa corrió aun con peor suerte, pues en España quedó registrada con una mezcla de un producto distinto, la batata y la p de su nombre quechua original; de allí surgió la sosa palabra patata (Samper, 2003, p.24)

Hay que recordar, eso sí, que la mayoría de las crónicas de indias que conocemos no fueron redactadas en su momento, sino que fueron escritas mucho tiempo después por los cronistas, quienes ya mayores se enfrentaban a sus memorias y en una relación directa con el periodismo actual, ayudaron a su frágil memoria con libros, testimonios, apuntes e informes.

Dentro del trabajo de los cronistas cabe destacar el del principal narrador de la conquista de México, Bernal Díaz del Castillo, quien a sus 84 años decidió escribir todo lo

que había visto y oído. También, el de Gonzalo Jiménez de Quesada (1499-1579), quien tenía más de 70 años cuando comenzó su *Compendio Historial* y su *Relación de la Conquista*, crónicas sobre la conquista de la Nueva Granada, que reconstruyó a partir de notas que había tomado a lo largo de su vida. Más tarde, escribió *Relatos del Suesca*.

Para Daniel Samper Pizano, uno de los hechos que más se destaca en el relato de los cronistas es que se hubieran decantado por contar lo que veían en un lenguaje sencillo:

Es una afortunada circunstancia que los narradores de los hechos de la Conquista, la Colonia y el encuentro con nuevos pueblos y elementos naturales desconocidos hubieran optado por contar en prosa sencilla lo que veían o averiguaban, y que esta misión no hubiera recaído en poetas de gran estilo y alta cultura dispuestos a atiborrar a sus lectores con metáforas mitológicas, cánticos de alabanza y enjundiosas consideraciones morales sobre las costumbres de los aborígenes. No es que los cronistas se abstuvieran de incorporar comentarios éticos. Al contrario: esta moralina es parte esencial de la crónica. Pero mantuvieron un estilo permeable a la maravilla, esmerado en describir, no en comentar, curioso hasta en los ínfimos detalles (Samper, 2003, p.26).

Los Cronistas de Indias se profesionalizaron cuando en 1571, Felipe II creó el cargo de Cronista Mayor de las Indias, una profesión remunerada con “cien mil maravedíes” y que ordenaba a los ministros a suministrarles todos los documentos necesarios. El Cronista Mayor de las Indias debía ser un “hombre de cultura”, buen escritor, de vida honrada en público y en privado, porque se trataba de una “responsabilidad alta y noble”. Otro hecho que ayudó al desarrollo de la crónica fue que unos años antes, en 1531, Isabel la Católica había prohibido el paso de obras de ficción a América.

Para Daniel Samper Pizano, también es fundamental en esta época, para la historia del periodismo, el trabajo de los juglares anónimos, quienes también ayudaron a la difusión de historias. Los juglares, por lo general analfabetos, iban de pueblo en pueblo “recitando o cantando los pequeños sucesos que atraían su atención. El corrido, el vallenato, la milonga y el joropo fueron en sus comienzos medios populares de comunicación de historias” (Samper, 2003, p.24).

Allí están algunos de los gérmenes del periodismo, una actividad que ha sido fundamental para el desarrollo de las sociedades y que es definida en el libro *Historia del periodismo Universal* como:

aquella actividad consistente en recabar informaciones, seleccionarlas, procesarlas, recogerlas en un soporte y ofrecerlas -todo ello de modo periódico y de ahí el nombre- a un postor o comprador o público (Barrera, 2004, p.26).

Esta definición habla ya de un proceso definido y con unas normas claras. Aunque se pueden hallar algunos aspectos de periodismo en el origen mismo de las civilizaciones, el periodismo como tal está asociado a un periodo particular de la Historia:

El periodista es fundamentalmente un hombre del Renacimiento. Cuando de forma ordenada, seriada, en oferta pública, con precio, cuando aparecen aquellos factores más elementales de esta forma específica de comunicación es en torno a las «hojas a mano» (*fogli a mano*), avisos, gacetas y «precios corrientes» entre el *Trecento* y el *Cinquecento* italianos, es decir, en el primer Renacimiento (Barrera, 2004, p.26)

Muchos elementos tuvieron que unirse para poder hablar del periodismo tal y como lo conocemos hoy. Fue en Europa donde se empezaron a estructurar, a tomar forma los primeros periódicos:

Los orígenes del periodismo se remontan a una fecha muy precisa: 1609, año de aparición en Alemania de las primeras publicaciones periódicas semanales conocidas: *Aviso* en Wolfenbütel, cerca de Berlín, y *Relation*, en Estrasburgo (Barrera, 2004, p.43).

Con estos primeros intentos, comenzaron las publicaciones periódicas, eso sí hasta el siglo XVIII no fueron comunes los diarios y hasta el siglo XIX no podemos encontrar periódicos con un aspecto similar a los que conocemos hoy. En este punto vale la pena retroceder y analizar cómo fue el proceso para llegar a las publicaciones periódicas:

Un siglo y medio antes de la aparición de los primeros periódicos se había producido en 1450, y también en Alemania, una novedad de extraordinaria importancia para la cultura europea: la puesta a punto de la imprenta por Gutenberg en Maguncia. Dos siglos más tarde, en los inicios del XIX, el

desarrollo del periodismo recibiría el impulso definitivo de una novedad: el establecimiento de la libertad de imprenta, cuya extensión más lenta y escalonada -Inglaterra, 1695; Estados Unidos de América, 1786; Francia, 1789; España, 1810- es paralela al progreso del liberalismo político y económico (Barrera, 2004, p.43).

Más adelante nos detendremos en el caso de la imprenta, que fue definitiva para lograr que hubiera una periodicidad, esa actividad continuada en la que se reciben, elaboran y difunden noticias que, además, determinó la necesidad de unos criterios claros de trabajo, así como el ejercicio profesional de la actividad periodística. Además de los casos ya mencionados, existen otros precedentes que deben tenerse en cuenta a la hora de saber cómo se configuró la profesionalización del periodismo:

Hay unos antecedentes remotos del periodismo en las formas escritas de circulación de noticias privadas de Grecia y Roma, en los albores de nuestra civilización, pero sobre todo en las formas de registro para la posteridad de los hechos políticos y militares [...] Entre los romanos, los anales y murales sobre las gestas del Imperio y, bajo César, las actas del senado (*Acta Publica*) y las actas diarias del pueblo romano (*Acta Diurna*), han sido consideradas como «auténticas hojas de noticias y ecos de la vida romana, copiadas por oficinas especializadas y difundidas entre las clases poderosas», y los *actuari* que las redactaban «eran auténticos noticieros» (Barrera, 2004, p.44).

Ya en Grecia y Roma podemos encontrar los primeros rasgos que configuraron el periodismo; pero estos gérmenes no sólo se encuentran en Europa “En China se conoce la existencia, desde finales del siglo XIX, de lo que podría ser considerado un periódico mensual de la corte de Pekín, el *Kim Pau*, semanal desde 1361 y diario a partir de 1830” (Barrera, 2004, p.45) Eso sí, los antecedentes más próximos son las hojas manuscritas que circulaban más de dos siglos antes que la imprenta en Europa:

Originadas a partir de las correspondencias privadas de militares, eclesiásticos y hombres de negocios, como una forma de información no oficial, las noticias manuscritas tenían ya en el siglo XIV un mercado en Francia, donde sus autores eran conocidos como *nouvellistes* o noticieros. En Italia, el comercio de los *avvisi* (avisos) en *fogli a mano* (hojas a mano)

era un negocio a cargo de profesionales conocidos como *menanti*, *novellanti*, *rapporisti* o *gazzetanti* (nombre este último derivado del precio de una *gazzeta*, moneda veneciana), que ofrecían servicios regulares de correspondencia para príncipes y mercaderes (Barrera, 2004, p.45).

Muchos de estos términos se conservan aún hoy a la hora de hablar de periodismo. Palabras como *Gazzeta* se mantienen en la jerga de las redacciones. Y es que en Italia hubo un gran intercambio de información que derivó en la consciencia de la necesidad del periodismo. Por ejemplo, Venecia fue gracias a su posición privilegiada el lugar de mayor difusión de noticias manuscritas y se conoce la existencia de una tienda en Rialto:

En Roma, el *menanti* Giovanni Poli, que servía al rey de España, era considerado superior a los demás y cobraba dos escudos de oro al mes por un servicio regular de *avissi* de 4 y 8 páginas. En España existió también un mercado de noticias manuscritas, que en origen podría estar emparentado con las primeras manifestaciones del romancero y con la guerra contra el último rey moro de Granada.

En el Sacro Imperio Germánico hubo noticieros tan hábiles como los italianos, que se nutrían de noticias obtenidas de mercaderes, peregrinos, viajeros y funcionarios públicos (Barrera, 2004, p.45).

Estos noticieros y gaceteros pueden considerarse, guardadas las proporciones, los primeros periodistas:

Eran artesanos y mercaderes de la noticia y su valor de cambio eran la certeza y la exactitud -valores originarios del periodismo-, pero el destinatario de su trabajo no siempre era el público sino más bien el cliente, en un mercado reducido a los poderosos de la época (Barrera, 2004, p.46),

Se hacía “periodismo” con unos valores similares, pero no enfocado en el gran público, si no en un segmento específico y exclusivo. Eso sí, en esa época había muchas dificultades, entre ellas los soportes materiales y los medios técnicos para la reproducción de los escritos:

los romanos ensayaron técnicas de impresión con letras talladas sobre bloques de madera, no disponían de otro material barato que el yeso. El papiro del que los egipcios obtenían hojas para escribir era un vegetal

escaso y se prohibió su exportación para evitar que hubiera una biblioteca superior a la de Alejandría. Las páginas de cuero sin curtir llamadas de pergamino, por su origen en la ciudad griega de Pérgamo, utilizadas en la Edad Media, eran un soporte muy caro, ya que para un libro de doscientas páginas de formato de cuarto hacían falta las pieles más finas de al menos doce ovejas y un número superior de cabras (Barrera, 2004, p.48).

En otros lugares hubo avances, pero hubo una gran dificultad de conectarlos con los desarrollos europeos, en este caso fue vital la labor de los comerciantes árabes:

En China existía el papel desde el año 105 a. de C., pero su método de fabricación con materias vegetales descompuestas se mantuvo en secreto, como el de la seda, hasta el siglo IX, en que fue conocido por una expedición árabe y, más tarde, introducido en Europa a través de la España musulmana con una nueva técnica basada en trapos viejos, documentada en el siglo XII. En Gandía, la ciudad valenciana de los Borja, cercana a la frontera Al-Andalus, había en 1150 un molino de papel obtenido de la transformación de hilo y algodón, y se conocen otros posteriores en Francia e Italia (Barrera, 2004, p.48).

Los chinos habían desarrollado un método de impresión entre los años 500 y 700; pero la imprenta aún tardaría varios siglos para entrar en funcionamiento. Hubo otras experiencias que también buscaron solucionar las dificultades técnicas para la reproducción de textos escritos:

Se conoce un encantamiento budista impreso en moldes de madera en Japón, en 770, y Marco Polo vio en 1040 una imprenta de tipos móviles de madera. Cuatro siglos más tarde la imprenta fue el resultado de la evolución de las técnicas de los orfebres alemanes (Barrera, 2004, p.48).

Finalmente, la imprenta comenzó su funcionamiento en 1450 y con su puesta en marcha se consolidó uno de los hechos más revolucionarios de la historia humana. Gutenberg logró combinar varios descubrimientos anteriores:

No concibió los instrumentos de la tipografía -punzones, matrices y moldes que ya utilizaban los monederos-, pero los sometió a las modificaciones necesarias para fundir las letras y puso a punto la aleación de plomo,

antimonio y estaño que durante los cinco siglos siguientes ha sido el material tipográfico por excelencia, a causa de sus insustituibles propiedades de punto de fusión notablemente bajo, gran fluidez en estado fundido y resistencia mecánica satisfactoria en estado sólido (Barrera, 2004, p.48).

Este orfebre de Maguncia consiguió por medios mecánicos reproducir los signos del alfabeto latino, una solución que se utilizó, prácticamente sin modificaciones, hasta 1886, en ese momento el norteamericano Megenthaler creó la linotipia:

inspirándose en la máquina de escribir creada en 1873 por el fabricante de armas Remington. Con ello se sustituiría la composición tipográfica manual por la mecánica, basada en la fundición por líneas (Barrera, 2004, p.49).

La imprenta se estableció y extendió por toda Europa a una velocidad sorprendente, comparada con la televisión. En 1460, aprendices de Maguncia se fueron a Alemania e Italia y se instalaron por su cuenta. En España las primeras imprentas llegaron hacia 1470 y se instalaron en Barcelona, Segovia y Valencia. Por su parte, en las colonias españolas de América la imprenta fue conocida en México desde 1520.

En el siglo XV varios impresores comenzaron a consolidar las bases para las tres grandes líneas del periodismo moderno, a través de pequeños cuadernos de cuatro, ocho y dieciséis páginas, que recibieron nombres en los diferentes países:

las relaciones u hojas de noticias, los libelos u hojas de opinión y propaganda, y los *canards* o relatos de hechos curiosos y extraordinarios [...] Las relaciones son la forma más genuina de hoja de noticias y, aunque este nombre sirve también para la presentación de relatos fantásticos donde se mezclan elementos de realidad e invención, fue a través de su evolución desde los años inmediatos a la imprenta como se llegó al nacimiento de los primeros periódicos y gacetas [...] Las primeras hojas de opinión, conocidas comúnmente como libelos, florecieron con motivo de la reforma luterana y las guerras de religión del siglo XVI, en que se desarrolló una intensa «guerra de panfletos» con un impulso quizá superior al de cualquier otro momento histórico [...] El libelo es un escrito difamatorio contra alguna persona o cosa, según una palabra proveniente de la historia

religiosa del antiguo Israel, que se aplicó por extensión a los excesos del periodismo de opinión, primero en las luchas políticas y religiosas del siglo XVI y, en el siglo siguiente, en las estrictamente políticas de la revolución inglesa (Barrera, 2004, pp.51-53).

Las noticias, la opinión y el relato de hechos extraordinarios configuraron tres líneas que aún hoy manejan no sólo los medios impresos, sino también los audiovisuales. Eso sí, en ese momento todavía dominaba el panorama la circulación de hojas sueltas e irregulares:

Hubo alguna excepción de tipo quincenal, como la conocida por *Nieuwe Tindinhe*, publicada por el impresor Verhoeve en 1605 en la actual ciudad belga de Amberes, entonces bajo el dominio español, y considerada por Emile Hatin como el primer periódico de Europa, aunque su periodicidad no es segura después de 1610 (Barrera, 2004, p.55).

Además de la innovación que representó la imprenta, fue definitivo para el desarrollo del periodismo, el crecimiento del correo en el siglo XV:

con una periodicidad semanal, atraviesan Europa por medio de una red de postas o establecimientos de caballerías de refresco y hospedaje, en distancias de dos o tres leguas, unos ocho o doce kilómetros. El más célebre e importante de los servicios públicos de correos fue el de los Thurn und Taxis, linaje alemán de origen lombardo documentado desde el siglo XII hasta el XIX, con una rama española conocida como Tassis. De ahí viene la palabra taxi. En 1490, establecieron una red de correos que unía las ciudades de toda Europa, por concesión de la monarquía española, que en 1504 unía Granada y Bruselas [...] en un tiempo de dos semanas (Barrera, 2004, p.50).

El correo fue fundamental para lograr la periodicidad. Cada semana se realizaban los mercados en las ciudades a las que llegaban cartas. La unión de estos tres elementos fue determinante para la continuidad en la difusión de las noticias. Con el fin de conocer más a profundidad la evolución de las publicaciones periódicas, vale la pena revisar algunos antecedentes:

Merece ser conocida la existencia de tempranas publicaciones de dilatada periodicidad como los calendarios de Maguncia (1448-1470), los

«postillones y volantes» y «mensajeros cojos» germánicos, el «cómputo de los pastores» o «el gran calendario de los pastores» en París (1491) y Ginebra (1497) y mucho más tarde y con mayor vocación informativa, las cronologías o recensiones de hechos y acontecimientos publicadas en Alemania y Francia a fines del siglo XVI. Las *Chronologies novennaires* (1589-1598) y *Chronologies septennaires* (1598-1604) (Barrera, 2004, p.56).

Las primeras hojas y gacetas semanales surgieron como un proceso evolutivo de las llamados hojas de noticias, que evolucionaron y lograron consolidar su periodicidad:

Son rigurosamente semanales los 52 números de 1609 de la colección conservada de una gaceta conocida como *Die Relation*, impresa por Johan Carolus en Estrasburgo, así como 50 números de 1609 y 52 de 1610 de la gaceta titulada *Avisa, Relation oder Zeitung*, de Wolfenbütel, cerca de Berlín (Barrera, 2004, p.56).

Estas gacetas semanales dieron origen a los primeros modelos de periódicos informativos. Las antiguas relaciones se concentraban en una noticia única, mientras que las semanales se dedicaban, de forma breve, a todas las noticias que llegaban por correo y las que reproducían otras gacetas. De igual forma, utilizaban las noticias que autorizaba el gobierno para que fueran publicadas:

Durante las primeras décadas del siglo XVII, los periódicos semanales mantuvieron los antiguos nombres de avisos, *courantos*, *currents*, *nouvelles*, *newes* o *zeitung*, pero tras la aparición de la *Gazette* de la monarquía francesa, en 1631, el nombre de gaceta se convirtió en genérico de la prensa informativa (Barrera, 2004, p.56).

En esa misma época se consolidó el primer modelo de revista o periódico con una periodicidad baja -entre mensual y anual- que se dedicaba a recoger hechos políticos y militares destacados:

Su nombre más frecuente fue el de «Mercurio», en honor del correo de los dioses griegos. Además del ya citado *Mercure François*, encontramos también el *Mercurius gallo-belgicus*, publicado en latín en Colonia en

1594, que comenzó con un volumen anual de 625 páginas en 1588 y continuó con volúmenes menores cada seis meses (Barrera, 2004, p.57).

En Europa existen tres casos significativos que sirvieron de modelo a los demás países en el desarrollo del periodismo. El primero de ellos fue el caso alemán, allá la división de territorios, el descubrimiento de la imprenta, la centralidad geográfica y la división religiosa propiciaron el auge de publicaciones a principios del XVII. Hubo periódicos de larga vida como *el Frankfurter Postzeitung* (1615-1690) e incluso diarios. Estos fueron anteriores al *Daily Courant* de Londres (1702-1735), citado como el primer diario.

En el caso francés, La primera gaceta semanal autorizada apareció en 1631. Más adelante, apareció *La Gazette*, editada por Théophraste Renaudot, por encargo de Luis XII y su ministro el cardenal Richelieu. Esta publicación se convirtió en modelo de prensa informativa de Estado imitada en otros países:

Las dificultades del primer intento de un diario francés, *Journal de París* (1777) -con notable retraso frente a los de Amsterdam (1618), Leipzig (1650), Londres (1702), Madrid (1758) y Barcelona (1761)-, fueron debidas a la importancia que hasta la víspera de la revolución tuvo la *Gazette* con el monopolio de las informaciones políticas y militares, así como a la competencia *Journal Général de France*, de 1778, continuación de la hoja de anuncios de Renaudot (Barrera, 2004, p.61).

En el verano de 1789, la Revolución Francesa le dio un gran impulso a la prensa, ya que los acontecimientos sucedidos despertaron la curiosidad de toda la población. Hubo desde panfletos hasta periódicos con personal numeroso y secciones diversas. El caso inglés fue muy diferente:

En 1622 apareció el primer semanario inglés, bajo el título *A Current of General News* [...] Pronto los conflictos políticos y religiosos que marcaron el siglo XVII inglés desbordaron este primer planteamiento de una prensa oficial y otorgaron a la literatura impresa un papel muy destacado (Barrera, 2004, p.62).

De igual manera, los ingleses tuvieron un control más estricto que los españoles sobre sus colonias:

hasta 1690 no hay noticia del primer número de una gaceta mensual: *The Publick Occurrences* en Boston, ciudad donde el jefe de correos volvió a probar suerte con *The Boston Newsletter* (1704). Los primeros periódicos norteamericanos dependieron siempre de la metrópolis, tanto por los materiales de imprenta como por la tardía llegada de los correos [...] Durante la guerra de Independencia fueron más importantes las hojas sueltas y los folletos (Barrera, 2004, p.65).

En el caso español también se evidencia cierto retraso con respecto a otros países en la incorporación de la prensa periódica:

hasta el último cuarto del siglo XVII no se publicó regularmente la gaceta oficial de la monarquía y hasta los años centrales del siglo XVIII no se desarrolló un cierto modelo de prensa ilustrada, en la que se veía también la influencia inglesa del periodismo moral y de costumbres (Barrera, 2004, p.66).

Nuevamente, las gacetas, variadas en noticias, comenzaron su tránsito en España por Barcelona, en la cuarta década del siglo XVII:

Ocurrió en vísperas de la incorporación de Cataluña a la monarquía francesa en la llamada Guerra dels Segadors (1640-1652). Barcelona se convirtió durante esos años en el principal centro de impresión de hojas de noticias de la península [...] En 1641 el impresor Jaume Romeu editó dos publicaciones semanales llamadas *Gazeta* y *Novas ordinarias*, que pueden ser consideradas los dos primeros periódicos publicados en la península ibérica, aunque bajo la dominación francesa [...] Hasta 1661 no se publicó una gaceta oficial española editada en condiciones jurídicas equivalentes a las de la monarquía francesa, pero aún mensual: la *Gaceta de Madrid* (Barrera, 2004, p.66 - 67).

En las colonias españolas de América el proceso fue lento y desigual, incluso la actitud de los virreyes retrasó la aparición de las publicaciones propias:

La Gaceta de México (1722), considerada formalmente el primer periódico de Iberoamérica [...] *Gaceta de Goathemala* (1729), *Gazeta de Lima* (1743), *Gaceta de La Habana* (1764), *Gaceta de Santa Fe de Bogotá*

(1785), *Primicias de la cultura de Quito* (1792) y *Telégrafo Mercantil* (1801) de Buenos Aires (Barrera, 2004, p.67).

La prensa periódica también tardó en llegar a América y los primeros pasos se dieron antes de la independencia, en el siglo XVIII:

Estas iniciativas provinieron de las autoridades españolas y se desarrollaron fundamentalmente en las ciudades virreinales de Lima y México. Su principal objetivo fue mantener y estrechar los vínculos entre la Corona y sus colonia a través de la publicación de algunos órganos de prensa de carácter oficial, de aparición no siempre regular, como la *Gaceta de Lima*, que se editó en 1715 y que inicialmente fue una reimpresión de la *Gaceta de Madrid* y se publicó con interrupciones, hasta la década de 1790 [...] En Nueva España se imprimió, durante seis meses, la *Gaceta de México* y *Noticias de Nueva España* (1722) (Barrera, 2004, p.135).

La historia del periodismo, como lo conocemos hoy, tuvo desde el comienzo fuertes nexos con la política. Esta relación marcó la forma en la que se escribían los periódicos, con una prosa panfletaria, cargada de opiniones. El propósito era la difusión de las ideas políticas formadas en la Europa del siglo XVI. Las primeras hojas impresas que circularon con regularidad se desarrollaron en los primeros burgos o ciudades, en los que empezaba a extenderse la actividad comercial.

La Gaceta de Francia, fundada por Renaudot fue una publicación pionera en el estilo panfletario con el que nació un tipo de periodismo, denominado periodismo de ideas, que buscaba la exposición argumentada de las ideas políticas. Muchas veces los argumentos, estaban cargados de ideología pasional y visceral. Los periódicos ingleses y estadounidenses siguieron el mismo camino e incluyeron en sus páginas los géneros por excelencia de la prosa panfletaria: el panfleto, el editorial, el comentario, el artículo y el ensayo.

A pesar de esta situación hubo muchos periódicos que mantuvieron una sección informativa, que acercaba los principales acontecimientos a los lectores. Mediante un relato reducido, casi siempre a través de la correspondencia que enviaban los colaboradores. De ahí surge en periodismo la palabra “corresponsal”, aquel que enviaba información desde un lugar diferente al de la redacción del periódico.

Uno de los grandes revolucionarios del periodismo fue el novelista inglés Daniel Defoe, quien en 1794 fundó *The Review*, una publicación que separaba la sección informativa de la editorial, fundamentado en la idea de que los hechos son sagrados y la opinión es libre.

Defoe fue uno de los pioneros en la escritura de novelas y también se le considera uno de los primeros en incursionar en la prensa económica. Esas dos pasiones, la del periodismo y la literatura, fueron combinadas de forma magistral en el *Diario del año de la peste*. En este libro, narrado en primera persona, se describen las consecuencias del brote de peste que asoló a Londres en 1665.

La revolución que inició Defoe, se consolidó a finales del siglo XIX. La industrialización de la prensa permitió llegar al hombre de la calle y dejó de ser un producto exclusivo de la élite. En este proceso fueron vitales, la invención del telégrafo y el teléfono, que ayudaron a transmitir información a larga distancia. De esta manera nacieron la *news* o noticias.

Dentro del camino de desarrollo del periodismo fueron fundamentales la imprenta y el correo; pero en una fase posterior, la creciente demanda por parte de público necesitó de un desarrollo mucho mayor que permitiera la multiplicación de las copias.

Cabe destacar la utilización de la máquina completamente metálica en parte construida por Didot en 1793 y culminada por Stanhope en 1804, y la aplicación de vapor como fuerza motriz desde 1814 en el diario londinense *The Times*. Esta invención fue puesta a punto con gran secreto por el alemán Koenig, que ya en 1811 había incorporado el cilindro para prensar (Barrera, 2004, p.82).

Una de las novedades más importantes fue la sustitución de la tracción manual por la automática, de esa manera se podían sacar más copias con menor esfuerzo humano. En 1816 Koenig y Bauer lograron una prensa que imprimía por dos caras y, más adelante se logró la rotativa, que empleaba rodillos, de manera que se podían imprimir más ejemplares en menos tiempo. Después, se buscó mejorar la calidad de las imágenes. En 1797 comenzó a usarse la litografía:

Ya desde fines del siglo XVIII *The Observer* intentó todos los domingos seguir la actualidad con el acompañamiento de dibujos, pero fue en los años

treinta del siglo siguiente cuando se impusieron las revistas ilustradas. Las que iniciaron esta modalidad fueron las basadas en el ejemplo de *Penny Magazine* en Gran Bretaña (Barrera, 2004, p.83).

De igual manera, mejoraron los medios para el transporte y transmisión de las noticias. Se desarrollaron el ferrocarril y el barco de vapor, lo que ayudó a que se enviaran y difundieran los productos impresos.

Una ruptura definitiva, fue la invención del telégrafo “el sistema de transmitir señales perceptibles visualmente, heredado de épocas anteriores, era el que ofrecía una mayor celeridad en comparación con métodos legendarios como el uso de palomas mensajeras” (Barrera, 2004, p.83).

Con el telégrafo se sentaron las bases para el desarrollo del periodismo informativo, que nació de la revolución industrial y predominó durante la última mitad del siglo XIX. Las noticias son un relato de origen telegráfico. Una serie de sucesos ayudaron a su desarrollo: la industrialización, el desarrollo de las agencias internacionales, la aparición de grandes diarios en las ciudades. El modelo empleado buscaba responder a unas preguntas básicas: qué, quién, cómo, cuándo, dónde y presentaba la información en un esquema denominado “pirámide invertida”, en la que se ubica la información más importante al principio y se construyen párrafos sucesivos con información en orden decreciente de acuerdo con su importancia. Este esquema subvierte el orden tradicional de las narraciones literarias en las que, normalmente, se acumula tensión para el final.

Los despachos telegráficos, la base en la construcción de las noticias, tenían casi siempre un párrafo. La poca información se debía a la precariedad técnica del telégrafo; en él, sólo podían transmitirse, a costos muy altos, mensajes cortos, en Código Morse, descifrados por los telegrafistas.

El telégrafo representó una gran ruptura; antes, la información llegaba por carta y se demoraba meses para arribar a su destino. Los lectores, con el telégrafo, se sentían insertados en una sociedad universal. Lo que les sucedía podía conocerse casi de forma inmediata al otro lado del mundo. En esta época aparece la publicidad y los grandes grupos miran otros mercados aunque estén lejos de su área de influencia. Pero no todo fue bueno

con la aparición del periodismo informativo. Por ejemplo, los literatos se quejaban de un estilo rígido, dominado por la eficiencia y la productividad.

Como se mencionó, un componente básico en esta época fue el desarrollo de las agencias de noticias, el francés Charles Havas fue uno de los pioneros con una empresa que colaboraba con varios periódicos de París, en 1826, con la traducción de artículos provenientes de la prensa extranjera. Estas agencias no sólo funcionaron en Europa, también nacieron al otro lado del Atlántico:

Desde 1811 empezó a utilizarse el sistema de recogida de noticias para el *Columbian Centinel* con un bote que se acercaba a los barcos antes de que entraran en el puerto, y de esa forma adelantarse a los demás periódicos. La necesidad de disponer de abundante información llevó a los directores de periódicos a ensayar nuevos sistemas. Así, en mayo de 1848 nació un acuerdo entre los directores de seis diarios de New York por el cual se prestaban mutuamente ayuda para obtener una información más barata [...] Al año siguiente, en enero de 1849, se formalizó este acuerdo y así nació *Associated Press* (AP) (Barrera, 2004, p.89).

Juan José Hoyos en su libro *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo* (2003), tiene un útil resumen de la evolución del periodismo desde el siglo XVI hasta la aparición del reportaje, en el siglo XX:

1. El estilo cronológico
2. El estilo panfletario del periodismo partidista.
3. El estilo epistolar
4. El estilo informativo
5. El estilo narrativo de los pioneros del reportaje
6. El estilo de la interview
7. El estilo de los *muck-rakers*
8. El estilo de los perfiles de *The times* y *The New Yorker*
9. El estilo narrativo creado por *The Wall Street Journal*
10. El estilo del periodismo investigativo
11. El estilo narrativo del Nuevo Periodismo y del Periodismo Literario.

En el estilo cronológico, diferentes civilizaciones dejaron testimonio de sus sucesos; en el estilo panfletario, los periódicos comenzaron al servicio de los partidos políticos y sirvieron a su ideología; el epistolar fue el que dio origen a los corresponsales y a la información fundamentada en los hechos; el estilo informativo, tuvo su gran auge con la Revolución Industrial y perdura hasta nuestros días.

La creación de las agencias de noticias separó las noticias de las opiniones, como las agencias vendían noticias a periódicos de diferentes tendencias ideológicas, fue necesario eliminar los puntos de vista. Se invirtió la tendencia de los siglos XVII y XVIII, ahora las opiniones tenían un lugar específico: las páginas editoriales.

Uno de los grandes revolucionarios del periodismo fue el inmigrante húngaro Joseph Pulitzer, quien compró el periódico *The World* y sacó a los periodistas de la sala de redacción para que buscaran noticias en la calle y fue el inventor de la “primera página”. Al lado de Pulitzer surgieron otras figuras determinantes para el periodismo y se generó una lucha para ganar lectores en forma masiva. Sus competidores fueron William Randolph Hearst, con *The New Journal* y Charles Danah, con *The Sun*. La estrategia básica usada por los tres fue incluir grandes historias para ganar masas de lectores, también convirtieron sus diarios en voceros de las causas populares.

Charles Danah mantuvo su enfoque en las noticias económicas y políticas; pero sostenía que “primero estaba la gente”. Por eso incluyó en su periódico relatos muy diferentes a las frías notas de las agencias de noticias. Por su parte Joseph Pulitzer, aparte del contenido noticioso, buscaba reporteros que investigaran a fondo y utilizaran los recursos narrativos para contar mejor las historias. El tercero en disputa, William Randolph Hearst aprovechó su fortuna para hacer campañas y desarrollar estrategias para que las noticias se presentaran lo más atractivas posibles a los lectores.

Edwin Emery, en su libro *El periodismo en los Estados Unidos* (1966), destaca además que “Los redactores de Hearst trataban de hacer resaltar el hecho más sensacional y pintoresco en el primer párrafo de su información. El amor, el poder, el odio o la compasión eran sus temas preferidos” (Emery, 1966, p.413). Como plantea Juan José Hoyos, “Hearst descubrió que la gente quería noticias, pero que no podía vivir sin historias” (Hoyos, 20003, p.321).

Dentro de la competencia por conseguir lectores hubo jugadas sucias, como la que realizó Hearst, al ofrecer un mejor salario a Richard F. Outcault, quien trabaja con Pulitzer y era el creador de la tira cómica *Hogans 's Alley*, la historia de un joven sin dientes y flaco, con la ropa demasiado grande y con manchas amarillas, gracias a los primeros ensayos para poner color en las páginas, que inmortalizaron el nombre de *El niño amarillo*. También hubo reducción en el precio de los ejemplares, innovaciones mecánicas y tipográficas, empleo de grabados y fotografías. Al final, el gran ganador fue Hearst gracias a su visión para los negocios y su falta de escrúpulos para ejercer un periodismo sensacionalista que recibió el nombre de amarillismo, por asociación con la historieta *El niño amarillo*. Este tipo de periodismo tuvo especial protagonismo en las guerras expansionistas de Estados Unidos. Los enviados especiales de Hearst publicaron informaciones sensacionalistas e incluso falsas acerca del Canal de Panamá, la guerra con España por la isla de Cuba, sobre Puerto Rico y Filipinas.

Después de esta época convulsa; pero de gran desarrollo para el periodismo surgió un género que, más adelante, se convertiría en el mayor del periodismo, el que mayor esfuerzo requiere. Surgió de los redactores judiciales y de los corresponsales de guerra. Se denominó reportaje porque fue desarrollado por los *reporters* o reporteros, aquellos periodistas que no se conformaban con la información que recibían en su escritorio y salían a buscar sus noticias, para las que investigaban con paciencia y método. Para Juan José Hoyos, un gran estudioso del reportaje, no es gratuito que fueran los cronistas judiciales y los corresponsales quienes desarrollaran este género, ya que se ubican en el lugar de la redacción donde el periodista está “más tocado por la vida y por la muerte”.

Otro género que surgió en esta época fue la *interview*, la entrevista. James Gordon Benet, editor de *The New York Herald* entrevistó al presidente de Estados Unidos Martin Van Buren, en 1839 y Horace Greeley, editor del *The New York Tribune*, entrevistó al líder mormón Brigham Young, en 1859. No obstante este género apenas tuvo su auge en la segunda mitad del siglo XIX.

La principal característica es el registro del diálogo entre el entrevistador y el entrevistado. Había uno o varios párrafos para introducir al personaje y la reproducción de las preguntas y las respuestas. Uno de los reporteros más destacados en el desarrollo de la

interview fue Henry W. Grady, editor del *Atlanta Constitution*, de Georgia. Más tarde, este género se extendió en Francia con el nombre de *interviú*. El escritor Marcel Proust desarrolló un cuestionario que permitía conocer al entrevistado a través de sus respuestas cuando trabajó como colaborador de *Le Figaro*.

En 1902 comenzó un movimiento revolucionario en la prensa, sucedió cuando una serie de revistas comenzaron a publicar artículos investigativos con tono acusatorio, realizados por una serie de reporteros formados en la literatura y en las agencias de prensa. A este grupo de periodistas se les denominó *Muck-rakers* o “buscadores de estiércol”, gracias a una frase pronunciada por el presidente de Estados Unidos Theodor Roosevelt, quien los comparó con *the man with de muck-rak*, el personaje de una novela de John Bunyan, *Pilgrim's Progress*, que nunca levantaba los ojos para ver las estrellas por estar mirando hacia abajo para buscar inmundicias. Roosevelt estaba muy enojado por las denuncias de los periodistas sobre casos de corrupción, evasión de impuestos, soborno a senadores por parte de los grandes conglomerados financieros e industriales y malversación de fondos públicos.

Los *Muck-rakers* se acercaron al estilo del reportaje gracias a la rigurosa investigación, a la presentación de pruebas documentales y testimonios. Los principales temas que abordaron fueron las maniobras de los monopolios mercantiles, prácticas de políticos corruptos, malversación de fondos públicos, salud pública, injusticia social.

A las denuncia de estos periodistas se sumaron las de los novelistas de la época. Por ejemplo, Upton Sinclair, en su novela *The Jungle*, denunció los abusos contra los inmigrantes en las empacadoras de carne de Chicago. Entre otras razones, por este trabajo se promulgó una ley de alimentos en 1906 que por primera vez regulaba actividades de los fabricantes. De hecho, en su punto más alto, el periodismo investigativo de Estados Unidos logró que se promulgaran leyes para la prohibición de la compra de votos, la protección de salud pública y la regulación de abusos de los monopolios.

Otros escritores participaron en la gestación del reportaje y en la consolidación del periodismo investigativo. John Reed tuvo un papel destacado al contar desde adentro las revoluciones mexicana y rusa. El ejemplo de Reed lo siguieron escritores como Ernest Hemingway, John Steinbeck o John Dos Passos quienes escribieron extensos reportajes

sobre la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. En Europa se destaca, de forma especial, el trabajo del periodista francés Albert Londres, quien cubrió los bombardeos de los alemanes sobre Francia, de igual forma fue corresponsal en Rusia, China, Los Balcanes y África.

Más adelante, entre 1920 y 1930, los periódicos *The Times* y *The New Yorker* desarrollaron un nuevo género: el perfil, que tenía una gran relación con la entrevista; pero se distanciaba de ella porque obtenía información sobre el personaje retratado de diversas fuentes, incluso podía prescindir de la voz del perfilado. El perfilador era quien llevaba la carga narrativa del suceso. Presentaba material biográfico en orden cronológico, así como descripciones del ambiente, del lugar, de la persona. También contenía anécdotas que permitían dinamizar el relato, información personal, laboral y familiar, lo que lograba un panorama global del personaje, en sus diferentes dimensiones. Inicialmente los perfiles se enfocaron en figuras de la farándula, pero más adelante incluso se construyeron perfiles de personajes de ficción.

Posteriormente, el desarrollo de la radio y el inicio de la televisión obligaron a profundos cambios en la concepción del periodismo escrito. La televisión hizo que los telespectadores estuvieran presentes en los acontecimientos, la radio permitía una inmediatez con la que la prensa no podía competir. Por estas razones, muchos medios intentaron buscar formas diferentes de presentar la información, por ejemplo *The New York Times* procuró presentar la realidad de la forma más completa posible; *The Wall Street Journal* comenzó a buscar nuevas formas narrativas. Se consolidó el periodismo investigativo como una reacción a los métodos usados por el periodismo informativo, basado en la objetividad para presentar los hechos. La idea era ir más allá de las declaraciones oficiales, buscar diferentes fuentes.

La consolidación definitiva de este tipo de periodismo se dio en la década del setenta con la campaña que adelantó *The New York Times* contra la Guerra de Vietnam y con la renuncia del presidente Richard Nixon, provocada por las denuncias de Carl Bernstein y Bob Woodward, en el caso *Watergate*.

Era una época convulsa, cargada de movimientos populares y transformaciones sociales. Surgieron una serie de revistas que confiaron en varios escritores, los liberaron de

su trabajo de rutina, les dieron tiempo y dinero para que investigaran y pudieran contar historias, que publicaban al lado de los cuentos de escritores de primer nivel. El caso más representativo de estos experimentos fue *Hiroshima*, de John Hersey, enviado especial en 1945 a que contara los alcances de la explosión de la primera bomba atómica lanzada por Estados Unidos a Japón durante la Segunda Guerra Mundial.

En las mismas circunstancias escribió Truman Capote el extenso perfil sobre Marlon Brando, *El Duque en sus dominios* y *Se oyen las musas* cuando acompañó a una compañía de artistas que iban a presentar una obra musical durante una gira por Rusia en plena Guerra Fría. Joseph Mitchel escribió relatos de la vida de los pescadores y la contaminación del río Hudson. Las revistas *Esquire* y *Life* encargaban a Ernest Hemingway reportajes y relatos que aparecían en sus primeras páginas. Lillian Hellman publicó el libro *Picture*, una historia real narrada como una novela, que fue la inspiración de Truman Capote, según él mismo, para escribir *A sangre fría*, el texto más representativo del llamado Nuevo Periodismo.

El trabajo de Capote fue esencial; pero no fue un esfuerzo aislado. Estuvo acompañado de una generación, unas condiciones y una época que llevó al periodismo a un lugar en el que nunca antes había estado. En esta labor fue importante el apoyo de revistas como: *Esquire*, *New York*, *Ramparts*, *The New Yorker*, *The Village Voice*, *Playboy*, *Harper's Magazine*, *Rolling Stone*, *The New York Herald Tribune*, *The New York Times Magazine*.

Además, las transformaciones sociales que se vivían en Estados Unidos y en Europa: Mayo del 68, la Primavera de Praga, la Contracultura, la rebelión de los estudiantes contra el *American Way of Life*, la rebelión de los negros contra la segregación racial, la revolución sexual, la psicodelia y la cultura de la droga, los movimientos de liberación de la mujer, las protestas contra la guerra de Vietnam, el movimiento Hippie. Los llamados Nuevos Periodistas se dedicaron a luchar contra lo que ellos denominaron la objetividad hipócrita.

Dentro de los Nuevos Periodistas también se destacó Hunter S. Thompson, quien autodenominó su trabajo como *Gonzo journalism*:

un tipo de reporterismo consistente en sumergirse hasta la coronilla en los hechos y situaciones que el periodista quiere desentrañar. El reportero *gonzo* no sólo observa pasivamente, cual compañía de los protagonistas de los acontecimientos -a la manera de James Agee-, sino que él mismo se convierte en verdadero participante observador; desde el interior de la situación, es capaz de ofrecer después un relato sobre todo de la propia experiencia, complementado eficazmente con el resto de recursos documentales propios del reportaje convencional: informes y *dossieres*, entrevistas, confidencias *off the record*, recortes de prensa, grabaciones, fotografías y reflexiones personales (Chillón, 1999, p.231).

Los Nuevos Periodistas Norteamericanos fueron una brillante generación que incluyó nombres como: Rex Reed, Terry Southern, Nicholas Tomalin, Barbara L. Goldsmith, Norman Mailer, Joe McGinnis, John Gregory Dunne, Tom Wolfe o Gay Talese, quienes “se empeñaron en poner de manifiesto que los medios de comunicación nunca reflejan la realidad, sino que más bien le dan forma, la construyen o incluso la suplantán” (Chillón, 1999, p.235).

Estos autores están inmersos en una tradición que es muy hábil en el uso del diálogo, influida por autores como: Ring Lardner, Dashiell Hammet, Ernest Hemingway y William Faulkner.

El término Nuevo periodismo fue utilizado por primera vez por el escritor Arnold Mathew, en 1870, para referirse al trabajo del periodista estadounidense Tomas Stead. Aunque, según el mismo Mathew, esos relatos le recordaban el *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe.

El Nuevo periodismo estaba basado en cuatro procedimientos básicos:

1. Narración escena por escena: remplazar la narración historia, basada en el resumen, por el procedimiento dramático de la escenificación, presentándoselos al lector como si estuvieran sucediendo delante de sus ojos.
2. Registro total del diálogo: presentar al lector, sin resúmenes, la totalidad de una conversación, con cada una de las particularidades de cada hablante.

3. Uso del punto de vista en tercera persona: o “narrador focalizado”. Es la elección de un personaje como foco de la narración, la historia es vista a través de sus ojos. Este punto plantea un reto al periodista ya que para poder transmitir pensamientos y emociones debe haber una intensa *reportería* que permita conocer qué pensaba, que sentía cada personaje en el momento de la acción.

4. La relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos del mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar la casa, modos de comportamiento” y, en general, otros detalles “simbólicos” del status de la vida de las personas. En pocos párrafos dar un retrato del personaje y su entorno.

Mientras en Estados Unidos se daba la feliz confluencia de esta brillante generación de periodistas, en Europa revistas y periódicos como: *The Face*, *Actuel*, *The Times*, *Libération*, *El País*, *La República*, *Stern*, *Quick*, *Paris Match*, *Interviú*, *Época*, *Oggi*, *Panorama*. Semanarios como *Le Nouvel Observateur*, *Der Spiegel*, *Cambio 16*, *La Calle*, *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Destino*, *Ajoblanco*, *La Luna*, *El Europeo* y autores como: Ryszard Kapuscinski, Günter Wallraf, Alberto Cavalleri, Oriana Fallaci, James Fox, o Manuel Vásquez Montalbán, también hacían su trabajo y desarrollaban una forma de periodismo que reunía con éxito lo mejor del periodismo y la literatura. En América Latina, escritores como Rodolfo Walsh, Gabriel García Márquez, Tomás Eloy Martínez o Eduardo Galeano le daban brillo a las relaciones entre periodismo y literatura.

Años después, Norman Sims denominó a este tipo de narración, Periodismo Literario. Lo hizo en su antología *Los periodistas literarios. El arte del reportaje personal*, en esta compilación que incluía textos de: John McPhee, Joan Didion, Tom Wolfe, Richard Rhodes, Jane Kramer, Tracy Kidder, Sara Davidson, Richard West, Mark Singer, Barry Newman, Ron Rosenbaum y Bill Barich. Sims prefiere el término de periodismo literario, por encima de Nuevo periodismo, periodismo personal o paraperiodismo. En el prólogo plantea algunas de las directrices de los Periodistas Literarios que tienen claro, por ejemplo, que no pueden quedarse sólo con las versiones oficiales:

Los periodistas literarios reúnen las dos formas. Al informar sobre las vidas de las personas en el trabajo, en el amor, o dedicadas a las rutinas normales de la vida, confirman que los momentos cruciales de la vida diaria

contienen gran dramatismo y sustancia. En lugar de merodear en las afueras de poderosas instituciones (Sims, 2009, p.12).

El término periodismo literario hace énfasis en las relaciones cercanas entre periodismo y literatura; pero Sims también tiene muy claras las diferencias:

Al contrario de los novelistas, los periodistas literarios deben ser exactos. A los personajes del periodismo literario se les debe dar vida en el papel, exactamente como en las novelas, pero sus sensaciones y momentos dramáticos tienen un poder especial porque sabemos que sus historias son verdaderas (Sims, 2009, p.13).

Dentro del prólogo también quedan claros, como en el caso de los Nuevos Periodistas, los postulados que rigen el trabajo realizado. En este caso, Sims plantea que hay cuatro procedimientos básicos, comunes en los Periodistas Literarios: la inmersión, la voz, la exactitud y el simbolismo.

En la segunda mitad del siglo XX, el periodismo sufrió unas transformaciones radicales. Inicialmente, hubo que hacer múltiples inversiones y muchas familias, propietarias desde siempre de medios de comunicación, no pudieron continuar al frente de los periódicos. Se crearon monopolios. El desarrollo de la radio, la televisión e internet también afectaron el desarrollo de los medios escritos. Se presentó una considerable disminución en el número de lectores, algunos medios desaparecieron y los más pesimistas han vaticinado el final de los impresos:

La creación de redes transnacionales de comunicación comenzó con la concesión de Plan Marshall norteamericano, que permitió la reconstrucción de una Europa devastada por la guerra y constituyó el punto de partida de la modernización de las estructuras publicitarias en el viejo continente (Barrera, 2004, p.209).

Como se ha visto, dentro del panorama del periodismo del siglo XX es fundamental el papel que han jugado los Estados Unidos. Aún hoy, este país cuenta con unos medios impresos sólidos:

La enorme extensión geográfica de los Estados Unidos de América ha contribuido decisivamente al hecho de que la estructura de su prensa haya

sido fundamentalmente regional. Sólo algunos periódicos editados en las metrópolis gozan de tal prestigio que extienden su circulación por todo el territorio [...] Cinco de ellos encabezan también la lista de las mayores tiradas: *USA Today*, *The Wall Street Journal*, *Los Angeles Times*, *The New York Times* y *The Washington Post* (Barrera, 2004, p.209).

Aparte de los periódicos, en Estados Unidos es importante el papel de las revistas que, a diferencia del caso europeo, gozan de tiradas millonarias. La revista más destacada es *Time*, que fue el primer semanario de noticias y fue lanzado en 1923, su principal competencia es la revista *Newsweek* y entre los semanarios de opinión y periodismo decantado sobresale *The New Yorker*.

De igual manera, Estados Unidos ha jugado un papel determinante en el caso de las redes transnacionales de comunicación:

Los procesos de concentración en la propiedad de los periódicos estadounidenses han favorecido la pertenencia de muchos de ellos a grandes corporaciones de comunicación. Algunas de las más famosas como *Time Warner*, *Walt Disney*, *CBS*, *Viacom*, etc. Operan fundamentalmente en el sector audiovisual, pero otras tienen también intereses en el campo de la prensa escrita. Citaremos algunos de los grupos más importantes como *Gannett*, *NY Times*, *Washington Post*, *Dow Jones* y *Knight Ridder* (Barrera, 2004, p.213).

Los ingleses siempre han sido buenos lectores de periódicos y lo siguen siendo a pesar de la crisis de los medios impresos. En Inglaterra comenzó a expandir su poder uno de los grandes magnates de los medios de comunicación, el australiano Rupert Murdoch, principal accionista News Corporation Ltd., uno de los mayores *holdings* de información del mundo. El imperio de Murdoch, comenzó cuando heredó de su padre el periódico *The Adalaide News* y ahora abarca negocios tan lucrativos como la empresa Fox.

En Francia también ha habido grandes conglomerados como el del fabricante de aviones Marcel Dassault y grandes periódicos como *Le Monde*, *Le Figaro* y *Libération*. Además de una fuerte tradición de prensa femenina con publicaciones como: *Femme Actuelle*, *Prima*, *Modes et Travaux*, *Madame Figaro*, *Marie Claire* y *Elle*, que se distribuyen en varios países.

Ya indagamos en los principios del periodismo en América Latina, con el aporte de los Cronistas de Indias y las iniciativas que provinieron de la Corona Española con el fin de mantener un lazo con las colonias. Después ha habido una influencia híbrida que ha incluido aportes de Estados Unidos y Europa. Eso sí, el proceso ha sido heterogéneo y ha estado determinado por las particularidades de cada país:

Concluida la Primera Guerra Mundial América Latina inició una era cuyas características principales fueron: la existencia de grandes periódicos regionales con mayores tiradas; la relativa pérdida del compromiso político partidista por parte de éstos; la evolución de la prensa ante la aparición de la radio; la afirmación de las ideas liberales en el ámbito informativo desde las perspectivas económica y política; la concurrencia de la radio y la televisión como nuevos medios y su influencia sobre la prensa, y la preocupación social por unos medios que debían involucrarse en el desarrollo nacional de cada uno de los países. Todos estos fenómenos tuvieron lugar dentro de la heterogénea realidad del continente y de una diversidad de regímenes políticos -democracias, dictaduras, gobiernos socialistas y comunistas-, que intentaron captar para sí la potencialidad de los medios (Barrera, 2004, p.319).

Hubo algunos periódicos que nacieron en el siglo XIX y se convirtieron en verdaderas instituciones como es el caso del chileno *El Mercurio* de Valparaíso (1827), los diarios bonaerenses *La Prensa* (1869) y *La Nación* (1870); *El Comercio* de Lima (1839), *El Telégrafo* de Guayaquil (1884) y *O Estado* de São Paulo (1875). También hubo diarios que nacieron en el siglo XX y se afianzaron dentro de sus países como ocurrió con *La Prensa* de Lima (1903), *El Comercio* de Quito (1906), *El Universal* de Venezuela (1909), *El Tiempo* de Bogotá (1911), *El Colombiano* de Medellín (1912), *El Universo* de Guayaquil (1921) y los brasileños *Folha de São Paulo* (1921) y *O Globo* (1925):

Pese a las diversas situaciones que los periódicos debieron enfrentar ante los regímenes dictatoriales, siempre deseosos de controlarlos mediante expropiaciones, suspensiones temporales o apoyos gubernamentales, los gobiernos no lograron suprimir definitivamente la propiedad privada de los medios. Así, por ejemplo, *O Globo* de Brasil es un conglomerado privado que se fraguó como un gran emporio «massmediático» con apoyo

gubernamental, durante la dictadura militar de Humberto Castello Branco (1964-1967). Lo mismo sucedió con Televisa, que se formó en 1972 como una confederación de los intereses de la televisión entre Azcárraga, Alemán O'Frarril y otras familias de la clase gobernante de México (Barrera, 2004, p.323).

Enrique Ríos Vicente hace una división del periodismo en América Latina que recoge en *Historia del Periodismo Universal*:

1. Largos periodos de dictaduras: Argentina, Brasil, Bolivia, Chile y Uruguay.
2. País aparentemente democrático: México, país gobernado por un mismo partido y con gran influencia en los medios de comunicación.
3. Experiencias singulares respecto a los medios: Cuba, Perú, Nicaragua.
4. Primacía de largos períodos democráticos: Venezuela, Colombia, Costa Rica.
5. Mixtura política: democracias, dictaduras, revoluciones, guerras civiles: América Central (Barrera, 2004, p.323)

De igual manera, *Historia del periodismo universal* presenta un panorama del periodismo en los diferentes países de América Latina:

Argentina

En los primeros cuarenta y cinco años del siglo XX, Argentina gozó de cierta estabilidad política y la prensa alcanzó su más alto nivel de desarrollo tanto económico como cultural. Posteriormente se vio afectada tanto por el control político ejercido por Perón como por los siguientes gobiernos que le sucedieron, en especial la dictadura militar de 1976. Durante el primer gobierno (1946-1952) del general Juan Domingo Perón, las radios y los diarios fueron expropiados por el Estado, y aunque estos últimos se reintegraron a sus propietarios originales después de la caída de Perón en 1955, no sucedió lo mismo con la radiodifusión sonora (Barrera, 2004, p.324)

Chile

Con la edición de *El Mercurio* de Santiago (1900) se instituyó en Chile la concepción moderna de la empresa periodística, pues prácticamente todo el siglo XIX, a pesar de la gran prensa que circulaba en el país, ésta había estado demasiado ligada al partidismo. En ese marco moderno nacieron también las revistas literarias como *Pluma, Lápiz y Zigzag* (1902) (Barrera, 2004, p.325).

Uruguay

Después de la Primera Guerra Mundial, Uruguay disfrutaba de estabilidad política, de un régimen presidencial colegiado, de niveles elevados de higiene y educación, de un desarrollo sanitario. Tenía una de las tasas de alfabetización más altas de América Latina, de tal forma que había más personas que podían comprar y leer periódicos que en la mayor parte de los países vecinos. De esta época son los diarios capitalinos *El Diario* (1923) y *El País* (1929), y los provincianos *El Heraldo* (1919) y *El Telégrafo* (1910), que aún circulan (Barrera, 2004, p.326)

Brasil

Del siglo XIX pasaron e incrementaron su importancia en el siglo XX diarios como *O Estado de São Paulo* (1875), *Journal do Brasil* (1891) de Río de Janeiro, *Diario Popular* (1884) de São Paulo y *Diario de Pernambuco* (1825) de Recife. En el nuevo siglo surgieron otros de gran trayectoria como la *Gazeta Mercantil* (1920), *Folha de São Paulo* (1921) y *O Globo* (1925) (Barrera, 2004, p.327).

Perú

Dos son los diarios habitualmente considerados, en el Perú del siglo XX, como los pioneros que abrieron paso al periodismo moderno, objetivo, de masas y con las últimas novedades tecnológicas, aunque siempre relacionados de una u otra forma con el poder político: *El Comercio* (1839) y *La Prensa* (1903). El primero, decano de la prensa nacional y diario de trayectoria centenaria, encontró competencia en el segundo, fundado por Pedro de Osma en 1903 como órgano del partido demócrata liberal (Barrera, 2004, p.328).

Venezuela

A pesar de las dificultades por sus frecuentes dictaduras en la primera mitad del siglo (Juan Vicente Gómez de 1908 a 1935 y juntas diversas entre 1948 y 1958). Venezuela

acabó recuperando la democracia formal. El decano de la prensa en aquel país es *El Universal*, fundado en 1909 y uno de los de mayor tirada (Barrera, 2004, p.329).

Colombia

A comienzos del siglo XX se establecieron los periódicos más importantes, pertenecientes a miembros del partido liberal. El ambiente político estable del nuevo siglo, junto con el surgimiento de la industria nacional, dieron comienzo a la era de avisos comerciales en la prensa colombiana, cuya circulación empezó a ampliarse (Barrera, 2004, p.330).

Bolivia, Ecuador y Paraguay

El siglo XX se inició en Bolivia con la existencia de una prensa tanto liberal como conservadora. Entre los periódicos liberales más importantes destacaba el *Diario de La Paz* (1904), decano de la prensa boliviana, *La Mañana* (1905) y *La Prensa* (1908), de Oruro. La prensa conservadora más antiliberal se encarnó sobre todo en *La Dinamita* (1908) (Barrera, 2004, p.331)

Ecuador tiene un reducido periodismo nacional, básicamente repartido entre Quito y Guayaquil, sus dos ciudades más importantes. *El Comercio* (1906) de Quito y *El Universo* (1921) de Guayaquil son los de mayor relevancia (Barrera, 2004).

México

En 1911, con la caída de Porfirio Díaz, la prensa entró en un régimen de libertad y alcanzó su edad de oro. Se produjo el surgimiento de un periodismo nuevo en técnicas y métodos, con el que iba desapareciendo el periodismo de partido del siglo XIX, y se ponían los cimientos del periodismo moderno. Por aquellos años precisamente se crearon los diarios forjadores del periodismo mexicano actual, principales exponentes de la introducción de la prensa especializada: *El Universal* (1916) y *Excelsior* (1917) (Barrera, 2004, p.332).

Cuba

Con excepción de los periodos de dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) y de Fulgencio Batista (1954-1958), su periodismo llegó a ser muy variado. No obstante, desde la subida al poder de Batista en 1954, se inició un período de restricciones en el que fueron

suspendidos los periódicos comunistas y fue incrementada la censura (Barrera, 2004, p.333).

Tras el derrocamiento de Batista en 1959, e implantada ya la revolución, Fidel Castro obtuvo el control de uno de los sistemas de medios de comunicación más desarrollados de América Latina, pues tenía más televisores per cápita que cualquier otro país latinoamericano. El gobierno cubano alteró radicalmente la economía capitalista y suprimió la propiedad privada. Todos los medios se nacionalizaron y fueron puestos al servicio de programas gubernamentales de sanidad, educación e información. El régimen de Castro empezó a exigir pureza ideológica y a atacar a artistas e intelectuales que supuestamente habían traicionado a la revolución. *Granma*, el diario más importante, practicó un estilo periodístico autoritario, sometido a un estricto control gubernamental de las noticias y de las fuentes de información (Barrera, 2004, p.334)

Nicaragua

La familia Somoza, tras treinta y cinco años de dictadura (1937-1972), llegó a crear un sistema informativo totalmente sometido a la propaganda del dictador como de su familia. En ese período *La Prensa* fue el único diario opositor. Fundado en 1926, su propietario y director, Pedro Joaquín Chamorro, participó durante años en la lucha antisomocista, lo que lo llevó a la cárcel, a ser perseguido de modo constante y finalmente a la muerte por asesinato en 1978.

Con el triunfo del sandinismo durante el bienio 1979-1980, el panorama informativo del país sufrió una transformación radical, ya que la Revolución sandinista eliminó el mundo informativo del somocismo e implantó otro afín a su ideología. A partir de 1990, bajo la presidencia de Violeta Chamorro (1990-1997), viuda de Pedro Joaquín, apareció la prensa no sandinista y se produjo una apertura democrática. El primer periódico fue *El Telégrafo Nicaragüense*, fundado por José Cepeda en 1935 (Barrera, 2004, p.334).

Costa Rica

La prensa costarricense, en general, ha sido la única que siempre ha tratado de mantenerse al margen del partidismo. Sus medios han cumplido la función principal de difundir noticias, pero también han servido como foro de debate. Otra nota distintiva es que el gobierno apenas tiene presencia en los medios de comunicación a través de la propiedad,

pues sólo dispone de una radio universitaria y una emisora de televisión cultural. Los títulos más importantes son: *La Nación* (1946), *La República* (1950) y *Diario Extra* (1978) (Barrera, 2004, p.335)

Puerto Rico

Se inició, con la ocupación estadounidense, una nueva etapa contra el colonialismo cuya oposición se manifestó sobre todo en *La Correspondencia* (1890), que más tarde apoyaría con *La Democracia* al partido Unión de Puerto Rico, creado en 1904. Del siglo XIX procedía el Boletín Mercantil (1896-1918). Esos mismos periódicos son los que suelen señalarse como representantes del periodismo de masas a comienzos del siglo XX, junto con *El Tiempo* (1907) (Barrera, 2004, p.335).

El Salvador, República Dominicana y Panamá

En El Salvador debe destacarse la gran tradición de periodismo literario. En 1902 se crearon *Minerva* y *Apolo*, y en 1915 *Actualidades*. En 1930 apareció *El Mundo Diario Gráfico, Noticioso e Informativo*, que fue el primer tabloide. En República Dominicana había 68 periódicos en 1911 y en Panamá la prensa se desarrolló después de que se planteó la lucha por conseguir el control del canal (Barrera, 2004, p.335).

Capítulo 2. Relaciones entre el periodismo y la literatura

La literatura es una noticia que siempre es noticia
Ezra Pound

La literatura y el periodismo han tenido una relación estrecha, unos lazos que las han emparentado y enriquecido. Dentro de estas relaciones cabe destacar el buen periodismo, o periodismo narrativo, que se vale de unas técnicas similares a las de la literatura, como contar el relato escena por escena; el manejo del tiempo y la tensión para crear atmósferas y dar cuenta de los hechos que los ocupan. Inclusive, literatura y periodismo son construcciones del lenguaje y a él se deben. El periodismo narrativo tiene el compromiso con la información, pero además con el componente estético.

Es cierto que, como han planteado escritores y teóricos, los escritos en los periódicos envejecen muy rápido; pero tienen una forma particular de envejecer, en tanto son una muestra de lo social, una manera para transmitir el conocimiento. El periodismo narrativo tiene además la particular característica de trascender en el tiempo. Se puede leer una buena crónica de hace mucho tiempo e identificar todos los elementos de validez que se encuentran en un buen relato literario, en el que se establece un diálogo entre el lector y el escritor de cualquier época.

El periodismo y la ficción asociada a literatura, son dos universos diferentes. Sin embargo se presenta un amplio escenario para indagar cómo pueden encontrarse la literatura y lo fáctico, en textos periodísticos que pueden tener valor estético.

El periodismo como una modalidad de discurso, desde su génesis, comparte distintas características con la escritura que se ha considerado como literaria, es decir, como arte del lenguaje. El periodismo no es una imagen que refleja la realidad, sino una construcción, una representación de ésta. Y construcción quiere decir que es una producción discursiva, con todas las características que puede tener la representación de una obra literaria.

Dentro de la literatura también pueden considerarse como literarias ciertas formas de periodismo. La teoría contemporánea de los géneros enseña que el género literario no debe entenderse como una esencia que atiende a los órdenes de la naturaleza. El género es un producto histórico: hay géneros que dejan de cultivarse, mientras otros aparecen como resultado de fusiones, mezclas, ensayos o trasgresiones de categorías existentes. En este

sentido géneros como la epopeya son considerados en desuso, y géneros como la crónica o el reportaje, podrían considerarse como literarios, a partir de sus relaciones, sus aportes, sus construcciones comunes.

Manuel Silva Rodríguez (2007) habla acerca de las relaciones entre periodismo y literatura y lleva la problemática más allá de lo meramente formal. A través del análisis a la obra de Truman Capote intenta una reformulación del concepto de literatura canónica, inclusive, esboza un intento de ampliación del horizonte estético:

No se trata de trasladar técnicas o procedimientos de un campo a otro, sino de poner en cuestión el concepto mismo de literatura privilegiado por la tradición. A la luz de la noción más convencional de lo que se puede entender como literatura, el trabajo de Capote aparecía como un verdadero oxímoron: novela de no- ficción, o sea, literatura sin invención (Silva, 2007, p.67).

Truman Capote toma un hecho de la realidad, el asesinato de una familia y se plantea contarlo como en una novela. A este procedimiento lo denomina *non fiction novel*. Para fundamentar sus planteamientos, Silva Rodríguez recurre a la opinión de varios teóricos que coincidieron en señalar esas características de fondo, y de forma, que tiene el periodismo narrativo, y centra su atención en la diferencia entre lo imaginativo y lo imaginario. En el periodismo puede haber textos muy imaginativos, que requieren un gran esfuerzo intelectual de sus autores. Lo único que quedaría excluido sería lo imaginario, aquello que es inventado por el autor:

La novela de Capote, pues, puso al descubierto que, para crear literatura, para que un texto adquiriera valor literario, no necesariamente tiene que tratar de cosas imaginarias, hablar de lo que podría ser, sino que puede tomar como material lo que ya fue, lo existente [...] en arte, y por lo tanto en literatura, importa menos el qué (en este caso su naturaleza, si es ficticio o no) que el cómo. Importa más cómo está configurado el material, es decir cómo se organizan los elementos y conforman un todo coherente, que de dónde procede, si de la imaginación del autor o de la realidad fáctica. En otros términos, recordando la estética de Adorno, podríamos decir que

aquello que inventa o descubre el autor es el cómo, la forma adecuada a su material (Silva, 2007, p.67).

Eso sí, es fundamental entender que la obra de Truman Capote, y en especial *A sangre fría*, no surgió de forma espontánea, que tiene unas raíces e influencias profundas. Dentro de las más destacadas está el primer intento de fusionar la novela y el reportaje: el *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe. Sin duda el libro de Defoe abrió nuevas posibilidades de escritura y sirvió como una base para sustentar lo que denominamos periodismo narrativo, una forma de escritura dentro del cual ciertas formas periodísticas son consideradas literarias.

Para continuar analizando las relaciones entre periodismo y literatura retomamos el trabajo de Manuel Silva Rodríguez, quien se remonta a las reflexiones de los griegos y plantea unos posibles errores de interpretación de la crítica a las teorías de los clásicos, y formula nuevas interpretaciones que se alejan de la forma tradicional de concebir la literatura:

Pese a que se ha prestado más atención a la parte en que Aristóteles dijo que el poeta escribe sobre aquello que podía ser, el mismo filósofo agregó después lo siguiente: “De todo lo dicho se desprende con claridad que el poeta debe ser más un hacedor de tramas que de versos [...] Y si en algún caso se hace objeto de su poesía sucesos reales, no por ello es menos poeta” (Silva, 2007, p.67).

El propio Aristóteles considera la posibilidad de hacer literatura (poesía) a partir de hechos reales. Otra reflexión de Silva Rodríguez tiene que ver con la recepción de la obra de arte. De nuevo, a partir de la obra de Truman Capote, y de la subversión a esta problemática estética:

En efecto, se trata de la reafirmación de que por fuera de los cánones y de la teoría que pretenden predeterminar qué es arte, en última es en el momento del contacto del receptor con la obra cuando se reconoce la calidad estética o no de la creación (Silva, 2007, p.67).

Silva retoma los postulados de Hans Robert Jauss (2000) y centra la importancia en el proceso de recepción. Es fundamental la reformulación de la idea canónica para poder entender y valorar formas diferentes de hacer literatura. Esta reformulación es tratada por el

teórico Albert Chillón en su libro *Periodismo y literatura. Una tradición de relaciones promiscuas*:

La idea común de literatura-profesada tanto por los estudiosos como por los ciudadanos de a pie -puede ser un canon normativo que, elaborado por las artes poéticas antiguas y medievales, fue adoptado por los filólogos académicos del siglo XIX. Según tal canon, son literarias las obras impresas escritas en clave de ficción que integran una tradición transhistórica compuesta por clásicos, obras selectas dotadas de valor canónico (Chillón, 1999, p.57).

El canon es importante en tanto mantiene un orden y defiende la tradición “Cuando hablan de literatura, críticos, teóricos e historiadores suelen hacerlo en realidad de un canon de obras ejemplares o modélicas, a las cuales se atribuye la posesión de valor artístico” (Chillón, 1999, p.58). Eso sí, hay que tener en cuenta que el canon no puede ser estático:

Las obras, los géneros y los estilos que una generación determinada adscribe al canon -el Naturalismo del siglo XIX en Francia-puede ser destronado por la generación siguiente -en favor del Simbolismo, por ejemplo-; el Surrealismo y el Dadaísmo en Francia y Suiza; el Futurismo en Italia; el Expresionismo en Alemania y Austria- pueden tener constantemente un estatus secundario en otras (Chillón, 1999, p.59).

El canon se transforma, se amplía, como han hecho los géneros “El canon, sedimento colectivo de la memoria, está sujeto a revisión y enmienda constante. Cada nuevo presente rehace el relato de su pasado y los valores a él asignados” (Chillón, 1999, p.59).

De esta manera, para Chillón, la literatura es “un modo de conocimiento de naturaleza estética que busca aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia” (Chillón, 1999, p.70). Por eso la literatura, y dentro de ella el periodismo narrativo, es la mejor manera de interpretar y dejar huella de una época, porque se busca, a través del lenguaje, hacer comprensible la experiencia. Lo que hace la literatura es traducirnos el mundo en palabras “La literatura transubstancia el mundo con y en el lenguaje verbal, que es al mismo tiempo su materia prima, su vehículo expresivo y su objeto de atención principal” (Chillón, 1999, p.71).

El lenguaje se convierte en algo tan fundamental que sobrepasa su labor como vehículo “herramienta con que la literatura prensa la realidad” (Chillón, 1999, p.71). Y se convierte en “el medio en y del que vive el pensamiento humano” (Chillón, 1999, p.71). Para demostrarlo Chillón cita a Ernesto Sábato “el conocimiento de vastos territorios de la realidad está reservado al arte y solamente a él” (Chillón, 1999, p.73). Sólo el arte es capaz de explicar, de traducir y de hacernos entender “Hay aspectos sutiles y cruciales de la experiencia humana-siempre entreverada, empapada de palabras-que no podríamos comprender ni expresar sin el auxilio de la palabra artísticamente configurada” (Chillón, 1999, p.73).

La configuración artística de la palabra es la que nos ayuda a comprender el mundo; pero esa configuración se transforma de acuerdo con la época que intenta reflejar. La estética y la recepción de las obras estéticas no pueden ser estáticas; hay momentos en los que es necesario analizar tendencias diferentes a las dominantes, ampliar los horizontes. Esto es fundamental ya que, según expresa Silva Rodríguez:

Como postula Heidegger, la experiencia del arte es un shock a nuestra forma habitual de ver las cosas que nos mueve a verlas de otra manera, en obras como éstas donde no hay ficción su grandeza radica en que aun estando el lenguaje ligado a la realidad efectiva, por la organización total del material que le da cuerpo la obra trasciende el nivel informativo y nos comunica más que los datos escuetos tomados de los hechos reales. Es porque las convenciones estéticas se han roto, que el pensamiento estético más contemporáneo ha trasladado la pregunta de qué es el arte hacia los interrogantes de dónde o cuándo hay arte (Silva, 2007, p.67).

Estos postulados están en la misma línea que expresa el teórico francés Gérard Genette, en su texto *Ficción y dicción* (1991), en el que plantea la existencia de un criterio temático y otro formal para la consideración de un texto como literario. Inclusive, piensa que:

Por ser un fenómeno plural, la literaridad exige una teoría pluralista que se haga cargo de las diversas formas que tiene el lenguaje de escapar y sobrevivir a su función práctica y producir textos susceptibles de reconocimiento y apreciación como objetos estéticos (Genette, 1991, p.27).

En este postulado es clara la necesidad de no ser estáticos en la apreciación y está la certeza de no determinar a la ficción como único criterio para definir la *literariedad* (eso que le concede su carácter de literario a un texto). El lenguaje está ligado a la realidad, es el vehículo por el que podemos aprehenderla y además el alimento permanente del pensamiento, por eso trasciende lo meramente informativo. En el caso de los textos de periodismo narrativo lo que se hace es buscar permanentemente una poética de lo real.

Eso sí, los textos de periodismo narrativo no centran su *literariedad* en lo ficcional, este componente no es lo que los configura (aunque podría hablarse de cierta ficcionalidad como explicaremos más adelante) sino en la forma. Mijail Bajtín (1989) plantea que la novela es uno de los géneros más amplios que existe, y ya se demostró que se podía hacer novela sin necesidad de la ficción:

La novela permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros, tanto literarios [...] como extraliterarios. En principio, cualquier género puede incorporarse a la construcción de la novela; efectivamente, es muy difícil encontrar un género que no haya sido incorporado nunca por alguien a la novela (Bajtín, 1989, p.435).

Esto es justamente lo que hace Daniel Defoe en el *Diario del año de la peste*, aprovechar los componentes investigativos que aprendió en el periodismo para crear una novela. Incorporar y fusionar la novela y el reportaje. Aprovechar la contundencia de la realidad para un relato apasionante y apasionado. Regalarle al lector una nueva forma de concebir la escritura que más adelante fue aprovechada y altamente lograda por autores como: Ernest Hemingway, George Orwell, Norman Mailer, John Hersey, Ryszard Kapuscinski, Gabriel García Márquez o Truman Capote. Estos autores, aunque escribieron ficción, cuando se dedicaron al periodismo no inventaron nada; pero mantuvieron la *literariedad*. Este hecho no se considera desde la visión estática del canon:

La entronización de la ficción como requisito ineludible de la literalidad tuvo del pensamiento literario dos efectos de tamaño considerable, cuya reverberación ha llegado hasta nuestros días: la expulsión de la república de las letras de géneros testimoniales o discursivos como la crónica, el relato de viajes, el dietario, la autobiografía, la biografía, la correspondencia epistolar, el ensayo o el reportaje; después, el olvido de la relación que la

literatura de ficción mantiene inevitablemente con el mundo de la vida (Chillón, 1999, p.65).

Un montón de géneros han sido relegados tradicionalmente, despreciados por la crítica por no contener el componente ficcional. En el caso del periodismo, se olvidó incluso la contribución que esta disciplina ha tenido para el desarrollo de la literatura. Este aporte lo podemos vislumbrar a través de la lectura de ese fragmento del acta del premio Nobel que le fue concedido a Gabriel García Márquez que dice: “por su obra literaria y periodística”. Un premio eminentemente literario que reconoce, además de lo obvio: el aporte de la literatura, la contribución de lo fáctico en la obra de, quizás, el mejor periodista colombiano de todos los tiempos. Un hecho que fue más contundente con el premio Nobel 2015, que le fue concedido a la bielorrusa Svetlana Aleksíevich, quien sólo ha escrito textos periodísticos y nunca se ha dedicado a la ficción.

William Faulkner, hablando sobre sus novelas afirmó: “Todos mis personajes son gente a la que conozco y sobre la que hice muchas averiguaciones” Uno de los grandes maestros del periodismo narrativo, Gay Talese, en una entrevista realizada por Robert Boyton, planteó:

Quiero transmitir el asombro de la realidad. Creo que si uno excava lo suficiente dentro de los personajes, éstos se vuelven tan reales que sus historias adquieren un aire imaginario. Parecen de ficción. Yo aspiro evocar la corriente ficcional que fluye bajo el río de la realidad (Boyton, 2005, p.19).

Poseer personajes reales, poder transmitir el asombro de la realidad, un literato como Faulkner; un periodista como Talese, que comparten técnicas narrativas, recursos intercambiables, una relación en doble vía entre el periodismo y la literatura que les ha aportado métodos, maneras de trabajar y de concebir la escritura.

Para entender mejor estos aportes conviene retomar el trabajo del profesor y teórico catalán Albert Chillón, quien en su libro *Periodismo y literatura. Una tradición de relaciones promiscuas* plantea:

Construimos el mundo siempre de modo tentativo, a medida que lo designamos con palabras y lo construimos sintácticamente en enunciados,

es decir, a medida que y en la medida en que lo *empalabramos*. Más allá de la percepción sensorial inmediata del entorno por el juego interior con las sensaciones registradas en la memoria, el mundo adquiere sentido sólo en la medida en que lo traducimos lingüísticamente; de otro modo, sólo sería para nosotros una barahúnda incoherente de sensaciones táctiles, olfativas, visuales, acústicas, gustativas- suscitadas por entorno más inmediato un aquí y ahora (Chillón, 1999, p.25).

Este postulado es muy valioso porque nos remite al planteamiento según el cual tanto literatura como periodismo comparten una herramienta fundamental: el lenguaje. “La connotación no puede ser entendida como un atributo específico del texto literario sino como una dimensión común a todas las formas de existencia efectiva del lenguaje”. (Chillón, 1999, p.51). Y es el lenguaje, precisamente, el que permite construir el mundo, organizarlo, darle un cosmos al caos inicial en el que llegamos. Acá se introduce un concepto importante, que prefigura otras explicaciones que daremos más adelante. El componente subjetivo del periodismo narrativo. Un periodismo que toma decisiones como el tipo de narrador que va a utilizar, que desecha gran cantidad de información, que incorpora anécdotas y detalles que, al periodismo de primera plana, pueden parecer insignificantes; un periodismo que reconstruye atmósferas, lugares, personajes; un periodismo en el que se notan las particularidades del periodista que lo escribe; que escoge temáticas sin necesidad de que provengan de historias espectaculares, necesariamente tiene una mirada subjetiva. Toda historia contada por un *narrador*: “alguien que sabe” es irremediabilmente subjetiva. Esta idea es desarrollada por Chillón, quien cita a Nietzsche cuando expresa:

El conocimiento que es factible tener de la realidad es siempre imperfecto, tentativo, borroso: se lleva a cabo partiendo de sensaciones que «hacen sentido» sólo en la medida en que son transubstanciadas lingüísticamente. De manera que nuestro conocimiento de esas realidades externas y de nuestras realidades internas es siempre un tropismo, un salto de sentido, una genuina inevitable traducción (Chillón, 1999, p.26).

Chillón llega a un punto definitivo. Ya hemos visto que teóricos como Genette han propuesto criterios aparte de la *ficcionalidad* para poder considerar como literarios algunos

textos periodísticos. Pero, en lo expresado por Nietzsche, abordado por Chillón, se puede interpretar que existe un componente subjetivo dentro de los textos periodísticos. “Al empalabrar la «realidad», los sujetos no hacen sino imaginar”. (Chillón, 1999, p.36). Al ser una representación de la realidad, no son la realidad, están influidos por la mirada del cronista, son una traducción. Eso sí, queda claro que no son textos imaginarios y que también están cargados del componente ético que debe tener el periodismo. “Al hablar, al decir, los sujetos inevitablemente ideamos, imaginamos la “realidad” que vivimos, observamos, evocamos o anticipamos; que toda dicción humana es, siempre y en alguna medida y manera variables, también ficción” (Chillón, 1999, p.36).

Estos postulados de Albert Chillón se relacionan con lo que plantea Gérard Genette en su libro *Ficción y dicción*:

todo acto de dicción es también un acto de ficción [...] Los actos de ficción en que incesantemente incurridos al hablar nos permiten aprehender y expresar de modo figural -esto es: imaginativo y retórico -todas esas cosas que damos en llamar realidad (Chillón, 1999, p.37)

Existe un componente subjetivo, de interpretación, incluso en el periodismo, que busca aproximarse a la realidad, que trata de expresarla, ese componente lo determina la representación que hace el periodismo. Lo realmente interesante en el planteamiento de Chillón está en cómo puede ser que esa interpretación que tiene el periodismo no riña con la búsqueda de un texto responsable:

La aceptación de tal propuesta implica no sólo cuestionar la diferente identificación de la idea de “ficción” con la idea de “falsedad”, sino reconocer que la ficción constitutiva de la ficción humana reside esa insólita capacidad generadora de conocimiento que sólo el lenguaje posee; un conocimiento que es, nótese bien, no sólo representación (*mímesis*) sino muy regularmente creación (*poiesis*) (Chillón 1999, p.40).

Representación y creación no implican falsedad, así como lo imaginativo es diferente de lo imaginario. “Todo periodismo es, invariablemente y desde la raíz, interpretación de la realidad” (Chillón, 1999, p.47). En esta idea también cabe el periodismo informativo a pesar de su aparente objetividad y distancia. La noticia también es una forma de interpretar la realidad. Eso sí, hay que tener en cuenta los fundamentos del periodismo, la ética, la

necesidad de ser responsable y preciso, el compromiso que tiene cada género periodístico con el componente informativo:

Cabe vindicar una escritura periodística estética, y ética y epistemológicamente consciente, cultivada a partir de la convicción de que las palabras juegan un papel crucial -no meramente instrumental- en la comunicación periodística responsable (Chillón, 1999, p.53).

Hemos encontrado múltiples puntos de encuentro y fecundación entre el periodismo y la literatura y si nos remontamos a la historia veremos que esos puertos libres de aranceles continuaron creciendo y se hicieron más fuertes. Recordemos la experiencia de Daniel Defoe, primero con *La tormenta* y después con el *Diario del año de la peste*. Buena parte de las novelas realistas de Charles Dickens, Víctor Hugo y Honoré de Balzac fueron publicadas mediante folletines, allí se configuró un paso más adelante en la asociación sistemática entre periodismo y literatura.

Una obra que también se emparenta con la crónica y establece lazos, además, con la novela de Defoe es *La Peste*, de Albert Camus. El existencialismo francés también tuvo una relación cercana con la crónica, tanto Sartre como Camus fueron colaboradores habituales de la prensa, además la crónica da cuenta de experiencias vitales que interesaban a los existencialistas.

También hay un fértil encuentro entre la literatura y el periodismo, cuando se toca el tema del viaje, desde *La Odisea*, *La Eneida*, Herodoto, *Don Quijote*, pasando por Marco Polo, Cristóbal Colón, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Bartolomé de las Casas, Bernal Díaz del Castillo, hasta Bruce Chatwin, Paul Theroux o Ryszard Kapuscinski.

De igual forma, el acercamiento entre la literatura y el periodismo estuvo presente en el Costumbrismo, un movimiento artístico que nació en Europa y en los Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XIX y por eso coincidió con el desarrollo de la prensa de gran difusión, entre 1830-1850. Justamente Chillón define el Costumbrismo de la siguiente manera:

Fue un conjunto disperso de tentativas de captar las nuevas realidades sociales de la época. El costumbrismo toma de la realidad incidencias, anécdotas, conductas, tics y modas, con los que se escriben piezas más bien

cortas caracterizadas por el énfasis en la tipificación de personajes y situación (Chillón, 1999, p.127).

El Costumbrismo se valió de técnicas de recolección de información del periodismo y a cambio le entregó técnicas de escritura. Lo mejor es que los beneficios se han extendido y otras disciplinas han podido aprovechar los recursos generados por la relación entre literatura y periodismo “Los procedimientos de la novela y el reportaje capacitan a los investigadores sociales para captar en todo su complejidad la calidad de la experiencia, la textura de la vivencia de los individuos en sociedad” (Chillón, 1999, p.142).

Las ciencias sociales también han tomado prestados algunos recursos y los han devuelto fortalecidos, mejor contruidos, con unas bases más sólidas:

algunos cultores de la historia, sociología, antropología, psicología y empezaron a utilizar técnicas documentales próximas al reportar, intentando tener un conocimiento de la realidad social de carácter humano y cualitativo alejado de los impersonales métodos cuantitativos cultivados por el positivismo reinante (Chillón, 1999, p.144).

Periodismo y literatura han gozado de una apasionada relación. Como toda relación exitosa ha tenido contradictores que han querido difamarla, pero también ha tenido cómplices decididos que se han encargado de fortalecerla. El resultado ha sido una forma de contar historias reales bien investigadas, con una forma estilizada y entretenida para los lectores.

Periodismo narrativo

El periodismo narrativo es periodismo porque, aunque utilice diversas técnicas y distintos recursos, no inventa nada, porque en él está presente el compromiso de informar, y es narrativo porque busca contar historias, hacerlas entretenidas para los lectores y con tal grado de profundidad que se conviertan en un reflejo de su época. La narración fundamenta su estructura en las acciones, en los verbos, y es perfectamente compatible con la descripción, que determina su fuerza en los adjetivos y en los sustantivos. Narrar es detallar las acciones de unos personajes en un lugar determinado, una buena narración no puede abstraerse del contexto, por eso lo deja retratado. La narración, además, está directamente

ligada a la vida, porque implica capturar movimiento, ayuda a que los hombres registren sus acciones, deja una memoria.

El periodismo narrativo, en contraposición al periodismo informativo, puede jugar con la curiosidad del lector y guardar información, esconderla para mantener la tensión narrativa. Comparte muchos ingredientes formales con la literatura; de hecho, Tom Wolfe, uno de los principales exponentes del Nuevo Periodismo, al examinar los reportajes escritos por los Nuevos Periodistas norteamericanos encontró que se basaban en procedimientos narrativos que han sido propios de la literatura, en especial de la novela realista, tales como el uso de la voz personal, el empleo del punto de vista, la construcción del relato escena por escena y el registro realista del diálogo. Por eso, en 1973, Wolfe patentó el término Nuevo Periodismo. Pero 23 años después, en 1996, fue rebautizado como Periodismo Literario -o el arte del reportaje personal- por Norman Sims.

Las relaciones y los elementos que comparten literatura y periodismo son indiscutibles, no obstante esos mismos recursos lingüísticos también han sido propios del lenguaje en general, del diálogo de la gente en la calle, por eso el periodismo narrativo también reconstruye el lenguaje callejero y nos da una idea de cómo se habla en cualquier esquina. Esta estrategia hace parte de la idea de dejar testimonio, de retratar un momento de la historia de cualquier país, en el que también se recogen las costumbres de sus habitantes. Carlos Sánchez Ocampo lo define de manera muy clara en el texto *¿A qué sabe el periodismo?* “Periodismo y literatura son parientes, viven en la misma casa del lenguaje como inquilinos y pagan alquiler con la misma moneda: Escritura” (Sánchez, 2005, p.6), es evidente en esta idea que todo puede ser narrado, contado, construido con palabras escritas. Sánchez Ocampo remata con una frase contundente “El periodismo y la literatura, aunque son inquilinos en la casa del lenguaje, tiene cada uno sus propias habitaciones y rutinas, y el periodismo también tiene habitaciones con vista al mar” (Sánchez, 2005, p.8).

Habitaciones con vista al mar, construcciones pensadas, decantadas; elaboraciones estéticas, reflejos de época, trazos artísticos son los que se requieren para que un texto pueda considerarse dentro del periodismo narrativo. Ese periodismo que narra, que destaca las acciones y las descripciones, busca unos protagonistas de las historias, intenta captarlos en sus escenarios naturales y retratarlos de una forma completa.

El periodismo narrativo busca aquello que mencionó Hayden White, citado por Tomás Eloy Martínez, “lo único que el hombre realmente entiende, lo único que de veras conserva en la memoria, son los relatos”. Las cifras y, en general, las noticias, pueden olvidarse muy rápido, pero una buena historia, una buena narración permanece en la memoria.

Por eso muchos escritores se han dedicado al periodismo; pero han hecho periodismo narrativo, aquel que:

nunca es un mero modo de ganarse la vida sino un recurso providencial para ganar la vida. En cada una de sus crónicas, aun en aquéllas que nacieron bajo el apremio de las horas de cierre, los maestros de la literatura latinoamericana comprometieron el propio ser tan a fondo como en sus libros decisivos. Sabían que si traicionaban a la palabra en la más anónima de las gacetillas de prensa, estaban traicionando lo mejor de sí mismos. Un hombre no puede dividirse entre el poeta que busca la expresión justa de nueve a doce de la noche y el reportero indolente que deja caer las palabras sobre la mesa de redacción como si fueran granos de maíz. El compromiso con la palabra es a tiempo completo, a vida completa [...] El periodismo no es una camisa que uno se pone encima a la hora de ir al trabajo. Es algo que duerme con nosotros, que respira y ama con nuestras mismas vísceras y nuestros mismos sentimientos (Martínez, 2006, p.42).

El periodismo narrativo es tan complejo porque se convierte en una forma de asumir la vida, de mirar y captar la realidad para poder retratarla e interpretarla “lo que va a quedar de nosotros son nuestras historias, nuestros relatos” (Martínez, 2006, p.44).

Los que han hecho periodismo narrativo saben que la única manera de contar una historia completa, que cautive, sin inventar nada, es investigando, buscando, preguntando los detalles, en ellos está la verdad. Cuando se quiere escribir un buen texto sin tener que inventarse nada, esa restricción tiene que suplirse mediante una rigurosa investigación. Unas técnicas de campo, que, en periodismo, confluyen en una palabra reverencial: *reportería*. Un término que nació de los *reporters* o reporteros, que salían a la calle en busca de las historias.

En la *reportería* hay que conversar con los personajes, y también consultar a expertos para conseguir la información que no se posee, hay que entrevistar a varias personas, describir sensaciones, buscar la cara humana de la noticia. Un periodista, como un novelista, no tiene la obligación de saber acerca de todo, pero sí tiene el compromiso ineludible de averiguarlo, de investigar. Consultar, como fuentes, a expertos que manejen el tema que se va a tratar.

La buena *reportería* se ocupa de distintos aspectos, trata de responder todas las preguntas, de no dejar ningún dato suelto, intenta retratar todos los subtemas que tienen que ver con el tema principal, presenta un universo completo.

Para investigar, plantea Daniel Santoro (2004), hay que tener una gran capacidad glúteo cerebral. Estar dispuesto a sentarse mucho rato, a llenarse las manos de tinta y la nariz de ácaros. Hay que desarrollar la capacidad de preguntar y de escuchar.

Para realizar esta labor, el periodista narrativo tiene que tener y desarrollar una serie de requisitos “El cronista será siempre un extranjero en todas partes. Suele andar solo, y su suerte depende en parte de su carisma y su empatía con la gente” (Villanueva, 2001, p.596). El carisma y la empatía son condiciones que no pueden desarrollarse. Se puede aprender a escribir, pero no a acercarse a la gente. Cada vez es más necesario estar presente en el lugar de los hechos durante mucho tiempo, como hacen los etnógrafos, para poder observar unos cambios significativos. Esta condición de contar la historia del otro también explica la preferencia por el término periodismo narrativo ya que habla de la narración, de unas acciones realizadas por seres humanos. También es una tarea realizada por un narrador, en este caso el periodista que se dedica a interpretar unos hechos a través de su mirada y está dirigido a un lector “escribir es siempre un verbo transitivo, un acto de migración verbal en su intento de encontrarse con otros ojos, en esa cita a ciegas con el lector X” (Villanueva, 2011, p.598).

Hay una completa transición de acciones, desde los personajes que protagonizan la historia, pasando por el periodista que la ofrece hasta el lector que la recibe “El público debe saber que va a leer una historia que no es omnisciente, pero que intenta ser honesta y responsable tanto en su autoridad como en su ignorancia” (Villanueva, 2011, p.596).

El hecho de ser sinceros, incluso en la ignorancia, no es una desventaja. La idea es suplir cualquier carencia con oficio, con sensibilidad, con la idea clara de hacer periodismo narrativo. Ese que se enfoca en las acciones de unos personajes que deben ser indelebles para el lector, como plantea Roberto Herscher en su libro *Periodismo narrativo* “Cuando leo una historia bien contada, un par de pinceladas me permiten acercarme a algo pequeño pero profundo de una persona desconocida” (Herscher, 2009, p.38). En los pequeños detalles está la reveladora verdad, aquello que nos ayuda a reflexionar sobre la condición humana y tratar de entender un poco mejor el mundo.

Para Roberto Herscher lo importante en el periodismo no es pelear contra el esquema clásico del periodismo informativo, que responde a unas preguntas básicas, no se trata de ignorarlas como si no existieran. Para él, el reto de periodista narrativo va más allá, la clave está en la profundidad “Entrar en el terreno del periodismo narrativo es llevar cada una de estas preguntas hasta sus últimas consecuencias” (Herscher, 2009, p.46).

Otro aspecto importante en el trabajo de Herscher, quien también prefiere usar el término periodismo narrativo, es tratar de llegar a los cimientos “La base del periodismo narrativo, como la de cualquier narración, es el cómo. Contar es contar cómo pasaron las cosas” (Herscher, 2009, p.59). Dar respuesta a esta pregunta es lo que permite la influyente presencia de un narrador, un periodista narrativo:

Los datos ayudan a comprender, recordar, dar sentido a lo que pasó, permiten unir causas y consecuencias, y en muchos casos, los detalles que brinda la narración del ‘cómo’ nos ayudan a relacionar hechos sucedidos a personas muy distintas a nosotros en sitios donde nunca estuvimos con nuestra propia experiencia (Herscher, 2009, p.59).

Entonces, además de dejar huella de un lugar determinado, el periodismo narrativo permite relacionar la experiencia ajena con nuestra propia experiencia, que nos identifiquemos con lo que el narrador nos está contando. A propósito del tema de los narradores, Herscher hace una útil clasificación acerca de los puntos de vista y los narradores del periodismo narrativo:

Puntos de vista básicos del periodismo de largo aliento: el argumentativo, el histórico-cronológico, el poético-filosófico y el narrativo. Y los narradores

puede también dividirse en estos cuatro grupos: los que tienen alma de abogado, de historiador, de poeta o de periodista narrativo (Herscher, 2009, p.64).

El abogado es aquel que “va apilando datos, cifras, testimonios, argumentos, nombres, fechas y números para llevar a su público al final al convencimiento de su posición” (Herscher, 2009, p.65). El historiador es el que se preocupa por un relato marcado por el rigor y el orden “Ya sé que otros escribieron de esto, pero yo lo voy a hacer mejor; el mío será más completo y más ordenado” (Herscher, 2009, p.67). El historiador, además no “se nos presenta como transmisor de una certeza más válida que las demás, sino como el investigador más profundo y sagaz. Quiere demostrar que no hay aspectos de su personaje, por menor y banal que parezca, que se le escape” (Herscher, 2009, p.68). El poeta, por su parte, propone un viaje que “no es a la historia, sus datos y vericuetos y significados, sino al alma del que escribe” (Herscher, 2009, p.69). El periodista narrativo “desde el comienzo se zambulle en la historia. No pontifica, no ‘vende’ su causa, no editorializa: confía plenamente en sus dotes narrativas, en que nosotros también, como lectores atentos “nos sumergiremos en su historia” (Herscher, 2009, p.69)

Cuando hay personajes, hay periodismo narrativo

Una de las grandes diferencias entre el periodismo informativo y el periodismo narrativo es la aparición de personajes completos, como los de la literatura. En el periodismo narrativo existen personajes porque logramos conocer su descripción física, pero, más importante, porque podemos percibir aspectos de su psicología y así medir la intención del autor. Incluso Norman Sims les concede un valor especial a los personajes del periodismo narrativo “se les debe dar vida del papel, exactamente cómo en las novelas, pero sus sensaciones y momentos dramáticos tienen un poder especial porque sabemos que sus historias son verdaderas” (Sims, 1996, s.p.).

Aparte de conocer a los personajes del periodismo narrativo y de identificarnos o distanciarnos de ellos, hay algo que los llena de fascinación. Sabemos que existen o existieron, que alguien se tomó la tarea de hablar con ellos o con alguien que los conoció para contar su historia. El periodismo narrativo se define por detallar acciones y no puede

haber acción sin personajes. Se busca el rostro humano detrás de la noticia, ese con el que los lectores pueden sentir afinidad.

Por eso es tan distante el periodismo informativo del periodismo narrativo. Julio Villanueva Chang hace una crítica a la labor periodística, que no se toma la tarea de conocer a las personas para crear personajes y simplemente se dedican a convertirlos en fuentes informativas:

Se suele ver a un entrevistado en los lugares de siempre: la oficina, un restaurante, la sala de su casa. Eso, cuando hay suerte y voluntad de verlo, porque el teléfono es lo omnipresente. Casi no hay noticias, sólo comunicados. Descubrir se ha vuelto escandalizar. Reportear se ha convertido sobre todo en entrevistar. Pero la entrevista como género suele ser un acto teatral, y en la mayoría de ocasiones no llega a ser una situación de conocimiento, mucho menos una experiencia: tan sólo un resumen de declaraciones más o menos oficiales, y, en el mejor de los casos, la grandilocuencia el verbo confesar (Villanueva, 2011, p.585).

El periodismo informativo se conforma con conseguir una declaración, no se toma el trabajo del acercamiento profundo para retratar a los personajes. Martín Caparrós va más allá y critica la posición política del tipo de personaje que retratan las noticias “El que no es rico o famoso o rico y famoso o tetona o futbolista tiene, para salir en los papeles, la única opción de la catástrofe: distintas formas de la muerte. Sin desastre, la mayoría de la población no puede ser noticia” (Caparrós, 2007, s.p.).

La crónica tiene una posición política porque permite salirse del esquema del periodismo informativo y convierte en personajes, en protagonistas, a ciudadanos comunes y corrientes, ciudadanos que generan más identificación con el resto. Tomás Eloy Martínez, en su texto *Periodismo y narración. Desafíos para el siglo XXI* (2006), nos recuerda que: “Hegel primero, y después Borges, escribieron que la suerte de un hombre resume, en ciertos momentos esenciales, la suerte de todos los hombres” (Martínez, 2006, p.154).

En esa búsqueda hay un componente subjetivo, humanizador de la noticia, que se acerca a las historias en la fuente directa, una de las premisas que aplicó con éxito el editor estadounidense, de origen judío, Joseph Pulitzer cuando le pidió a sus reporteros que salieran a las calles para buscar historias, que abandonaran sus escritorios y dejaran de

repetir los que decían los comunicados oficiales. Una estrategia que también empleaba Roberto Arlt en Argentina, una manera de vivir la escritura cercana a la gente, una forma de sentir la escritura que le trajo problemas con la crítica porque Arlt podía trascender lo evidente y entender, como lo demostró en sus temas, que la ropa de los enamorados que se besan bajo la lluvia, en las bancas mojadas, se impermeabiliza. Arlt también era una persona que podía llorar porque una rosa se marchitaba en su escritorio antes de comenzar el trabajo, y los compañeros lo miraban como a un loco.

Esa sensibilidad de Arlt es necesaria para los cronistas. El carisma y la empatía son condiciones básicas, hay que ganarse la confianza de los entrevistados para que cuenten su historia. Esta confianza, aparte de la empatía, se logra con paciencia. El cronista que permanece el suficiente tiempo para que el personaje se muestre con sus diferentes matices tiene una gran ventaja a la hora de sentarse a escribir su historia “Hoy el reto de un cronista es la inmersión y el conocimiento de una comunidad de gente, y, en consecuencia, una frecuente cita con el escepticismo, la incertidumbre y la perplejidad” (Villanueva, 2011, p.606).

En el acercamiento con los personajes aparecen unos cuestionamientos éticos que aborda Julio Villanueva Chang “El periodista es una especie de hombre de confianza, que explota la vanidad, la ignorancia o la soledad de las personas, que se gana la confianza de estas para luego traicionarlas sin remordimiento alguno” (Villanueva, 2011, p.593). Este postulado es cierto hasta cierto punto. El periodista narrativo se gana la confianza del entrevistado y después cuenta su historia con todos sus matices, lo bueno y lo malo. En esta labor debe haber una actitud ética y dejar claro al entrevistado, como plantea Alberto Salcedo Ramos, que es un personaje y no nuestro mejor amigo.

El periodismo narrativo y su componente retórico

Aunque la retórica, en su concepción clásica, nació de los discursos orales, también está presente en cualquier discurso escrito, que alberga diferentes niveles de *retoricidad*. Es evidente su presencia en el periodismo narrativo, en el que hay un fuerte componente subjetivo, una necesidad de convencer, de conquistar al lector desde el título, el principio, su estructura y su final. En la actualidad, es más difícil seducir a los lectores, pretender que quieran pasar varias horas frente a un texto, por eso es necesario el componente persuasivo.

El lector es como un juez, que toma la decisión de abandonar o continuar con el texto y juega también un papel *epidíctico*, ya que no puede intervenir en la construcción de la historia:

La retórica es en estos momentos una disciplina necesaria para la Teoría de la literatura y para la Lingüística, a las que proporciona una armazón teórica imprescindible para el estudio de la construcción textual y de la comunicación lingüística, especialmente a propósito del texto artístico codificado (Albaladejo, 1991, p.7).

Como se expresó anteriormente, el texto de periodismo narrativo tiene un fin artístico e informativo, así como un componente subjetivo. En él hay que pensar todas las fases de construcción y el proceso de comunicación, en estos apartados es importante el aporte que hace la Retórica:

La Retórica es a la vez un arte y una ciencia. Como arte o técnica consiste en la sistematización y explicitación del conjunto de instrucciones o reglas que permiten la construcción de una clase de discursos que son codificados para influir en el receptor (Albaladejo, 1991, p.11).

En el periodismo narrativo se busca permanentemente influir en el lector, de hecho hay un combate permanente por mantener su atención, por lograr que se quede pegado a su silla y quiera saber qué va a pasar después. “Como ciencia, la Retórica se ocupa de dichos discursos en sus diferentes niveles internos y externos, en sus aspectos constructivos y en sus aspectos referenciales y comunicativos” (Albaladejo, 1991, p.11). La idea es persuadir por medio del lenguaje, mediante la forma en la que se organiza el discurso y su posterior comunicación.

El discurso retórico obedece a un conjunto de operaciones retóricas que son: *Intellectio*, *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* y *Actio*. Dentro del periodismo narrativo podemos encontrar todos los componentes de la retórica. Desde la *Intellectio*, que es evidente en la búsqueda permanente de temas, en los que es necesario profundizar, sumergirse, analizar la mejor forma para comunicarlos. Dentro de esa búsqueda se decide quién será el narrador que cuenta, el protagonista que actúa y el focalizador que guía.

En el periodismo narrativo también hablamos de una mirada subjetiva (retórica). Un periodismo que toma decisiones, que desecha gran cantidad de información, que incorpora anécdotas y detalles; un periodismo que reconstruye atmósferas, lugares, personajes; un periodismo en el que se notan las particularidades del periodista que lo escribe; que escoge temáticas sin necesidad de que provengan de historias espectaculares, necesariamente tiene una mirada subjetiva, un fuerte componente retórico. Además, el periodismo narrativo requiere de la *Poética* y la *Retórica* para estructurar su armazón y para mejorar su comunicación.

Después se hace presente la *Inventio*, en la que se consiguen los argumentos a favor de una tesis o una posición que se tiene frente a un tema, para lograrlo es necesaria una investigación que permita contar una historia que cumple el doble compromiso de informar y entretener. En el periodismo narrativo esto se logra a través de la *reportería*.

Dentro de este análisis del componente retórico del periodismo narrativo, hay que tener en cuenta el componente político de la crónica. No es gratuita esa relación que existe entre el periodismo, la retórica y la política, como lo demuestra Tomás Albaladejo, en su texto *El texto político de escritura periodística: la configuración retórica de su comunicación* (2000), en el que son fundamentales los conceptos de persuasión (lograr que se actúe o deje de actuar de determinada manera), convicción (influir, convencer a alguien de que se adhiera a una idea), discurso deliberativo (cuando se tiene poder de decisión) y discurso demostrativo (cuando se expone un tema, pero el tipo de público no puede decidir sobre el asunto en cuestión). En el periodismo narrativo se está permanentemente frente a la necesidad de persuadir y convencer al lector.

Después aparece la *Dispositio*, la organización de esa información que se consigue en la investigación. Hay algunos géneros de periodismo narrativo que privilegian esta fase, en el que es más claro es en la crónica, un género de origen remoto. La crónica es una forma periodística y al mismo tiempo literaria, altamente estilizada (poética y retórica).

Más adelante está la *Elocutio*, que tiene que ver con el estilo y ahí son más claras las relaciones incestuosas en periodismo y literatura y la idea de que hay textos periodísticos que pueden tener valor estético. Aquí es importante tener en cuenta el planteamiento de Domenico Chiappe en su libro *Tan real como la ficción* (2010), quien encuentra una serie de

aspectos que emparentan a la crónica con la Retórica, especialmente el uso de figuras y tropos:

La metonimia actúa también por la vinculación que existe entre una parte y el todo, lo que se conoce como sinécdoque. La crónica basa su importancia en este tropo. El periodista muestra la realidad compleja a partir de la historia de un ser humano (Chiape, 2010, p.67).

Cuando un cronista busca una historia para retratar el carácter de una sociedad está acudiendo a una figura eminentemente retórica:

La sinécdoque, en un sentido más estricto, permite que la imagen se produzca con eficacia cuando se habla del aprobar el lugar del barco; de la mano, en vez del hombre; del árbol, por la naturaleza, del tren, a cambio la revolución industrial (Chiape, 2010, p.69).

De la misma manera, el periodismo narrativo es retórico cuando se concentra en lo simbólico “El simbolismo aparece también por medio de la metáfora, que indique al parecido que una cosa tiene con otra, y puede otorgar cierta poesía al texto” (Chiape, 2010. pp.69-70).

Por último, está la *Actio*, que en el periodismo narrativo cumple una función de transmisor de conocimiento. En la misma línea se expresa el teórico Albert Chillón, quien encuentra una relación directa entre la Retórica y el periodismo narrativo y lo explica de la siguiente manera:

La invención y el hallazgo de los argumentos y de los temas (*inventio*), la disposición de las partes del discurso (*dispositio*), los sutiles rasgos de estilo y expresión con que éste se encarna (*elocutio*), los variados modos en que puede ser puesto en juego (*memoria y actio*) (Chillón, 1999, p.33).

El periodismo narrativo pasa por todas las fases descritas en la Retórica clásica, para profundizar acerca de este componente retórico, Albert Chillón cita a Nietzsche:

¿Qué es, pues, la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en resumen, una suma de relaciones humanas, poética y eficazmente elevadas, transpuestas y adornadas, y que, tras largo uso, a un pueblo se le antojan firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son

ilusiones de las que se han olvidado que lo son, metáforas que se han desgastado y han quedado fuerza sensorial; monedas que han perdido su imagen y ahora se toman en cuenta como metal, ya no como monedas (Chillón, 1999, p.27).

Desde su intento de trabajar con la verdad, el periodismo tiene una relación estrecha con la retórica, esta relación se hace más fuerte cuando se analizan sus posibilidades comunicativas y se entiende que no es posible la comunicación eficaz sin la retórica:

La retórica afrontó los problemas, las técnicas y las situaciones de comunicación relacionadas tanto con el sentido de los enunciados como con las condiciones de la enunciación [...] la retórica iluminaba mediante su extenso repertorio de figuras y tropos las muy diversas posibilidades semánticas del decir y el decirse de los seres humanos (Chillón, 1999, p.33).

Al final, deja claro el carácter simbólico que tienen las construcciones estéticas del lenguaje, presentes en cualquier forma de literatura, incluyendo al periodismo narrativo:

Las palabras no son meros signos límpidos indirectos, unívocos, sino antes que nada símbolos alusivos, sugerentes y polisémicos, equívocos. Al conceder el lenguaje como retórico, Nietzsche nos dice no sólo que la palabra es expresión y representación en vez de reproducción, sino también que tal expresión tiene inevitablemente un carácter figural, es decir metafórico- simbólico (Chillón, 1999, p.34).

El lenguaje es retórico, tanto la literatura como el periodismo se alimentan de lenguaje. Las metáforas y otras figuras retóricas ayudan a la construcción del universo simbólico que representa el buen periodismo, el periodismo narrativo.

El periodismo como trasmisor de conocimiento

Cada noche, después de contarles historias a sus nietas, Somerset Maugham iba hasta la puerta y las miraba una vez más, rendidas al sueño: «Sentía allí que un narrador, en el fondo, no es más que eso: el que apaga la luz». Un cronista, por el contrario, vendría a ser el que la enciende

Julio Villanueva Chang

Cuando se escribe se comparte el saber, la experiencia y lo que se investiga, se establece un diálogo entre el escritor y el lector de cualquier época, en esta conversación interviene el saber y el acervo cultural de cada uno, por eso para Francisco Chico Rico, en su libro *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*:

el receptor representa la pieza final más importante del proceso comunicativo, puesto que él termina de dar sentido a dicha estructura macrocomposicional textual y en él, en situaciones normales de comunicación, redonda su funcionalidad pragmática, dependiente del contenido pragmático-semántico que expresan las distintas partes del texto (Chico Rico, 1988, p.240).

Por eso uno de los principales fines del periodismo es la transmisión de conocimiento, dejar huella de la sociedad y de la época en la que se escribe. En este propósito cumple un papel fundamental la crónica, desde su etimología: *Chronos*, tiempo; este género se ha encargado de registrar la sucesión temporal desde que el ser humano adquirió el lenguaje, desde esa feliz conjunción entre lengua y habla. Francisco Chico Rico en su texto *La Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica* (2015) aborda este hecho cuando habla de la importancia del contexto en la producción literaria como una de las líneas de desarrollo de la Nueva Retórica y para eso recuerda a Tomás Albaladejo cuando expresa: “la necesidad de estudiar el discurso y la cultura como uno de sus de los valores y creencias y las estimaciones de los individuos de la sociedad” (Chico Rico, 2015, p.312). También lo expresa en su libro *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*:

Las unidades composicionales del discurso, organizadas sintáctico-dispositivamente y consideradas en conjunto, se encuentran incluidas por medio de aquél en la dimensión pragmática constituida por el complejo conjunto de relaciones establecido en el seno del ámbito textual entre el

texto que dichas unidades forman, su productor y su receptor, participantes ambos de un determinado contexto general de comunicación (Chico Rico, 1988, p.181).

Para Julio Villanueva Chang “Un cronista narra una historia de verdad sin traicionar el rigor de verificar los hechos, pero con el fin de descubrir a través de esa historia síntomas sociales de su época” (Villanueva, 2011, p.591). Cada que un cronista cuenta una historia esta está cargada de sentido, de un contexto que permite seguir las huellas de la sociedad y de la época que intenta contar.

Donaldo Alonso Donado Vilorio, en su texto *Crónica anacrónica. Un estudio sobre el surgimiento, aunque y decadencia de la crónica periodística en Colombia* (2003), afirma que “La crónica es memoria escrita. El autor recuerda y escribe. Es un registro de la vida agotada. Lo que queda de lo vivido; testimonio de la vida; documento de toda una época; trabajo de juglares” (Donado, 2003, p.21). El cronista está llamado a dejar huella como lo hicieron griegos y romanos, como lo hizo Alejandro Magno y como lo hicieron los Cronistas de Indias.

Mucho se ha criticado al periodismo por tener una fecha de vencimiento muy próxima, por tener una caducidad casi inmediata, pero esa evanescencia temporal desaparece cuando el periodismo que se hace tiene un componente estético y logra capturar el ambiente, las costumbres, la cultura en la que se produce. Por eso, las investigaciones de las ciencias sociales, y hasta de la literatura, comienzan con una revisión de la prensa, por eso podemos sorprendernos frente a una crónica escrita hace varios años.

En la cartilla número 13 del Legado del saber, que publicó la Universidad de Antioquia como parte de la celebración de sus 200 años, llamada *Literatura de urgencia*, Juan José Hoyos, plantea que: “El periodismo ha sido tal vez la actividad humana que, junto con la historia, la literatura y otras artes como el teatro y el cine, les ha permitido de manera más profunda a los hombres conocerse a sí mismos y arrojar luz sobre su propia historia” (Hoyos, 2003, p.12).

Ese conocimiento nace de la posibilidad de mirar el reflejo de una época, de rastrear las costumbres, los modos de vida, el habla de la gente. De la posibilidad que brinda el arte de reflexionar acerca de la condición humana.

Hay corrientes literarias que se imponen y determinan el tipo de literatura que se produce en algunos momentos, estos condicionamientos no los tiene el periodismo, ansioso de contar lo que pasa en un lugar determinado, en un tiempo determinado, con el privilegio del aquí y el ahora. Por eso se constituye en una fotografía fundamental, en un espejo en el que las generaciones del futuro, cualquier futuro, pueden mirar y conocer lo que sucedía y cómo sucedía. En ese sentido, es necesario que el reportero sea detective, obrero, pero también un sujeto con los sentidos dispuestos a ver, oler, escuchar y capturar una época. Es necesario un periodista que sea consciente de que no escribe para el momento sino para capturar el momento que más adelante puede ser consultado. Esto sería, como afirma Juan Villoro “un modo de improvisar la eternidad”.

Norman Sims, en *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, plantea que “como los antropólogos y los sociólogos, los reporteros consideran que comprender las culturas es un fin” (Sims, 1996, p.15), los periodistas buscan que la acción hable, que sus relatos sean una manera de entender y retratar la cultura en la que viven. El investigador Donaldo Alonso Donado Vilorio en su estudio titulado *Crónica anacrónica. Un estudio sobre el surgimiento, auge y decadencia de la crónica periodística en Colombia* señala a su vez que: “La crónica es memoria escrita” (Donado, 2003, s.p.). La crónica y el periodismo, en general, sirven para dejar testimonio de la época en la que se escriben. La escritura permite que esa huella se conserve, que no sea una sustancia etérea que puede evaporarse.

Para lograr estas condiciones se necesita un nuevo periodista, en su definición, Julio Villanueva Chang propone unas nuevas responsabilidades de géneros como la crónica:

para un lector una crónica ya no es tanto un modo literario de «enterarse» de los hechos, sino también una forma de «conocer» el mundo. La crónica se ha vuelto una forma de conocimiento. Un cronista ya no es sólo un escritor de la información. Se necesitaba una definición más ética. Ahora su tarea parece ser contar una historia de verdad y evidenciar los síntomas de su época. Se trata de convertir el dato en conocimiento (Villanueva, 2006, p.57).

Convertir el dato en conocimiento es ir más allá de lo estadístico. Es responder al componente estético, procurando lograr una asociación que le permita al lector entender y

aterrizar una cifra y al componente informativo entendiendo que se hace periodismo y no es suficiente con que se escriba bonito.

El periodismo, y en especial el periodismo narrativo, es una forma de escritura que por sus características, que incluyen encontrar personajes, recrear acciones y contextos, ha sido un modo para mantener una memoria viva de las civilizaciones, una historia que palpita y está viva en esos papeles amarillentos, que cobran validez cada que alguien se dedica a estudiarlos.

Literatura comparada

La literatura comparada, entendida como la aplicación de un método comparativo es muy útil para entender el surgimiento y desarrollo de ciertas tipologías textuales. La comparación muestra un interés estructuralista, analiza aportes a la estética y la forma, a la estructura; hace un análisis de tipo lingüístico, semiótico, semiológico, y se detiene en el tema de los géneros.

La literatura comparada, alejada del simple análisis de las literaturas nacionales, también permite el estudio de las interrelaciones entre la literatura y demás artes. Este estudio es fundamental, ya que posibilita el detenerse en literaturas que no han sido consideradas canónicas. Para el teórico Albert Chillón la comparación fomentó el conocimiento:

Aunque el ejercicio de la comparación es tan viejo como el propio pensamiento estético -ya lo practicó Aristóteles al comparar los géneros trágico, lírico y épico-, la toma de conciencia teórica sobre la utilidad de la comparación pueda parecer empresa mucho más reciente, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX (Chillón, 1999, p.396).

Antes hubo ejercicios comparativos; pero el comparatismo sólo tomó fuerza a partir de la consolidación del concepto de literatura y, más adelante, del concepto de literatura nacional, que luego fue superado por el afán de entender la literatura desde una concepción universal y dio origen al concepto de literatura comparada, un concepto denostado por muchos teóricos, que simplemente la inscriben dentro de los estudios literarios, sin concederle el estatus de disciplina independiente; pero que ha tenido un gran desarrollo en

los siglos XX y XXI, sobre todo al tener en cuenta formas de discurso antes olvidadas por no ser consideradas dentro del canon:

Las teorías literarias del siglo XX han prestado atención a comarcas antes ignoradas o subestimadas: la literatura popular, oral, comercial, rosa, negra, pornográfica, periodística, testimonial han merecido también la atención de crítica y teóricos (Chillón, 1999, p.399).

Esta actitud abre grandes posibilidades, ya que permite ampliar los horizontes de análisis y ayuda a entender las conexiones que ha tenido la literatura con otras formas de producción artística, de comunicación o de discurso, que pueden ser inter literarias (lingüísticas) o inter mediáticas (no lingüísticas). Es decir, que se dan relaciones al interior y al exterior del sistema. La literatura comparte con otras formas de arte, desde su esencia lingüística hasta otros componentes que van más allá de lo instrumental y se van al plano de los medios o los significados. Como plantea el teórico Albert Chillón al citar a Henry Remak:

La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de los confines de un país particular, y el estudio de las relaciones entre la literatura, por un lado, y otras áreas de conocimiento y creencia, tales como las artes (pintura, escultura, arquitectura, música, por ejemplo), la filosofía, la historia, las ciencias sociales, la religión, etc., por otro. En pocas palabras, es la comparación de la literatura con otra u otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana (Chillón, 1999, p.400).

Como se puede entender por las citas constantes, para este escrito es útil acudir al trabajo realizado por el profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, Albert Chillón, uno de los estudiosos más serios de las relaciones entre periodismo y literatura, quien a través de la Literatura Comparada, analiza los aportes en doble vía que se han prodigado estas dos disciplinas. Para hacerlo, el profesor Chillón recurre a un método que denomina Comparatismo periodístico literario:

Tal como lo concibo, el Comparatismo periodístico literario es un método de conocimiento que se define por dos rasgos esenciales: en primer lugar, la investigación sistemática del objeto de conocimiento formado por la

relaciones diacrónicas y sincrónicas entre la cultura literaria y la cultura periodística; después, el estudio de tal objeto de conocimiento desde una perspectiva netamente interdisciplinaria, que conjuga *ad hoc* las aportaciones teóricas y metodológicas de los estudios periodísticos y comunicológicos, de un lado, y de los estudios literarios y lingüísticos, de otro (Chillón, 1999, p.400).

Chillón entiende que hay que estudiar el pasado y el presente de ambas disciplinas y mirar las fecundaciones mutuas que han tenido en componentes teóricos y metodológicos. Es consciente que debe hacerlo desde las dos orillas porque sabe que la literatura se ha nutrido del periodismo y el periodismo de la literatura, en una relación de reciprocidad en la que han ganado los escritores y los lectores. Para Chillón, es fundamental en el estudio de las relaciones entre periodismo y literatura, la apertura ganada por el estudio de la literatura comparada y por el aporte de los Formalistas rusos:

Durante el siglo XX, los estudios literarios han sido marcados por la ruptura con el pensamiento literario tradicional promovida por los formalistas rusos. El ataque subvierte los mismos cimientos del paradigma dominante: en primer lugar, el objeto de conocimiento de los estudios literarios, visto por los Formalistas no como unidad de textos canónicos de ficción establecidos y fijados por la crítica, sino como una silva de literaturas heterogéneas por procedencia nacional, tenor estilístico, adscripción genérica y función social; después, la actitud epistemológica, que sustituyó el tradicional empeño normativo y prescriptivo de las poéticas escolásticas por la mucho más saludable voluntad de clasificar, describir y analizar las obras literarias (Chillón, 1999, p.399).

El trabajo realizado por los formalistas rusos permite sacudir las anquilosadas estructuras de la Institución literaria, ayuda a que se pueda pensar en el estudio de los aportes mutuos de la literatura y el periodismo. Entendiendo al periodismo como otra forma de literatura que, aunque no estaba incluida en la concepción clásica, en el paradigma dominante, tiene todos los elementos de validez para incluirse y analizarse como tal “Los Formalistas rusos veían a la literatura como una forma de producción cultural históricamente condicionada y, por tanto, relacionada con las transformaciones sociales generales” (Chillón, 1999, p.417).

La literatura no es estática, está condicionada por la época en la que es producida “La evolución literaria no es mineral y se alimenta de una sacralizada tradición canónica, sino que experimenta saltos, aceleraciones, desaceleraciones y rupturas” (Chillón, 1999, p.417). La literatura es dinámica, evoluciona y permanentemente establece relaciones con otras formas de arte. Una de esas enriquecedoras relaciones es la que ha establecido a lo largo de la historia con el periodismo.

El periodismo narrativo y los Mundos posibles. El Mundo real no objetivo o Mundo real facticio

El modelo clásico de la literatura, ese que imponía un Canon y un Corpus cerrados, relacionaron la *literariedad* (eso que le da el valor de literario a una obra) con la ficción (formar con el pensamiento o con la fantasía), que a su vez tenía una relación con los conceptos de mimesis y verosimilitud.

Aristóteles, en la *Poética*, planteó una clara diferencia entre el mundo (la realidad) y la literatura (arte poética), también desarrolló un concepto introducido por Platón, en la República. Al hablar de la mimesis, la concibe no como imitación, sino como representación, que implica una creación. Este hecho es importante porque, como veremos más adelante, despoja al periodismo narrativo de su aparente objetividad.

Evangelina Moral Padrones, nos recuerda en su texto *Ficcionalidad, mundos posibles y sueños* que Alfonso de Carvallo, en *El cisne de Apolo* señala que las ficciones pueden ser de dos maneras: verosímiles (semejantes a la realidad) y fabulosas (que pueden suceder de alguna manera y las que nunca pueden suceder). Estas diferencias fueron centrales para las posteriores teorías de los mundos posibles.

Moral Padrones también recuerda que Paul Ricoeur dio un nuevo sentido a la mimesis, no como la reproducción de la realidad, sino como una representación, una creación de una nueva realidad, de un mundo con un grado de ficcionalidad “La ficción mimética crea los mundos posibles, se basa en el concepto de verosimilitud. No crea una copia del mundo real, sino un mundo ficcional posible autónomo regido por reglas propias” (Moral Padrones, 1999, p.130). Este aspecto es importante, aunque se aleja de las

condiciones que debe tener el periodismo, que debe contar con el necesario aporte de la ética y la responsabilidad a la hora de elaborar una interpretación de la realidad.

Otro aporte para la configuración de la Teoría de los Mundos Posibles se ofreció en el siglo XVII, con planteamientos basados en la filosofía racionalista de Leibniz, quien indica que “las ficciones son mundos posibles y, como tales, no forman parte de la realidad, y propone los mundos ficcionales como alternativas al mundo real”. (Moral Padrones, 1999, p.130).

Más adelante los suizos Breitinger y Bodmer integraron en el pensamiento literario el concepto de los mundos posibles. Para este texto, sin embargo, retomaremos el trabajo realizado por Tomás Albaladejo Mayordomo, quien introdujo el concepto de Mundos Posibles en España. En sus investigaciones, Albaladejo considera la existencia de un mundo real objetivo, y otros dos mundos alternativos a éste. En un desarrollo posterior, Javier Rodríguez Pequeño planteó la existencia de un cuarto mundo posible y este trabajo pretende el planteamiento de un quinto modelo de mundo. Rodríguez Pequeño en su libro *Géneros Literarios y mundos posibles* recuerda que:

Para Platón, la mimesis inserta en su teoría del conocimiento, consiste en copiar la realidad; como esa reproducción será además la imitación de una apariencia y no de la realidad, de las ideas, juzga esa actividad como un engaño. Para Aristóteles la mimesis es una actividad imitativa pero no netamente reproductiva; no consiste en copiar la realidad, sino en una representación subjetiva de ésta, lo que implica creación de la realidad no existente pero semejante a ella. Esto nos pone en contacto con su distinción de Historia y Poesía, que expresan, aquella los acontecimientos tal como han ocurrido, y ésta los acontecimientos tal como pudieron haber ocurrido (Rodríguez Pequeño, 2005, p.113).

Rodríguez Pequeño plantea cómo la mimesis no es una reproducción, sino una aproximación a la realidad a través de la palabra, algo en lo que profundizaremos más adelante con los conceptos del teórico catalán Albert Chillón. Rodríguez Pequeño trabaja, además, las relaciones entre Historia y Literatura, que nos interesan para llegar a la verdadera esencia de este trabajo, las relaciones entre periodismo y literatura a través del periodismo narrativo “Literatura e Historia están relacionadas de múltiples maneras, por

ejemplo, la Historia aporta personajes, ambientes, lugares, épocas, acontecimientos, que aumentan el interés y la verosimilitud de la literatura” (Rodríguez Pequeño, 2005, p.113). Esa conjunción entre Historia y literatura siempre ha sido fértil y también han sido fértiles las relaciones entre periodismo y literatura que han dado lugar a desarrollos en doble vía, importantes para ambas disciplinas.

Más adelante Rodríguez Pequeño cita a Bonati y afirma que “la obra literaria no es la comunicación sino «lo comunicado», y lo comunicado es en esencia imaginario” (Rodríguez Pequeño, 2005, p.116). Luego retoma el trabajo de Stefan Morawzki para quien el grado de mimesis es variable:

habla de obras «parcialmente miméticas», como la obra de Mondrian entre 1914 y 1919 o las del periodo «unista» de Wladyslaw Strzeminski. Ocurre que la literatura realista basa su fuerza en la representación mimética y la literatura fantástica en una representación que se aleja deliberadamente del mundo real; se basa por tanto esta última literatura en una representación no mimética. La mimesis se relaciona siempre con la realidad, y la fantasía refleja en menor o en mayor medida aspectos de la realidad; en este sentido, la fantasía podría ser parcialmente mimética (Rodríguez Pequeño, 2005, p.117).

No obstante, Rodríguez Pequeño se mantiene fiel al postulado clásico en el que es necesaria la ficcionalidad para la existencia de un texto literario, aunque esa *ficcionalidad* no sea la que lo define y recuerda que “Manuel de Aguiar e Silva y José María Pozuelo Yvancos afirman que un texto no ficcional no puede ser literario” (Rodríguez Pequeño, 2005, p.118). También recuerda a Antonio García Berrío para quien son necesarias la *ficcionalidad* y la *poeticidad* en la obra literaria. Este trabajo, en su conjunto de capítulos, pretende demostrar que pueden existir textos literarios sin ficción, ya que en ellos también existe la mimesis y cumplen con todas las cualidades estéticas (poéticas) para ser consideradas como tales. Aunque Rodríguez Pequeño plantea que:

Dentro de las construcciones miméticas distinguimos aquellas cuya estructura de conjunto referencial está totalmente formada por seres, estados, procesos, acciones e ideas pertenecientes al mundo real objetivo, que son construcciones no ficcionales, pues no hay diferencia entre el mundo empírico y el mundo textual (Rodríguez Pequeño, 2005, p.118).

Rodríguez Pequeño basa su teoría en la de Tomás Albaladejo para quien un Mundo Posible es una “construcción semántica consistente en la serie de instrucciones que rigen el referente representado por un texto”. (Rodríguez Pequeño, 2005, p.126). Después retoma tres tipos de mundo planteados por Albaladejo con los que él concuerda y esta investigación también. El primer tipo de mundo sería el de lo verdadero, un tipo de mundo no ficcional, mimético y verosímil:

cuyas reglas, al ser las mismas que las de la realidad efectiva, dan como resultado una estructura de conjuntos referencias compuesta por seres, estados, procesos, acciones e ideas que forman parte de esa realidad; tanto las reglas de este tipo de modelo de mundo como la estructura de conjunto referencial que depende de ellas son una sección de la realidad efectiva (Rodríguez Pequeño, 2005, p.126).

El mundo que propone este texto, El Mundo real no objetivo o Mundo real facticio introduce una modificación a este modelo de mundo porque los seres, estados, procesos, acciones e ideas, aunque forman parte de la realidad efectiva, no son una sección de ella, son una representación, un *empalabramiento* (en términos de Albert Chillón) de esa realidad.

El tipo de mundo de II, el de lo ficcional verosímil “cuyas reglas no son las mismas que las de la realidad objetiva pero se asemejan a éstas, dando como resultado una estructura de conjunto referencial en la que los seres, estados, procesos, acciones e ideas, aunque no forman parte de la realidad empírica, podrían hacerlo (Rodríguez Pequeño, p.126). El Mundo real no objetivo o Mundo real facticio no cabría dentro de este tipo de mundo porque en periodismo no puede hablarse de ficción por las implicaciones que esa palabra conllevaría y porque sería difícil tratar de definir los límites, sería muy peligroso atentar contra la ética y la responsabilidad, por eso nos hemos decantado por la palabra Facción, que explicaremos más adelante, según los postulados de Albert Chillón).

El tipo de mundo III, el de lo ficcional inverosímil “cuyas reglas no son las del mundo real ni se asemejan a éstas, implicando una transgresión de las mismas, dando como resultado una estructura de conjunto referencial formada por seres, estados, procesos, acciones e ideas inverosímiles” (Rodríguez Pequeño, 2005, p.126).

El tipo de mundo IV, propuesto por Rodríguez Pequeño sería el Ficcional no mimético verosímil o Fantástico verosímil:

creo que textos ficcionales no miméticos no necesariamente han de ser inverosímiles. Creo que la verosimilitud es una cualidad inherente a la mimesis, de tal forma que toda construcción mimética es verosímil, al menos en su relación con la realidad, pero no es exclusiva a ella, pues al ser lo verosímil no sólo semejante a lo verdadero sino apariencia de verdad, puede haber verosimilitud en las construcciones ficcionales no miméticas, como es el caso de la literatura de ciencia ficción y de la literatura gótica o de terror, en las cuales la consecución de esta apariencia de verdad es imprescindible para que el lector perciba exactamente el efecto que pretende conseguir el productor (Rodríguez Pequeño, 2005, pp.126-127).

Para comenzar a esclarecer por qué algunas formas de periodismo pueden considerarse como literarias conviene examinar algunos pasajes del texto de Rodríguez Pequeño, al hablar sobre Novela Histórica afirma que:

Para Amado Alonso la incompatibilidad entre novela histórica no está provocada por el estorbo que en una creación ficcional pueda suponer la presencia de hechos ciertos, no ficcionales, pues en otras obras literarias que no llamamos históricas también conviven y ello no supone ninguna tara para su valor poético. Los materiales no son nunca obstáculo para lo poético (Rodríguez Pequeño, 2005, p.145).

Estamos de acuerdo con que el hecho de tratar sobre hechos reales no sea impedimento para el componente poético que debe tener toda obra para ser considerada literaria y también, más adelante, cuando habla sobre lo que considera la “mal llamada posmodernidad”, habla sobre un hecho que comienza a configurar, la mimesis (la imitación) de las obras de periodismo narrativo :

La ficción penetra en la Historia en forma de re-visión subjetiva, de re-invencción personal y parcial [...] La nueva narrativa histórica critica, cuestiona y recrea la Historia, cuenta aquello que el historiador calló, o lo que al autor le parece falsamente explicado, o simplemente aquel aspecto que le parece interesante, atractivo y que es recreado, reinventado, reescrito (Rodríguez Pequeño, 2005, p.149).

Los textos de periodismo narrativo tienen un fuerte componente subjetivo, están determinados por la mirada de quien los escribe, por el autor que decide lo que le interesa contar, selecciona fragmentos de la realidad para representarlos. Por eso el periodismo narrativo no cabe dentro del modelo de Mundo I y no cabe tampoco en el modelo de Mundo II porque la subjetividad es responsable y mediante unos referentes verificables que deben poder comprobarse. Para sustentar la primera parte del *empalabramiento* conviene revisar el texto *Teoría del discurso retórico aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la elocutio*, escrito por David Pujante, en él es claro que “todo es discurso, que en el discurso se construye la realidad y que ésta se manifiesta en la concreción actuativo-lingüística” (Pujante, 2011, p.190) y para entender la segunda parte también conviene revisar el texto de Pujante cuando expresa que “la organización no cronológica permite dar una visión particularizada, matizada de lo acontecido: se ponen en lugar destacado los hechos que más nos interesan” (Pujante, 2011, p.196). En este segundo caso, se demuestra la intervención consciente del periodista narrativo.

Como se ha advertido en varias ocasiones, esta propuesta de Mundo posible mimético, veridicente y comprobable no ficticio se fundamenta en el libro *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, del teórico catalán Albert Chillón.

Hay que decir que la diferencia entre los textos literarios ficticios y los textos literarios facticios no está determinada por la forma en la que se conciben. De hecho ha habido, a lo largo de la historia, destacados ejemplos que han demostrado que se puede hacer literatura sin ficción, el último y definitivo es la concesión del premio Nobel de literatura a Svetlana Aleksiévitich, una mujer que no ha escrito textos de ficción.

Según Albert Chillón una de las principales características de nuestra época es una proliferación de escrituras con carácter estético, que se caracterizan por la dificultad en la definición de las fronteras entre lo que es cierto y aquello que es falso, además de la dificultad de encontrar los límites entre los diferentes géneros:

Pensadores y estudiosos tan relevantes como Arnold Hauser, Jürgen Habermas, Hans-Magnus Enzensberger o George Steiner, entre otros, constataron hace décadas que esta «hambre de realidad» constituye uno de los rasgos más destacados de la modernidad tardía, fuente de la que surgen, ante todo, las muy diversas modalidades de mimesis verbal y audiovisual que oscilan entre el afán de documentación rigurosa y una suerte de

invención disciplinada y responsable, puesta al servicio de la comprensión de «los hechos» (Chillón, 2014, p.40).

Para entender bien todo este proceso hay que apelar nuevamente a la diferencia entre el periodismo informativo y el periodismo narrativo, aunque en el primero, en menor medida, también se dan los procesos de interpretación. Hay que plantear inicialmente el equívoco tradicional que existen unos enunciado “no ficticios, “capaces de referir la realidad de manera reproductiva, objetiva y por tanto exenta de mediación, de otro” (Chillón, 2014, p.44). En todo tipo de texto hay una mediación, mucho más en los textos de periodismo narrativo, que eligen un tipo de narrador, unos contextos, unas atmósferas, que escogen entre la información recogida, la que más interesa a la intención del texto; pero esta mediación no es ficticia, porque como se dijo puede ser comprobada, está sujeta a la ética y a la responsabilidad, tiene un pacto no de verosimilitud, sino de veracidad, por eso es preferible hablar de enunciados facticios:

que ellos llaman «no ficticios» se caracterizan porque en ellos no se da la reproducción, sino la representación de la realidad, es decir el *empalabramiento* acerca de ella que es, al mismo tiempo, imitativo (mimético) y creativo (poético). Las palabras no reproducen las cosas ni los hechos -si por «cosas» y «hechos» entendemos entidades ajenas al discurso y previas a él-, sino que los representa diciéndolos, y al hacerlo los transforman de maneras y en grados diversos. Incapaces de captarlos y de expresarlos con objetividad, son en cambio muy capaces de hacerlos, esto es, convertirlos performativamente en objetivización (Chillón, 2014, p.44).

Los textos de periodismo narrativo tienen una condición lingüística, que comparten con los textos ficcionales. Eso sí, hay un ejercicio disciplinado de ficción que aboga porque las representaciones consulten el mayor número de fuentes posibles, requieren una investigación juiciosa que permita acercarse lo más posible a una versión responsable de la realidad que retratan, aunque están condenas al fracaso de asir esa realidad porque:

Todo acto de habla -también el más deliberadamente veridiciente- supone una metaforización o tropización de lo referido, un salto cualitativo entre el orden de lo que las cosas y los sucesos acaso sean, por un lado, y lo que decimos que en efecto son, por otro [...] Lo «real», siempre ignoto y

esquivo, es construido como «realidad humana» gracias al poder metaforizador -es decir: metamorfoseador- del *empalabramiento* (Chillón, 2014, p.45).

El periodismo narrativo tiene una condición eminentemente retórica, como las demás formas de escritura, desde la más extensa novela hasta el más sobrio tweet, es a través del lenguaje como se puede representar la realidad “La metáfora hace posible la decisiva traslación mediante la que los sucesos brutos son convertidos en imágenes, palabras y conceptos, esto es, en alusiones virtuales de muy distinta índole ontológica a la que poseen en origen” (Chillón, 2014, p.45).

En el periodismo narrativo se trata de “poner en relato” las vivencias y las historias de unos personajes que habitan el mundo real. Mediante las figuras retóricas se consigue traducir al plano del papel, la historia y las experiencias de las que el periodista narrativo fue testigo. Para Albert Chillón, eso que se denomina realidad objetiva “no sería sino un lugar común, un acuerdo intersubjetivo resultante del pacto entre las realidades subjetivas particulares” (Chillón, 2014, p.52):

Nietzsche, agudamente consciente de la identidad entre pensamiento y lenguaje y de la índole retórica de este, puso en entredicho la creencia vigente de «verdad». No, desde luego. Negando la existencia de la realidad, sino afirmando que el conocimiento que de ella es factible alcanzar es siempre imperfecto, tentativo, borroso: se lleva a cabo partiendo de sensaciones que cobran sentido solo en la medida en que son transubstanciadas lingüísticamente. De manera que nuestro conocimiento de esas realidades externas y de nuestras realidades internas es siempre un tropismo, un salto de sentido, una genuina e inevitable traducción (Chillón, 2014, p.52).

El periodista narrativo traduce la realidad y pasa por alto la discusión de los tradicionales teóricos del periodismo, que hablan de verdades inequívocas. Por eso no debe hablarse de no ficción, ya que “los diversos géneros y modalidades que engloba son capaces de producir, en el mejor de los casos, mimesis verosímiles de «lo real» (Chillón, 2014, p.62). En ese sentido, es tan importante el término representación, es decir volver a

presentar, “hacer de nuevo virtualmente presente lo que en realidad es irrecuperable pasado, esto es, algo ya ocurrido que no existe más ahora y aquí” (Chillón, 2014, p.63).

Representar es volver a traer las imágenes, los sucesos, los personajes a través de la palabra, los periodistas narrativos “Identifican y eligen un puñado de motivos -acciones, fragmentos de habla, vivencias- entre los incontables que el acontecer genera. Y, acto seguido, los cosen por medio de tramas -argumentativas y argumentales- que les confieren sentido”. (Chillón, 2014, p.64).

A pesar de su cualidad interpretativa, los periodistas narrativos no tienen la libertad de la ficción, están condicionados por unas facciones que requieren ser probadas:

«facción» significa «producción» y «compleción», al mismo tiempo. Y añadir que, a diferencia de la «ficción» realista o abiertamente fantástica -modalidad de la dicción libre de compromisos probatorios-, la «facción» se distingue porque en ella la refiguración es disciplinada por una imaginación que debe respetar exigencias referenciales, tal como ocurre con el periodismo informativo o en el documental audiovisual (Chillón, 2014, p.65).

En el periodismo narrativo existe un narrador que fracasará siempre si su búsqueda es la objetividad, que no existe porque siempre será incapaz de atrapar el mundo y sólo podrá captar el instante que decida a través de las palabras, no obstante busca que “su dicción engendre una objetivación palpable, inductora de muy concretos efectos [...] la objetividad es una quimera; la objetivación, en cambio, un suceder constante” (Chillón, 2014, p.66).

En estas condiciones lingüísticas que lo alejan del mito de la objetividad y por tal lo hacen incompatible con el mundo de tipo I, el de lo verdadero. Y las condiciones éticas, que lo alejan del mundo del tipo II, el de lo ficcional verosímil, son las que hacen posible la aparición de un nuevo tipo de mundo, el Mundo real no objetivo o Mundo real facticio, en el que se tiene en cuenta que “además de veraces, por consiguiente, los relatos facticios deben ser verificables: tienen que representar sucesos partiendo de lo que en ellos es posible observar y comprobar” (Chillón, 2014, p.68).

Capítulo 3. Géneros periodísticos

El tema de los géneros ha sido tradicionalmente una cuestión abordada desde la literatura; pero tiene una importancia capital dentro del periodismo, incluso está ligado a su desarrollo. Los géneros periodísticos surgieron a medida que se fueron desarrollando los periódicos y fue necesario encontrar nuevas maneras de contar la realidad.

Mijail Bajtín, en su libro *Estética de la creación verbal*, plantea unos conceptos fundamentales a la hora de analizar el asunto de los géneros (literarios o periodísticos), por ahora no atenderemos esta distinción. Para Bajtín existen unos géneros simples y unos géneros complejos, como su nombre lo indica, su dificultad de comunicación es lo que los determina:

Hay que prestar atención a la diferencia, sumamente importante, entre géneros discursivos primarios (simples) y secundarios (complejos); tal diferencia no es funcional. Los géneros discursivos secundarios (complejos) -a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc. surgen en condiciones de comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita (Bajtín, 2011, p.247).

Para este trabajo es importante esta definición porque hace un primer filtro y en él aparecen unos géneros denominados complejos, en ese grupo están, ya incluidos y pensados por Bajtín, los que él denomina “grandes géneros periodísticos”, entonces la cuestión de los géneros implica también a unas formas de representación escritas que no están dentro de la definición tradicional de literatura.

Después, en su análisis, Bajtín se concentra en el grado de individualidad que pueden reflejar los distintos géneros:

Todo enunciado, oral o escrito, primario o secundario, en cualquier esfera de comunicación discursiva, es individual y por lo tanto puede reflejar la individualidad del hablante (o del escritor), es decir, puede poseer un estilo individual (Bajtín, 2011, p.248).

La conclusión del autor ruso es que los que más reflejan la individualidad son los géneros literarios porque justo el estilo, esa forma individual de transmitir el enunciado, hace

parte del propósito, es uno de los fines de la comunicación de los géneros literarios, esto es cierto; pero algunos géneros periodísticos también tienen esta intención y podemos hablar de un estilo en los autores de crónicas, perfiles o reportajes.

El teórico búlgaro Tzvetan Todorov, en su libro *Los géneros del discurso* (2012), va un poco más atrás. Comienza por una definición de la literatura “La literatura es imitación por el lenguaje, así como la pintura es imitación por la imagen” (Todorov, 2012, p.16). Esta definición es muy ajustada para tratar el tema de los géneros periodísticos porque en el periodismo se está trabajando con lo real, con una imitación de lo real (que finalmente está mediada por una interpretación del periodista, pero que busca ser precisa con la realidad). Esta problemática fue tratada por primera vez por los griegos, en especial por Aristóteles, quien plantea el concepto de la *Mímesis* o imitación de la naturaleza.

El tema de los géneros es especialmente propicio para el análisis visto desde la perspectiva de Todorov, porque para él los géneros tienen un carácter evolutivo, están determinados por la época en la que son producidos, además tiene una visión amplia, en la que las formas elaboradas de periodismo pueden considerarse como literarias “Nada impide que una historia que relata un acontecimiento real sea percibida como literaria; no hay que cambiar nada en su composición” (Todorov, 2012, p.17). Este planteamiento es retomado más adelante por Gérard Genette, en su texto *Ficción y dicción*, quien plantea que la *literariedad* (la condición para que los textos sean considerados literarios) no está determinada por la ficción, sino por la forma en la que son producidos. Lo importante del texto no es si retrata un hecho real o imaginario, es el aspecto formal de la historia lo que define si es literario o no.

Todorov además plantea que los géneros son determinados por la convención social y representan la elección que el autor hace para presentar su texto:

Los géneros literarios, en efecto, no son otra cosa que tal elección entre las posibles del discurso, que ha sido convenida por una sociedad. Por ejemplo, el soneto es un tipo de discurso que se caracteriza por coerciones suplementarias sobre su metro y su rima (Todorov, 2012, p.27).

Para Todorov más que un asunto lingüístico, los géneros se ajustan a la ideología históricamente aceptada por la sociedad en la que se producen los textos. Para el teórico

búlgaro hay una lógica interna de los géneros que es “absoluta”; pero la elección de un género en lugar de otro es de la potestad del autor. Su planteamiento es tan abierto que en él caben nuevos géneros a partir de la producción de nuevas obras “El sistema de los géneros no está cerrado; en consecuencia, no es necesariamente preexistente a la obra: el género puede nacer al mismo tiempo que el propósito de ésta” (Todorov, 2012, p.51). Este hecho se debe a la dinámica de los géneros, a su evolución permanente:

No son “los” géneros los que desaparecieron, sino los-géneros-del-pasado, y fueron reemplazados por otros. Ya no se habla de poesía y de prosa, de testimonio y de ficción, sino de la novela y el relato, de lo narrativo y lo discursivo, del diálogo y el diario (Todorov, 2012, p.59).

Según la teoría de Todorov, los géneros al evolucionar pueden producir nuevos géneros, en un proceso dinámico, alejado de la institución literaria tradicional “¿De dónde vienen los géneros? Y bien, muy simplemente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (Todorov, 2012, p.61).

Para Todorov los géneros son clases de textos, producidos de acuerdo con las propiedades discursivas de la sociedad, que evolucionan o se transforman de acuerdo con las necesidades de la misma “Precisamente porque los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como “horizonte de expectativa” para los lectores, como “modelos de escritura” para los autores” (Todorov, 2012, p.66).

Los lectores saben qué esperar cuando se enfrentan a un poema, un cuento o una novela; los autores tienen unos puntos de referencia a la hora de escribir. Esta característica se hace particularmente importante en el caso de los géneros periodísticos, la figura modélica es la que justifica las escuelas de periodismo, la que hace que los periodistas cuenten la realidad según la forma que más se ajuste a su necesidad.

Para Todorov, además, los géneros incluyen “los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen”:

La existencia de ciertos géneros en una sociedad, su ausencia en otra son reveladoras de esta ideología y nos permiten establecerlo con una mayor o menor certeza. No es un azar si la epopeya es posible en una época, la

novela en otra, el héroe individual de éste oponiéndose al héroe colectivo de aquella: cada una de estas elecciones depende del marco ideológico en cuyo seno se opera (Todorov, 2012, p.67).

La época es definitiva para definir qué tipo de textos se producen, cuáles son los géneros que existen e incluso cuáles predominan. Algo muy similar ocurre con los géneros periodísticos que nacieron muy ligados a los cambios sociales y tecnológicos de diferentes periodos históricos.

Uno de los principales estudiosos del tema de los géneros periodísticos ha sido el poeta, periodista y profesor español, Lorenzo Gomis, quien en su libro *Teoría de los géneros periodísticos* también asocia su origen al de los géneros literarios:

Aquello que tradicionalmente se designa como género es una cosa completamente heterogénea. En un mismo género se incluyen, por ejemplo, la novela, la novela epistolar, la novela dialogada, la novela picaresca, la novela histórica; la oda, la elegía, el soneto, la alborada; el acto sacramental, el vodevil, la tragedia, la comedia, la tragedia griega, el melodrama (Gomis, 2008, p.90).

De esta manera, Gomis coincide con Todorov en la heterogeneidad y la amplitud del concepto de género, concuerdan en la necesidad de su existencia; pero también en su naturaleza consensuada:

Todas estas designaciones son designaciones de grupos, pero a primera vista se ve que los principios de la formación de grupos son de especie absolutamente diversa. Unos son externo-formales, otros refieren al contenido (Gomis, 2008, p.90).

Hay aspectos que tienen que ver con la forma en la que se produce el contenido; otros tienen que ver con el mensaje contenido, es decir, hay una libertad para la clasificación de los géneros, muy diferente al modelo clásico, hermético, propuesto por los griegos:

Este vacío de la noción de género, que ya no significa nada propio, que sólo tiene el significado de “grupo”, es el contraste extremo ante la posición dogmática de las poéticas antiguas, que para un determinado número de géneros formulaban reglas fijas según las cuales se tenían que orientar los poetas y los críticos. Esta actitud normativa se basaba en la creencia que los

géneros eran formas exigidas por la “naturaleza”, y que los griegos habían realizado estas formas y habían establecido así modelos válidos para siempre (Gomis, 2008, p.90).

En el modelo clásico griego estaban establecidos claramente unos parámetros que se encaminaban a saber si un texto pertenecía a la épica, la lírica o la dramática, estos parámetros eran invariables y se pretendía que funcionaran siempre:

Detrás de los géneros fundamentales hay siempre un intento de reconocer una variedad de actitudes en la imitación de la naturaleza -“mimesis”- que desde los griegos antiguos caracteriza la obra literaria. Y, así, la vieja distinción entre lírica, épica y dramática responde a la forma en que se presenta la obra literaria. Si se nos cuenta algo, estamos en el dominio de la épica; si unas personas disfrazadas actúan en un escenario, nos encontramos en el de la dramática; cuando una situación expresada por un “yo”, en el de la lírica (Gomis, 2008, p.91).

Esos parámetros claros y precisos se fueron difuminando a lo largo de la historia, desaparecieron algunos géneros, surgieron otros, algunos se fundieron, otros en su fusión conservaron partes identificables de sus progenitores. Gomis analiza otras características de los géneros clásicos y acude a la opinión de estudiosos y teóricos que han estudiado estos modelos:

Para Hegel y Visher, la lírica es subjetiva, la épica objetiva y la dramática la síntesis subjetivo-objetiva [...] Y para Jean Paul la epopeya representa el acontecimiento que tiene lugar en el pasado, el drama la acción que se extiende hacia el futuro, la lírica la sensación de presente (Gomis, 2008, p.91).

Estos conceptos se acercan a la figura modélica cerrada en la clasificación de los géneros y no están en la línea de lo que plantea Lorenzo Gomis, por eso más adelante se aleja de la concepción clásica y estudia otros referentes que van más en la línea de su pensamiento, que comienzan a entender la sintonía histórica de los géneros:

Los géneros responden a la necesidad de dar forma a una expresión. Los géneros literarios -escribe Karl Viëtor- son productos artísticos de origen histórico oscuro, como una especie de productos genéricos. Entre unos

contenidos determinados y unos elementos formales también determinados se operó una vinculación que representa una solución óptima a los problemas, siempre renacientes de la forma. Y esta vinculación adquirió fuerza en la tradición (Gomis, 2008, p.91).

La forma es un problema para autores, lectores y críticos; unas convenciones, unas reglas comunes ayudan a entender mejor qué se escribe, se lee y se analiza, la tradición es la encargada de avalar esas convenciones:

En la Edad Media se intentó sistematizar los géneros literarios según cuatro puntos de vista. Según la forma verbal, era prosa o metro; según la forma de la representación, podía distinguirse el *narrativum*, cuando el autor habla en nombre propio, del *dramaticum*, cuando hablan los personajes, y el *mixtum*, en el que el autor y personajes toman la palabra alternativamente; según el grado de realidad de la narración, había un *res gesta* o historia, *res ficta* o fábula y *res ficta quae tamen fieri potendo* o *argumentum*; y según los sentimientos expresados en las obras, había *genera* trágica, cómica, satírica, mímica (Gomis, 2008, p.92).

Aunque haya una idea abierta para el surgimiento de los géneros, en cada época hay unas condiciones identificables de cada género que son las que permiten el entendimiento entre lectores, escritores y críticos. Otro de los aspectos que marca la teoría de los géneros es la retórica con sus distintos niveles de construcción del discurso “También aprovechaban de la antigua retórica esquemas de clasificación para la teoría de los géneros como modalidades del discurso (*genus demonstrativum, deliberativum, iudicialis*) o del estilo (*humile, medium, sublime*)” (Gomis, 2008, p.92). Una de las conclusiones de Gomis es la institucionalidad de los géneros:

En definitiva, el género literario -escriben Wellek y Warren- es una “institución”, como lo es la Iglesia, la Universidad o el Estado. Existe no como un animal, o incluso un edificio o una capilla, una biblioteca o un capitolio, sino como existe una institución (Gomis, 2008, p.92).

El carácter institucional de los géneros está ligado a su pertenencia social específica, a su filiación histórica con una época determinada. Gomis concluye además, y en esto coincide con Todorov, que la teoría moderna de los géneros es abierta, no limita el número

de géneros ni impone reglas fijas. El género le brinda una serie de posibilidades estéticas al autor, que el lector es capaz de comprender:

El autor, cuando escoge un género u otro, escoge una manera, busca una eficacia determinada: quiere que su texto actúe de una manera o de otra sobre alguien que se encuentra en determinadas posiciones materiales y en determinadas disposiciones de espíritu (Gomis, 2008, p.94).

El término géneros periodísticos fue usado por primera vez en la década de los años cincuenta por Jacques Kayser, un francés que estudió derecho y letras en la Universidad de la Sorbona y que ejerció el periodismo en su juventud. Con este concepto Kayser intentó la clasificación de los textos que aparecían en los periódicos. Eso sí, en principio fue un ejercicio cuantitativo, sin intención literaria ni filológica. Esta fue una primera aproximación que, sin embargo, no sentó unas bases claras.

El enfoque filológico de los géneros periodísticos comenzó en 1959, en la Universidad de Navarra, con la cátedra de Redacción Periodística del profesor José Luis Martínez Albertos, quien, sin embargo, ha dicho que la clasificación y funciones de los géneros periodísticos fueron idea inicial del director del centro, Antonio Fontán.

Lorenzo Gomis en su libro *Teoría de los géneros periodísticos* nos ofrece unas pautas claras para entender cómo se fueron configurando los géneros periodísticos a medida que se fueron desarrollando los periódicos, para el autor catalán “El periodismo se puede entender como un método de interpretación de la realidad social” (Gomis, 2008, p.56). Esta definición está cargada de sentido y da pie para entender cómo fueron surgiendo los géneros periodísticos y por qué se puede hablar de componentes subjetivos, diferentes a la idea impoluta de un periodismo distante, en tercera persona:

Aquí podemos establecer un paralelismo entre esta interpretación y la interpretación que legisladores y juristas hacen de las leyes, la que los traductores hacen de las lenguas, la que actores y músicos hacen de las obras artísticas o la que cada uno hace de los actos de los otros en la vida cotidiana. El hecho de interpretar tiene una doble cara o faceta: implica siempre entender y expresar (Gomis, 2008, p.56).

Gomis plantea la interpretación como la comunicación que hace el periodista de un hecho que primero tiene que entender, pero esta interpretación es diferente de la opinión. La interpretación es la que ayuda, mediante el lenguaje, a comprender lo que pasa a nuestro alrededor:

Dentro de la interpretación periodística -o periodismo método de interpretación- hay que distinguir diversos grados. Una interpretación de primer grado permite llegar a decir que ha pasado tal cosa, que tal persona ha hecho eso; de aquí obtenemos el producto que normalmente llamamos información. Una interpretación de segundo grado nos permite situar un hecho que se ha dado como noticia dentro del contexto social y de decir el significado, la trascendencia, algunas insinuaciones sobre los posibles efectos (Gomis, 2008, p.58).

Los niveles de interpretación irían en una línea similar a los de la escuela estadounidense que plantea la distinción entre hechos y comentarios. La interpretación de primer grado dice lo que ha pasado, es indicativa, describe y la de segundo grado es evaluativa. La primera trata de reproducir de forma verosímil el pasado inmediato, la segunda trata de interpretar y proyectar, de forma igualmente verosímil, cómo será el futuro. La interpretación es fundamental, según Gomis, porque ayuda a entender mejor lo que está sucediendo, la simple transmisión de hechos a veces es insuficiente para entender lo que sucede:

La primera guerra mundial cogió por sorpresa a los americanos. Nadie les había anunciado que pasaría una cosa así y, todavía menos, por qué. La culpa se dio a los diarios y especialmente a las agencias informativas. Se había limitado transmitir hechos, pero con eso no había bastante. Se acusó a *Associated Press* de no querer interpretaciones, sino sólo la simple transmisión factual de hechos obvios (Gomis, 2008, p.59).

Para entender lo que estaba sucediendo en el mundo, las dos guerras mundiales, el llamado Crack de 1929, la Gran Depresión, no bastaba con ofrecer información. El ciudadano necesitaba estar consciente de qué estaba pasando y, muy importante, qué pasaría en un futuro cercano. Fue una polémica fuerte la que se dio entre los defensores del periodismo objetivo y los que abogaban por la necesidad de un periodismo más explicativo.

Estas discusiones no sólo se dieron en Estados Unidos, cruzaron el Atlántico y llegaron a Londres y París.

Para Gomis “Convertir un hecho en noticia es básicamente una operación lingüística. Sólo los procedimientos del lenguaje nos permiten aislar y comunicar un hecho”. (Gomis, 2008, p.62). El lenguaje es que permite capturar la realidad y, a través de la redacción, convertirlo en algo noticiable:

Como señala otro lingüista, Luis J. Prieto, el estilo es la manera bajo la que se presenta un hecho, la manera de ejecutar efectivamente una operación, en la medida en que ésta no ha sido la única forma posible y ha sido, pues, objeto de una opción por parte del operador (Gomis, 2008, p.63).

En estos conceptos, Gomis también se encuentra con Todorov y demuestra que hay un estilo en los periodistas que escriben géneros periodísticos complejos, “Como operador semántico, el periodista se ve obligado manipular lingüísticamente una realidad sucia para conseguir elaborar un mensaje adecuado mediante una codificación que allí encaje” (Gomis, 2008, p.63).

En este sentido, podemos decir que la noticia no es la realidad sino la interpretación que hacemos de la realidad y la transmitimos con palabras, el lenguaje es el vehículo que permite su comunicación. Eso sí, para Gomis es muy claro que existe una diferencia entre interpretar y editorializar “El intérprete aplica el juicio a las noticias; pero se abstiene de decir qué hay que hacer. Es el editorialista quien tiene que influir en el lector con consejos o recomendaciones sobre el curso que la acción tiene que seguir” (Gomis, 2008, p.67).

El periodista ve algo y lo ofrece como noticia, en este proceso media su interpretación, es decir comprende un fenómeno y lo expresa. Los hechos se relacionan y para comprender qué sucedió, hay que entender otros hechos que están vinculados con lo que estamos expresando, hay que poner esos hechos en contexto:

El periodismo es, en definitiva, un método de interpretación. Primero, porque escoge de entre todo lo que pasa aquello que considera “interesante”. Segundo, porque traduce a un lenguaje inteligible cada unidad que decide aislar (noticia) y, además, distingue (recogido en el *lead* y destacado en el título) de lo que no es tanto. Tercero, porque, además de

comunicar las informaciones que de esta manera se han elaborado, también intenta completarlas, situarlas y ambientarlas a fin de que se puedan entender (reportaje, crónica), explicar y juzgar (editorial y otros comentarios); así es como se facilitan las respuestas sociales a lo que pasa (Gomis, 2008, pp.72-73).

La realidad se comunica a través de una serie de convenciones, de fórmulas para la redacción que se denominan géneros periodísticos, cada género tiene una función específica:

Comunica lo que pasa (noticia); nos acerca y nos hace ver, sentir y entender (reportaje); abre ventanas para que nos lleguen impresiones sobre aquello que pasa en diversos lugares del espacio y en diversos sectores de la vida social, y testimonia el desarrollo de los actos y del paso del tiempo por los diversos lugares (crónicas); presenta, analiza y juzga las obras que ofrecen al público (críticas); recoge varias opiniones y puntos de vista, bien especializados (comentarios firmados), bien de los que hacen reaccionar ante los hechos que pasan y de las noticias que se publican (cartas, chistes), y completa el ciclo con la opinión misma del diario (editorial) (Gomis, 2008, p.87-88).

Para entender la evolución de los géneros periodísticos hay que retomar la historia misma del periodismo, en este caso lo haremos de forma rápida y con poca profundidad, ya que el capítulo 1 de esta investigación se dedica a este tema de forma más amplia.

Raúl Peñaranda, en su artículo *Géneros periodísticos: ¿Qué son y para qué sirven?* (2000), lo explica de la siguiente manera:

Los siglos 16, 17 y 18 estuvieron marcados por la política y la teología. Sin embargo, el siglo 19 tuvo el signo de la economía y de importantes avances tecnológicos e industriales y es cuando se terminó de afianzar la división entre “noticias y opiniones” (*news and comments*) que un siglo antes el *Daily Courant* de Inglaterra había introducido tímidamente.

Por lo tanto, con la separación entre *news and comments* nace un segundo “género”, la noticia. Esta separación entre opiniones y noticias, tan propia

del periodismo anglosajón, reinó hasta bien entrado el siglo 20 y separó al material periodístico en dos grandes géneros: informativo y opinativo.

En el primer tercio del siglo 19, el célebre impresor Émile de Girardin provocó una de las más grandes revoluciones en la prensa, poniendo las bases de una característica que sigue hasta hoy: introdujo el concepto de los avisos pagados, que pasaron a ser rápidamente el sostén de los periódicos (Peñaranda, 2000, p.2).

En el siglo XIX se creó la diferencia entre opiniones, noticias y publicidad. Política, teología, industria y avisos pagados ayudaron al desarrollo de la prensa e hicieron necesaria la presencia de nuevos géneros para retratar los fenómenos sociales.

Al principio, no había periodistas profesionales, más bien existían impresores oficiales que buscaban ciertos privilegios y también autores de panfletos al servicio de cada partido político. Inicialmente el trabajo de los periódicos fue individual, apenas en 1702 el *Journal de savants* creó los consejos de redacción que se reunían semanalmente. Se introdujeron otras innovaciones como la redacción de avisos que se pagaban y había especialistas en esta práctica, como José Pellicer de Ossau:

Aparte de los avisos y noticias, la correspondencia, el panfleto y la polémica, apareció el ensayo. En el siglo XVIII inglés se saca la filosofía de los gabinetes y las bibliotecas y la lleva a los clubes y a los salones: la prensa se hace moralista y crea el ensayo (Gomis, 2008, p.98).

El ensayo es otra práctica que nutre profundamente el tema de los géneros y es el germen de lo que, más adelante, se ha llamado crónica literaria, muy extendida en América Latina, practicada por autores como Rubén Darío y José Martí. Para Mauro Jiménez el ensayo y la poesía son los géneros de la Modernidad y en este caso hablaríamos también de la crónica, que sirvió a los Modernistas latinoamericanos para expandir sus horizontes narrativos. Mauro Jiménez en su libro *Pasión por el lenguaje. Orígenes retóricos del ensayo moderno* (2009) encuentra que la retórica epidíctica y el ensayo tienen un punto de encuentro en la persuasión, que también compartirían con la crónica en la que pueden identificarse todos los componentes retóricos. De igual manera, encuentra una forma de apertura en la visión clásica de la literatura “El valor íntegro de una obra literaria que, a

partir del grado de *poeticidad* alcanzado en su producción, queda configurado como un universal poético a imitar” (Jiménez, 2009, p.312).

Después de la entrada de la publicidad, se creó la necesidad de una mayor periodicidad. El primer diario español fue el *Diario noticioso, curioso-erudito, comercial, público y económico*, de F. Mariano Nipho, fundado 1754. El primer diario francés fue el *Journal de París*, que apareció en 1777. En Estados Unidos el primer periódico se publicó en Boston en 1690, el primero que se popularizó fue obra de Correos de Boston, en 1704. Otra innovación profunda que afectó de manera definitiva la historia del periodismo y la creación de la noticia fue la invención del telégrafo “En 1844 Morse envió el primer telegrama publicado por un periódico que comunicaba el resultado de una votación en la Cámara de Representantes. El invento estimuló la creación de nuevos periódicos” (Gomis, 2008, p.104).

Antes del desarrollo del telégrafo, las noticias que se pregonaban en la calle fueron un antecedente importante en el desarrollo de los periódicos.

Otro aspecto relevante lo introdujo Benjamín Day, en el *New York Sun*. Empezó a destacar noticias locales y no las internacionales como hacían los periódicos “la difusión aumentó hasta dos mil ejemplares en dos meses y alcanzó los 8 mil en un año. En 1837 la difusión era de 30 mil ejemplares” (Gomis, 2008, p.105).

James Gordon Bennet, del periódico *Herald*, comenzó a cubrir la ciudad. Enviaba reporteros a Wall Street, a las iglesias, a las fiestas, a los tribunales. Este proceso de desarrollo llegaría a su culmen con Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst, estos dos hombres iniciaron una batalla en la conquista de lectores que desarrolló en forma notable al periodismo, algunas prácticas fueron muy positivas otras muy negativas. Para tener una idea de la magnitud de esta confrontación, una colecta organizada por Pulitzer patrocinó el traslado de la estatua de la Libertad desde Francia a New York.

Después de todas las innovaciones, de la separación de los hechos de los comentarios y de la publicidad. Luego del telégrafo, del crecimiento del periodismo, se hace indispensable hablar de distintas maneras de presentar la información:

Los géneros periodísticos, propiamente, se hacen necesarios cuando un mismo diario empieza a utilizar el lenguaje de maneras tan diversas como

requiere la comunicación impersonal de la noticia que ha llegado por telégrafo, la crónica de una fiesta social para que ha asistido buena parte de los que la leerán, el reportaje sangrante de un corresponsal que intenta acercar al lector una guerra lejana y el artículo que censura vivamente una decisión tomada por el poder en Washington. No había bastante con la pura clasificación. Hacían falta los géneros periodísticos (Gomis, 2008, p.107).

Cuando existen circunstancias tan diversas que deben ser comunicadas, deben aparecer nuevas formas de comunicación, más adelante estas formas se convierten en convenciones, con unas reglas que permiten a los periodistas y lectores entender qué y cómo se está tratando un tema. El tema de los géneros se convierte en un requisito mayor en el periodismo que en la literatura:

La necesidad de los géneros es en el periodismo más inmediata y urgente que en la literatura, porque la literatura es la obra de un autor que firma, mientras que en periodismo se combinan en un mismo ejemplar de periódico o un mismo telediario las tareas de muchas personas, de las cuales unas aparecen y otras no (Gomis, 2008, p.109).

Muchos textos publicados en los diarios son una creación colectiva de un equipo de redactores o son producto de un cable enviado por una agencia de noticias, incluso pueden representar la voz de un medio y no de una persona como en el caso del editorial, ahí se hace visible la necesidad de los géneros periodísticos. Otro de los aspectos que destaca Gomis a la hora de explicar la aparición de los géneros es el desarrollo de las escuelas de periodismo:

Los géneros periodísticos son también útiles en la enseñanza. Los géneros representan la sedimentación de la experiencia del trabajo colectivo en diversos medios de información, el dominio técnico que distingue el profesional del periodismo de quien no lo es (Gomis, 2008, p.109).

La enseñanza del periodismo actúa como un soporte de los géneros periodísticos, el dominio de éstos es un rasgo diferencial entre un profesional del periodismo y alguien que no tiene el dominio técnico. Muchos grandes periodistas no pasaron por las escuelas de periodismo; pero tenían el dominio de la técnica de los géneros que utilizaban. El profesor

Lorenzo Gomis, retoma una tradición de estudios de los géneros y hace el siguiente resumen:

La realidad más variada y más rica que se puede encontrar en el periodismo de tradición europea, y más concretamente en España, nos permite hablar de cuatro géneros periodísticos fijos: la información, el reportaje, la crónica y el artículo [...] A partir de esta clasificación, Antonio López Zuazo propone una ampliación hasta un total de ocho géneros, cuatro de periodismo informativo (información, reportaje, entrevista, crónica) y cuatro de periodismo de opinión (artículo firmado, editorial, comentario o columna y crítica) (Gomis, 2008, pp.110-111).

Gonzalo Martín Vivaldi, en su libro *Géneros periodísticos* distingue cuatro géneros: noticia, reportaje, crónica y artículo. Josep M. Casasús, citado por Lorenzo Gomis, en un estudio sobre la obra de Josep Pla, distingue entre noticia e información, “esta última equivalente a una noticia ampliada o una noticia de más volumen” (Gomis, 2008, p.11). Empieza a configurarse una distinción, según la función y el grado de interpretación de cada género, existe la certeza de unos géneros que cumplen la función de informar y otros que tienen una función más orientativa que son los de opinión; pero hay unos géneros que se mueven en el medio, que están en una frontera difusa y que incluso toman prestados recursos de otras disciplinas “Héctor Borrat propone el término “relato” para designar dos textos narrativos que no son noticia ni entrevista: las crónicas y los reportajes” (Gomis, 2008, p.11). Acá se empieza a configurar el concepto que se trabajó en el capítulo 2 acerca del periodismo narrativo, en el cual los textos tienen un componente informativo y a su vez tienen el compromiso ineludible de entretener al lector y dejar huella de la sociedad que retratan. Para Lorenzo Gomis que la gente se entienda cuando se menciona el término noticia, crónica, editorial, prueba la existencia de los géneros:

Un texto corresponde a un género porque tiene que cumplir una función y esta función se cumple mejor, de acuerdo con la experiencia de la profesión, si se da al texto aquella forma que la experiencia ha mostrado que permite apreciar mejor el contenido que intenta comunicar (Gomis, 2008, p.113).

Cada género posee unas características que pueden potenciar la información, el diálogo, la voz del personaje, la riqueza narrativa del autor, etc. El periodista elige cada género de acuerdo con su necesidad comunicativa, privilegia aquel que le ayude a que su mensaje llegue mejor. Sonia Fernández Parrat en su artículo *El debate en torno a los géneros periodísticos en la prensa: nuevas propuestas de clasificación* (2001), también se ocupa de este tema y hace un resumen de algunas teorías que los han abordado:

La Teoría de los esquemas del discurso, planteada por Teun A. van Dijk, contempla el panorama de los géneros desde una perspectiva dualista y clasifica el conjunto de esquemas del discurso periodístico en dos grandes grupos, los de esquema narrativo -los relatos -y los de esquema argumentativo -los artículos-, situándose así cerca de la división clásica angloamericana de hechos y opiniones, noticias y comentarios, o *story* y *comment* (Fernández, 2001, p.5).

Esta teoría fue analizada por Joseph María Casasús y Luis Núñez Ladevéze en el libro *Estilo y géneros periodísticos*, los autores la consideran reduccionista, muy corta para el análisis del fenómeno de los géneros periodísticos. Más adelante Fernández Parrat resume la Teoría normativa de los géneros periodísticos:

José Luis Martínez Albertos desarrolló en 1989 la denominada “teoría normativa de los géneros periodísticos” y la definió como “una construcción teórica que surge por la extrapolación de la teoría clásica de los géneros literarios” (Fernández, 2001, s.p.)

José Luis Martínez Albertos en *Redacción periodística* plantea que la teoría es necesaria para una correcta enseñanza del periodismo. Dividir los géneros periodísticos hace parte de la necesidad de clasificación de determinados productos culturales para que puedan ser valorados, como ocurre con las artes plásticas, o el cine. Más adelante profundiza la teoría en su manual *Redacción periodística* (1974) en el que recoge elementos de la tradición europea y anglosajona y distingue tres macrogéneros: géneros informativos (información y reportaje objetivo), géneros interpretativos (reportaje interpretativo y crónica) y géneros de opinión (artículo o comentario).

Fernández Parrat continúa con la *Teoría del sistema de textos* formulada por Héctor Borrat, en 1981, formada por textos narrativos, descriptivos y argumentativos:

Según este criterio, el predominio de unos topoi en los géneros narrativos y de otros en los argumentativos conlleva la aparición de textos mixtos y el establecimiento de estrechos vínculos de los componentes de la estructura interna -los llamados topoi -con la naturaleza de la estructura externa -los géneros periodísticos -. De esta forma, el esquema inicial formado por tres tipologías de textos -narrativos, descriptivos y argumentativos -“se subdivide en cuatro ramificaciones que nacen de las dos primeras: narrativos simples, con el predominio de qué, quién, cuándo y por qué; los narrativos explicativos, con predominio de qué, quién y dónde; descriptivos simples, con predominio de qué, quién y dónde; y descriptivos explicativos, con predominio de qué, quién, dónde, por qué y cómo (Fernández, 2001, s.p.)

Esta idea también es retomada del estudio de Casasús y Núñez Ladevéze y hace mucho más amplio el panorama de los géneros periodísticos. Por su parte, Mar de Fontcuberta distingue cuatro géneros fundamentales -noticia, reportaje, crónica y comentario-, otro aporte suyo fue indicar que el desarrollo de los géneros hizo que se rompieran las fronteras entre cada uno de ellos, los géneros periodísticos se complementan, se fusionan, tienen un intercambio de recursos, esta fecundación también se ha producido con los géneros literarios.

Lo siguiente que aborda Fernández Parrat es la *Teoría de los géneros*, del profesor Llorenç Gomis (en catalán o Lorenzo Gomis, como lo hemos nombrado a lo largo de este texto), quien plantea que fue la *Poética* de Aristóteles el primer intento de establecer una teoría de los géneros:

Durante siglos se mantuvo la idea de que los modelos establecidos eran permanentes y que las normas debían seguirse de manera estricta, y a medida que se modificó la relación entre la prensa naciente y un público creciente, fueron conformándose los géneros periodísticos (Fernández, 2001, s.p.).

La clasificación del profesor Gomis sería: Información (noticia, reportaje, entrevista y crónica) y comentario (crítica, cartas al director, artículo, columna, editorial y viñeta de humor).

Otro estudioso del tema de los géneros periodísticos es el catedrático y periodista Gonzalo Martín Vivaldi, quien propone diferentes criterios para la clasificación de los géneros y propone especificarlos según la temática, según el modo de trabajo, según la corriente de pensamiento, según el criterio de objetividad, según la estructura o según el propósito.

Raúl Peñaranda U., en su artículo *Géneros periodísticos: ¿Qué son y para qué sirven?* (2000), habla acerca del trabajo de diferentes teóricos que han analizado los géneros periodísticos y lo resume de la siguiente manera:

María Julia Sierra divide a los géneros entre periodismo noticioso (crónicas, columnas, reportajes, entrevistas, editoriales, artículos de fondo y noticia) y periodismo literario (semblanza y cuento de la vida real).

John Hohenberg menciona noticia básica (lo más objetiva posible), noticia de interés humano, entrevista, biografía popular, noticia interpretativa, reportaje especializado, columna, reportaje investigador y reportaje de campaña.

Martín Vivaldi menciona tres géneros, que son el reportaje, la crónica y el artículo, y establece las siguientes subdivisiones: gran reportaje, noticia, reportaje-detective, reportaje-cronológico, columna, suelto y artículo de costumbre.

José Luis Martínez Albertos plantea tres estilos: (informativo, de sollicitación de opinión y ameno) y cuatro géneros (información, reportaje, crónica y artículo).

Armando de Miguel distingue tres "especies periodísticas", Según los propósitos del periodismo (periodismo informativo, periodismo literario y literatura periodística).

Esteban Morán señala cuatro "géneros informativos" (la noticia, la entrevista, la crónica y el reportaje) y "cuatro géneros de opinión o interpretativos" (el editorial, la crítica, la columna y el comentario).

Johnson y Harris mencionan noticias corrientes, crónicas especiales, nota de interés humano, noticias sociales, ilustraciones (fotografías, gráficos, etc.) y editoriales.

Siegrid Mandel identifica nota periodística, nota de interés humano, columna, crónica, editorial, entrevista y reportaje.

Luiz Beltrão define noticia básica, entrevista, crónica y reportaje, subdividiendo éste en tres: reportaje de rutina, historia de interés humano y gran reportaje.

José Benítez plantea noticia o "relato noticioso", entrevista y reportaje.

Juan Gargurevich identifica la nota informativa, la entrevista, la crónica periodística, el testimonio periodístico, los géneros gráficos, la campaña, el folletón, la columna, la reseña, el reportaje y el editorial.

Marques de Melo expresa que los géneros son la noticia, el artículo, la fotografía, la caricatura, la carta, comentario, crónica, editorial y entrevista.

Erick Torrico ubica a los géneros en informativos (con los denominados "subgéneros" noticia, suelto, nota de redacción, cocinado, crónica, entrevista y reportaje), de opinión (editorial, artículo (que), comentario (columna) y crítica) e interpretativos (interpretación y análisis).

John Müller establece tres géneros: informativos, de opinión e interpretativos, aunque no señala sub-clasificaciones (Peñaranda, 200, pp.4-5).

El libro *La crónica periodística. Lectura crítica y redacción*, de los profesores Dante Peralta y Marta Urtasun, hace un estudio de la crónica periodística; pero dentro de sus análisis plantean cuestiones que son útiles y comunes a todos los géneros periodísticos. Inicialmente, se concentran en la clasificación que se puede hacer a partir de las estructuras textuales, que van a ser determinantes a la hora de clasificar cada género periodístico:

- Narración, representa acciones llevadas a cabo por uno o más sujetos, que acontecen en el tiempo y en el espacio, y que se relacionan entre sí.
- Descripción, representa caracteres de un objeto cualquiera: una cosa, una “atmósfera” social, un estado de conciencia, un proceso mecánico, etc.
- Argumentación, representa procesos de elaboración de conclusiones, resultantes de la puesta en relación de uno o más hechos, datos o proposiciones con uno o varios principios o creencias generales.
- Explicación, representa la relación entre un fenómeno cualquiera y las determinaciones o causas del mismo.
- Diálogo, es la estructura que representa, en un enunciado, los intercambios de enunciados entre dos o más hablantes.
- Instrucción, representa una serie organizada de pasos, o procedimientos, para que el receptor haga algo (Peralta, 2004, p.18).

En los géneros periodísticos pueden presentarse varias de estas estructuras textuales; pero una de ellas va a predominar, de esta manera podemos clasificar el género. Dentro del estudio hacen una segunda clasificación, en ella incluyen el material gráfico que se presenta en los periódicos:

- a) Géneros en código icónico + lingüístico
 - o Portada o primera plana
 - o Fotografía (documental y de ilustración)
 - o Infogramas, gráficos, dibujos y caricaturas
 - o Humor gráfico (“chistes”) e historietas
 - o Juegos (crucigramas, grillas, etc.)
 - o Viñetas
- b) Géneros en código lingüístico
 - b.1. De tipo textual predominantemente narrativo
 - Crónica

- Nota informativa
- Nota de color
- Titulares de tapa
- Investigación
- Entrevista glosada

b.2. De tipo textual predominantemente argumentativo

- Nota editorial
- Columna de opinión
- Panorama
- Reseñas (“críticas” de cine, etc.)

b.3 De tipo textual predominantemente descriptivo

- Titulares de tapa
- Nota de color
- Gacetillas
- Obituarios
- Pronósticos

b.4. De tipo textual predominantemente dialogal

- Entrevista (Peralta, 2004, p.21-22).

Esta clasificación es útil porque nos ayuda a entender cómo funciona la estructura interna de los periódicos; pero nos vamos a alejar de ella porque no atiende a los criterios en los que pretendemos hacer la clasificación de los géneros periodísticos. En cambio, retomaremos otros conceptos planteados por los profesores Peralta y Urtasun, que nos ayudarán a caracterizar los géneros periodísticos que procederemos a definir, el primer concepto que retomaremos es el de narración “Narrar es representar, en el discurso, acciones que se suceden en el tiempo y en el espacio, y que son llevadas a cabo por, al menos, un agente” (Peralta, 2004, p.65).

El segundo concepto es el de descripción:

Expresa características de objetos de cualquier tipo -cosas, lugares, atmósferas, sensaciones, etc.-. La descripción, entonces, refiere a un todo (cualquier objeto) por intermedio de la descomposición de sus partes que se presentan en el discurso de modo sucesivo y que están relacionadas según un punto de vista que remite a ese todo al que las partes corresponden [...] La secuencias textuales descriptivas tienen como finalidad, entonces, la de decir cómo es un objeto o un individuo (Peralta, 2004, p.79).

Entre ambos conceptos hay una relación estrecha y unas marcadas diferencias:

En una narración, el lector espera un contenido determinado y una finalización; en una descripción, en cambio, espera combinación de palabras, asociaciones semánticas y una serie de términos sugerentes que le permiten evocar de la manera más rica posible aquello que se le está describiendo [...] Una descripción es el lugar donde se pone en escena el saber y el punto de vista que un emisor -en este caso, periodista- tiene sobre las palabras, los seres y las cosas. Y, además, es el lugar donde también el lector pone en juego su conocimiento léxico, enciclopédico y de mundo, y donde acentúa y actualiza la relación de cada lector con las palabras de su lengua materna (Peralta, 2004, p.80).

El tercer concepto al que acudiremos es al de argumentación:

Evidencia, en el texto, un proceso: de un hecho, un dato o una proposición (narrados, descriptos o explicados) se extraen conclusiones, y esas conclusiones son posibles por la mediación de un punto de vista, es decir, una creencia acerca de la realidad, que suele ser implícita (Peralta, 2004, p.80).

Los géneros periodísticos son formas de creación lingüística en las que es posible opinar, narrar y describir, en ellos hay un autor, con nombre propio; puede existir un narrador, unos personajes, un tiempo, un espacio, como en la literatura. Para este trabajo se toma la base de tres tipos de géneros periodísticos: informativos (noticia, entrevista); narrativos (entrevista, perfil, testimonio, crónica, reportaje); de opinión (artículo, columna, editorial, crítica).

Cada género tiene una función y unas características específicas, las noticias se concentran en la respuesta a unos interrogantes, que la teoría ha denominado *Ws*, por sus siglas en inglés; los textos narrativos y descriptivos no abandonan el componente informativo, pero se concentran en otros aspectos formales que le dan gran valor a los verbos, los sustantivos o los adjetivos, según el caso, y existe una tercera corriente, que son los géneros de opinión, que buscan interpretar y orientar, en los que hay una valoración de los hechos.

La noticia

En las diferentes definiciones que existen sobre la noticia hay una serie de elementos que coinciden, todos hablan de la narración de un acontecimiento de forma completa y oportuna, con criterios de objetividad y veracidad, sin la participación de la opinión del periodista, únicamente con la opinión de terceras personas que se relacionen con el tema, siempre y cuando estas declaraciones contribuyan a su mejor comprensión y entendimiento.

En el libro *Los géneros periodísticos. Antología* (2007). La investigadora Ana Atorresi, nos habla del periodismo informativo, aquel al que pertenece la noticia, como el que “procura dar a conocer lo que se refiere a un hecho ocurrido o por ocurrir ajustándose, en lo posible, a toda una serie de recursos que tienden a crear el efecto de fidelidad del acontecimiento, la ilusión de Verdad” (Atorresi, 2007, p.20).

En esta cita se mantiene la idea que se da en el concepto de noticia, aunque se tiene claro que la verdad no es un valor absoluto y se introduce un concepto que se ajusta más a la realidad: la fidelidad del acontecimiento, que hace parte de la responsabilidad del periodista que busca contrastar fuentes y acercarse, de la manera más fiel posible, a lo que sucedió.

Dante Peralta y Marta Urtasun, en el libro *La crónica periodística. Lectura crítica y redacción*, definen la noticia como “aquel hecho de la realidad -de entre todos los que acontecen- que los medios periodísticos consideran -por razones diversas- que es socialmente relevante y que por lo tanto merece ser comunicado” (Peralta, 2004, p.44).

En esta definición también aparecen dos aspectos importantes, el primero de ellos es que los medios de comunicación, de acuerdo con una serie de criterios diversos, deciden cuáles hechos consideran que deben ser comunicados. El segundo aspecto tiene que ver con unos valores periodísticos que influyen en la selección:

- **Novedad:** un acontecimiento inédito es más relevante que uno conocido.
- **Improbabilidad:** el hecho más improbable tiene más importancia que uno esperado.
- **Interés:** mientras más personas puedan ser afectadas por la noticia, ésta será más importante.
- **Proximidad en tiempo y espacio:** el acontecimiento de mayor importancia es el que se produce aquí y hoy. En la medida en la que se aleja geográficamente o temporalmente, va perdiendo su importancia.
- **Atractivo:** mientras mayor sea la curiosidad que el acontecimiento pueda despertar, será más importante.
- **Empatía:** en cuanto mayor sea el número de lectores que se puedan identificar con los protagonistas aumentará el valor periodístico.

En el libro *Teoría de los géneros periodísticos*, Lorenzo Gomis plantea algunos elementos importantes a la hora de abordar las noticias:

La noticia no es, en efecto, una mercancía uniforme y estable; su producción se gobierna por tantas influencias conscientes e inconscientes y demandas tan inflexibles que, igual que pasa con la poesía, preguntar qué es parece una amenaza para quien la hace (Gomis, 2008, p.125).

Aparte de los intereses que pueda tener un medio en que se publiquen o no determinados hechos como noticia, se hacen presentes las decisiones personales que toma el periodista a la hora de abordar un suceso. Dos personas pueden ver lo mismo y, sin embargo, tratarlo de forma muy diferente, por eso se hace difícil un concepto unívoco de noticia. No obstante hay unas características básicas que sirven a las escuelas de periodismo para enseñar lo que es y a los periodistas para ejercer su trabajo, una de ellas es la denominada pirámide invertida u organización de la información mediante el interés decreciente:

tuvo su origen en los telegramas enviados durante la guerra civil americana. El reportero no estaba seguro de poder continuar emitiendo, la comunicación se podía interrumpir en cualquier momento. Se tenían que acumular, consiguientemente, los hechos más importantes en el primer párrafo y aprovechar el tiempo que quedara para añadir detalles cada vez menos importantes (Gomis, 2008, p.146).

Esta técnica es muy útil ya que si lo importante está al principio el lector puede enterarse rápidamente de qué es lo que pasa y, si le interesa, puede continuar con la lectura. Se habla de que esta técnica fue perfeccionada por las agencias de noticias, que vendían su información a diferentes periódicos que, a su vez, publicaban un solo párrafo o la información completa que les enviaban. Este fue el comienzo y desarrollo de esta técnica en el periodismo, aunque esa forma de presentar la información ya hacía parte de la humanidad desde hacía siglos:

El Génesis empieza diciendo “al principio Dios creó el cielo y la tierra” y el mensajero que dio a los atenienses la noticia de la victoria de Maratón antes de caerse muerto a causa de la larga carrera también se dio prisa a empezar por lo más importante (Gomis, 2008, p.148).

Dentro de la estructura de la pirámide invertida hay un elemento fundamental que garantiza su éxito como fórmula de redacción: el *lead*, así lo confirma Lorenzo Gomis con una cita de Carl N. Warren:

con el lead empezó una nueva era en el periodismo americano y simboliza este descubrimiento en las palabras con las que un periodista de la *Associated Press* en Washington dio la noticia del atentado que puso fin a la vida de Abraham Lincoln: “El presidente ha sido blanco de unos disparos esta noche, en un teatro, y herido quizás mortalmente” (Gomis, 2008, p.148)

Lorenzo Gomis cita a José Luis Martínez Albertos y plantea que el vocablo *lead* tendría que traducirse por entrada, comienzo de un texto informativo. Es diferente del encabezamiento o titular, otra figura importante dentro del esquema de la noticia. El *lead* ya es en sí un texto informativo, que responde a las preguntas básicas, que son las que hacen que toda la información se condense en un párrafo. Las preguntas que se responden en el lead son una fórmula cuyo descubrimiento se atribuye al primer director de la agencia *Associated Press*, Melville E. Stone:

Stone llegó a la conclusión de que para que una noticia se leyera fácilmente había que mantener una regla de redacción. Esta regla era y es: toda introducción, para que sea efectiva, tiene que responder a las preguntas “quién”, “qué”, “cuándo”, “dónde”, “por qué”, “cómo”. Dado que las cinco primeras palabras empiezan en inglés por “w”, se ha hablado de las cinco W (Gomis, 2008, p.149).

Estas preguntas básicas nos dan una idea del sujeto que realiza la acción, del hecho, la manera como se produce ese hecho, el lugar, el tiempo y la causa. Al final esta fórmula se convierte en una técnica informativa que permite ahorrar tiempo y espacio, se ofrece la noticia del modo más rápido y completo.

Como se mencionó anteriormente, otro elemento básico dentro del esquema de las noticias son los titulares, fundamentales ya que muchos lectores sólo se aproximan a ellos, sin continuar con la lectura del texto. Los titulares sufrieron un vertiginoso desarrollo. Al principio, en los periódicos sólo se usaban en los encabezados palabras que indicaban lugares o situaciones, luego, además de esas palabras se utilizaron calificativos y ahora se han introducido los verbos en forma activa:

Con respecto al verbo, Garst y Bernstein consideran que la evolución del titular periodístico se parece al desarrollo del lenguaje del niño. Primero utiliza nombres, después añade adjetivos y sólo después aparece el verbo. Primero dice “Papa”, después dice “Nice papa” y finalmente “Nice papa come home” (Gomis, 2008, p.154).

El verbo permite no sólo aludir a información sino contarla. El titular sirve para anunciar y resumir información, es una alta categoría de la síntesis “El buen titular puede servir para dos cosas aparentemente contrarias: para incitar al lector a leer la información que viene a continuación y para darla por leída y continuar adelante” (Gomis, p.156, 157).

La noticia ha sido la gran protagonista en la prensa en los últimos años. Últimamente ha sufrido grandes transformaciones con el periodismo electrónico; pero conserva en su esencia la idea de acercar los hechos a los lectores, oyentes o televidentes de una forma clara, precisa y, lo más cerca posible, de cómo sucedieron.

La entrevista

La entrevista, como género, nació en Estados Unidos cuando en 1839 James Gordon publicó un diálogo con la administradora de un burdel en New York que estaba involucrado en un escándalo judicial. Luego, Horacio Greeley publicó la entrevista con un pastor mormón en el *New York Tribune*. Estos dos experimentos fueron suficientes para que se popularizara la entrevista en el siglo XIX. Algunos teóricos plantean el origen de la entrevista en los *Diálogos* de Paltón.

Para Gonzalo Martín Vivaldi (1981), la entrevista es un género que reproduce por escrito el diálogo mantenido con una persona. Juan Cantavella dice que es “la conversación entre el periodista y una o varias personas, con fines informativos (importan sus conocimientos, opiniones o el desvelamiento de la personalidad) y que se transmite a los lectores como tal diálogo, en estilo directo o indirecto”. Miriam Rodríguez Betancourt, por su parte, expresa que su propósito es “difundir públicamente [...] el contenido de la conversación, por su interés, actualidad y relevancia” (Rodríguez, 2001, s.p.).

En síntesis, la entrevista es un diálogo entre dos o más personas, combina la información y la interpretación. Pretende obtener algunos datos o descubrir quién es un personaje. Busca conseguir información, en forma de testimonio; obtener opiniones sobre la actualidad y sobre temas de interés permanente.

La entrevista es un medio privilegiado para hacernos una visión del hecho que estamos investigando. Antes, las entrevistas eran una simple manera de recopilar información, nunca aparecían de cuerpo entero. Los incidentes judiciales ayudaron al desarrollo de este género. En una época, inclusive, se transcribían las indagatorias en los estrados para los periódicos. Los temas jurídicos, así como la etnografía y otras ciencias sociales apoyaron la evolución de la entrevista en profundidad.

Hoy se considera que el 80% de la información de los medios masivos se consigue mediante entrevistas. La entrevista nació en el periodismo, pero éste le dio un uso bastante restringido. La etnografía encontró en la entrevista la metodología para conocer, más a profundidad, datos sobre el hombre. El discurso puede revelar temores, costumbres, creencias, odios, saberes, tradiciones, sentimientos, que no pueden adquirirse mediante la simple observación.

Para lograr una buena entrevista, hay que tener dos saberes básicos: saber preguntar y saber escuchar. Saber preguntar va más allá de conocer lo que piensa y recuerda el entrevistado, busca que éste exprese lo que siente. Saber escuchar, por su parte, quiere decir prestar atención a la palabras que se dicen, concentrarse en la conducta del entrevistado y en analizar e interpretar todo lo que pueda percibirse.

La entrevista puede ser, entonces, una técnica de *reportería*, y un género periodístico con todas sus características y particularidades definidas, que busca dar a conocer las

opiniones del personaje escogido. También nos permite conocer sensaciones, recrear el sentir de los personajes.

Tipos de entrevista

Pregunta- respuesta: en la que se hace una introducción y se reconstruye el diálogo que se presenta entre el entrevistador y el entrevistado. Es la forma más común de entrevista, la que más se utiliza en los periódicos, en la radio y en la televisión.

Entrevista creativa: la entrevista creativa o literaria es una modalidad de entrevista en la que es muy importante la capacidad de quien la realiza para recrear el ambiente, las características del personaje. Este tipo de entrevista enfatiza en la forma, no solamente en el contenido informativo. Centra su interés en el entrevistado, ofrece diferentes ángulos de su personalidad, busca que el público reciba un producto estético.

En la entrevista de creación se conjugan la literatura y el periodismo, lo que permite la prolongación de la vida periodística de los personajes. Es más difícil olvidarlos cuando trascienden lo efímero de la información, cuando nos cuentan una historia con la que podemos identificarnos.

La idea es conseguir con la entrevista un perfil original e inédito del personaje, no repetir lo que todo el mundo ya ha dicho de él.

En la entrevista creativa, la intervención del periodista es totalmente activa, de él dependerá casi completamente el éxito del texto. Se deben tener en cuenta la preparación del tema, el conocimiento del personaje, la creación de un ambiente propicio que haga que el diálogo no parezca un interrogatorio, sino una conversación abierta que lleve a conseguir los objetivos planeados.

Existen diferentes manera de introducir lo que dicen los entrevistados, estas maneras son analizadas por Dante Peralta y Marta Urtasun, en el libro *La crónica periodística. Lectura crítica y redacción*. Ellos se concentran en el nivel discursivo de la lengua y hablan del discurso referido, para explicar cómo un enunciador incorpora a su propio discurso fragmentos del discurso de otros, como se hace en general en el periodismo; pero con especial énfasis en la entrevista. Los dos profesores e investigadores analizan los diferentes aspectos formales para incorporar el discurso de otros, “Escena dialogada: representación,

habitualmente breve, de un diálogo en el texto, es decir, a la representación de los intercambios y turnos típicos de la conversación oral” (Peralta y Urtasun, 2004, p.114).

Esta sería la forma típica en la que se presenta la entrevista pregunta-respuesta, es la reconstrucción del diálogo que sostienen el periodista con su entrevistado. También puede darse en el perfil, en la crónica, en el reportaje y, en menor medida, en algún texto de opinión. Después hablan de la citación:

consiste en incorporar otro discurso o una parte de él en el propio, es decir, a través de una cita, el enunciador -en este caso, el cronista- le atribuye a otro ciertas palabras. Todas las citas implican un recorte de lo que dijo el otro ya que no se representa la situación comunicativa completa [...] Generalmente se distinguen tres mecanismos de cita: el estilo directo, el estilo indirecto y una variante a la que denominaremos híbrida del discurso indirecto (Peralta y Urtasun, 2004, p.115).

La citación es propia de las noticias y también aparece en las entrevistas, perfiles, crónicas, reportajes, artículos de opinión. Existen diferentes maneras de incorporar las citas textuales, la primera de ellas se denomina discurso directo:

la voz referida aparece separada con claridad de la voz del cronista. Es una transcripción “literal” de lo que dijo el otro y, por eso, es necesario que la frontera entre los dos discursos sea clara (Peralta y Urtasun, 2004, p.116).

Normalmente aparece entre comillas que determinan la frontera entre lo que dice el periodista y lo que dice el personaje. En ocasiones, por la importancia de las declaraciones se hace indispensable. La segunda manera de incorporar citas es a través del discurso indirecto:

no se realiza una transcripción literal del discurso ajeno. Al no conservarse el enunciado original, el periodista efectúa un recorte y realiza una interpretación de la voz referida, dando una versión de la misma (Peralta y Urtasun, 2004, p.117).

En esta forma hay una participación más directa del periodista que interpreta y selecciona lo que dijo el entrevistado y lo transcribe según sus propias palabras, es mucho más compleja y requiere gran responsabilidad para tratar de no tergiversar lo que quiso decir el entrevistado. La forma más elevada de este tipo de discurso es el Testimonio. La tercera forma se denomina discurso indirecto híbrido:

mantiene el verbo introductorio y el subordinante del estilo indirecto y le agrega las comillas al enunciado citado siempre que esté en tercera persona y que no sea necesario adecuar indicadores de lugar y tiempo, ni el tiempo verbal (Peralta y Urtasun, 2004, p.118).

El periodista introduce las palabras de la persona a la que cita, con un verbo introductorio como: afirmó, dijo, expresó, etc. Y agrega una declaración del entrevistado entre comillas. La última forma que analizan los profesores Peralta y Urtasun es la *narrativización*:

también puede darse el caso de la *narrativización* de la palabra de otros. En este caso, el cronista sólo se queda con el tema y lo incorpora a su propio discurso [...] La *narrativización* elimina las formas verbales de introducción de enunciados referidos. De ese modo, el cronista se presenta como el “testigo” de los actos de decir del enunciadador citado (Peralta y Urtasun, 2004, p.123).

La entrevista es un género popular y fuerte que ha ganado terreno a lo largo de los años. Aparte de las ventajas que ofrece para la construcción de otros géneros, tiene gran potencia como género propio. Algunos periodistas se convierten en brillantes entrevistadores; algunos entrevistados ofrecen respuestas contundentes, ágiles graciosas; en ocasiones el diálogo se transforma en un ejercicio de inteligencia, en la manera como se consiguen detalles reveladores o en el escenario para el entretenimiento.

El perfil

«Cuando hablamos de sinfonía equivale a muchos instrumentos en los que cada uno tiene su papel, su efecto y su propósito. Componer significa tener una idea global, un instinto de lo que ha de ser la pieza musical. Igual que escribir un perfil: hay muchos hilos conductores y cada uno debe tener consistencia y constancia para que, en conjunto, configuren la pieza. Creo que la analogía es adecuada porque el lenguaje escrito tiene una melodía interior. La siento al escribir. Intuitivamente sé si hay cosas fuera de balance o no.

Viene del inconsciente -no tan inconsciente-, de la creatividad, está más allá del periodismo»,

Jon Lee Anderson

Entre 1920 y 1930 se popularizó un nuevo género periodístico: los perfiles publicados en el periódico inglés *The Times* y por la revista norteamericana *The New Yorker*. El objetivo del perfil era mostrar una cara más humana de las noticias. Desde el principio, se

marcó una gran diferencia con la entrevista, ya que los datos se obtenían consultando a varias fuentes y muchas veces ni siquiera se entrevistaba al protagonista.

El perfil es un género que requiere una construcción colectiva, por eso consulta muchas voces para adentrarse en un personaje, pueden ser amigos y opositores. Busca retratar, con palabras, los aspectos de la vida de un personaje. Hace una fotografía que, en ocasiones, puede ser en blanco y negro, de una manera sobria, clásica, y en otras presenta colores, matices, sombras; es arriesgado con las formas narrativas. Como expresó Jon Lee Anderson en el curso sobre perfiles para la Fundación Nuevo Periodismo, en Buenos Aires, Argentina “La idea es que el lector del perfil pueda ver a la persona como una escultura de Rodin puesta en el Museo del Prado” (Anderson, 2005, p.4). Es decir, que el lector pueda observar todos los ángulos de un personaje, que lo pueda mirar desde distintas perspectivas y pueda hacerse una idea clara de cómo llegó a ser lo que es.

Para Jon Lee Anderson, el perfil se aproxima a la biografía. Si se logra escribir un buen perfil. Si se alcanza a abordar al personaje desde todas sus dimensiones, fácilmente se podrá dar un salto para componer una biografía, como la biografía que él mismo escribió sobre el Che Guevara.

El perfil es un género que requiere especial sensibilidad de quien lo escribe, sin duda hay muchas condiciones que pueden desarrollarse en el ejercicio del periodismo y de la literatura, pero si la persona no está dispuesta a escuchar al personaje, si no está dispuesta a compartir mucho tiempo con él, si no pretende meterse en su piel, vivir lo que éste vive, será muy difícil que se haga un perfil que transmita emociones al lector. Esa capacidad de relacionarse con la gente es difícil desarrollarla. Para lograr retratar una persona, hay que tener la sensibilidad para ir más allá de lo que se ve, hay que tratar de dibujar al personaje, por encima de lo que dicta lo racional, y dejar un espacio para los sentidos.

Para lograr que el personaje ofrezca detalles de su vida, quien haga un perfil debe ganarse su confianza. Como dice Jon Lee Anderson: “Los personajes necesitan confesores” (Anderson, 2005, p.6); pero además de confesores, intérpretes, narradores que tengan la posibilidad de contar sus historias, que además puedan utilizar un lenguaje y una estructura narrativa que sea un elemento de identidad para los lectores.

Hay una buena comparación para referirse al perfil, está en el *Libro de estilo* del diario *El País*, que lo asemeja la caricatura:

Como la caricatura, dibuja con pocos trazos la semblanza de una persona. El perfil es a la biografía lo que la caricatura al retrato. Y así como a veces reconocemos mejor un personaje en caricatura que en fotografía, así también un buen perfil puede competir con una biografía. El hecho de que el perfil sea un género breve no autoriza una investigación superficial. Entre más lo investigue, mejor sabrá el “perfilista” cuáles son los rasgos que definen a su personaje y cuáles los momentos más significativos de su trayectoria. (*El País*, 1998, p.49).

El perfil muestra una visión de las distintas facetas de una persona, plantea todos los elementos que constituyen su vida: sus virtudes y defectos, sus éxitos y fracasos, su cotidianidad y sus sueños. Es la explicación de quién es una persona y cómo llegó a serlo. Es una exploración profunda en la personalidad. Para realizarlo hay que ser investigador, biógrafo, ensayista.

Puede ser biográfico, personal o laboral, según el enfoque. Se diferencia de la entrevista en que rompe el equilibrio entre entrevistador y entrevistado y del testimonio en que no hay un solo protagonista, en el caso del perfil, es el perfilador quien lleva la carga de la narración, pero, además, se vale de una polifonía de saberes, de múltiples fuentes que le permiten componer esa sinfonía en la que debe convertirse este género.

El testimonio

Es un género que ha estado ligado a la literatura, al periodismo y otras ciencias sociales. Juan Gargurevich, en su libro *Géneros periodísticos* (1989), plantea una clasificación del testimonio, lo divide entre testimonio directo y testimonio indirecto. El testimonio directo alude a un periodista o un testigo que publica el relato tal y como lo vivió. Este tipo de relato no tiene ninguna diferencia con la crónica de inmersión y suplantación, que analizaremos más adelante como uno de los temas recurrentes en la crónica latinoamericana actual, y no nos interesa para esta investigación. En cambio, sí analizaremos el carácter dialógico de lo que Gargurevich denomina testimonio indirecto y que nominaremos simplemente como testimonio por considerar que realmente este género está determinado por ese diálogo entre un *testimoneador* y un testimoniado.

El testimonio es particular porque requiere de un *testimoneador* que establece un diálogo para dar voz, para que tome protagonismo un testimoniado. Es un acto de solidaridad, es un diálogo en el que toma especial relevancia la palabra del otro. Nació de la entrevista. Es un género que surgió en el periodismo, pero recibió el impulso de otras disciplinas sociales como la antropología y la historia que lo convirtieron en una forma de darle voz a los que, tradicionalmente, no la han tenido. También ha sido muy importante en la literatura donde sus fronteras con otros géneros han sido difusas.

Es la transcripción del diálogo con el personaje; pero sólo se lee lo que él dice. No hay un equilibrio entre el periodista y el testimoniado, la única presencia que llega al papel es la de la persona a la que se toma testimonio. Obviamente, por sus características, no cualquiera puede ser testimoniado, debe ser un excelente narrador, y deben hacerse varias conversaciones con él.

Para Margaret Randall en el artículo *¿Qué es y cómo se hace un testimonio?* “Si consultamos textos o manuales de Teoría o Preceptiva Literaria no hallaremos en ellos ninguna referencia a un género o función denominado testimonio. Sencillamente no existe” (1992, p.23). Si se hace un rastreo en los manuales de periodismo se encontrará una situación similar, poca información y precisión en el abordaje del tema.

Para Margaret Randall la etimología de la palabra testimonio se relaciona directamente con la de testigo. Es decir, tendría un origen en la literatura jurídica, no dentro del arte del lenguaje. Según el diccionario de la Real Academia Española, el testigo es el que “da testimonio de algo, o lo atestigua” o como plantea Randall, testigo es el que “depone en un juicio sobre un hecho real, no ficticio, que le consta de manera directa, no por referencias” (Randall, 1992, p.23).

El testimonio se convierte en un género propio, alejado del ensayo, la narrativa histórica y la autobiografía; en cambio, tiene una estrecha relación con el periodismo en las formas para recolectar información y también en la forma de presentarlo. El testimonio es un género dialógico que requiere de un excelente narrador que ofrece su historia (a quien denominaremos testimoniado) a un oyente que después se convertirá en traductor y escritor del relato (a quien denominaremos *testimoneador*), este *testimoneador*, debe ser para Graziella Pogolotti “un escritor heredero de una tradición literaria que escoge su informante, selecciona, monta, ordena los materiales recogidos y todo ello, de acuerdo con

un plan bien definido” (Pogolotti, 2002, s.p.). El *testimoneador* es un participante muy activo, que toma muchas decisiones que afectan el testimonio, en su contenido y también, fundamentalmente, en su forma. El testimonio se convierte en un género con un fuerte componente político, que les da voz a unos personajes que tradicionalmente no la han tenido. Normalmente se ha tratado con desprecio a este tipo de escritura, sin embargo es importante porque cuenta los episodios de la vida de alguien que existe o ha existido.

Para algunos, el testimonio es una narración de urgencia, y existe actualmente una tendencia a dejar testimonio en la pintura, la arquitectura, el psicoanálisis, las artes plásticas y la Historia, aunque el testimonio no tiene un afán de trascendencia, simplemente deja una huella.

El testimonio cuestiona disciplinas que antes no habían sido cuestionadas. Discute esa posición hegemónica de la literatura. Es un texto híbrido, que busca la manera de mantener el disfrute, sin ir en contra de la realidad. Para Roland Barthes es un acto de solidaridad histórica.

La investigadora Marie Stripeaut, en una conferencia acerca de la literatura testimonial, realizada en la Universidad de Antioquia en el 2006, planteó que así como hubo una nueva novela, la escritura de urgencia (esa en la que se inscribe el testimonio) está creando a un nuevo lector.

En el testimonio está presente la intervención de un mediador, un diálogo de voces que interactúan. En *Relato de un naufrago* (caso paradigmático de testimonio) está la historia contada por Luis Alejandro Velasco, pero se notan las costuras de la trama construida, hilada por García Márquez, hay elementos de su estilo, de su narrativa.

Así como la entrevista puede ser una forma de recolección de información y un género periodístico en sí, Margaret Randall (1992) habla de dos formas en las que podemos hablar del testimonio: “el testimonio en sí” y “el testimonio para sí”. En el testimonio en sí estarían presentes aquellas formas en las que hay literatura testimonial: algunas novelas, poemas, otros géneros periodísticos, discursos políticos, documentos cinematográficos y colecciones de fotografías. El testimonio para sí, es un género propio que, según Randall tiene las siguientes características:

- El uso de fuentes directas.

- La entrega de una historia, no a través de las generalizaciones que caracterizaban a los textos convencionales, sino a través de las particularidades de la voz o las voces del pueblo protagonista de un hecho.
- La inmediatez (un informante relata un hecho que ha vivido, un sobreviviente nos entrega una experiencia que nadie más nos puede ofrecer).
- El uso de material secundario (una introducción, otras entrevistas de apoyo, documentos, material gráfico, cronologías y materiales adicionales que ayudan a conformar un cuadro vivo).
- Una alta calidad estética (Randall, 1992, p.25).

Queda clara la necesidad de un diálogo entre el protagonista de una experiencia única, que ofrece su historia a un *testimoneador* que vela porque la historia esté completa y que tenga una alta calidad estética. Para Soledad Mocchi, en *La problemática del testimonio en “Biografía de un cimarrón” de Miguel Barnet*, a partir de la década del 60 hubo profundos cambios sociopolíticos que permitieron que floreciera el testimonio como una manera de que se pronuncien los sectores marginados “se dan las condiciones para que los sujetos antes desplazados del discurso hegemónico puedan hacerse visibles a través de varios textos” (Mocchi, s.f., p.1).

Para Mocchi otra característica importante del testimonio es la relevancia que adquiere la oralidad, aunque se vea modificada mediante su incorporación a la escritura “Se puede decir que el testimonio es interdisciplinario; como sostiene Beverly, es y no es literatura, es y no es narrativa oral” (Mocchi, s.f., p.2).

Otro texto paradigmático para el tema del testimonio es *Biografía de un cimarrón*, del cubano Miguel Barnet, que fue publicado en 1966 por el Instituto de Etnología y Folklore de Cuba. Este libro tiene una importancia capital además porque se le atribuye un carácter fundacional del género (aunque *Relato de un naufrago* había sido publicado por entregas en 1955, apenas salió como libro en 1970). El texto de Barnet cuenta la historia de Esteban Montejo un ex esclavo que narra su vida a un editor (*testimoneador*), el propio Barnet, que tiene acceso a los medios para llegar a un amplio número de lectores. El libro se divide en tres capítulos que hablan de la esclavitud, la abolición de la esclavitud y la guerra de

independencia, además contiene un glosario con varias palabras propias de la sociedad cubana y varias notas históricas.

Miguel Barnet publicó, más adelante, otros dos libros testimoniales *La canción de Rachel y Gallego*. Cuba tiene una amplia tradición testimonial con libros como: *Diario*, de José Martí; *Girón en la memoria*, de Víctor Casaus; *Lengua de pájaro*, de Nancy Morejón y Carmen Gonce; *Así se habla de combatientes y bandidos*, de Raúl González o *La fiesta de los tiburones*, de Reynaldo González.

Biografía de un cimarrón nació a mediados de 1963 cuando apareció en la prensa cubana una página dedicada a ancianos de más de 100 años. Un hombre de 104 años declaraba ser esclavo fugitivo. Miguel Barnet se propuso conocerlo y fue hasta el Hogar del Veterano, donde vivía. Esteban Montejo cuenta su experiencia y lo que padeció en varios ingenios cubanos y la historia de otros esclavos en su situación. Además plantea las diferencias entre los esclavos domésticos y los que trabajaban en el campo. De fondo queda un retrato de la sociedad cubana con la vestimenta, los bailes, las fiestas, los juegos. Miguel Barnet interviene de forma directa, corrobora fechas y datos con otros protagonistas y con documentos. Además realiza una intervención en la presentación estética de las palabras y en la corrección de múltiples giros del lenguaje. En *Biografía de un cimarrón* se presenta un diálogo entre un testimoniado (que cuenta una experiencia única y no tiene acceso al gran público) y un *testimoneador*, que interviene el relato y lo presenta a un gran número de personas. De esta manera se configura un género particular, político, histórico: el testimonio.

Géneros de opinión

Todos los seres humanos opinan, en nuestra vida cotidiana podemos estar a favor o en contra de determinados hechos. Discutimos con nuestros amigos, con nuestra familia, hasta podemos alegar, subir el tono. No obstante, no todo el mundo está capacitado para sustentar posiciones, para argumentar y convencer.

Los textos de opinión muestran un panorama de la realidad, analizan las transformaciones sociales, dejan ver cómo interpreta el entorno un medio de comunicación

o una organización. Los textos de opinión son un reflejo de la ideología, de las posiciones que se tienen frente a determinados temas.

El *Manual de géneros periodísticos*, publicado por la Universidad de la Sabana (2005), plantea unas características que tienen los géneros de opinión:

- **La coherencia:** existe un respaldo, una reafirmación de las razones entre sí.
- **Es más responsable:** la gente asume como verdad lo que está publicado, por lo tanto debe haber análisis, con el fin de orientar. Los textos deben tener mucha documentación.
- **Los géneros de opinión se basan en los hechos noticiosos y su análisis.** Éstos hacen consciente que, en ocasiones, no es suficiente con los datos, ya que hay muchos lectores que requieren orientación, pronósticos, contextos acerca de los acontecimientos de interés público.

- **En los géneros de opinión se busca exponer, no imponer.** La idea del artículo de opinión es compartir lo que se sabe y se piensa sobre un tema.- Los géneros de opinión tienen una estructura similar a la del ensayo. Un ensayo tiene muchos propósitos, sin embargo su estructura básica es la misma.- Un ensayo se escribe para argumentar a favor o en contra de un tema en particular o de un punto de vista, también para explicar los pasos necesarios para llevar a cabo una tarea o proceso.

En el ensayo, como en los géneros de opinión, se tienen en cuenta un asunto básico, la escogencia de un tópico, que será la idea central y se define un propósito, que puede ser:

- Persuadir: convencer con argumentos de que mi idea es válida.
- Explicar: presentar el fenómeno completo, con su respectivo contexto.
- Instruir: orientar acerca de un tema específico.

Artículo

El artículo de opinión es el género que mayor libertad ofrece, dentro de él pueden estar las estructuras de los textos argumentativos y también pueden manejarse (como lo indica la tendencia que se ha impuesto últimamente) textos que no ofrecen opiniones o visiones personales, sino que narran una historia a modo de crónica; en ocasiones, incluso, pueden tratarse en él temas de ficción.

A diferencia de lo que plantea el diccionario en el que artículo es cualquiera de los escritos que se insertan en los periódicos o publicaciones análogas, Gonzalo Martín Vivaldi

afirma que el artículo es un género “determinado, específico, con características propias” (Vivaldi, 1998, p.175). Dentro de esas características, retoma el trabajo de Mico Buchón, quien afirma que el artículo es un:

escrito no muy extenso sobre un tema interesante por su mismo contenido, por el enfoque y por su forma ágil, amena, suelta. Se ofrece en él una visión sucinta, pero no exenta de profundidad, de un problema bajo un aspecto y enfoque particular (Vivaldi, 1998, p.176).

En esta definición vemos la referencia a una extensión corta, de diversa temática y forma, además de la presencia de un autor que la da su visión personal. En estas características coincide el propio Vivaldi al ofrecer su definición del artículo:

Escrito, de muy vario y amplio contenido, de varia y muy diversa forma, en el que se interpreta, valora o explica un hecho o una idea actuales, de especial trascendencia, según la convicción del articulista [...] El buen artículo es un comentario interpretativo de la actualidad. Y su comentario puede ser filosófico, poético o humorístico (Vivaldi, 1998, p.176).

Vivaldi es muy claro además en que el estilo del artículo es completamente libre, depende del estilo del articulista y de los controles, dentro de la libertad de expresión, que pueda ejercer la sociedad a la que pertenece. De igual manera habla de una libertad en cuanto al tema:

Todo puede ser tema para un buen artículo periodístico. Se pueden escribir los más variados artículos sobre la juventud y la vejez, sobre las elecciones norteamericanas, sobre el problema de Irlanda del Norte; sobre una víscera [...] Se puede escribir acerca de los viajes interplanetarios o en torno al arroz con pollo o sobre las sardinas en lata [...] Todo depende de que el articulista sepa darnos su visión personalísima, original y auténtica del tema elegido para su artículo (Vivaldi, 1998, p.189).

El artículo es un fragmento de la realidad visto e interpretado por un articulista, quien presenta lo que denomina Gonzalo Martín Vivaldi “el mundo a través del yo”. Esa visión muy particular acerca de un hecho. Todos los textos de opinión son artículos; pero con unas características particulares se convierten en: columna, editorial y crítica.

Editorial

Es quizás el más relevante de los géneros de opinión por el efecto, el contenido y lo que representa. Es el vocero legítimo de un medio o de una organización.

Para Lorenzo Gomis, el editorial es el instrumento máximo de influencia del que dispone un medio y es mucho más representativo que una columna o un artículo “Un editorial del *Times* de Londres o del de New York tiene un peso y una influencia muy superiores a los que tendría el mismo texto si hubiera aparecido firmado por quien efectivamente lo ha escrito” (Gomis, 2008, p.185).

El hecho de que sea la posición de un medio tan prestigioso le da un peso y un valor superior a las opiniones. En muchos lugares del mundo la opinión de los periódicos, a través de sus editoriales, ayudan a orientar y generan debate.

Por eso el editorial debe tener posiciones claras, precisas, en ellas debe identificarse respaldo o rechazo ante un acontecimiento. Toda apreciación se ajustará a los parámetros y líneas ideológicos de la empresa y a la ley. Normalmente analiza el alcance de las noticias, dos o tres días después de que ocurrieron.

En él se explica un hecho, se sitúa un marco teórico, se recurre a los antecedentes a fin de comprenderlo, hay una formulación de juicios.

El editorial es un tipo de texto maduro, que requiere la visión de un periodista experimentado, por eso es difícil que los jóvenes comiencen su carrera en la escritura de editoriales. Al contrario, son escritos por el director del medio o por algún experto en el tema decidido por el periódico o la organización.

Según Alex Grijelmo, en su libro *El estilo del periodista* (2003, p.125), existen dos clases de editorial, cuya denominación está determinada por su tamaño, el editorial de fondo y las glosas o sueltos, que son pequeños editoriales con no más de tres o cuatro párrafos cortos. Por ejemplo el diario *El País*, de España, utiliza ambos.

La diferencia sustancial entre la glosa y el editorial de fondo es que en el primero, por su extensión, apenas se alcanza a dejar sentada una posición; en cambio, en el segundo se puede recurrir a unos contextos y unos razonamientos más elaborados.

Según Stephen Rosenfeld, editorialista de *The Washington Post*, no existen unas reglas definidas para la redacción del editorial, pero, básicamente, lo que se hace es plantear un problema y ofrecer una respuesta.

En el editorial debe eliminarse la primera persona, ya que lo que se expresa es la visión de la organización y el medio frente a determinados hechos.

El párrafo final del editorial debe presentar una conclusión de lo planteado en el texto o puede dejar abierta una pregunta para que el lector saque sus propias conclusiones.

La columna

«Cuando el artículo aparece como sección y el articulista es el titular de una rúbrica que se publica varias veces por semana tenemos la columna y el columnista».

Lorenzo Gomis

La columna es un texto que cumple múltiples funciones, debe interpretar, orientar, contextualizar, presentar razones, analizar, contrastar, estudiar antecedentes históricos, confrontar, comparar.

Las diferencias entre la columna y el editorial son: que tiene un lugar determinado y una periodicidad definida. Además, se le atribuye a una persona. Justamente esa periodicidad es uno de los aspectos determinantes de la columna ya que se genera una relación estrecha con el lector “Uno de los secretos de la columna es la atmósfera de intimidad con el lector que promueve. La columna responde a la necesidad de conocer a quien habla”. (Gomis, 2008, p.184). A través del tiempo los lectores van conociendo la manera de pensar, los gustos, las posiciones políticas e ideológicas del columnista y se va generando una complicidad que no es posible con ningún otro género.

Los lectores saben qué esperar del columnista, el columnista expresa su mundo personal a través de las columnas y aunque trata de innovar muchas veces siempre respeta sus convicciones que orientan el desarrollo de sus textos.

Los columnistas representan una de las medidas de éxito de muchas publicaciones. Grandes firmas ayudan a incrementar el prestigio del medio y reciben una contraprestación económica que los ayuda a vivir de la escritura.

Existen columnistas, además, que son expertos en un tema específico y, desde su columna, se dedican a analizar lo que pasa y se aventuran a interpretar la realidad para “predecir” qué sucederá más adelante.

Los columnistas tienen lectores fijos, seguidores que esperan la siguiente columna para regocijarse con el estilo y la manera de observar el mundo del columnista.

Algunos columnistas, incluso, venden sus textos a diferentes medios que los reproducen y la relación con los lectores va más allá de lo nacional, se convierten en pensadores universales.

La crítica

Según el Manual de redacción del periódico *El Tiempo*, “consiste en un comentario sobre una obra literaria, artística, musical, teatral, cinematográfica, folclórica, un programa de televisión, etc.” (1989).

El objetivo es orientar al lector sobre la calidad e interés. La idea es valorar una obra, con argumentos. Criticar es ofrecer un juicio acerca de si algo es bueno, malo, mediocre y explicar por qué.

En el diccionario de la Real Academia Española se define la crítica como “el arte de juzgar de la bondad, verdad y belleza de las cosas”, y en la Enciclopedia Británica como “la técnica de juzgar las cualidades y valores de un objeto artístico, tanto en materia de literatura como de bellas artes”. Su origen etimológico es el griego *kritikós*, que significa “que juzga”.

En una aproximación al origen de la crítica, Lorenzo Gomis (2008) nos recuerda que la crítica de libros comenzó en, *Le Journal des Savants*, en 1724, aunque lo que se ofrecía era la información descriptiva de la obra, desprovista de opiniones. Luego, en el Siglo XVII, los jesuitas también hicieron críticas para mantener su posición como guías en el conocimiento. En 1730, en el *Nouvelliste du Parnasse*, el abad Desfontaines, establece la crítica del gusto. Después de 1830, el desarrollo de la prensa influyó en las condiciones de la producción literaria, la máxima expresión de esta relación fue la novela de folletín.

Este género permite la expresión de las opiniones fundamentadas, que tratan de evadir la simple emisión de un juicio. La opinión debe estar alejada del interés económico o de la pasión desbordada.

La crítica busca persuadir, por eso se fundamenta en un componente argumentativo. En ella se trata de convencer al lector a través de un juicio de valor acerca de la obra.

Deben excluirse los elogios sin mérito que se parezcan más a una campaña de relaciones públicas, a un comercial pago o a un trabajo de propaganda.

Eso sí, la crítica debe estar inspirada en la convicción de quien firma, quien presenta una exposición con suficientes argumentos. Como menciona Lorenzo Gomis “¿Cuál es la función de la crítica? Como ejercicio de interpretación, la crítica tiene como primer objeto, la elección de una obra valiosa” (Gomis, 2008, p.170). Después de la selección el crítico explicará por qué es interesante esa obra:

Lo importante es la exposición argumentada del texto sin prescindir de los juicios de valor, y con una función formativa. La crítica periodística pretende encauzar culturalmente al lector como objetivo principal, aunque también debe servirle como fuente de conocimiento de la obra juzgada (Gutiérrez, 1984, p.219).

La crítica ofrece mayores posibilidades de estilo, una mayor libertad creativa, aunque se debe procurar que los datos que se incluyan, sean esenciales para el lector. En ella se debe incluir un análisis de forma y fondo. Se deben incluir datos de la historia para contextualizar al lector, pero no se debe revelar la trama o argumento.

El reportaje

El reportaje es hijo de la crónica y la entrevista y tiene una notable influencia del cine. Además, por su afán totalizante es el género mayor del periodismo, el que permite dejar testimonio de los hombres y su época. Su rigor investigativo lo convierte en una fuente de consulta fiable, que ofrece declaraciones, datos, cifras y, sobre todo, respuestas derivadas del análisis:

Reportaje, voz francesa de origen inglés y adaptada al español, proviene del verbo latino *reportare*, que significa traer o llevar una noticia, anunciar, referir, es decir, informar al lector de algo que el reportero juzga digno de ser referido (Vivaldi, 1998, p.65).

La narración es una de las diferencias entre el reportaje y la crónica, ya que el reportaje privilegia las acciones, está sustentado en los hechos. Hay una gran cantidad de situaciones que se van presentando y que configuran un universo completo, una historia que no deja ningún cabo suelto. Para conseguir este rigor se vale de la investigación y de

técnicas narrativas propias de otras disciplinas, se nutre de diferentes fuentes y por eso es omnívoro:

En el reportaje, sea cual sea su clase -estándar o corriente; especial, interpretativo o “en profundidad”- se impone a nuestro juicio el estilo directo puro. Lo que significa que se cuenta o narra sin comentario alguno. (Vivaldi, 1998, p.73)

Gonzalo Martín Vivaldi dice que el reportaje es un relato “esencialmente informativo, libre en cuanto a tema, objetivo en cuanto a modo y redactado preferiblemente en estilo directo, en el que se da cuenta de un hecho o suceso de interés actual y humano”. Carlos Marín, en su *Manual de periodismo* (1992), editado por la editorial Grijalbo, dice que es:

un género complejo, que suele contener noticias, entrevistas o crónicas, así como recursos de otros géneros literarios, como el ensayo, la novela corta y el cuento. Los reportajes amplían, complementan y profundizan la noticia para explicar un problema, plantear y argumentar una hipótesis o contar un suceso. Aportan elementos sustanciales para explicar el porqué de los hechos; el reportaje investiga, describe, informa, documenta (Marín, 1992).

Allí radica su versatilidad, en esa oportunidad de combinar, integrar y ahondar, sin perder su horizonte, su naturaleza propia; en permitir que los investigadores, a pesar de sus límites difusos, puedan diferenciarlo de otras formas periodísticas. Wenceslao Fernández Flórez lo explicó en términos sencillos: “El reportero resulta, fundamentalmente, un hombre que dedica su actividad a enterarse de lo que nosotros queríamos saber y no tenemos medios o tiempo de averiguar, y nos lo explica” (*apud* Gomis, 2008, p.158).

Es el género periodístico que mayor esfuerzo requiere, el que más investigación demanda. Reconstruye un hecho, un proceso, la vida de un personaje, la historia de un lugar, aquel que responde a todos los interrogantes, que no deja cabos sueltos, que además usa un lenguaje creativo, aquel que engloba y cobija a las demás formas periodísticas. Tiene algo de noticia cuando produce información, cuando revela; de crónica, cuando relata un fenómeno; de entrevista, cuando reproduce opiniones de las fuentes o fragmentos de diálogos con ellas. El que también, aunque en menor medida, tiene algo de análisis, en sus afanes de interpretar hechos y de editorial, artículo y crítica cuando el autor juzga lo que cuenta y explica; sin embargo, el reportaje no es un simple depósito de posibilidades

múltiples o un *collage* de géneros diversos. Al contrario, es plural en elementos, diverso en orientaciones y énfasis, puede transformarse de acuerdo con los vicios o virtudes de sus autores, como lo define Gabriel García Márquez: “Es la reconstrucción minuciosa y verídica del hecho, es decir la noticia completa, tal como sucedió en la realidad para que el lector, la conociera, como si hubiera estado allí. El reportaje posee el carácter informativo y totalizador” (García Márquez, 1996, p.3).

Caracterización

Hay una gran confusión en la caracterización de este género, por ejemplo se le confunde con la crónica, esta problemática la plantea Daniel Samper Pizano *en su Antología de grandes reportajes colombianos*:

Muchas veces resulta difícil separarlo por completo de sus progenitores. Son fronteras borrosas las que se tienen entre ellos, y con frecuencia se escriben notas que podrían ser reportajes acronizados o entrevistas con rasgos de reportaje. A su vez, son distintos los tres de la noticia directa, austera e impersonal, donde no queda espacio para intentar formas más complejas de comunicación o lucimiento (Samper, 2001, p.14).

Pero uno de los puntos que lo diferencia es que la crónica no necesariamente transita por el pasado, presente y futuro de un tema; el reportaje sí. Es decir, el reportaje presenta contextos, y si la investigación es muy rigurosa (como debe ser), hasta puede aventurar posibles consecuencias. Una crónica puede escribirse con el saber propio del cronista, no necesita de la investigación, por lo menos esto puede hacerse con una crónica que remita a lo anecdótico, a la vivencia de un personaje. Para la investigadora Patricia Nieto, la principal diferencia entre crónica y reportaje radica en que el segundo siempre se remonta a los antecedentes y aventura conclusiones acerca de un hecho; la crónica, no necesariamente.

Para realizarlo es un requisito la investigación. Algo que deja claro Daniel Samper en el rastreo bibliográfico para construir el prólogo de la *Antología de grandes reportajes colombianos*:

Señala Ferguson que “los mejores reportajes resultan cuando el reportero ha acumulado un material tres veces mayor del que puede usar”. Y añade algunos consejos más para los reporteros jóvenes: “la próxima vez que le

asignen una entrevista formal, no hable sólo con el sujeto asignado; converse también con algunos de los amigos y enemigos de él [...] Usted tendrá más lectores si escribe acerca de gente más que de situaciones [...] Si logra captar firmemente a su personaje, esto brillará a través del material terminado”. (Samper, 2001, p.40).

Se caracteriza, con respecto a otros géneros, por su diversidad funcional, temática, compositiva y estilística. Ya que es un género muy versátil y puede incorporar, combinar múltiples procedimientos y recursos de escritura, absorber en parte o del todo otros géneros periodísticos y además puede asimilar parcial o totalmente géneros literarios y artísticos como la novela, el ensayo, el cuento, el cine o el teatro. Eduardo Ulibarri afirma que el éxito en el reportaje:

Depende de muchos requisitos, de la ciencia, debe tomar la práctica sistemática, el afán de comprobación, la voluntad de ahondar en la realidad del arte, su gusto por el sombro, su atrevimiento, su irreverencia, su fascinación y nunca debe alejarse de la ética ni de la responsabilidad (Ulibarri, 1944, p.48).

Queda claro que para escribir un reportaje hay que tomar aspectos de diferentes disciplinas, es un ejercicio complejo de investigación y de redacción. Juan José Hoyos, en uno de los textos más completos acerca del reportaje colombiano, titulado *Literatura de urgencia* (2003), gracias a una expresión utilizada por Álvaro Cepeda Samudio, desarrolla estos conceptos y afirma que el reportaje es “pura poesía de acción”, pura “poesía de los hechos”. Es decir, no requiere de la retórica elaborada de la crónica, no está recargado de adjetivos, en él predomina la presencia de los verbos. Para Hoyos la gran conclusión es que la diferencia entre reportaje y crónica es que el primero “eliminó sus contaminantes poéticos”, también puede tener una elaboración del lenguaje, unos juegos literarios, pero lo básico serán las acciones. Es como el cuento, al que se le puede dar intensidad, a través de la historia o a través del lenguaje; en la crónica se puede optar por construir un texto atractivo por su lenguaje; en el reportaje es necesario que sea la historia, que sean los hechos los que defiendan su calidad.

Hoyos agrega que un “buen reportaje nunca te hace aburrir, como una buena novela” (Hoyos, 2003, p.12). Para él, el reportaje busca captar una historia con todos sus detalles, retratando de paso sus personajes, sus ambientes, recreando el drama que hay detrás de los

hechos que se narran. Por eso considera que tiene ese afán totalizador. Para este investigador “es un punto de encuentro entre el periodismo, la literatura, la antropología, la historia, el arte y muchos otros campos del conocimiento ligados a las ciencias humanas” (Hoyos, 2003, p.10). El texto *Literatura de urgencia* reivindica, como ya lo ha hecho Gabriel García Márquez, al reportaje como el género máximo del periodismo, aquel que abarca a los demás y que requiere tales condiciones en su escritura que, como ha manifestado el Nobel colombiano, podría considerarse un género literario.

El reportaje requiere de mucha más información de la que se publica porque es necesario que el periodista entienda el fenómeno completo que intenta explicar, para dar un panorama global, para dejar la marca, la huella debe ser total. Este género ha tomado gran importancia porque como ha planteado George Steiner en *El género pitagórico*:

La característica dominante de la actual escena literaria es la supremacía de la no ficción -reportaje, historia, polémica filosófica, ensayo crítico-sobre las formas imaginativas tradicionales. La mayor parte de las novelas, poemas y obras de teatro producidas en los últimos dos decenios no están, sencillamente, tan bien escritas, tan vigorosamente sentidas como otras modalidades de la escritura en que la imaginación obedece al impulso de los hechos (Steiner, 1982, p.121).

Sucedió en la década del 70 en Estados Unidos cuando se dice que los Nuevos Periodistas fueron los que mejor reflejaron su época y se dice ahora en América Latina, cuando los cronistas son los que mejor la retratan y elaboran lo que sucede en el continente. Eso sí, hay que tener en cuenta que el desarrollo de grandes reportajes siempre ha tenido una pretensión literaria:

Una modalidad escritura híbrida, el reportaje novelado, caracterizada por la simbiosis entre la vocación testimonial y los procedimientos de documentación propios del reportaje periodístico, por un lado, y las convenciones de representación inherentes a la novela realista de ficción, por otro (Chillón, 1999, p.193).

En el reportaje-novelado es quizás donde más se han explotado las relaciones entre el periodismo y la literatura. El género máximo del periodismo y el más extendido de la literatura se conjugan para representar la realidad social de su época:

Las promiscuas relaciones entre la novela y el reportaje conforman, como veremos a continuación, uno de los terrenos privilegiados de convergencia literatura y periodismo. Se trata de un caso de hibridación de enorme interés, puesto que pone bien de manifiesto que, en lugar de estar separados por rígidas fronteras, periodismo y literatura se hallan unidos por nexos relevantes: en primer lugar, la condición *empalabradora* de ambas actividades, derivados de su condición lingüística común; después, el hecho de que, desde sus orígenes, el periodismo ha sido en buena medida una cultura esencialmente narrativa, caracterizada por el propósito de dar cuenta de la diversa y compleja realidad social mediante relatos de toda laya y condición (Chillón, 1999, p.195).

El reportaje es un género que reconstruye acciones humanas, hechos en los que intervienen personas, que se convierten en una representación de la vida y por eso no dependen, como la noticia, de la novedad, sino de la calidad humana del relato, que no tiene una fecha de caducidad definida, que puede perdurar en el tiempo, el valor de estos reportajes es, en gran medida, esa huella que dejan, el conocimiento que transmiten. El reflejo de las costumbres de una época, de las formas en las que se comportan los seres humanos en un momento determinado, un instante fotografiado, de forma reposada, por la sensibilidad del reportero.

Capítulo 4. La crónica

La crónica es un género que está ligado al origen del hombre. Algunos teóricos ubican su origen en la *Biblia*, pero hay otros que lo sitúan en el comienzo de las civilizaciones. De hecho, algunos teóricos como Juan Cantavella (2004) afirman que la crónica es anterior al periodismo. Como se analizó en el primer capítulo, el periodismo aprovechó una amplia tradición histórica y literaria para adaptarla a sus páginas.

Carlos Mario Correa en su libro *La crónica reina sin corona* (2011). Nos recuerda que en el libro *La magia de la crónica*, el periodista y profesor venezolano Earle Herrera señala que:

la más antigua historia escrita procede los Sumerios, habitantes de la Mesopotamia, cuya civilización floreció entre el año 3000 y el 2000 a. de C., Y se refiere a los trabajos que Gilgamesh, rey (lugai) de Uruk, una de las ciudades estados de Sumer, y de su pueblo en medio de las inundaciones del río Éufrates. Un relator narra hacia el año 2400 a. de C. la guerra entre las ciudades limítrofes de Lagahs y Umma (Correa, 2011, p.20).

Correa también recuerda que en la *Biblia*, en el *Antiguo Testamento* hay dos textos llamados libros de las crónicas o Paralipómenos, que son genealogías, informes sobre los reinos de David y Salomón y un recuento de la división del reino tras el exilio babilónico, escritos hacia el año 330 a. de C. También habla del contenido de crónica que hay en el *Génesis*, en el que se recurre a fuentes orales y escritas para relatar la creación del mundo.

De igual manera, afirma Correa, hay crónica en los relatos de hazañas griegas, romanas y españolas. Los griegos con el *Marmor Parium*, escrito en mármol, que es la historia de Grecia desde reyes atenienses hasta siglo III a. de C.

Asimismo, Correa nos recuerda que durante muchos años la crónica fue el relato histórico de los pueblos:

Por ejemplo, la historia de China está registrada en crónicas como la de los estados de Lu (siglo XVIII al siglo V a. de C), de Chin (siglo IV a. de C) y de Wei (siglo III a. de C); en ella se hacen referencias a la genealogía de la realeza, a fenómenos y desastres naturales, a sucesos sociales y militares, a construcciones y labores agrícolas (Correa, 2011, p.54).

Más adelante “La llamada crónica de Néstor o crónica de Kiev cuenta detalles del nacimiento de los pueblos eslavos hasta el siglo XII” (Correa, 2011, p.54). Y “En la América indígena el *Chilam Balam* (secretos de los profetas), tiene historias del pasado, predicciones, mitologías, cálculos astronómicos, registros médicos y de costumbres” (Correa, 2011, p.54). Más adelante, Álvaro Ruiz Abreu, citado por Correa, recuerda que:

A través de la crónica buscaron perpetuidad hombres como Alejandro Magno, quien se hacía acompañar por cronistas a sueldo encargados de registrar punto por punto sus penas y conquistas; como Julio César, quien en su diario *De Bello Gálico* se convierte en su propio cronista; como Marco Polo, el aventurero veneciano, cuyo testimonio causó en su tiempo-y todavía ahora leerlo-, maravilla y asombro; aumentado su celebridad otros como Marco Tulio Cicerón, El Latino, quien recorría la ciudad para enterarse sobre esta y sus acontecimientos que luego reunía en crónicas personales adornadas con su retórica política y filosófica; y en Grecia, Heródoto, Tucídides y Jenofonte, se llamaban a sí mismo “cronistas”; y sus “crónicas” están entre las primeras formas de “hacer historia” en el sentido original de contar lo que pasaba.

Entre los siglos IX y XIV, fueron los monjes quienes le dieron un enérgico impulso y desarrollo a este género, ya que los monasterios tenían a un monje- cronista, que además de registrar los sucesos de su abadía, contaba la historia de su nación e incluso daba su versión de los hechos que originaron el mundo (Correa, 2011, p.237)

Estas ideas están vinculadas con lo que plantea de Earle Herrera quien aclara que la crónica está estrechamente vinculada a la historia propiamente dicha y se podría afirmar que “es la primera forma de historiar”. Herrera complementa esa idea al afirmar que “El cronista no toma, como el historiador, distancia de lo que narra. Por el contrario, está inmerso en su propia relación, y comenta desde adentro lo que vio y oyó (Herrera, 1986, p.22). Es decir, el cronista, a diferencia del historiador, toma partido, participa del relato que construye.

¿Qué es la crónica?

En su *Curso de redacción*, Gonzalo Martín Vivaldi define a la crónica como “una información interpretativa y valorativa de los hechos noticiosos”. Alex Grijelmo en *El estilo del periodista* dice que es la información combinada con la “visión personal del

autor”. El *Manual de redacción* del periódico *El Tiempo* (1989) afirma que “la crónica desarrolla un aspecto secundario o de color de un acontecimiento que generalmente ya ha sido objeto de tratamiento noticioso”. *¿Cómo hacer periodismo?*, de Editorial Aguilar (2002), plantea que la crónica “tiene la misión primordial de informar sobre hechos noticiosos de la actualidad, la diferencia “es que el cronista narra con tal nivel de detalles que los lectores pueden imaginar y reconstruir en su mente lo que sucedió”. Es decir, en todas las definiciones es claro que la crónica se fundamenta en la visión del cronista, que interpreta unos hechos y toma decisiones que afectan su escrito.

La crónica es uno de los géneros más ricos, más elaborados, que más relación tiene con la literatura. Que requiere más cuidado. En la crónica, como en el cuento, se pueden aplicar las palabras de Julio Cortázar y comparar la relación con el lector con un combate de boxeo en el que hay que ganar por *knockout*, desde el principio, sin darle tregua. Con un titular, que sea “resumen y expresión exacta” del suceso, como decía Eduardo Cano, el exdirector del periódico *El Espectador*, de Colombia, asesinado por el narcotráfico en 1986, o como los que describía Álvaro Cepeda Samudio en su texto *Viendo Titulares* (1977):

Como las mujeres, los titulares forman un mundo polifacético que expresa su emoción de muchas y muy variadas maneras. Los hay, como las colegialas tímidas, que apenas asoman el cuerpo de la noticia por entre los pliegues espesos de los tipos rectilíneos y enlutados; detrás de un titular quinceañero puede esconderse una gran noticia y puede estar sobre una solemne majadería; todo depende de la perspicacia del hacedor de titulares.

Otros son tan coquetos, incitantes y llenos de esquiveces como cualquiera de las más cotizadas vampiresas del alto mundo. Empinado sobre un tipo de grandes proporciones nos llama la atención, exactamente como la vampiresa cuando pasea por los vestíbulos lujosos su enorme escote, pero al seguir viéndolos descubrimos que en la segunda línea se achica, se pierde en arabescos tipográficos, pero cuando ya lo vamos a abandonar nos hace un guiño incitante, que nos obliga a adentrarnos en la lectura de la noticia (Cepeda, 1977, p.59).

También debe tener un principio que invite a la lectura, que se meta en la conciencia del lector, que lo obligue a no pararse. Un principio contundente, corto pero sustancioso,

que resuma en pocas palabras la historia que va a contar, pero que guarde información, que se reserve detalles que más adelante alimentarán la hoguera de la curiosidad del lector. Principios como los de la escuela norteamericana, o como los de una escuela latinoamericana, encabezada por Juan Villoro, Martín Caparrós, Alberto Salcedo Ramos o por Julio Villanueva Chang. Principios como ese de su texto *Por amor al chanco*: “La vida le ha pagado con la moneda del desprecio: acaba de cumplir veinticinco años vendiendo alcancías en la calle, y no ha ahorrado un solo centavo” (Villanueva, 1999, p.167).

La crónica debe tener un cuerpo que contenga información en cada párrafo para mejorar el ritmo, que mantenga la atención del lector, con una estructura que no decaiga.

Debe usar la anécdota, esos detalles que enriquecen, que hacen más amena la lectura, que ayudan a producir sensaciones en el lector. Anécdotas como las que usan los grandes maestros del periodismo Caribe, como Juan Gossaín, en *La Semana Santa de Santo Tomás*:

Aparece una comparsa a cuya cabeza desfila un helicóptero hecho con trapos, pedazos de cartón y alambre. En el fuselaje, con grandes letras burdas, tiene una leyenda: Fuerza Ambrienta de Colombia, FAC:

Pienso, para mi propio mal, y le digo al capitán del helicóptero, a gritos:

-¡Hambre se escribe con ‘h’!

Él me mira con lástima y se ríe. Me responde a gritos:

-Lo que pasa es que teníamos tanta hambre que nos comimos la ‘h’.

Y quedo como un pendejo, callado en medio de su risotada, porque nadie me manda a meterme en lo que no me importa (Gossaín, 2003, p.97).

El último elemento de la crónica debe ser un final contundente, que dé la idea de que la historia ha tenido un desarrollo circular, que no se dejó ningún detalle suelto, que se respondieron todas las preguntas.

Características de la crónica

La denominación de crónica se origina en el vocablo latino *Chronicus*, que significa aquello que sigue el orden del tiempo. En sus inicios se suponía que lo que se hacía en la crónica era registrar la sucesión temporal de los hechos.

Durante años, en esta forma de escritura predominó la narración lineal. Ahora se mantiene el nombre de crónica, pero ya no se tiene la exigencia de una escritura lineal en el tiempo, aunque sí se debe mantener un registro de ese tiempo que transcurre. Se puede empezar una historia con un acontecimiento que sucedió al final, o en la mitad. Eso sí, al lector debe quedarle claro cuál de las acciones ocurrió primero.

Antonio Castro Leal, en el prólogo a *Cuentos vividos y crónicas soñadas* (1946) determina algunas de las características de la crónica:

La crónica imponía como condiciones fundamentales que se dejara leer fácilmente y que atrajera e interesara al lector. Para dejarse leer fácilmente debía de estar escrita en una prosa fluida, ágil, sin comienzo ni dificultades para el lector; para atraer e interesar, tenía que tratar temas de actualidad, ofreciendo, sin bombo ni ruido, nuevos puntos de vista, reflexiones originales [...] agregándole su imaginación incitada, la dosis de poesía o de humorismo o de filosofía que era necesaria (Castro, 1946, p. IX).

La crónica es una zona de tránsito libre, en la que confluyen distintas disciplinas, es narrativa, descriptiva y ofrece opinión. Además hay una búsqueda del rostro humano de la noticia. En la crónica es importante tener unos protagonistas, hay que ir más allá de las cifras, debe tener unos personajes que, normalmente, son seres comunes que no se clasificarían para estar en la portada de los grandes medios de comunicación. Manuel Gutiérrez Nájera en *Obras inéditas: Crónicas de Puck* lo plantea de la siguiente manera:

La crónica propone una épica con el hombre como protagonista, narrado a través de un yo colectivo que procura expresar la vida entera, a través de un sistema de representación capaz de relacionar las distintas formas de existencia, explorando e incorporando al máximo las técnicas de escritura (Gutiérrez, 1943, p.62).

En la crónica hay una necesidad de buscar unos protagonistas diferentes de la historia. En ocasiones son personajes reconocidos; pero la mayoría de las veces, los actores principales son desconocidos que tienen una historia atractiva, con la que mucha gente puede sentirse identificada. La crónica representa la realidad y la realidad está plagada de estos nuevos protagonistas, por eso es un género que se convierte en una manera de expresar la vida misma, a través de distintas maneras de narrar. Esta versatilidad que

permite la crónica es analizada por la teórica Susana Rotcker en su texto *La invención de la crónica*:

La crónica se concentra en detalles menores de la vida cotidiana, y en el modo de narrar. Se permite originalidades que violentan las reglas de juego del periodismo, como la irrupción de lo subjetivo. Las crónicas no respetan el orden cronológico, la credibilidad, la estructura narrativa característica de las noticias ni la función de dar respuesta a las seis preguntas (Rotcker, 2005, p.226).

Es claro que la crónica se preocupa por encontrar la poética de la realidad, por contar detalles de la vida cotidiana o la existencia de personajes con una tendencia al anonimato. La crónica se aparta de los esquemas tradicionales, es subversiva. Para un gran cronista como José Martí (LXXIII) las crónicas deben:

Hacer llorar, sollozar, increpar, castigar, crujir la lengua, domada por el pensamiento, como una silla cuando la monta un jinete; eso entiendo yo por escribir. -No tocar una cuerda, sino todas las cuerdas.- No sobresalir en la pintura de una emoción, sino en el arte de despertarlas todas (pp.133-134).

A pesar de sus libertades, la crónica se debe a la realidad, a una representación de la realidad, en la que es necesario un retrato fiel; pero también tiene en cuenta el compromiso con la forma y por eso considera elementos como la necesidad de mantener un ritmo. Germán Castro Caycedo, en su texto *La caja de herramientas del narrador* agrega algunos detalles que hacen parte de esos relatos de buen periodismo:

Mientras se pueda ir al sitio y vivirlo lo más intensamente que se pueda, hay que tratar de hacerlo [...] 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 la persona saca de adentro, las cosas de su personalidad (Castro, 1999, p.6).

Información en cada párrafo, colores, sabores, olores para acercarse a la realidad. Visitar el sitio en el que ocurrieron los hechos y, además de la descripción física, meterse en la psicología de los personajes, son características esenciales de un género versátil y ágil, de una forma de representación que tiene información y un alto componente estético.

Función de la crónica

La crónica exige, por naturaleza, la imaginación e interpretación del periodista, ingrediente indispensable para encontrar el modo, la forma, la estructura más eficaz, más clara de hechos noticiosos, de actualidad o que son actualizados, en los que se cuenta una historia y se juzgan detalles a través de la mirada del cronista. La crónica debe ser informativa-noticiosa-narrativa.

La noticia y la realidad conducen a la crónica, además utiliza elementos de la literatura para la construcción de una historia, sus límites estilísticos convergen en no llegar al terreno de la ficción. A pesar de estas restricciones la crónica ofrece una amplia gama de posibilidades.

El escritor colombiano Tomás Carrasquilla en uno de sus *Discos cortos*, publicado en *El Bateo de Medellín*, en 1922, plantea acerca de la crónica:

Esa literatura de periodismo que llaman crónica, sin serlo, no es tan fácil de farfullar como parece. Prescriben los maestros en el arte que el tal escrito ha de ser corto al par que animado y decididor, prescriben que no ahonde en el asunto; que no se meta demasiado en gravedades ideológicas; que al concepto e idea no se le dé solemnidad; que la forma sea elegante sin ramplonería; que todo esté a los alcances del iletrado y al gusto del entendido. Total: una gentileza entre veras y chanzas.

En verdad que esos preceptos son harto hermosos. Bastara su hermosura el prescribir, por su espíritu, la pedantería hórrida, la erudición pesetera y las retóricas de escuela; bastara el proclamar, como proclama, la espontaneidad y sencillez, factores eficaces del arte.

Sólo que al ajustarse a este norma de verdadera selección apenas si le es dado a uno que otro mortal. En efecto, hacer en pocas líneas algo significativo y alto; elaborar como en el aire por las solas inspiraciones del buen gusto y de la discreción es labor para ingenios peregrinos (Carrasquilla, 1922, p.158).

Carrasquilla es consciente de lo difícil que es hacer una buena crónica y menciona una cantidad de condiciones que deben cumplirse, además llega a aspectos esenciales de la crónica, es necesaria la investigación, pero no es suficiente. Hace falta, además, la sensibilidad.

Últimamente, muchos cronistas también han sido profesores en talleres de crónica y otros han reflexionado sobre el tema. Martín Caparrós (2007) ha dicho que la crónica “es un intento siempre fracasado de atrapar el tiempo en que uno vive”. Como siempre se fracasa hay que volver a intentarlo y a pesar del fracaso, queda una huella de ese tiempo en el que se vive.

Alberto Salcedo Ramos también ha meditado acerca de la crónica y sobre todo de la forma de hacer crónica, por eso plantea, en la entrevista realizada para esta investigación, que:

hay que estar en el lugar de nuestra historia tanto tiempo como sea posible para conocer mejor la realidad que vamos a narrar. La realidad es como una dama esquiva que se resiste a entregarse en los primeros encuentros. Por eso suele esconderse ante los ojos de los impacientes. Hay que seducirla, darle argumentos para que nos haga un guiño (Salcedo, 2014).

Salcedo Ramos siempre está tratando de conquistar a los protagonistas de sus historias y de seducir a sus lectores. Él se considera un narrador nato y siempre está en celo en la búsqueda de historias y lectores. Tiene los sentidos despiertos de cara a la realidad y la pluma afilada para contar buenas historias.

Martín Caparrós es claro al plantear el principal objetivo de un cronista “conseguir que un lector se interese en una cuestión que, en principio, no le interesa lo más mínimo” (Caparrós, 2007, s.p.). Esta idea se relaciona con un planteamiento de Julio Villanueva Chang, en el que se resume el gran compromiso “Hoy un cronista no tiene sólo el reto de contar historias que la gente recuerde sino de contarlas como nunca antes alguien lo había hecho” (Villanueva Chang, 2011, p.589). Villanueva Chang complementa su visión y afirma “Una parte de las historias más memorables son aquellas en las que un cronista ha sabido contagiar la fascinación que sintió por lo descubierto, incluso cuando vuelve extraordinario lo más banal” (Villanueva Chang, 2011, p.590). Hacer que el lector se interese por algo que antes no le interesaba, contarle una historia como nadie lo había hecho, contagiarle la fascinación que el cronista sintió por un tema o un personaje son compromisos ineludibles para el cronista, bases que sustentan el compromiso que tiene a la hora de enfrentarse a una historia.

Leila Guerriero también reflexiona acerca del oficio y lo hace desde la vocación monacal que deben tener los cronistas:

conozco a los cronistas que trabajan como yo. Que después de meses de reporteo, bajan las persianas, desconectan el teléfono y se entumescen sobre el teclado de un computador para salir tres días después a comprar pan, sabiendo que el asunto recién comienza. (Guerriero, 2010, s.p.).

Guerriero es de las que defiende meses de *reportería* e inmersión, búsqueda de escenas, de personajes, de información y después un combate feroz con las palabras que requiere tiempo y dedicación. En proceso de inmersión, selección de material, escritura y edición es importante la aparición de la mirada del cronista. Martín Caparrós es un defensor de la subjetividad del periodismo, de la presencia de un autor y del componente político que tiene el género:

todo texto (aunque no lo muestre) está en primera persona. Todo texto, digo, está escrito por alguien, es necesariamente la versión subjetiva de un objeto narrado [...] nos convencieron de que la primera persona es un modo de aminorar lo que se escribe, de quitarle autoridad. Y es lo contrario: frente al truco de la prosa informativa (que pretende que no hay nadie contando, que lo que cuenta es «la verdad», la primera persona se hace cargo, dice: esto lo que yo vi, yo sé, yo pensé. Y, hay muchas otras posibilidades, por supuesto (Caparrós, 2007, s.p.).

La autoría de la crónica es la marca que distingue un texto. Los grandes cronistas como los buenos novelistas o los mejores pintores logran un estilo propio, personal. Así como al ver unos trazos, el conocedor de arte sabe que está frente a un Picasso; el estudioso del periodismo narrativo, al leer unas pocas líneas, sabe que está frente a un texto escrito por Gay Talese, Leila Guerriero o Juan Villoro. Esa es otra de las diferencias sustanciales con el periodismo informativo. Muchos de los grandes cronistas actuales tuvieron que pasar por el servicio militar obligatorio de las salas de redacción y salieron convencidos de que la noticia es importante, necesaria; pero no es lo que quieren para sus vidas. Marco Avilés lo dice de esta manera:

trabajé en *El Comercio* durante tres años, al cabo de los cuales me retiré del periodismo diario con las mismas excusas del vegetariano ante la carne: hace daño [...] el cronista es un escritor que se enfrenta a un mundo -el periodístico, como primera órbita- donde la palabra ha sido desprestigiada por la ociosidad. Y donde la realidad es usualmente reducida a fórmulas miserables (Avilés, 2011, p.23).

La realidad, para los medios masivos, es un fragmento muy reducido de lo que sucede, un fragmento que le interesa a la minoría que detenta el poder “La información (tal como existe) consiste en decir a muchísima gente lo que le pasa a muy poca: la que tiene poder. Decirle, entonces, a muchísima gente que lo que debe importarle es lo que les pasa a esos” (Caparrós, 2007, s.p.).

Uno de los aspectos importantes de la crónica es que va en contra de la imposición de los medios tradicionales y busca nuevos protagonistas:

La crónica se rebela contra eso cuando intenta mostrar, en sus historias, las vidas de todos, de cualquiera: lo que les pasa a ellos también podría pasarle a sus lectores. La crónica es una forma de pararse frente a la información y su política del mundo: una manera de decir que el mundo también puede ser otro. La crónica es política (Caparrós, 2007, s.p.).

Otro compromiso de la crónica está en luchar contra el facilismo de los medios tradicionales; pero, además, contarles a los lectores una historia como nunca se la han contado. Así lo plantea Leila Guerriero:

hay muchas cosas que pueden marcar un perfil, pero su peor ponzoña es el lugar común. Cualquier historia sucumbe si se le salpica con polvos como la superación humana, el ejemplo de vida por la tragedia inmarcesible. Decir eso es fácil. Más difícil es entender que el lugar común anida, también, en nuestros corazones bien pensantes, políticamente correctos (Guerriero, 2010, s.p.).

La lucha del cronista es en diferentes frentes. Tiene que luchar contra la tradición y, además, luchar contra sí mismo, contra el lugar común y la cursilería que también lo habitan. Además, tiene el compromiso de ir más allá, como plantea Julio Villanueva Chang:

La entrevista como género suele ser un acto teatral, y en la mayoría de ocasiones no llega a ser una situación de conocimiento, mucho menos una experiencia: tan sólo una colección de declaraciones más o menos oficiales, y, en el mejor de los casos, la grandilocuencia del verbo confesar (Villanueva, 2011, p.585).

Este panorama puede sonar desalentador; pero lo realmente importante es que los cronistas toman su profesión como una forma de vida, que los obliga a estar buscando el conocimiento en diversas formas, a tener los sentidos abiertos al mundo y a nunca traicionar su compromiso con la palabra, ya que como ha dicho Juan Villoro (2006) “una

crónica lograda es literatura bajo presión”. Esta expresión va en la misma línea de lo que expresa Leila Guerriero (2010) “no creo en crónicas que no tengan fe en lo que son: una forma de arte”.

La crónica es una forma de arte, eso sí, con grandes particularidades como lo planteó Juan Villoro (2006) para quien los cronistas “Como los grandes del jazz, improvisan la eternidad”. Villoro es una figura tutelar de la crónica en América Latina y encontró una metáfora para definirla, para él es el ornitorrinco de la prosa:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la voz de «proscenio», como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública a cuyo antecedente es el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser (Villoro, 2006, s.p.).

Los ingredientes en su justa medida han sido la obsesión de los buenos cocineros, de los científicos y de los cronistas, cualquier error puede terminar en fracaso rotundo. Tratar de compilar tantos recursos al mismo tiempo lleva a la crónica a estar en un limbo permanente, se trata de no escuchar solamente a la invitación de la lira poética, ya que hay que atender también a la urgencia informativa. Los triángulos amorosos siempre llevarán en su espalda la posibilidad de la tragedia:

De acuerdo con el Dios al que se debe, la crónica trata de sucesos en el tiempo. Al absorber recursos de la narrativa, la crónica no pretende «liberarse» de los hechos sino hacerlos verosímiles a través de un

simulacro, recuperarlos como si volvieran a suceder con detallada intensidad (Villoro, 2006, s.p.).

La crónica representa a la realidad y pretende que esa representación sea tan viva que se actualice, que vuelva a ocurrir en la mente del lector. Que quien se aproxime a ella se convierta en testigo, un testigo que, además, goce con el relato, como lo plantea Julio Villanueva Chang “Su reto es narrar los hechos de tal forma que lleve a un lector a entender qué encierra un fenómeno y sus apariencias, pero tomándose la molestia de no aburrir con ello” (Villanueva, 2011, p.591).

El cronista tiene, antes de comenzar a analizar un tema, retos complejos; pero ineludibles. Siempre tiene la obligación de entender el fenómeno que trata de explicar, además de hacer que lo entienda el lector. De igual forma, debe enseñarle al lector algo que no sabía. También tiene que estar atento a la realidad para sacarle el mejor provecho:

Un cronista está siempre ante esa posibilidad: donde escuchó una voz, evidencia un carácter; donde siente un olor, anuncia un gusto; donde ve una cifra, expone un modo de pensar. Va de los detalles al conjunto y viceversa. Un cronista es un recaudador de pequeñas singularidades. Lo que a un reportero notarial le parecería una banalidad, para un cronista podría ser un indicio de una verdad mayor (Villanueva, 2011, p.591).

La idea del cronista como “recaudador de pequeñas singularidades” es una de las que más se ajusta al deber ser del cronista, aquel que es capaz de ver lo evidente, mejor que el resto de las personas. El cronista que es capaz de ver lo que otros han pasado por alto es mejor que el que puede deslumbrar con sus acrobacias mentales, como planteó Luis Tejada, citado por Julio Villanueva Chang:

En 1922 en *El Espectador*. Luis Tejada sentenciaba su credo personal “el mejor cronista es el que sabe encontrar siempre algo de maravilloso en lo cotidiano; el que puede hacer trascendente lo efímero; el que, en fin, logra poner mayor cantidad de eternidad en cada minuto que pasa. El mejor periodista no es el más sabio sino el más intuitivo; no es el que escribe mejor sino el que mejor sabe hacer escribir; no es el más honrado, ni el más sincero, sino el que es capaz de hacer decir al mayor número de gentes: ¡eso era lo que yo pensaba!” (Villanueva, 2011, p.605).

Este hecho, determina una de las principales características que debe tener el cronista: la mirada. El ojo del fotógrafo hace un encuadre, se detiene en determinados aspectos, tiene

una mirada. El cronista también debe tenerla y para conseguirla debe tener sensibilidad, imaginación e intuición. La mirada es la que nos permite seleccionar determinados aspectos de la realidad “Al optar por un determinado encuadre, por algunos fragmentos del acontecimiento que ha decidido narrar, el cronista deja otros afuera. El acto de descubrir supone inevitablemente el de encubrir” (Villanueva, 2011, p.601). Este panorama deja claro por qué es difícil encontrar buenas crónicas:

La crónica nunca será un fenómeno a gran escala en el mapamundi de la prensa: por su naturaleza exigente, siempre será una ciudad menor dentro del continente del periodismo, un género aristocrático con ilusiones de un público pop, la mayoría de veces una aldea y una atracción turística para ese público que muy de vez en cuando desea apartarse del zapping y de la retórica ventrilocuismo y la notaría (Villanueva, 2011, p .603).

A pesar de su éxito actual, de un auge del que hablan algunos medios, las dificultades de la buena crónica siempre la harán un género medianamente marginal. Julio Villanueva Chang complementa y afirma que “Las crónicas extraordinarias siempre serán escasas. Si sobreviven no será por la iniciativa de la industria editorial sino sobre todo por la apuesta personal de un autor y sus amigos” (Villanueva, 2011, p.605).

Los editores y el lector que no lee

Uno de los aspectos necesarios para que haya buenas crónicas es que haya buenos editores. Desafortunadamente muchos le han hecho daño al periodismo con su visión apocalíptica de los medios escritos:

Los editores latinoamericanos suelen pensar medios gráficos para una rara especie que ellos han intentado: en lector que no lee. Es un problema: un lector se define por leer, y un lector que no lee en un ente confuso. Sin embargo, nuestros bravos editores no tremulan ante la aparente contradicción: siguen adelante con sus páginas llenas de fotos, recuadros, infografías, dibujitos (Caparrós, 2007, s.p.).

Sobre algunas mentiras del periodismo (2010), de Leila Guerriero es una reflexión necesaria sobre este tema. Para Guerriero aunque se hable de un auge de la crónica actualmente, el panorama no es tan alentador “Y sin embargo, sin medios donde publicarlas, sin medios dispuestos a pagarlas y sin editores dispuestos a darles a los

periodistas el tiempo necesario para escribirlas, se habla hoy de un auge arrasador de la crónica latinoamericana” (Guerriero, 2010, s.p.).

En parte, Guerriero coincide con Caparrós en algunas situaciones que dan origen a la crisis de los medios escritos:

Los muchachos de *marketing* son unas personas que se dedican, entre otras cosas, a hacer encuestas con grupos supuestamente representativos de lectores [...] les preguntan si leen, si no leen y qué les gustaría leer. A lo que los Señores y Señoras responde un sí, no, Paulo Coelho, y después de un rato de mucha elaboración los muchachos del *marketing* concluyen que ya los lectores no leen y que lo que hacen ahora los lectores, en cambio, es mirar televisión (Guerriero, 2010, s.p.).

El problema es cada vez mayor “Los editores encontraron un recurso genial para lograr que la gente siga leyendo: llegar a los quioscos disfrazados de televisor”. (Guerriero, 2010, s.p.). Sacude los más profundos cimientos de la industria editorial que no creen en su trabajo “Y es raro, porque si hay algo que uno debe hacer para dedicarse a un oficio como éste -editar diarios y revistas- es creer en él”. (Guerriero, 2010, s.p.). Que los editores no crean en su labor resulta más que paradójico:

El hecho de que tantos editores hayan decidido que los lectores no leen, pero insistan en seguir haciendo periódicos y revistas -objetos que sólo están hechos para ser leídos- que es, al menos, desconcertante. ¿Para qué insistir en la fabricación de algo que está destinado al fracaso? ¿Por qué no venden sus diarios y revistas y se compran canales de televisión? (Guerriero, 2010, s.p.).

Diferencia necesaria

En este trabajo tomaremos una clasificación realizada por la investigadora Maryluz Vallejo, para quien existen tres tipos de crónica:

Crónica histórica

La historia que se registra a la medida de los individuos y sus logros. Y se trata de crónicas que abordan cuatro temas principales: los sucesos militares, los informes funcionariales, las ocurrencias cotidianas en pueblos y ciudades, y los viajes. Ejemplo de este tipo de crónicas son las empresas militares del llamado viejo mundo como la

Reconquista de la Península Ibérica invadida por los Moros. También la prosa escrita por los llamados Cronistas de Indias:

El primer relato con noticias sobre el nuevo mundo está firmado por el Almirante Cristóbal Colón (1451-1506), cuyos diarios dan cuenta de su célebre viaje descubrimientos, en un lenguaje sencillo, descriptivo y rico en matices poéticos; necesariamente subjetivo y creativo para poder nombrar lo nunca antes visto y dar cuenta del asombro ante lo desconocido. (Correa, 2011, p.59).

También cabe destacar el trabajo de Bernal Díaz del Castillo 1492-1584, Hernán Cortés 1485-1547, Alvar Núñez Cabeza de Vaca 1507-1559, Gonzalo Jiménez de Quesada 1509-1579 y Juan Rodríguez Freyle 1566-1640:

Los dos primeros relatos, el de Colón y el de Vespucci, marcan los caracteres que va a tener la gran crónica del principio de América. Los dos italianos a quienes la suerte señala el destino de iniciar la nueva literatura son, literariamente hablando, geniales narradores. A Colón se le nombra como creador del realismo mágico y con él empieza en la literatura hispanoamericana. A Vespucci se le ha buscado la razón del éxito apoyado en la gracia y marrullero encanto, en ciertos toques eróticos que le aproximaría a la picaresca. Los dos, sencillamente, son precursores, y lo que hay que gracioso y sorprendente en uno y otro es la consecuencia natural de encontrarse frente a la inédita manera de vivir de uno de los pueblos que nada tenían que ver con los contemporáneos de Europa. (Correa, 2011, pp.29-30).

En 1571 Felipe II crea el cargo de Cronista Mayor de Indias, “dignidad generosamente remunerada que reconoce la trascendencia que llegó a tener este desordenado ejército de apuntadores y escribidores en la historia de América” (Samper, 2003. p.26):

Ni soldados ni frailes se proponen hacer historia o hacer literatura. En su idea de la palabra escrita, crónica 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 [...] Así sea extraordinaria buena parte de la crónica de la conquista,

se le califica por largo tiempo de materia prima de la historia nacional, de la historia de las religiones, del triunfo de la civilización sobre la barbarie. Pero si persiste es por ser también literatura. (Monsiváis, 2006, p.18).

Heródoto de Halicarnaso fue el primero que inició de manera intencional la empresa de viajar para contar lo que veía en crónicas, también hay que mencionar el *Libro de las maravillas* de Marco Polo (1254-1324), así mismo el primer viaje entorno del globo de Antonio Pigafetta (1491-1531) y el trabajo del cronista de la expedición emprendida por el navegante portugués Fernando Magallanes (1519-1522).

Crónica literaria

Este tipo de crónica tiene una relación directa con la literatura, con el ensayo. Demanda una participación más directa del cronista quien interpreta una realidad de acuerdo con su mirada. Uno de los momentos más brillantes de este tipo de relato se produjo con el Modernismo:

La profesora Maryluz Vallejo Mejía destaca que en el país la crónica se independizó formal y temáticamente de otros estilos de escritura desde comienzos del siglo XX y los cronistas, aunque no abandonaron del todo la referencia al suceso de actualidad, se ocuparon de temas intemporales y de interés universal (Correa 2011, pp.70-71).

En este tipo de relato ya no es necesario que el tema a tratarse tenga un fuerte referente noticioso, se amplían las temáticas y las formas con las que se afrontan estos relatos “La crónica se convierte en una especie de cuaderno de bitácora, que le permite tomar el pulso a la actualidad en medio del tráfico de la información, para expresarla desde un punto de vista independiente y original” (Correa, 2011, p.71).

En la crónica literaria es fundamental el estilo del cronista que no se conforma con desarrollar un tema noticioso, lo más importante es el punto de vista del autor, las orientaciones, los juicios, el juego con las palabras:

Hablamos de la crónica literaria -y algunos comentaristas la llaman también modernista por clásica- la cual se concibe como un acto de diaria o de frecuente inspiración, que suele alojarse en la columna personal de algún periódico o revista, refleja la personalidad del escritor y su peculiar manera de ver y expresar el mundo (Correa, 2011, p.71).

Otro aspecto que define a este tipo de crónicas es la frecuencia. Los cronistas literarios publican sus textos de forma frecuente y a través de esa periodicidad se puede rastrear la forma en la que el autor interpreta el mundo. Esta frecuencia también se convierte en una dificultad porque no es fácil mantener la calidad de los textos ante la presión de publicarlos sin interrupción y ante la inminencia de la hora de cierre. Aun así los grandes autores lograron algunas de sus mejores páginas escribiendo en caliente, casi sin tiempo para corregir, con el reloj como un enemigo permanente.

Crónica periodística

Para definirla, acudiremos a las palabras de la cronista Leila Guerriero “historias de no ficción que requieren largos trabajos de campo y que se narran utilizando recursos formales de la literatura de ficción” (Guerriero, 2012, s.p.).

La crónica periodística es el objetivo de este trabajo que se enfoca en una modalidad de discurso en la que se encuentran el periodismo y la literatura; pero además se hacen presentes la etnografía y la historia. Un tipo de periodismo que requiere tiempo para la investigación, para la escritura y la edición; que tiene un doble compromiso con la información y con el entretenimiento del lector que nunca debe aburrirse. Los cronistas que se enfrentan al duro reto de la crónica periodística deben entender aquello que decía Ezra Pound, citado por Domenico Chiape, “la poética es la capacidad de decir más con menos palabras” (En: Chiape, 2010, p.9). Además, como dice el mismo Chiape “Su máxima aspiración es contar algo por primera vez. Descubrir aunque sea un detalle hasta entonces desapercibido” (Chiape, 2010, p.11).

La crónica periodística descubre, traduce, desengaña, cuenta, entretiene. Además, como dice Mempo Giardinelli “no se trata de andar buscando lo original en lo extraordinario sino imaginar otras posibilidades para lo común. Lo que se ve todos los días, lo que nos rodea, lo que conocemos y lo que nos pasa, visto con imaginación” (Giardinelli, 2003, p.43). La crónica periodística es aquella en la que el cronista dedica mucho tiempo a la investigación y consigue más materiales de los que utilizará porque trata de entender un fenómeno; luego, se sienta a escribirlo de una forma original, tratando de encontrar ángulos inexplorados de la historia. En el camino intenta enseñarle al lector algo que no sabía y, por supuesto, tiene la obligación de no aburrir, para este propósito utiliza las

técnicas desarrolladas por la literatura y logra la feliz conjunción formal con el compromiso ineludible de no inventar nada.

Capítulo 5. La crónica en América latina

La crónica es un género latinoamericano por excelencia. En América, en momentos definitivos, la crónica ha recibido un impulso vital. Llegó con los llamados Cronistas de Indias, sin embargo este tipo de crónica tenía un fuerte componente ficcional que se aparta de los intereses de esta investigación. Por eso comenzaremos con *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle, un texto que puede incluirse dentro de la denominada crónica histórica que da cuenta de los viajes, las conquistas y las experiencias propias que ofrece un lugar al que se viaja.

Juan Rodríguez Freyle fue un criollo nacido en Santafé de Bogotá. Hijo de Juan Freyle y Catalina Rodríguez, venidos de España y unos de los primeros pobladores de la capital del Nuevo Reino de Granada.

Rodríguez Freyle fue seminarista, clérigo, estuvo en España durante seis años. Fue buscador de tesoros, soldado y labrador. A la edad de setenta años comenzó a escribir una historia que reuniera sus vivencias.

El Carnero inaugura la crónica de ciudad, se detiene en las costumbres locales, registra un periodo temporal de una comunidad determinada, con las noticias políticas, crímenes famosos, pestes, costumbres y escándalos.

Juan Rodríguez Freyle narra los acontecimientos del descubrimiento y la conquista del Nuevo Reino de Granada, así como la fundación de la ciudad de Santa Fe de Bogotá. *El Carnero* tiene fuerte contenido histórico; pero también incluye la ficción a través de relatos breves.

Desde el principio, el propio Rodríguez Freyle se ve a sí mismo como un cronista, que da cuenta de unos hechos a través de una voz propia:

Y volviendo a mi propósito digo, que aunque el reverendo fray Pedro de Simón, en sus escritos y noticias y el padre Juan de Castellanos en los suyos trataron de las conquistas de estas partes, nunca trataron de lo acontecido en este Nuevo Reino, por lo cual me animé yo a decirlo; y aunque en toscó estilo, será la relación sucinta y verdadera, sin el ornato retórico que piden las historias, ni tampoco lleva raciones poéticas, porque sólo se hallará en ella desnuda la verdad, así en los que le conquistaron como en casos en él sucedidos (Rodríguez, 1975, p.32).

En esta declaración es clara la idea de contar noticias y dejar huella de lo que sucedió en un lugar determinado, en un momento determinado, el objetivo de la crónica. *El Carnero* es, a la vez, un texto periodístico, histórico y literario.

Para sustentar el rigor periodístico, Rodríguez Freyle, además de su vitalidad narrativa, cita a fuentes directas, a los protagonistas de muchas de las historias que relata. De igual forma, da cuenta de algunos documentos a los que tuvo acceso. También es un texto rico en vivencias personales del autor:

asomose una mujer al balcón de las casas reales, dando voces: “¡Que se muere el presidente! ¡Que se muere el presidente!”.

Hernando Arias Torero, que era mayordomo de la obra de la iglesia mayor, se estaba vistiendo junto a la puerta de su casa; oyó las voces, y sin acabarse de vestir fue corriendo por la plaza a casa del presidente. Antonio Cid, que era cantero de la propia obra, venía saliendo por la esquina de la calle real; y como vio correr a Hernando Arias, partió tras de él corriendo. Llegando al campanario, donde yo estaba, soltó la capa diciendo: niño, tráeme esta capa; alcela y fuimos tras ellos. Subimos a la cama del presidente, pero cuando llegamos ya estaba muerto. Dijo la mujer que de una purga que había tomado, que no la pudo echar el cuerpo. Está enterrado en la catedral de esta ciudad (Rodríguez, 1975, pp.142-143).

La primera persona le da mayor credibilidad al cronista que presenció los hechos que cuenta, le proporciona una cercanía que transmite una seguridad al lector. El cronista estuvo ahí, fue testigo de primera mano. La multiplicidad de fuentes que utiliza Rodríguez Freyle hacen de su relato un texto con un gran valor histórico. Carlos Mario Correa, en su texto *La crónica reina sin corona* (2011) analiza esta situación y expresa:

El historiador Miguel Aguilera, en su “Comentario crítico-biográfico a la edición del *El Carnero* de la Editorial Bedout (1968), juzga que por la “precisión matemática” de algunas referencias, se echa de ver que Rodríguez Freyle tuvo permiso para consultar los libros del Acuerdo de la Real Audiencia; y que por la cita de autoridades religiosas, políticas y filosóficas se conoce que poseyó algunos libros que “fueron sus inseparables y fieles consejeros”; mientras que por la calidad y precisión de sus reminiscencias se deduce que llevaba apuntes de sus observaciones para auxiliar la memoria (Correa, 2011, p.110).

De esta reflexión podemos tomar varios aspectos que son definitivos en la crónica moderna. La consulta a distintas fuentes y los apuntes que “auxilian la memoria”. De hecho, el propio Carlos Mario Correa considera a Rodríguez Freyre “un adelantado de la crónica periodística” y encuentra algunos aspectos que son constitutivos de la crónica y que están presentes en *El Carnero*:

- El cronista ubica espacial y temporalmente su historia.
- El cronista reúne nombres propios de personas, instituciones y establecimientos; fija fechas, sucesos, testimonios, anécdotas y documentos para asegurar la veracidad.
- El cronista narra los hechos en un acto de lealtad con la condición formal y de intenciones literaria que tiene la crónica en sus orígenes y que no perdió en su evolución y adaptación como género periodístico.
- El cronista presenta una visión personal y valorativa de los acontecimientos.
- El cronista se pone en el centro de la narración como prueba de que está inmerso en los acontecimientos, que su historia tiene información de primera mano porque él estuvo en el lugar de los hechos y muy cerca de los personajes que los protagonizaron (Correa, 2011, pp.115-124).

Todos estos aspectos que están presentes en *El Carnero* lo hacen un precursor de la crónica latinoamericana, un documento que, a pesar de los relatos de ficción, tuvo la ambición de fijar el momento histórico vivido, a través de un texto entretenido y estético en una clara conjunción entre el periodismo y la literatura que lo convierten en un pionero de la crónica.

Otro caso paradigmático en la crónica de América Latina es el trabajo que hicieron los poetas modernistas. La crónica fue uno de los pilares en el desarrollo de este movimiento artístico.

La mayor parte de la obra de José Martí y Rubén Darío fue escrita en periódicos, sin embargo este tipo de textos no han sido analizados de forma suficiente. Los gérmenes del Modernismo y de las posibilidades de ampliar las concepciones estéticas de sus poemas se encuentran en los relatos periodísticos que ambos publicaron en la prensa durante años. Susana Rotker, en su libro *La invención de la crónica* (2005), analiza este fenómeno:

La crónica es el laboratorio ensayo del estilo modernista, en lugar de nacimiento y transformación de la escritura, el espacio de difusión y contagio de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje; con el trabajo por medio de imágenes sensoriales y símbolos, con la lectura de lo extranjero y lo propio, de los estilos, de los géneros, de las artes [...] El camino poético comenzó en los periódicos y fue allí donde algunos modernistas consolidaron lo mejor de su obra (Rotker, 2005, p.108).

Los periódicos y la crónica se convirtieron en un laboratorio del tipo de trabajo que desarrollaron los modernistas, allí hicieron exploraciones y renovaciones profundas en la literatura y el periodismo de habla española. El trabajo de Rotker analiza sobre todo los textos de José Martí, uno de los autores que más aportó al crecimiento de la crónica literaria:

Martí parecía consciente de que el periodismo permitía a los escritores lo que no les deparaba el mercado de los libros: la democratización de la escritura. Es decir: acceso a más público a través de un instrumento en el que podían trabajar no sólo las élites, sino las capas medias (Rotker, 2005, p.113).

Para Martí era claro que los libros estaban reservados a unos pocos; los periódicos, en cambio, eran de acceso más público, por eso su obra iba a tener una mayor difusión; pero no sólo esta razón lo impulsó al ejercicio de la crónica, también entendió que este género le permitía unas reflexiones y unos alcances diferentes a los de la poesía:

La crónica habría de aportar no sólo una práctica de escritura a los modernistas, sino una conciencia concreta de su instrumento y nuevas formas de percepción. Porque terminó cambiando incluso la concepción de los temas *poetizables*: el hecho concreto, lo prosaico, la vida diaria, el instante, todo es capaz de convertirse en poesía, pasado a través “del alma” del poeta (Rotker, 2005, p.118).

Lo apresurado, lo simultáneo, lo inmediato requerían unas formas diferentes para poder contarse, había que encontrar una poética en la realidad, una poética que además estaba presionada por la hora de cierre. Autores como Martí tuvieron que esforzarse al máximo para captar el momento presente:

La crónica, por sus características, era exactamente la forma que requería la época. En ella se producía la escritura de la modernidad, según los parámetros martianos: tenían inmediatez, expansión, velocidad, comunicación, multitud, posibilidad de experimentar con el lenguaje que diera cuenta de las nuevas realidades y del hombre frente a ellas (Rotker, 2005, p.148).

El periodismo le dio un impulso vital al Modernismo, a la visión que tenían los poetas que se relacionaron con la realidad y produjeron textos renovados. La inminencia de la hora de cierre, la volatilidad de la realidad cambiante le dieron un nuevo aire a la poesía y, a su vez, se logró una poética en la crónica literaria:

Cualquier lectura de las crónicas revela que en ellas se introdujeron rasgos que caracterizan en buena medida los textos poéticos modernistas: plasticidad y expresividad impresionista, parnasianismo y simbolismo, incorporación de la naturaleza, búsquedas en el lenguaje del Siglo de Oro español, la absorción de la velocidad vital de la nueva sociedad industrializada (Rotker, 2005, p.16).

En la crónica comienzan a aparecer los rasgos que definieron las características de la poesía modernista y también unos recursos propios de la crónica literaria. La crónica para los Modernistas no fue simplemente un recurso para que los autores se ganaran la vida, también fue un espacio de reflexión, un escenario privilegiado para captar las transformaciones que se vivían:

Ser moderno significaba, en reglas generales, medio ambiente novedoso: ferrocarriles, máquinas de vapor, fábricas, telégrafos, periódicos, diarios, teléfonos, descubrimientos científicos, centros urbanos que cambiaban la conformación de la sociedad y la distribución de las tradicionales clases sociales [...] Imperaba a la vez la percepción del cambio, de la transformación y mutabilidad constante del espacio y de los conocimientos, de la materia, de los logros de la civilización y hasta del organismo humano. Era un sistema inestable, donde prendieron las ideas darwinianas sobre la evolución: el triunfo de los más fuertes y el principio de que los cambios evolutivos eran cambios hacia algo mejor (Rotker, 2005, pp.31-32).

Los Modernistas en sus poemas; pero especialmente en sus crónicas desarrollaron la mejor forma de contar la transformación de grandes centros urbanos como Ciudad de México y Buenos Aires. Así mismo, la paulatina incorporación de las demás capitales hispanoamericanas a las tendencias generadas por la información internacional que les llegaba ya no sólo a través de los libros y los viajes, sino a través del periodismo:

Modernidad es, en una primera instancia, un sistema de nociones de progreso, cosmopolitismo, abundancia y un inagotable deseo por la novedad, derivados de los rápidos adelantos tecnológicos de los que se tenía conocimiento, de los sistemas de comunicación y, sin duda, de la lógica de consumo de la leyes de mercado que se estaban instaurando (Rotker, 2005, p.34).

El periodismo y especialmente los modernistas, cultores de la crónica literaria, reflejaron las transformaciones de las grandes ciudades y fue la crónica la mejor manera de retratar una época definitiva para América Latina y su literatura.

Otro caso importante dentro de la crónica latinoamericana se da en Argentina. Aunque los norteamericanos dicen haber inventado el Nuevo Periodismo en 1960, para los argentinos el creador es Rodolfo Walsh, con su novela de no ficción *Operación masacre*, que relató los hechos ocurridos en 1956, cuando se presentó un contra-golpe militar fallido a la dictadura. En un terreno baldío de la provincia José León Suárez, de Buenos Aires, fueron fusilados varios civiles sospechosos de hacer parte del levantamiento. A casi seis meses del hecho, alguien le dijo al escritor y periodista Rodolfo Walsh que un fusilado vivía. Gracias a la investigación, Walsh descubrió que había siete sobrevivientes, los contactó y contó su historia.

Este libro es un apasionado relato que incluye el testimonio de los entrevistados y un narrador, el propio Walsh, que trata de mantenerse al margen sin contaminar el texto con sus opiniones, que expresa sólo a través de lo que decide contar y lo que guarda.

Kevin Alexis García, en su texto *Periodismo, arte y testimonio. Operación masacre: el legado de un escritor anfibio* (2009) valora el trabajo de Walsh y lo inscribe dentro de la literatura testimonial:

Hijo de su tiempo, Walsh expresó hasta sus últimos días el compromiso de dar testimonio de su época, marcada continuamente por momentos opresivos. En su intención de testificar para la justicia y la historia, sin

sospecharlo, con su obra *Operación Masacre* Rodolfo Walsh cifrará las bases para la consolidación de un género fundamental en la comprensión de nuestras violencias, que se consolidará a partir de los años sesenta en el continente: la narrativa testimonial, categoría creada con urgencia para clasificar el híbrido que subvertía el periodismo clásico (García, 2009, p.139).

En la misma línea se expresa Mario Zimmerman en una investigación realizada en la Universidad de La Matanza, en Argentina, llamada *La crónica latinoamericana como espacio de resistencia al periodismo hegemónico*:

Walsh presentó los diálogos con frases cortas, concisas y contundentes. Y, de esta forma, exhibió las voces que le otorgaban veracidad y credibilidad a los hechos que narraba, al mismo tiempo que los reconstruía. Con los diálogos buscó recuperar la voz de los protagonistas y acercar al lector desde lo emotivo, generando un ensamble entre lo auditivo y lo visual, porque las voces también podían remitir a gritos, disparos, golpes y ruidos (Zimmerman, 2011, p.20).

Esta reivindicación es importante porque habla, una vez más, del interés del periodismo narrativo por dejar huella, por testimoniar y, además, es importante porque en el imaginario ha quedado *A sangre fría* (1966) como la primera novela de no ficción y, aunque como ya se dijo, varios siglos antes Daniel Defoe fue pionero con *The Storm* y *Diario del año de la peste*, es importante recordar que la obra de Walsh antecedió en nueve años la de Capote. *Operación Masacre* (1957) debe considerarse como lo que es, un referente anterior al trabajo de Capote en la búsqueda por aprovechar los recursos que ofrecen juntos el periodismo y la literatura. Eso sí, hay que tener claro que aunque hay una intención formal similar, *Operación masacre* y *A sangre fría* presentan unas claras diferencias analizadas por Kevin Alexis García:

Truman Capote indaga sobre la masacre de una familia norteamericana por parte de dos homicidas, Walsh investiga los fusilamientos ilegales cometidos contra cinco civiles por parte de las fuerzas del gobierno golpista. En Capote se dieron todas las condiciones socioeconómicas para la elaboración del texto, además del apoyo de la comunidad afectada; Walsh investigó en medio de la persecución oficial y la renuencia de la prensa a publicar la denuncia; el objeto de Capote era la obra artística como

tal, en Walsh la identificación de los culpables para que se hiciera justicia con las víctimas (García, 2009, p.141).

En *A sangre fría* hay una idea de amalgamar una serie de recursos que posee el autor para lograr una obra total, existe el deseo de la consolidación definitiva de una carrera exitosa como escritor, un deseo de innovación profundo, la intención de sacudir los cimientos de la literatura. En *Operación masacre* hay un afán de recoger los testimonios de las víctimas y contar su historia, existe un deseo de denuncia, un fuerte compromiso político que acompañó a Walsh hasta el último día de su vida cuando fue asesinado por órdenes de la Junta Militar, ese compromiso que marcó una época de la literatura latinoamericana y de la que este libro es una obra paradigmática.

El caso de Gabriel García Márquez y de otros integrantes del llamado *Boom* Latinoamericano es muy similar al de Darío y Martí. Estos escritores encontraron en la prensa una forma de ganarse la vida, de “mantener la mano caliente” y de desarrollar estructuras narrativas que nutrieron profundamente sus esquemas literarios.

La carrera de García Márquez en los periódicos comenzó con la publicación del cuento *La tercera resignación* (1947) en las páginas dominicales del periódico *El Espectador*, de Colombia. Este cuento tuvo una gran valoración de uno de los más respetados críticos colombianos, Eduardo Zalamea Borda. Después, García Márquez publicó *Eva está dentro de su gato* (1948), *Tubal-Caín forja una estrella* (1948) y *La otra costilla de la muerte* (1948). Según la investigación del académico francés Jacques Gilard, en mayo de 1948, apareció la primera columna *Punto y aparte* en *El Universal*, de Cartagena. Investigadores como Jorge García Usta, en su libro *García Márquez en Cartagena: sus inicios literarios* atribuyen a esta etapa gran parte de la formación de García Márquez como periodista. El editor del periódico Clemente Manuel Zabala era implacable y corregía las notas de los periodistas con un lápiz rojo.

No obstante, es más conocida y más prolija la época que García Márquez pasó en Barranquilla, en el diario *El Herald*, donde tenía una columna denominada *La Jirafa* y la firmaba con el seudónimo de Septimus (por el personaje Septimus Warren Smith, de *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf). Sólo en 1950 publicó 200 columnas. De esta época son famosos los encuentros del llamado Grupo de Barranquilla, una tertulia intelectual que se reunía en el bar La Cueva, alrededor de la figura de José Félix Fuenmayor y

el catalán Ramón Vinyes. Participaban, entre otros, Gabriel García Márquez, Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Alejandro Obregón y Orlando Rivera, aunque también hicieron parte personalidades como el multimillonario Julio Mario Santo Domingo y la poetisa Meira Delmar. Esta época fue definitiva para García Márquez, sobre todo el contacto con Álvaro Cepeda Samudio, quien había estudiado periodismo en la Universidad de Columbia y le presentó algunos de los autores que más marcarían su estilo.

Eso sí, el nombre periodístico de García Márquez está ligado al periódico colombiano *El Espectador*. El propio autor habla de esa época en sus memorias *Vivir para contarla*, en las que menciona en especial su relación con el editor José Salgar:

Me parece que Salgar me puso el ojo como reportero, mientras los otros me lo habían puesto para el cine, los comentarios editoriales y los asuntos culturales, porque siempre había sido señalado como cuentista. Pero mi sueño era ser reportero desde los primeros pasos en la costa, y sabía que Salgar era el mejor maestro, pero me cerraba las puertas quizás con la esperanza de que yo las tumbara para entrar a la fuerza. Trabajábamos muy bien, cordiales y dinámicos, y cada vez que le pasaba un material, escrito de acuerdo con Guillermo Cano y aun con Eduardo Zalamea, él lo aprobaba sin reticencias, pero no perdonaba el ritual. Hacía el gesto arduo de descorchar una botella a la fuerza, y me decía más en serio de lo que él mismo podía creer: -Tuérzale el cuello al cisne (García Márquez, 2002, p.519).

Torcerle el cuello al cisne era domar los instintos literarios y concentrarse en el proceso de *reportería*, de investigación de los hechos. Algo difícil para un García Márquez que también quería hacer literatura y que, incluso dentro del periodismo, comenzó con los artículos de opinión, los comentarios que dan mayor libertad estilística. El investigador y profesor universitario Carlos Mario Correa resume, en su libro *La crónica: reina sin corona* (2011), la trayectoria periodística de García Márquez de la siguiente manera:

García Márquez comenzó a escribir en la prensa a los veinte años de edad curiosamente como columnista -toda vez que la regla común en Colombia es que los jóvenes se inicien como reporteros de noticias y especialmente de orden público o de temas gubernamentales-, y a partir de ahí se sucedieron etapas claramente delimitadas, a las que además correspondió la práctica de un género, así: en los periódicos “costeños” el comentario con libertad de

estilo y en su caso con muchos toques de humor; en *El Espectador*, sucesivamente los breves editoriales, la crítica de cine y el reportaje; luego la de corresponsal en Europa; de nuevo una de reportero a su regreso a Venezuela donde estuvo vinculado a varias revistas; la de agencia (Prensa Latina), político y de combate (*Alternativa*, por ejemplo) e independiente; y la de cuatro años como articulista consagrado y multinacional, de 1980 a 1984, cuando se retira a escribir su siguiente novela, *El amor en los tiempos del cólera* (1985) (Correa, 2011, p.211)

La fama y reconocimiento le llegaron con la literatura y el Premio Nobel; pero dentro de su legado hay un lugar importante para obras maestras del periodismo como *Relato de un naufrago* y miles de artículos recogidos en los cinco tomos de su obra periodística completa, que ayudaron a configurar su narrativa y que también representan un momento definitivo para la literatura latinoamericana.

Hay una generación muy importante que definió unas bases de lo que hoy conocemos como crónica latinoamericana actual, dentro de ella se destaca el trabajo de grandes periodistas que sirvieron de ejemplo. Dentro de esos “abuelos de la crónica” podemos nombrar al argentino Tomás Eloy Martínez, a los mexicanos Carlos Monsiváis y Elena Ponistowska o al colombiano Germán Castro Caycedo. De igual manera, a pesar de la distancia geográfica, podemos decir que es un referente, por su trabajo y por los talleres que ofreció con la Fundación Nuevo Periodismo, Ryszard Kapuscinski.

Después hay una generación de los que podríamos denominar los “padres de la crónica”, en ella se agrupan nombres fundamentales sacramentados por la figura de maestros que adquirieron gracias al trabajo de la Fundación Nuevo Periodismo, nombres como los de: Alma Guillermoprieto, Jon Lee Anderson, Juan Villoro y Martín Caparrós.

Luego aparecen los exponentes de la crónica latinoamericana actual, ligados al programa Nuevos Cronistas de Indias, una idea de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, que, en su página web, los define como: “Exploradores contemporáneos, viajan por los territorios urbanos y rurales de Hispanoamérica, para descubrir con el rigor de la *reportería* y contar con voz propia las historias tiernas, terribles y también asombrosas de los múltiples nuevos mundos que conviven en nuestras sociedades desiguales”. Entre los más destacados están: Julio Villanueva Chang, Juan Pablo Meneses, Leila Guerriero, Josefina Licitra, y Alberto Salcedo Ramos.

Actualmente existe una generación de cronistas que son los que mejor cuentan el destino, los que con mayor vitalidad retratan y testimonian el presente de América Latina y que se dedican particularmente al género que la argentina Leila Guerriero ha definido como “historias de no ficción que requieren largos trabajos de campo y que se narran utilizando recursos formales de la literatura de ficción”.

Darío Jaramillo Agudelo ha dicho acerca de esta generación, en el prólogo de la *Antología de la crónica latinoamericana actual*:

Un lector que busque materiales que lo entretengan, que lo asombren, le hablen de mundos extraños que están enfrente de sus narices, un lector que busque textos escritos por gente que le da importancia a que ese el lector no se aburra, ese lector va sobre seguro si lee la crónica latinoamericana actual (Jaramillo, 2011, p.11).

Jaramillo Agudelo es consciente de que el principal requisito de los “nuevos cronistas” de América Latina es no aburrir al lector. Esto mismo lo planteó hace muchos años Tomás Eloy Martínez, quien observó que para conservar a los lectores no era suficiente con informarlos, también había que entretenerlos:

Casi todos los días, los mejores diarios del mundo se están librando del viejo corsé que obligaba a dar una noticia obedeciendo al mandato de responder en las primeras líneas a las seis preguntas clásicas o en inglés las cinco W: qué, quién, dónde, cuándo, cómo y por qué. Ese viejo mandato estaba asociado, a la vez, con un respeto sacramental por la pirámide invertida, que fue impuesta hace un siglo, cuando los diarios se componían con plomo y antimonio y había que cortar en cualquier párrafo para dar cabida a la publicidad de última hora (Martínez, 2006, p.153).

Los cronistas actuales saben que no pueden traicionar el compromiso con la información, se mantiene la idea clara de que se está haciendo periodismo; pero es un tipo de periodismo que refresca, que sacude, que enseña, que traduce, que saca de la ignorancia, que busca algún aspecto que nunca haya sido dicho y lo cuenta de una forma amena y diferente “Los cronistas latinoamericanos de hoy encontraron la manera de hacer arte sin necesidad de inventar nada, simplemente contando en primera persona la realidad en la que se sumergen sin urgencia de producir noticias” (Jaramillo, 2011, p.11).

Estos cronistas se han encargado de encontrar una poética de la realidad, además se inscriben en una rica tradición periodística en cada uno de sus países. También son conscientes de su importancia como autores; pero no para ser protagonistas, sino para aportar desde su mirada, que busca ser única y particular. Asimismo, están conscientes de que sus historias requieren tiempo, para compartir con los personajes, para escribir y corregir muchas veces. Por eso era muy complejo que su trabajo se publicara en periódicos. Surgieron, entonces, una serie de revistas que han sido exitosas en distintos lugares del continente. El escenario de las revistas ha sido nuevamente un ambiente propicio para el desarrollo de la crónica, como lo fue para los Nuevos Periodistas norteamericanos en la década del setenta. Las revistas han sido ambiciosas, han invertido recursos, han otorgado espacio y tiempo a los cronistas. Además, han proporcionado un grupo de editores que ha ayudado a la formación de los cronistas. La labor del editor ha crecido, se ha fortalecido y ha tomado gran importancia. Aunque todavía está muy lejos de la potente figura de los editores estadounidenses, cada día se hace más fuerte.

Los cronistas latinoamericanos saben que la crónica es espacio que posibilita a las personas comunes y corrientes contar su historia, ser visibles, dejar huella. Por eso Boris Muñoz, en su texto *Notas desabotonadas* (2011). *La crónica latinoamericana*, cita a Ezequiel Borges “la crónica es el presente, es el pasado, es el futuro y es el ser del ser de la literatura latinoamericana. Sin la crónica seríamos murciélagos sin radar, y un murciélago sin radar está jodido” (Muñoz, 2011, p.627). La crónica está en el principio de las narraciones de lo latinoamericano, desde los cronistas de indias; perduró en la época de la Colonia, se fortaleció y tomó vida propia en el siglo XIX y ahora se presenta como una poderosa manera que tiene la literatura para representar nuestra realidad actual. Una realidad que tiene nobles propósitos políticos como estar en contra de las versiones oficiales, así lo indica Jordi Carrión en la antología *Mejor que ficción*:

El cronista trabaja en contra de la versión oficial, contra el comunicado de prensa, contra la simplicidad de cualquier marca. Genera complejidad porque sabe que, aunque la realidad es múltiple, sus cronistas oficiales pretenden que parezca sencilla (Carrión, 2012, p.19).

La crónica, como ha observado Martín Caparrós, es política, toma una posición y ha sido así desde el comienzo. Esta postura es clara en la investigación *La crónica latinoamericana como espacio de resistencia al periodismo* (2011), liderada por Mario

Zimmerman, en la que se presenta a la crónica con una mirada contrahegemónica, contra capitalista, que otorga voz a los que no la han tenido. En uno de sus apartados habla de la crónica *contemporánea* y rastrea sus orígenes en las situaciones vividas en América Latina en la década de los noventa e incluso se va más atrás, con las ideas neoliberales de las dictaduras chilena y argentina, la presidencia en México de Salinas de Gortari, de Ménem, en Argentina; de Carlos Andrés Pérez, en Venezuela, de Fujimori, en Perú y podríamos agregar la de César Gaviria en Colombia:

En términos económicos y sociales, las políticas neoliberales aplicadas en la región provocaron el surgimiento de nuevas identidades sociales, más frágiles y volátiles, acompañadas por un aumento cuantitativo y cualitativo de las formas de pobreza; el aumento de la desocupación y la subocupación; el desmantelamiento sistemático de las políticas sociales universalistas; el cierre de fábricas y comercios medianos y pequeños; la concentración del poder económico y la destrucción de las economías regionales.

El aumento de la pobreza produjo una merma en el nivel de vida de ciertos grupos poblacionales, marcando fuertes diferencias sociales. Dentro del marco de la economía mundial los Estados nacionales terminaron debilitando su poder en pos de la economía globalizada de libre mercado. El planteo, que se expandió como un dogma, fue que el mercado podía prestar mejor los servicios que el mismo Estado, con mayor eficacia y menor coste (Zimmerman, 2011, p.31).

Esta realidad social, según Zimmerman y su equipo de trabajo, provocó el surgimiento de la crónica contemporánea, que se ha preocupado por temas y personajes alejados de los reflectores. Historias mínimas, de personajes anónimos, historias que retratan la desigualdad social.

La crónica es un género complejo, por eso no es masiva; es un género difícil que requiere tiempo y recursos, aun así es un género que atraviesa todo el continente, desde México hasta Argentina:

me parece que si la crónica funciona, funciona porque es regional. Yo siento que no hay como la crónica argentina, la crónica chilena, la crónica colombiana, yo pienso en la crónica como un género regional. Me parece que crónicas muy argentinas funcionan muy bien en una revista mexicana como *Gatopardo* y eso debe querer decir algo, debe decir por lo menos que

los periodistas estamos haciendo un ejercicio o una conciencia de que ya no estamos escribiendo para un público local, estamos contando historias que tienen un universal que le pueden interesar a un lector de Colombia, a un lector de Chile, a un lector de Uruguay, a un lector mexicano (Guerriero, 2013, Charla Feria del libro de Buenos Aires).

A este género latinoamericano que tiene un *Boom*, como han llamado muchos, un resurgimiento, una época de auge o simplemente la confluencia de un grupo de personas interesadas en contar historias bien escritas y bien investigadas dedicaremos las siguientes páginas de este estudio. Trataremos de indagar ¿qué está pasando con la crónica latinoamericana, cuáles son los motivos por los cuáles se habla más de ella en los últimos años?

Boom de la crónica latinoamericana actual

El *Boom* de la literatura latinoamericana fue quizás el momento de mayor desarrollo y extensión de la literatura hecha en América Latina. Fue un movimiento en el que coincidieron grandes exponentes de las letras del llamado Nuevo Mundo y lo llevaron a un nivel nunca visto, Gustavo Faverón Patriau, en su artículo *Breve historia de la explosión más larga del mundo* (2013) resume esta historia:

En 1962, Mario Vargas Llosa ganó el premio Biblioteca Breve con su primera novela, que hasta entonces se había llamado *La morada del héroe* pero que en adelante sería conocida como *La ciudad y los perros*. Ese mismo año, Gabriel García Márquez publicó *El coronel no tiene quién le escriba*, y Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*. Solo mediaron unos meses entre la aparición de todos esos libros y la más popular de las novelas argentinas, *Rayuela*, de Julio Cortázar. La confluencia de sus obras hizo que los cuatro autores fueran percibidos como miembros de una misma generación. Se trataba, por supuesto, de una licencia histórica: Vargas Llosa apenas pasaba los veinticinco años; Cortázar casi le doblaba la edad; Fuentes y García Márquez, nacidos en 1928 y 1927, eran coetáneos entre sí, pero no de los otros: una década mayores que Vargas Llosa, una década y media menores que Cortázar. En 1966, Vargas Llosa publicó *La casa verde*, y Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*, con algunos de sus relatos más memorables: «*La autopista del sur*», «*La salud de los enfermos*», «*La isla al mediodía*». En 1967, Vargas Llosa dio a la imprenta *Los cachorros*, y

García Márquez, *Cien años de soledad*. En cinco años, la ficción latinoamericana había pasado, particularmente ante los ojos de los lectores europeos y norteamericanos, de la parcial anonimidad al más relumbrante estrellato (Faverón, 2013, s.p.)

En el mismo artículo, Faverón afirma que el periodista chileno Luis Harss fue el primero que utilizó la palabra *Boom* para designar a una generación, que Carlos Fuentes denominó como integrantes de *la nueva novela latinoamericana*:

Lo que el nombre *Boom* sugiere, con su sonoridad de onomatopeya y su bramido de cañonazo repentino, es que hubo un momento en la historia de la literatura latinoamericana cuando súbitamente apareció algo que era nuevo, insólito, imprevisto y asombroso, algo que no solo no se originaba en la historia literaria previa, sino que belicosamente cortaba con ella: *Boom* es un nombre como un balazo parricida, un nombre rebelde, rotundo (Faverón, 2013, s.p.)

Para muchos, la literatura latinoamericana fue una antes y otra después del *Boom*, tanto que siempre se ha buscado una generación comparable en la literatura latinoamericana, se ha intentado encontrar a un grupo que recoja la posta y vuelva a poner en la órbita planetaria a las letras del continente:

digamos cuando apareció el *Boom* originario estaba completamente asociado a la ficción, a la narrativa, en particular a la novela y desde entonces se ha creado una especie de síndrome de que debería llegar una segunda oleada del *Boom* o que debería haber un recambio en los autores primeros de ese *Boom* y fue pasando el tiempo e iba una decepción tras otra. Creo que la entusiasta recepción que ha habido con Bolaño tiene que ver con esto, con que por fin la expectativa que se había tenido durante tantos años se cumplía (Jursich, 2013, entrevista).

Los más entusiastas dicen que el nuevo *Boom* ha llegado ahora en forma de crónica, para ellos la literatura de no ficción es la que mejor cuenta los destinos de Latinoamérica. Esto fue lo que planteó, por ejemplo, Darío Jaramillo Agudelo en el prólogo de la *Antología de la crónica latinoamericana actual* y es algo similar a lo que piensa la cronista venezolana Sandra Lafuente:

La reciente cumbre que fue ese encuentro de varios días entre muchos periodistas y cronistas -que es casi siempre lo mismo- para la entrega del

premio García Márquez confirma que el presente de la crónica latinoamericana es mejor y mejor [...] la crónica está siendo cada vez más necesaria para registrar e interpretar la nueva realidad -o la vieja, la de la estructural violencia, la de la pobreza y el hambre más grande o más residual, que tiene costados diferentes: está la crónica latinoamericana pasando por el filtro de un mayor rigor en la *reportería*, dadas esas nuevas caras de la realidad: por ejemplo, el recrudecimiento de la violencia en Centroamérica y México, o el cercenamiento de las libertades desde el absolutismo del poder y la violencia como otro método de control de la sociedad, en Venezuela [...] el periodismo se ha fortalecido, aunque pareciera que viviera su hora más negra. Entonces la crónica está reforzada por una mejor *reportería*, medios hechos por periodistas y un trabajo más unificado (Lafuente, 2014, entrevista).

La crónica se ha convertido en la manera en que los cronistas retratan la realidad en la que viven, desde la crudeza de la violencia, hasta la restricción de las libertades. En los momentos de mayor censura es cuando ha sido necesario ser más creativo para contar historias, en los momentos en los que hay más violencia, es cuando ha sido más imperioso contar lo que está sucediendo. Lo que ocurre actualmente con la crónica entusiasmo, pero hay que ser cautelosos:

Yo creo que sí hay un segundo *Boom*, pero ya no está en la narrativa sino en un sitio en el que nadie estaba mirando y en este caso es el periodismo narrativo, eso que a falta de un mejor título llamamos crónica. El primer *Boom* ya sabemos todo lo que pasó, tuvo un éxito planetario, dos autores de esos que terminaron ganando el premio Nobel de literatura; pero con la crónica periodística está pasando una cuestión distinta. A mí no me cabe duda sobre su importancia en términos narrativos. Sí tengo es un interrogante respecto a qué tan popular es el género, hay poca gente practicándolo [...] y no veo a tanta gente leyéndolo [...] y eso llama la atención porque libros de este estilo en países como Estados Unidos a menudo han sido *Best Sellers* (Jursich, 2013, entrevista).

Últimamente se han publicado antologías en España, en Alemania, en Austria y hasta en Inglaterra. En España e Italia se han publicado artículos que indagan acerca de lo que sucede con la crónica latinoamericana. Cada vez hay más talleres de crónicas, revistas que

publican trabajos y premios que buscan reconocer a los talentos con trayectoria y descubrir nuevos narradores, hay tesis y estudios que se ocupan del tema. Eso sí, son pocos los cronistas que pueden vivir de su oficio, aún los libros de crónicas no tienen ni siquiera una distribución continental, algunos hablan de un *Boom* de la crónica latinoamericana, para otros es simplemente el embeleso de un grupo reducido, de los mismos con las mismas, para Leonardo Tarifeño el tema no es una cuestión de nomenclatura y va más allá:

más allá de los calificativos rimbombantes desempolvados para la ocasión, hay gran cantidad de escritores cuyas obras enriquecen el panorama de la literatura contemporánea. La no ficción periodística en lengua española ya alcanzó la mayoría de edad. No necesita comparaciones, ni eslóganes, ni defensas apasionadas. Se justifica por sí misma y cualquier lector curioso está invitado a descubrirla (Tarifeño, 2012, s.p.)

El periodista ecuatoriano José María León Cabrera, un innovador en el tema de las revistas digitales con *Gkill City* también piensa que el tema va más allá de las etiquetas:

Efectivamente se está produciendo más y hay más llegando y si eso es un *Boom* qué chévere. Lo que sí creo es que los latinoamericanos tenemos esa costumbre de la grandilocuencia, somos proclives a estas etiquetas pomposas, que ya existieron, que han existido siempre. Lo que sí estoy consciente es que es un momento muy duro para los medios, pero ese momento tan duro sucede, al mismo tiempo, como un gran momento para los cronistas y creo que eso dice mucho. Lo que creo más que un *Boom*, lo que hay es un gran momento para el periodismo, te diría en el mundo; pero en Latinoamérica se vive especialmente (León, 2013, entrevista).

Hay otros autores que están de acuerdo y valoran un momento en el que se estudia, se discute y se publica más crónica latinoamericana, como es el caso de Camilo Jiménez:

se habla de ella, se organizan encuentros, concursos y conversatorios; se publican antologías, se escriben tesis y artículos académicos y de los otros. Hay un interés manifiesto hacia el género como hecho cultural. Sin embargo, sigue estando un poco relegada de los medios impresos, y prácticamente ha desaparecido de los diarios, el medio que la acogió desde su nacimiento hacia la segunda mitad del siglo XIX (Jiménez, 2014, entrevista)

Para el Venezolano Boris Muñoz, todo esto es cierto, pero el fenómeno de la crónica aún no es un éxito comercial, como sí lo fue el *Boom* de la literatura

se escriben crónicas, en muchos países, se leen crónicas, hay libros de crónicas y estos libros tienen público que se compran la edición, es un fenómeno que no es solo marketing sino también un fenómeno de producción que está ligado al periodismo de calidad. Eso sí son solo un puñado de cronistas los que pueden vivir de su trabajo y un puñado es un puñado, no más de 10 o 15 (Muñoz, 2013, entrevista)

Para autores, editores y estudiosos son claras las virtudes y también las falencias, como las que indica Leila Guerriero en el texto *La verdad y el estilo* (2012), cuando cita a Guillermo Osorno:

Pero ¿sabes para mí qué sería el signo inequívoco del *Boom*? Sentarme con las patas encima de mi escritorio a esperar a que lleguen a mi cuenta de correo textos arrebatadores, después de que los autores estuvieron con toda calma investigando sus temas, y poder pagar lo justo por esos textos. Y no. Pero sí veo una confluencia de voluntades por hacer periodismo narrativo (Guerriero, 2012, s.p.).

Esta idea de un prestigio exterior a la práctica se ha extendido entre varios autores, algunos de la talla del mexicano Juan Villoro:

Creo que el prestigio de la crónica es mucho mayor a la posibilidad de ejercerla. Hoy es mucho más fácil hacer un seminario de crónica, participar en un premio de crónica, una antología de crónicas, que publicar crónicas en los periódicos. Hay algunos espacios pero no son suficientes. Tampoco hay una costumbre de que se asignen crónicas regularmente. Los grandes cronistas, entre ellos Caparrós, tienen que financiar ellos mismos sus proyectos. Si tú ves, la mayoría de libros recientes que él ha escrito han surgido de trabajos que ha hecho para las Naciones Unidas y que luego ha convertido en libros. Yo creo que hay muy buenos cronistas en lo individual, pero no es una tendencia tan colectiva como pudiera pensarse (Entrevista a Jun Villoro, en: Benavidez, 2014).

Martín Caparrós piensa que “es más probable que tu editor te pida 10.000 caracteres sobre el buen momento de la crónica a que te pida una crónica de 10.000 caracteres”

(Caparrós, citado por Jiménez, 2014, entrevista). Autores como Rodrigo Villarreal en *El gran retrato de nuestro tiempo* (2013) piensan que este fenómeno ha sido excluyente:

Hoy día el llamado *Boom* es un tanto artificioso y con fines comerciales, más un fenómeno de librería que periodístico que deja de lado a numerosos periodistas que han practicado ese género desde hace muchos años. Creo que incluso se han convertido en una especie de cofradía, la de los *periodistas narrativos*, que no son todos ni los mejores. Se distinguen, sobre todo, por una postura que se quiere crítica hacia la violencia del Estado y de los grupos criminales, por la descripción de los graves problemas sociales de los países de América Latina, pero también por su simpatía tácita por regímenes *socialistas* y autoritarios.

Han caído en una especie de club de abrazos mutuos en el que cada uno es más aguerrido que el otro. Otra cosa: la mayoría venera de manera desmedida a Kapuscinski, García Márquez, Monsiváis, Villoro y otros (Villarreal, 2013, p.19).

Hay varios estudiosos, cronistas y editores que tienen el pensamiento de este fenómeno como una cofradía de unos pocos. La idea contraria la tiene John Lee Anderson, citado por Jorge Tirzo en *¿Nueva crónica latinoamericana?:*

No sé quién lo dijo primero, pero yo lo dije sin saber que otro lo había dicho. No es que yo sea un abanderado tratando de vender un producto. Yo sí lo comparo con el *Boom* de la ficción. Estamos frente a un nuevo *Boom* latinoamericano. Lo digo porque yo no sólo me paso la vida aquí. Viajo por América del Norte; Europa, donde vivo; África; Medio Oriente, ando en muchas partes del mundo todo el tiempo y no veo un *Boom* parecido (Tirzo, 2013, p.13)

Hay quienes tienen una visión muy optimista, como en el caso de Carolina Ethel, quien en el artículo *La invención de la realidad* (2008), escrito para el periódico *El País* de España afirma:

América Latina ha dejado de ser un continente inventado por la literatura para transformarse en un continente redescubierto por los narradores. Un grupo de periodistas se ha situado en la vanguardia literaria con sus ganas de "contar cosas que no fueron soñadas en una noche apacible, sino que

fueron vistas en el día anterior y de la vigilia, cosas que están pasando (Ethel, 2008, s.p.).

La argentina Leila Guerriero piensa que la situación constantemente cambiante de América Latina ha ayudado al desarrollo, le ha dado una impronta a la crónica latinoamericana:

En América Latina vivimos esta dinámica de crisis desde que nacemos. Cada cinco o diez años hay una crisis en la que el Gobierno o el banco se quedan con tu dinero, o tu dinero no vale nada. Hay que tener un plan A y diecisiete planes B. Uno crece en esa dinámica en todos los ámbitos: laboral, privado [...] Vives con precaución y a la vez con un espíritu kamikaze, porque si eres precavido todo el tiempo terminas no haciendo nada. Ese espíritu ha ayudado a que pase todo esto que se dice que pasa con el periodismo narrativo (Entrevista a Leila Guerriero: Lobo, 2014).

Guerriero también tiene clara la diferencia entre el *Boom* de la literatura latinoamericana y lo que pasa actualmente con la crónica:

Si a una persona normal le dices: Mario Vargas Llosa, García Márquez o Carlos Fuentes, reconocerá el nombre, recordará la cara, quizá hasta se ha leído alguna novela. Si le dices «crónica» al dueño de una tienda, al chico de la recepción del hotel o a un ingeniero, los pones en un aprieto. Además, la palabra crónica es engañosa porque en cada país quiere decir una cosa distinta. Pero más allá de eso los periodistas narrativos estamos mejor que hace 15 años. Por lo menos se habla más del tema. Pero no creo que sea un *Boom*, ni que sea comparable. ¿Cuántos miles de ejemplares vendían estas personas? Eso fue un *Boom*. El *Boom* sería que mañana, como editora de *Gatopardo*, me sentara con las piernas sobre el escritorio y dijera «Lleven veinte crónicas fantásticas para la revista del próximo número». (Entrevista a Leila Guerriero, Lobo, 2014).

Una de las instituciones que más ha ayudado para el desarrollo de la crónica es la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, dirigida por Jaime Abello Banfi quien es uno de los defensores de los cronistas como autores:

sí hay un cierto *Boom* de prestigio, inclusive de un prestigio para algunos autores y también para el género o por lo menos la práctica de la crónica. Creo que para los jóvenes estudiantes hoy en día ya es un referente en

muchas partes de América latina la idea de ser cronistas, es una de las perspectivas más interesantes del periodismo, porque básicamente nos remite a una idea que me parece central que es la idea de periodismo de autor. Estoy convencido que el nombre de autor es fundamental para entender todo este *Boom*, que en alguna manera lo hay y tiene que ver con un hecho que es la desestructuración del antiguo sistema del periodismo basado en los medios (Abello, 2013, entrevista).

Una opinión similar tiene el chileno Patricio Fernández (2013) quien piensa que se ha dignificado el trabajo del cronista:

Antes hasta hace muy poco atrás escribir un reportaje así fuera con todo el esfuerzo maestro con todo el cuidado del lenguaje por la precisión y por la literatura era visto como algo menor, hoy en día no. En eso hay que decir que la Fundación Nuevo Periodismo tiene una responsabilidad importante porque ha ayudado a dignificar eso ha sido un lugar de encuentro y efectivamente hoy en día está en otra situación (Fernández, 2013, entrevista).

Esas transformaciones se han visto, por ejemplo, en la creación de premios como el Nuevas Plumas, que ha recibido cientos de crónicas inéditas en cada una de sus ediciones. Para Juan Pablo Meneses, citado por Leila Guerriero “Ahí está el auge. El financiamiento, el sitio donde publicarlas, el pago, puede ser un fracaso, pero no tiene que ver con la esencia de contar una historia real, sino con la parte administrativa (Guerriero, 2012, s.p.).

Para el salvadoreño Carlos Dada no es un fenómeno nuevo “la crónica siempre estuvo ahí, creo que simplemente empezó a ser más observada, hay algunos ensayistas o críticos literarios como Pablo Rafael que insisten en que hoy la gran literatura se está haciendo en la no ficción” (Dada, 2013, entrevista).

En España hay casos muy llamativos de estudiosos que han abordado este fenómeno, al caso paradigmático de Albert Chillón, se suman nombres como el de Roberto Herscher, María Angulo y Jordi Carrión, precisamente Carrión fue el compilador de la antología *Mejor que ficción*, publicada por la editorial Alfaguara y quien ve un panorama rico en la crónica latinoamericana:

Veo que el panorama es rico, variado, interesante, con frentes de renovación (multimedia, transmedia, periodismo en cómic, periodismo de datos) y frentes de continuidad (nuevo periodismo y periodismo clásico).

La muerte de García Márquez ha impulsado el reconocimiento de la fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano como su gran heredera en la defensa de la crónica literaria. Al mismo tiempo, la Fundación Tomás Eloy Martínez, Martín Caparrós y Anguita lanzaban el premio La Voluntad de crónica en Argentina. Síntomas de que todo se mueve y avanza. Aunque el cierre de *Orsai*, por ejemplo, sea negativo, ha nacido *El Estado Mental* (Carrión, 2014, entrevista).

El caso mexicano es muy particular y lo analizaremos con atención más adelante; pero el tema de la violencia producida por el narcotráfico ha traído a la escena a una gran cantidad de cronistas mexicanos que dan cuenta de los horrores y las diferentes situaciones a las que se enfrentan:

Editorialmente hay más libros de crónicas y las editoriales buscan que los periodistas escriban cosas que antes no ocurrían, ahora es como una tendencia, una moda y las editoriales están buscando a periodistas que hagan trabajos rápidos sobre la coyuntura y mucho con la clave narrativa (Turati, 2013, entrevista).

Para el cronista mexicano Alejandro Almazán, otro aspecto importante es que los periódicos abrieron su abanico:

Yo creo que más bien lo que ocurrió es que los periódicos se dieron cuenta que estaban llenos de notas, de gráficos y que informaban nada, no comentaban nada. En México al menos sí se dieron cuenta de eso y empezaron a abrir el abanico a las crónicas. Unas bien hechas, otras mal hechas, pero abrieron el abanico (Almazán, 2013, entrevista).

América latina tiene una especial particularidad y es que ha tomado referencias teóricas de Europa, en especial de España, y de Estados Unidos, con esos referentes se ha creado un entramado teórico propio. En algunos casos, es evidente la influencia norteamericana como lo menciona la editora mexicana Elda Cantú:

Hay cada vez más gente dispuesta a contar las historias de otro modo, o sea cada vez hay más gente que tiene esa inquietud de publicar historias largas y de hacerlo de un modo distinto. Supongo que es la influencia norteamericana que de algún modo ha permeado a un montón de periodistas y lectores de crónica que quieren hacer lo mismo, pero siempre ha habido cronistas latinoamericanas muy buenos (Cantú, 2013, entrevista).

Para el cronista peruano Marco Avilés, uno de los hechos que ha provocado el *Boom* es el fácil acceso de los textos en internet:

No creo que antes no hubiera cronistas, pero el impulso de internet, además de las revistas, ayuda a que todos estos cronistas que existían en sus diferentes países se volvieran una gran comunidad donde todos empezaron a leerse, más allá de las fronteras. Es un *Boom* que tiene que ver con que se está leyendo bastante en internet y no es un fenómeno económico, todo lo que se lee en internet es gratis (Avilés, 2013, entrevista).

El editor colombiano Camilo Jiménez piensa que hay todo un ecosistema favorable para la crónica:

La crónica es un género que también reclama que los cronistas estén escribiendo, estén reflexionando sobre su oficio, estén tratando de desentrañar lo que hacen, como es un género tan volátil, es un género amplio, que podría compararse con el género de la novela porque caben todos los discursos en la crónica [...] Entonces hay un ecosistema favorable para que se hable de la crónica, para que se creen premios de crónica, para que se publiquen libros de crónica. Hablar de un *Boom* es un poco exagerado pero sí hay un ambiente favorable a la crónica. (Jiménez, 2013, entrevista).

Una idea similar tiene el profesor y cronista colombiano Carlos Mario Correa, quien ve una serie de hechos que hacen que la crónica actual tenga una especial vitalidad:

Hay más estudiosos, hay trabajos de tipo doctoral. Se ha procurado que tenga un estatus literario, hay más defensores de la crónica latinoamericana, inclusive desde la academia, hay mayor aceptación de los lectores de este tipo de trabajos y eso se nota en que a los libros de crónica. Se han abierto concursos y las editoriales publican más libros de los cronistas, antologías y como solistas [...] Ha ganado terreno en el competitivo mundo de la literatura, en el competitivo mundo editorial; pero no hay un *Boom* porque hacer crónicas es muy costoso para los cronistas que lo hacen a título personal (Correa, 2014, entrevista).

Algunos, como el estudioso ecuatoriano Jeovanny Benavides cuestionan que se le denomine con la palabra *Boom*, pero reconocen unas condiciones que han enriquecido a la crónica:

Yo no lo vería como un *Boom*, sino como un auge no solo de la crónica sino del periodismo literario en general. Este auge (discreto) ha sido propiciado e impulsado desde algunos sectores editoriales, que precisamente quieren llamarlo *Boom* porque eso genera un impacto comercial (Benavides, 2014, entrevista).

Otros, como el cronista chileno Juan Pablo Meneses son más suspicaces y piensan que el término ha sido usado de forma despectiva desde la academia y desde la literatura; pero que la mención constante ha logrado que tome fuerza:

Cada vez veo más autores de ficción, cada vez veo más revistas literarias, que hablan tanto en contra del *Boom* de la crónica, que están haciendo un *Boom* realmente y a mí no me gusta la palabra *Boom* porque quiere decir que es sólo de una generación, a mí me gustaría que la crónica durara más tiempo, me parece claramente que es el género que mejor puede servir a Latinoamérica (Meneses, 2013, entrevista).

Hay quienes, sin embargo, son más escépticos, ven las difíciles condiciones que tienen los cronistas para poder publicar sus trabajos y para poder sobrevivir y no creen en la existencia de un *Boom*, es el caso del editor argentino Diego Fonseca:

No creo en la idea del *Boom*, pues requiere condiciones económicas de sostenibilidad que no se dan siempre -no todos los medios pagan bien, muchos pagan tarde, otros no pagan, el valor que se paga por cada texto no es ni cercanamente proporcional al tiempo y esfuerzos invertidos [...] Hay aún mucho por hacer, y mucho lo está haciendo la FNPI Gabriel García Márquez, y si bien es difícil saber dónde termina esto, está claro también que el deseo de volverse "cronista" alumbra proyectos muy dispares y aventureros con consecuencias complicadas, como medios que desaparecen dejando un mar de deudas entre reporteros *freelance* o textos que se presentan como "crónicas" y no son más que un chicle mal masticado (Fonseca, 2014, entrevista).

Y, también están los que son más radicales, como la periodista argentina Josefina Licitra quien piensa que "Cuando un medio te pide una crónica y tú preguntas por el tiempo y espacio, ni siquiera te estoy hablando de plata, te dicen que con esfuerzo quince mil caracteres. Quince mil caracteres para una crónica es muy poco" (Licitra, 2013, entrevista).

Para la editora chilena Andrea Palet es arbitrario hablar de *Boom* en la crónica latinoamericana sin hacer un rastreo en otras culturas:

primero habría que despejar si hay un *Boom* de la crónica asiática, si hay un *Boom* de la crónica europea o africana, nadie ha dicho que no lo haya por lo tanto el término científico no sabemos si hay un *Boom* de la crónica latinoamericana en oposición a otras crónicas de otros continentes, puede que haya y no nos hayamos enterado. Si hubiese no hay nada especial. Segundo que es un tema de periodistas para periodistas (Palet, 2014, entrevista).

Hay algunos con una posición más radical, que no creen para nada en la existencia de un *Boom*, como el escritor y periodista argentino Daniel Riera:

No, es una pavada lo del *Boom*, si fuera un *Boom*, habría pasado a buscarte en limosina y te hubiera dicho, por qué no vamos a pasar el día en Uruguay y charlamos tranquilos, no existe [...] es una cosa como de marketing, engañosa, no hay medios dispuestos a invertir en el trabajo de un cronista. El trabajo del cronista vale, si hubiera un *Boom*, habría una industria y no la hay [...] y no hay tantos lectores tampoco, son construcciones que forman parte de un micro mundo en el cual nos movemos en el que creemos que las cosas que nos importan a nosotros le importan a todo el mundo (Riera, 2013, entrevista).

Para algunos es un *Boom*, para otros es un auge, algunos dicen que hay un reconocimiento que ha permitido el internet, la mayor difusión, la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, para algunos es una moda de nicho y para otros es una pavada; pero se está hablando más de crónica latinoamericana, se está escribiendo, se está estudiando. Hemos esbozado unas razones básicas que explican ese interés creciente, que esperamos profundizar de acá en adelante.

Fundación Nuevo Periodismo

Si hay algo en lo que coinciden la mayoría de cronistas, editores y estudiosos de la crónica es en que la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano le ha dado un impulso a la crónica, a los cronistas, a los maestros. Le ha conferido un estatus a un género que había sido visto como menor, ha consolidado la figura del cronista y del maestro de cronistas que,

a su vez, ha desencadenado en una serie de talleres que han ayudado a la consolidación de la crónica. Además, ha servido de puente para que se conozca el trabajo de los cronistas en todo el continente. Desde el principio dio la oportunidad para que los jóvenes pudieran escuchar a los maestros curtidos por el oficio, que pudieran beber de su experiencia. Además, a través del premio Cemex, en principio, y García Márquez, actualmente, ha ayudado a posicionar el trabajo de algunos de los más dedicados periodistas latinoamericanos. Todas las personas de las que hablamos y con las que hemos hablado en esta investigación han tenido algo que ver con la Fundación, sin la que no podríamos hablar de la crónica latinoamericana actual.

La Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano nació en 1993, como una idea de Gabriel García Márquez, quien llamó a la persona que sería el alma de este proyecto: Jaime Abello Banfi. Leila Guerriero cita a la colombiana Margarita García Roballo, quien fue parte de la Fundación Nuevo Periodismo “La FNPI, dice, instaló referentes contemporáneos y latinoamericanos, y además dijo: “Esto se llama crónica, y la hacen estos tipos y se puede hacer así”. Al nombrarlo, le dio un estatus “(Guerriero, 2012, s.p.).

En octubre de 1994, la fundación se estableció en Cartagena de Indias, Colombia, en principio estuvieron Gabriel García Márquez, su hermano Jaime García Márquez y quien por entonces era el director del canal de televisión regional Telecaribe, Jaime Abello. Desde el principio Gabriel García Márquez fue el presidente y Jaime Abello el director. Para la constitución formal se contó con un grupo asesor encabezado por el escritor y periodista Tomás Eloy Martínez.

La primera actividad realizada fue un encuentro internacional para tratar el tema de la libertad de prensa y la protección de la actividad periodística, en marzo de 1995, junto con el Comité de Protección de Periodistas de Nueva York (CPJ). El primer taller, en abril de 1995, estuvo a cargo de la cronista mexicana Alma Guillermoprieto, en la sede del diario *El Universal* de Cartagena. Según la página de la Fundación Nuevo Periodismo ha habido actividades en: Quito y Guayaquil (Ecuador), Lima (Perú), La Paz y Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), Maracaibo (Venezuela), Ciudad de Panamá, Buenos Aires (Argentina), México D.F., Monterrey y Guadalajara, (México), Madrid (España), Managua (Nicaragua) y Barranquilla, Bogotá, Medellín, Montería y Santa Marta (Colombia). Maestros como: Ryszard Kapuscinski, Tomás Eloy Martínez, Joaquín Estefanía, Jean-François Fogel,

Mónica González, Gabriel García Márquez, Alma Guillermoprieto, Sergio Ramírez, Javier Darío Restrepo, Héctor Feliciano, Marcelo Canellas, Alberto Salcedo Ramos, Donna De Cesare, María Teresa Ronderos, Cristian Alarcón, Martín Caparrós, Geraldinho Vieira, Daniel Santoro, Luis Miguel González, Francis Pisani, Leila Guerriero o Juan Villoro han impartido cursos en la Fundación.

Jaime Abello Banfi ha entregado su vida a la Fundación, ha defendido el legado que Gabriel García Márquez buscó con la esta iniciativa:

La Fundación ayudó a crear una conexión con nuestros propios maestros latinoamericanos, pero también con el periodismo norteamericano y el periodismo español de mayor calidad. Aprendimos un nuevo énfasis en el rigor en la investigación y en la *reportería*, contribuyó a decir que la crónica en América Latina tiene una tradición propia. Eso lo aprendimos con Tomas Eloy y con Susana Rotker, con Gabo, pero aparte de eso con Alma Guillermoprieto, con Kapuscinski, con todos ellos nos dimos cuenta de que además de ser creativos hay que ser rigurosos, que vale la pena apuntarle a un desarrollo periodístico profesional con ambiciones de autor por el camino de la crónica, que el proyecto periodístico personal es tanto más importante que la agenda que te marquen los medios (Abello, 2013, entrevista).

La Fundación también ha servido para la creación de redes, para la transmisión de experiencia y para que en la sociedad haya una claridad en la existencia de géneros como la crónica, el perfil, el testimonio, el reportaje, aunque se engloben en el término general de crónica. Ese trabajo, piensa la argentina Josefina Licitra, no hubiera sido posible sin la Fundación:

Esa visibilidad de la crónica como género va absolutamente de la mano con la Fundación Nuevo Periodismo. Jaime Abello es un personaje que le entregó la vida a la difusión de un género y a los contactos entre países y a la formación (Licitra, 2013, entrevista).

La Fundación trabaja unos ejes fundamentales, como son la narración periodística a través de hacer más visible el trabajo, de la formación y el estímulo; la ética periodística y la sostenibilidad de los medios, los temas claves para América Latina que permiten el conocimiento de nuestra realidad y el máximo aprovechamiento de las herramientas digitales.

Para el cronista chileno Cristian Alarcón, uno de los principales puntos que ofreció la Fundación Nuevo Periodismo fue el tema de los talleres:

Crean la figura del maestro. Para nosotros ir a los talleres de la Fundación era de un alucine, sentarnos con Tomás una semana a escucharlo ¡a escucharlo! No nos importaba ni que trabajase nuestros textos, estábamos ahí sólo para que nos dijese que había otros veinte como él, que lo habían hecho antes. Entonces leíamos algo de él que escribía sobre los pibes chorros venezolanos, que no lo podíamos conocer de otra manera [...] nosotros nos podíamos declarar y confesar ignorantes y que llegara otro, que de la forma más clásica, no dijera muchachos yo los voy a iluminar, les voy a contar cómo es. Nosotros éramos felices con eso. Se producía un efecto interesante al regresar y era como la depresión post parto [...] Alguien decía, los maestros son como los rusos, que uno los lee y dice yo puedo escribir así, yo algún día voy a poder escribir así (Alarcón, 2013, entrevista).

La estudiosa Maryluz Vallejo piensa en forma similar y afirma que una de las grandes contribuciones de la Fundación ha sido la de instaurar la figura del maestro:

En el nuevo milenio ya la Fundación sí empieza a convertir al cronista en maestro, la Fundación le confiere ese estatus a los cronistas y empezamos a conocer el trabajo de Tomás Eloy, de Caparrós, de Monsiváis. La Fundación ayudó a internacionalizar y a que nos conociéramos los países de lengua hispana (Vallejo, 2014, entrevista).

Para uno de los grandes maestros de la Fundación Nuevo Periodismo y un cronista referente para el resto de grandes cronistas latinoamericanos, el trabajo realizado en esta idea de García Márquez se fundamenta en la formación de comunidad, una comunidad que hace la crónica transversal a América Latina:

Una de las cosas más interesantes que se han dado a través de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano es la de compartir una comunidad de afectos, eso es muy muy especial. Los que hemos dado cursos ahí, recibimos alumnos que son de distintos lugares de América Latina y muy rápidamente, más allá de las lecturas, de las técnicas y de los itinerarios culturales de cada quien, hay de inmediato una sintonía afectiva [...] “Para los latinoamericanos sólo es real lo que se siente”, no tenemos

evidencia de los sucesos hasta que no los sentimos, podemos saber de ellos, podemos conocerlos y la crónica justamente tiene que ver con eso, con el desplazamiento de los datos a la experiencia sentida [...] se vincula la información con la emoción. Yo creo que este trasvase tiene un contenido épico porque sólo nos movilizamos cuando en la piel sentimos las noticias (Villoro, 2013, conferencia Feria del Libro de Buenos Aires, Argentina).

Algo parecido piensa el venezolano Boris Muñoz, participante activo en los talleres de la Fundación:

Yo me considero en buena medida una criatura de la Fundación, porque he participado en talleres en momentos centrales de mi vida y me he puesto en contacto con colegas inteligentísimos y eso es muy importante porque eso es lo que necesitas, porque el talento se alimenta de otros, entonces yo creo que la Fundación es un gran núcleo que pone en contacto el talento (Muñoz, 2013, entrevista).

Esta opinión la comparte el mexicano Alejandro Almazán, quien incluso trató de replicar la metodología de los talleres al regreso a su país:

Muchos comenzamos a tomar cursos con la Fundación y cuando volvíamos a nuestros países éramos gente que traía una enseñanza de los maestros y queríamos contar como ellos lo estaban contando [...] Marcela Turati y yo nos juntábamos siempre con otros amigos en un café para platicar lo que estaba pasando, lo que estaban escribiendo. No teníamos tanta plata, no había el acceso a los libros. Cuando uno venía a Colombia, a Buenos Aires ahí compraba los libros porque nunca iban a llegar a México. Les sacábamos copia a los libros, bajábamos de internet las crónicas de Juan Pablo Meneses, de Julio Villanueva. Así es como intentamos. Era nuestro taller de los lunes. Llegamos a invitar a Alma Guillermprieto, Alma fue, nos dio una clase de periodismo una noche. Eso a un buen grupo de mexicanos nos sacudió para entrarle ya más de lleno (Almazán, 2013, entrevista).

Sin duda, los seminarios, los premios y los dos encuentros de Nuevos Cronistas de Indias, realizados en Bogotá y Ciudad de México, han sido propicios para el encuentro y la discusión de la crónica:

En los encuentros hay una ebullición de ideas, de temas, que es sumamente alimenticio, ahí se deberían discutir temas que son fundamentales para la crónica como la distribución, de la financiación. Son 90 personas inquietas, curiosas, inteligentes, con experiencia, con diferentes niveles de experiencia. Unos que llevan 30 años y otros que están empezando. Eso es una conjunción durante tres o cuatro días en los que pasan muchas cosas. Cada uno se va con cuatro o cinco ideas, que puede desarrollar en diferentes niveles: libros por leer, temas por explorar, contactos por hacer, instituciones por visitar. Eso revitaliza también mucho el oficio (Jiménez, 2013, entrevista).

Sin ninguna duda algo está pasando con la crónica latinoamericana actual y una de las razones fue la creación de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, un espacio de difusión, discusión, aprendizaje y reconocimiento.

Internet como medio de difusión

Si la crónica latinoamericana se ha extendido en los últimos años, ha tenido una mayor difusión, si se han creado redes y el trabajo de los cronistas es cada vez más conocido, en buena medida se debe a internet. Con una industria editorial todavía poco desarrollada, con unos canales de distribución de libros y revistas mediocres, la red se ha convertido en la mejor manera de acercar países, autores y lectores. Además, la creación de un buen número de medios digitales ha fortalecido la vitalidad de la crónica. Algunos han naufragado en el camino, pero quedan otros, que son testigos participantes del desarrollo de la crónica latinoamericana actual. El asunto se hace más importante cuando las diferentes iniciativas tienen otras formas de hacer llegar la información y se usan los recursos multimedia para hacerla más completa, como lo expresa Rosa María Navarro Romero en su texto *Literatura breve en la red: el microrrelato como género transmediático*:

El ciberespacio permite la aparición en la pantalla de varios textos relacionados intertextualmente y, además, ofrece la inserción de hiperenlaces, que pueden llevarnos a otras bitácoras, revistas o blogs donde aparecen textos vinculados temática o formalmente. Así el lector inicia un trayecto personal en la lectura, que el hipertexto facilita la navegación libre, no lineal (Navarro, 2014, p.6).

La intervención del lector es mucho más consciente, hay una mayor participación, de hecho se crea a un nuevo lector como lo plantea Amelia Fernández en su texto *Los nuevos lectores*:

La nueva edición puede compararse con la tradicional, la diferencia radica en que la interactividad, la posibilidad de comunicación y la inmediatez son tan intensas con los nuevos medios que superan ampliamente a la comunicación postal. Es más, la condición íntima de la lectura a solas se convierte en una lectura colectiva, social, volviendo al pasado, a la lectura puramente de grupo, de los que escuchaban al que sabía leer (Fernández, 2002, s.p.).

Esos nuevos lectores también son los propios autores de crónicas, que han encontrado en internet una forma de conocer el trabajo de los demás cronistas. Para la mexicana Marcela Turati, ganadora del premio García Márquez de periodismo “conocer a tus pares es un regalo, por internet podemos intercambiar, podemos vernos, hacer como una red, nos entendemos y platicamos, ha sido bien enriquecedor” (Turati, 2013, entrevista).

El también mexicano ganador del premio García Márquez, Alejandro Almazán destaca las diferencias de antes y después en la aparición de internet a la hora de conocer el trabajo de los colegas:

Yo para leer una crónica que había publicado Caparrós en un medio argentino tenía que llamar por teléfono a un amigo argentino y decirle oye me puede mandar eso por fax o por correo. Hoy la pueden subir en Twitter, no tienes que esperar 20 días a que llegue el correo. Eso nos acercó más a los buenos cronistas. A mí me tocó ir a las hemerotecas, pasar horas y horas en las hemerotecas buscando una nota. Hoy Google, ahí está. Eso a mí me ha ayudado mucho, yo me tardaba muchísimo con una historia (Almazán, 2013, entrevista).

El cronista español Álex Ayala, quien ha desarrollado la mayor parte de su trabajo en Bolivia, también es un convencido de la importancia de internet en el desarrollo de la crónica:

El 70 por ciento de mis amigos en Facebook son periodistas de otros países y el 80 % de lo que publico son links, para estar en contacto, incluso para negociar trabajos, para estar atento a lo que se publica afuera. Me mantengo

en eterno vínculo con el medio. Al final son una herramienta y uno la utiliza de acuerdo con las necesidades (Ayala, 2013, entrevista).

Julio Villanueva Chang fue entrevistado por Sylvia Colombo, quien publicó el texto *Um artesão da crônica latino-americana em São Paulo*, en el que habla de las facilidades para conseguir información acerca de un personaje y también para estar en contacto permanente con los autores a la hora de editar los textos:

Para bem ou para mal, a internet vulgarizou a palavra “curiosidade”. Digo, agora convivem na rede milhões de formas de ser curiosos a respeito da vida e do pensamento do outro. Para mim, mais do que para ler, a internet me serve para editar e intercambiar o pulso com meus autores em tempos de multi-tarefa e procrastinação: todo o tempo converso com autores em todo o mundo via Skype, Gmail, Facebook, Whats App. A internet, obviamente, nos facilitou encontrar alguém e a informação sobre esse alguém em uma velocidade muito alta. Nos facilitou fazer contatos, mas não trouxe necessariamente mais entendimento, e também acrescentou muita confusão. Vivemos o paradoxo de que há mais informação disponível nos dias de hoje, mas também menos conhecimento. Ainda que estejamos lendo mais do que fazíamos antes com relação a dados, informações, agora, no meio da saturação, nunca nos esquecemos tão rápido do que acabamos de aprender. O desafio é ter calma no meio de tanta velocidade e distração (Villanueva, entrevista de Sylvia Colombo, 2014).

Villanueva Chang habla de la paradoja entre una mayor cantidad de información disponible, pero menor conocimiento y un olvido mucho más rápido; pero también encuentra las ventajas que le ha permitido internet para estar en contacto permanente con los autores que van a publicar sus trabajos en la revista *Etiqueta Negra*.

Internet como medio de difusión, comenzó con esfuerzos individuales y luego se consolidaron experiencias organizadas: medios de comunicación, blogs o simplemente páginas en las que se cuelgan contenidos que tienen que ver con la crónica.

Una experiencia exitosa fue la de *Dromómanos*, una productora de proyectos periodísticos, creada por la mexicana Alejandra Sánchez Inzunza y los españoles José Luis Pardo Vieiras y Pablo Ferri Tórtolas. En 2011 arrancaron un viaje por tierra desde Tijuana hasta la Patagonia para contar los efectos del crimen organizado y el narcotráfico a lo largo del continente. Con los textos que han producido han ganado varios premios como el

Ortega y Gasset de periodismo, han sido finalistas del premio García Márquez de periodismo y en 2015 publicaron el libro *Narcoamérica*.

Cronicasperiodistas.wordpress.com o *Periodismo narrativo en Latinoamerica* es un blog creado el 2008 por el periodista español Roberto Valencia, quien vive en El Salvador y ha trabajado para el periódico digital *El Faro*. Este espacio se ha convertido en un sitio digital en el que se almacenan crónicas de consagrados periodistas como Gay Talese, de periodistas relevantes como Leila Guerriero, Martín Caparrós y Juan Villoro y textos de cronistas que se hacen un espacio en la crónica latinoamericana. El sistema de inclusión tiene en cuenta el rastreo personal y las sugerencias de los lectores.

Canasta Básica realizó una labor parecida, era un proyecto desarrollado desde México que se encargaba de recomendar buenas piezas de periodismo narrativo. Aunque está cerrado, aún se puede consultar el archivo de piezas periodísticas.

Una de las experiencias más significativas es la de *El Faro*, un portal salvadoreño fundado en 1998 por Carlos Dada y Jorge Simán. El objetivo inicial era hacer buen periodismo, algo que veían escaso en El Salvador. Desde su fundación han sido un referente en la investigación del crimen organizado, la violencia, la corrupción. En 2013, durante la entrega del premio García Márquez de periodismo, realizada en Medellín, Colombia, entrevistamos a Carlos Dada, su fundador:

El Faro no tiene oficina de recursos humanos, ni un sistema de contratación, la mayor parte de la gente que trabaja en *El Faro* empezó en *El Faro* en aquella época donde nadie cobraba, entonces ese compromiso se crea y esa pasión fue lo que le dio personalidad al Faro y por eso se quedaron cuando se les pudo pagar. Creo que tuvimos la suerte de encontrarnos con una generación de periodistas extraordinaria y casi todos los periodistas del Faro son de esa generación (Dada, 2013, entrevista).

Sin duda, internet fue la manera en la que encontraron cómo difundir sus investigaciones, pero vivir en un país en el que el acceso a internet aún no es tan fácil, trae sus paradojas:

El internet sirve más para que nos conozcan en Chile y en Colombia que para que nos lean en El Salvador. Es una paradoja, yo pasé 15 años engañándome [...] para transformar la realidad necesitas tocar a la gente que elige a las autoridades en una democracia. Entonces hoy estamos

buscando plataformas que nos permitan llegar a otros públicos, hemos empezado con radio, ese tipo de cosas. El internet es muy bueno para explicar nuestra presencia aquí por ejemplo, pero no nos ha servido para llegar a donde queremos llegar adentro de El Salvador que es un país pobre donde el acceso a internet ronda alrededor del 20% (Dada, 2013, entrevista).

Después de afrontar con éxito la experiencia de *El Faro*, decidieron crear en 2011 *Sala Negra*, un proyecto coordinado por el periodista Óscar Martínez que tiene como propósito dar cuenta de la violencia en Centroamérica:

A finales de 2010 *El Faro* decidió que había demasiadas preguntas sin responder acerca de por qué Centroamérica era -y es- una de las regiones más violentas del mundo [...] A partir de 2011, luego de salir del laberinto del financiamiento, *Sala Negra* arrancó como un proyecto de cobertura de la violencia en cuatro países: Nicaragua, Honduras, El Salvador y Guatemala. Con tres líneas de trabajo: cultura de la violencia, crimen organizado y pandillas y cárceles (Martínez, 2013, entrevista).

Otra gran experiencia de periodismo en internet es la revista ecuatoriana *Gkillcity*, fundada por José María León Cabrera, un periodista con visión que entendió que hay una crisis de los medios tradicionales, pero no del periodismo como tal y que era necesario crear un medio que respondiera a la demanda de historias en un país como Ecuador, que tiene unas leyes muy fuertes para el control de la prensa. Para esta investigación se realizó un viaje a Guayaquil, Ecuador con el fin de conocer la experiencia:

Yo quería hacer un medio, quería fundar una revista, cuando íbamos a sacar el primer número, con mi socio, nos dimos cuenta de que teníamos que empeñar la casa, el carro, la mamá, el tío, la abuela, todo, hasta el perro [...] Un día estaba viendo un programa y salió la noticia de que un Airbus de US Airways había logrado amarizar en el río Hudson y el piloto había salvado a todos los tripulantes y a los pasajeros. La foto que yo vi en ese momento, que era la foto en la que estaba el avión metido en el agua a unos pocos metros, la había tomado un *tuitero* y luego me metí a ver CNN y la foto que ellos tenían era muy lejos, entonces el avión se veía chiquitito. Entonces descubrí el agua tibia y dije, si un flaco con un teléfono de 300 dólares, le ganó la primicia, la mejor foto y la noticia a la CNN, con toda la plata, los

recursos humanos y técnicos que tienen, entonces hay algo, podemos hacer un buen medio con pocos recursos y hacerlo digital. Ese el germen de *Gkillcity* (Cabrera, 2013, entrevista).

Según José María León los medios ecuatorianos han estado concentrados en pocas manos “19 familias que han puesto a sus amigos a hablar de lo que les interesa”, por eso son tan necesario medios alternativos como *Gkillcity*:

Convoco a un grupo de personas, un abogado especialista en derechos humanos, un escritor de guiones y actor, una periodista muy joven, pero muy talentosa, un director de videos y yo. Después se incorporó un gran editor de fotos y con estas cinco personas fundamos *Gkillcity* y decidimos que no nos íbamos a definir políticamente por ningún partido, porque, por suerte, éramos políticamente muy diversos. Acordamos que iba a ser un medio liberal, con ideas liberales (Cabrera, 2013, entrevista).

Una de las experiencias más significativas de los medios de comunicación en internet es la revista *Anfibia*, que publica crónicas y relatos de no ficción. *Anfibia* ha hecho grandes apuestas como haber nacido desde una universidad, la Universidad Nacional de San Martín. Han tratado de que dialoguen el discurso académico con la buena prosa, por eso buscan especialistas en los temas que trabajan para que asesoren el trabajo de los cronistas. El cronista argentino Cristian Alarcón es el líder de este proyecto:

me parece que junto con otras revistas que publican crónicas *Anfibia* da espacio a textos largos que no tienen cabida dentro de diarios o agencias de noticias [...] Por otra parte, abordamos temas de ciencia, en ensayos y crónicas, tratando de que la divulgación suceda y que no sea sólo un concepto socialmente bien visto (no sé si lo conseguimos, pero doy fe de que la intención existe) (Alarcón, 2013, entrevista).

Anfibia nació en mayo de 2012 y desde el principio han apostado por experimentar con los formatos digitales, son conscientes de que son un medio en internet y de las demandas de los lectores:

lo digital nos acerca a la audiencia y nos obliga a tenerla en cuenta, a escucharla, porque está allí. Está en un programa que nos señala en este instante cuánta gente está leyéndonos, de qué países y ciudades son, de qué edades, y es tal el caudal de información que te brinda el hecho de existir en Internet que es imposible que tu identidad no se construya en relación al

otro [...] Podés acceder no sólo al texto sino que la imagen tiene un peso muy distinto al que tiene en los medios analógicos. Y en esos textos el lector forma parte del proceso creativo. Nosotros existimos en tanto somos en las redes sociales. Hemos aprendido a asumirlo y a comprenderlo (Alarcón, 2013, entrevista).

En marzo de 2010 se fundó en Tijuana, México, *Diez4*, una revista que empezó en formato impreso y se mudó a la red y que ahora también ofrece talleres de periodismo digital y narrativo. Tiene un archivo digital donde se pueden consultar muchas de las historias que han publicado.

La revista *Replicante* es una revista cultural mexicana, que inicialmente se publicó impresa y que ahora tiene una plataforma digital en la que se pueden encontrar contenidos como: textos de académicos, ensayos filosóficos, crónicas periodísticas, crítica literaria y cinematográfica; crónicas y reflexiones en torno a las nuevas tecnologías, el cómic, el video, la televisión, la música, el diseño y todo lo que se relacione con internet.

Prodavinci es un sitio web venezolano en el que se propende por la circulación de ideas en diferentes áreas como la economía, los negocios, las artes y la ciencia. Constantemente se incluyen textos de grandes periodistas e intelectuales y cronistas como Boris Muñoz.

El Puercoespín fue una revista digital creada en 2010 por los periodistas argentinos Gabriel Pasquini y Graciela Mochkofsky, desde el principio le apostó a compartir textos de periodismo y literatura, a las colaboraciones y las traducciones de textos de largo aliento, así como a las crónicas y los reportajes.

Para desarrollar y montar el sitio web, Gabriel Pasquini aprendió en manuales y con el consejo de diseñadores. Desafortunadamente en julio de 2013, su creadora Gabriela Mochkofsky anunció su cierre:

Hemos dedicado los últimos cuatro años a construir este sitio y esta comunidad que es *El puercoespín*, con enorme esfuerzo y ningún capital [...] Pero, como ha ocurrido y ocurre con emprendimientos similares en este mundo regido por leyes de mercado, una tarea semejante -sobre todo si es exitosa -llega siempre a un límite: el límite de las fuerzas de quienes la realizan, que se ven sometidos a la doble exigencia de sostener la empresa y a la vez ganar el dinero necesario para financiarla (y financiarse) de otro

modo [...] Como una bella durmiente, *El puercoespín* esperará el beso del príncipe que vuelva a despertarlo de su letargo -o no despertará más (Mochkofsky, 2013, web de *El Puercoespín*).

Plaza Pública es otra iniciativa de periodismo online que nació en una Universidad, fue fundada el 22 de febrero de 2011 por la Universidad Rafael Landívar, su objetivo es hacer periodismo de profundidad en Guatemala. Para conseguirlo utilizan géneros periodísticos como la crónica, el reportaje, el perfil y la entrevista. Martín Rodríguez Pellecer y Enrique Naveda han liderado el proceso de un medio que procura el análisis, las investigaciones y los debates desde la Ciudad de Guatemala, en Centroamérica. Aparte del apoyo económico de la Universidad Rafael Landívar, reciben financiamiento de Open Society Foundations y la organización neerlandesa HIVOS. También recibe un financiamiento de la Fundación alemana Friedrich Ebert Stiftung y la agencia de noticias EFE le permite publicar contenidos.

Tucumán Zeta fue creada en 2012 por Pedro Noli, Exequiel Svetliza y Bruno Cirnigliaro, se considera la primera revista digital de Tucumán, y en general de norte de Argentina:

Mediante la crónica periodística contamos historias que ocurren acá, en nuestra provincia. Con lujo de detalle, las narramos para nosotros, los tucumanos. Aunque si usted no es de acá, venga, adelante, es muy bienvenido, pase y conozca este universo maravilloso que es mucho más amplio que la empanada más rica del país (Noli, 2012, web de Tucumán Zeta).

Confidencial es una revista nicaragüense, liderada por Carlos Fernando Chamorro. Fue creada en 1996 y ha apostado por el periodismo en profundidad, publica reportajes y crónicas sobre violencia, seguridad, migración, corrupción y desigualdad.

Cosecha Roja, la Red Latinoamericana de Periodismo Judicial, es otro proyecto liderado por Cristian Alarcón y editado por el periodista argentino Sebastián Hacher. La revista digital publica temas que analizan la génesis, el desarrollo y las posibles salidas de los temas de violencia en América Latina.

Frontera D nació en 2009, es una iniciativa española, creada por el periodista Alfonso Armada. Es una revista digital que se ocupa del periodismo narrativo, la crónica y el ensayo. Llama la atención que un medio español hable de crónica, ya que

en España no se entiende la crónica como en América Latina, sino que se le relaciona más con las columnas de opinión.

Radio Ambulante es un proyecto que nació en los Estados Unidos y es liderado por el cronista y escritor peruano Daniel Alarcón, está inspirado en el famoso programa *This American Life* y presenta historias en español para ser escuchadas a través de la red. El objetivo es llevar la crónica a la radio, aunque también dan cabida a historias de ficción. En el año 2014 ganaron el premio García Márquez de periodismo:

El día a día de R.A. (*Radio Ambulante*) es amplio, cosmopolita. Escucho hoy un audio de Venezuela; mañana, de Cuba; pasado, de Argentina, de México o de Chile. El trabajo mismo obliga a ver las cosas desde la perspectiva de alguien ajeno, de escuchar su voz como si estuviera susurrándome a la oreja. Y eso, día tras día, mes tras mes, me ha dado una noción casi Bolivariana (sin caer en ideologías baratas, por supuesto) de nuestra región, de nuestros países, tan únicos, tan complejos, tan trágicos, pero a la vez tan llenos de vida (Alarcón, 2014, web *Radio Ambulante*).

La revista *Sole* nació en Colombia gracias a la iniciativa del antropólogo y periodista Rafael Mayo, es un medio digital que se concentra en la investigación y el periodismo narrativo, que intenta dar cabida a personajes cotidianos, alejados de los reflectores y de las cámaras, ajenos a las primeras páginas de los periódicos.

Periodistas de a pie es una organización de periodistas mexicanos, busca la capacitación y el intercambio de técnicas de investigación y narrativas. Nació en el 2007 y ha sido una iniciativa que les ha dado voz a las víctimas y ha defendido la libertad de expresión en México:

Elegimos como estrategia organizar charlas, encuentros, talleres de profesionalización o diversas actividades donde podemos ensayar nuestro proyecto; establecer estrategias para ganar espacios para nuestros temas en los medios de comunicación; fortalecer la solidaridad profesional; analizar la realidad, repensar cómo abordarla y adquirir herramientas para hacerlo mejor.

A partir de 2010, incorporamos a nuestros objetivos de trabajo la defensa de la libertad de expresión y del derecho a la información, así como las coberturas en zonas de conflicto y la protección y autocuidado de periodistas (Web *Periodistas de a pie*).

En *Periodistas de a pie* hay reconocidos periodistas que han ganado premios y becas internacionales, lo encabeza Marcela Turati y también están: Elia Baltazar, Daniela Pastrana, Margarita Torres, Thelma Gómez Durán, Daniela Rea, Alberto Nájjar, Verónica García de León y María Teresa Juárez. Dentro del trabajo que han realizado se destacan foros, charlas, conferencias, así como una serie de libros que, incluso pueden descargarse en *pdf* a través de su página, como es el caso de *Entre las cenizas* (2012), un texto que habla de los periodistas desaparecidos, de los narcotraficantes que abusan de las comunidades indígenas, de las dificultades de los migrantes centroamericanos cuando transitan por México hacia Estados Unidos, el dolor de las padres y madres que han perdido a sus hijos en Ciudad Juárez, las pandillas y las venganzas.

Domadores es una plataforma multimedia desarrollada por la Escuela de Periodismo de la Universidad Finis Terrae, que busca el encuentro de estudiantes, profesores y egresados. En este medio tienen cabida entrevistas, crónicas, perfiles, reportajes y columnas de opinión, escritas por los alumnos, también se publica material de estudiantes que alimentan sus blogs y practican frecuentemente la escritura.

Las revistas, el medio por excelencia

En la década del setenta se presentó en Estados Unidos una conjunción de hechos, movimientos, situaciones, personajes, inventos, rebeldías pocas veces vistas en una sociedad. Relatar tales cambios requería una manera diferente para contar, en esta época surgió el denominado Nuevo Periodismo norteamericano, que tuvo como espacio privilegiado una serie de revistas que fueron el hogar y también sirvieron como mecenas para un grupo de escritores que sacudieron los cimientos del periodismo como se conocía. No inventaron nada, sus recursos ya habían sido usados; pero los popularizaron, los convirtieron en un producto apetecido por la gente. Las revistas tuvieron éxito comercial y los autores escribieron *Best Sellers*.

Guardadas las necesarias proporciones, es en las revistas donde la crónica latinoamericana ha encontrado un espacio, muchos temas han surgido al amparo de las revistas, otros han sido financiados por ellas. Muchos autores han pulido o han encontrado

un estilo en estas publicaciones. La crónica latinoamericana actual ha encontrado un espacio natural en las revistas.

Revistas como: *Soho*, *Donjuan*, *El Malpensante*, *Diners*, *Cromos*, *Aracadia* y *Universo Centro* (Colombia), *Gatopardo*, *Emeequis*, *Proceso*, *Expansión*, *Chilango*, *Etcétera*, *Milenio*, *Glamour*, *Letras Libres* y *Travesías* (México), *Séptimo Sentido de La prensa Gráfica* y *Sala Negra* de *El Faro.net* (El Salvador), *Etiqueta Negra* (Perú), *Pie Izquierdo* (Bolivia), *Sábado*, *Fibra*, *Paula*, *The Clinic* y *Bnamericas* (Chile), *Hecho en Buenos Aires*, *Brando*, *La Pulseada*, *Orsai*, *Miradas al Sur* y *Soy de Página 12*, *Babel*, *Debate*, *Anfibia*, *Latido*, *El Puercoespín*, *Lamujerdemivida* y *Cosecha roja* (Argentina), *Marcapasos*, *Plátano Verde*, *Exces* y *Zero* (Venezuela), *Rolling Stone*, *Mundo Diners* (Ecuador), *Esquire*, *Piauú* (Brasil), *Frontera D*, *Babelia* de *El País* y *Quórum* (España)

La crónica es un género de revistas, las revistas son las que tienen el tiempo, la atención, el interés por publicar historias extensas, investigadas. La crónica es un género costoso. Hay un supuesto auge del género, pero el medio que lo transporta no está en auge (Jiménez, 2013, entrevista).

Juan Villoro habla de unos esfuerzos individuales que han permitido que las revistas sobrevivan en los diferentes países:

si analizas puntualmente las publicaciones te darás cuenta que son casos excepcionales que afortunadamente en todos estos lugares los hay. Cuando yo empecé haciendo periodismo nadie hablaba de crónica. Simplemente tú escribías un texto que podía tener un punto de vista narrativo más personal o que podía ser más extenso. Por supuesto que ha habido grandes cronistas, pero el término no era tan importante y tú buscabas un espacio más o menos híbrido para publicarlo. Podía ser el suplemento de algún periódico o de una revista. Y yo creo que en ese sentido las cosas no han cambiado tanto; han cambiado los estímulos, los apoyos y el prestigio, pero no el número de buenos cronistas (Villoro, 2014, entrevista de Jeovanny Benavides).

El panorama de las revistas es bastante disímil, varias de las que mencionamos ya están muertas, otras en un precario estado de coma, son pocas las que gozan de una buena salud:

Siempre ha sido difícil, no estamos descubriendo nada nuevo, las revistas nacen y mueren. La verdad es que casos como la revista *El Malpensante* son la excepción, lo normal es que duren tres o cuatro años muy activos,

muy brillantes y después de eso la revista sucumbe por diferentes problemas [...] me parece que es la ley darwinista de las publicaciones periódicas. No me preocupa, y así como hay revistas que desaparecen hay otras que empiezan a surgir y la crónica va encontrando en esas publicaciones espacios hospitalarios que la acojan (Jursich, 2014, entrevista).

Nacen revistas y mueren revistas, ha sido una dinámica más o menos constante, aunque hay algunas personas que son poco optimistas frente al futuro de este tipo de publicaciones:

creo que su existencia es milagrosa, en serio lo piensa, creo que las revistas se van a acabar. La idea de revista es un almacén de cosas, pero en la red ya existe un almacén de cosas, no sujeta por el marco de una revista, entonces la idea de revista creo que le queda poco, en serio, entonces que existan estas revistas responde a la misma excepcionalidad, es como que se autoalimentan (Palet, 2014, entrevista).

Para algunos, el mercado ha traído una serie de cambios, el panorama de las revistas no es el mismo que el de hace algunos años, paradójicamente internet, que ha servido como medio de difusión, también se ha convertido en una competencia desleal:

Estamos en una coyuntura interesante, ver cómo están tratando de reinventar el negocio. Yo creo que ahorita las revistas están en esa encrucijada. El negocio cambió. Mucha gente lee en internet, vienen generaciones a las que el papel no les interesa. Yo sí creo que la apuesta es hacer periodismo de calidad y ya la dinámica de los medios lo lleva a uno. Si alguien quiere leer una crónica de 30 mil caracteres que la lea. Estamos metiendo más contenidos en internet, pero mantenemos la política de crónica y crónica (Garzón, 2014, entrevista).

Otra de las dinámicas que ha cambiado es la visión que tienen los periodistas, antes estaban ligados al nombre de un medio de comunicación y no podían sobrevivir sin él. En los últimos años cada vez más esos periodistas se deciden a apostarle a su proyecto personal:

el periodista ha ido dejando el papel secundario que había adquirido en muchos medios y poco a poco se ha ido dando cuenta de que o trabaja solo, y puede vivir de trabajar solo, o que puede poner tus propios medios.

Entonces cuando un medio se funda y no con el propósito de convertirlo en una máquina de hacer billetes, sino con la intención de hacer buen periodismo y en el camino poder vivir y ahorrar algo para cuando sean viejos, la propuesta es completamente distinta (León, 2013, entrevista).

The New Yorker es una revista estadounidense que nació en 1925 y publica cada semana críticas, ensayos, reportajes de investigación y ficción. Esta publicación es un referente obligado para las revistas latinoamericanas que la ven como el punto al que hay que llegar, que la toman como modelo. Desde sus implacables chequeadores de datos, hasta la rigurosidad de sus investigaciones y la dinámica de los escritores que publican en sus páginas. El cronista venezolano Boris Muñoz es colaborador habitual:

Mis entregas son revisadas exhaustivamente y verificadas en lo más minucioso y bueno uno está acostumbrado a trabajar con esa rigurosidad que a mí me parece muy positiva, pero que tiene su lado incómodo, porque mientras uno piensa que el tema sale hoy, no sale hoy sino dentro de tres días dependiendo de cuáles son las prioridades del medio. Entonces, es integrarse a un método de trabajo diferente. Por otro lado, la verdad para mí es una experiencia muy satisfactoria porque sabes que hay una concentración de talento y experiencia que de verdad le aporta mucho al periodismo y le aporta mucho a los lectores, porque es una lectura casi siempre inteligente de la realidad (Muñoz, 2013, entrevista).

Una de las revistas más exitosas del continente es la revista colombiana *Soho*, que nació en 1999 y se ha consolidado como un modelo de negocio rentable (algunos números venden más de 1 millón de ejemplares). *Soho* tomó el modelo de la revista estadounidense *Play Boy*, que combinaba fotos de mujeres hermosas y periodismo bien logrado. La calidad de *Soho* ha sido disímil, en ocasiones han presentado textos de largo aliento y con notable aire literario, en otras ocasiones ha abusado del periodismo de suplantación, con ejercicios facilistas que no van más allá de lo anecdótico. Le han apostado a las historias de largo aliento, como *La eterna parranda de Diomedes*, un extenso perfil que Alberto Salcedo Ramos trabajó durante años, también *Seis meses con el salario mínimo*, de Andrés Felipe Solano:

La gente escucha *Soho* e inmediatamente piensa en las modelos [...] obviamente es innegable que ese es un punto de entrada directo al público masculino [...] aunque lo leen muchas mujeres [...] pero si solo fuera eso la

revista no tendría el éxito que tiene. Ahí es donde entra el verdadero éxito de *Soho* que es el planteamiento de los temas. Llegarle a muchos lectores no sólo con mujeres bonitas [...] yo creo que el éxito la revista ha sido tener claridad siempre, aunque suene un poco obvio, en los planteamientos. Siempre pensar que esto se lo leerá mucha gente, el pensar siempre en que los temas tengan un alcance grande (Garzón, 2014, entrevista).

Una de las características principales de la revista es la preparación de los temas que, normalmente son concebidos desde la dirección y que son asignados a los autores que consideran más adecuados para escribirlos, para *Soho* son muy importantes las “firmas”, el nombre el autor que acompaña el artículo:

Es una revista que se concibe desde la edición, desde antes de que lleguen los textos está muy estructurada, por eso es que hacemos muchas revistas temáticas: una edición de fútbol, una edición de cine, una edición de música o un especial sobre la guerra; pero uno desde antes de encargar los textos ya sabe lo que quiere. Los temas son muy pensados y al encargarlo a unas firmas reconocidas uno espera un muy buen producto. Casi que el 85 o noventa por ciento de los temas no los proponen los autores, son de acá y buscamos a los cronistas y el otro diez sí es que los cronistas llegan con un tema y nosotros decimos sí (Garzón, 2013, entrevista).

Aparte de la calidad de los textos y las fotografías, *Soho* Colombia ha presentado un modelo de negocio exitoso, con publicidad que llena un buen número de páginas (en este apartado también han tratado de innovar y permanentemente incluyen publicidad interactiva), un buen número de suscriptores y muchas revistas vendidas en la calle, por eso han exportado el modelo:

Ha sido muy positivo, el último caso es *Soho* México, la alianza es con Televisa que es la gran casa de publicaciones en México [...] La experiencia en *Soho* ha sido muy buena porque Ecuador ya lleva por lo menos 10 años, a Argentina le ha ido muy bien, Perú también; pero ha sido muy interesante que el centro, que el tronco es *Soho* Colombia, porque hay mucho contenido que podría leerse en cualquier país. Si uno pide una crónica sobre Boca-River a Juan Villoro, eso se lo leen en cualquier país, un perfil de Leonardo Faccio sobre Messi eso es universal. Ese contenido que

sale en Colombia puede salir en México y son firmas latinoamericanas que le han dado peso (Garzón, 2013, entrevista).

Soho Ecuador es una revista que circula desde el 2002, con una periodicidad mensual, dirigida, principalmente, al público masculino y que ha ganado varios premios nacionales de periodismo gracias a las crónicas que publican autores como Juan Fernando Andrade y Esteban Michelena:

Es una revista frívola pero no estúpida. No es una revista de arte, de literatura, pero es una revista que les gusta a los artistas. Si *Soho* fuera una revista intelectual la leerían solamente los intelectuales, pero la leen los intelectuales y los no intelectuales. No hacemos arte, pero tampoco hacemos cosas estúpidas. En *Soho* escriben artistas, escritores, pero no es una revista de arte en donde hay ensayos súper densos. *Soho* es una revista para el frívolo al que sólo le gustan las cosas de moda o chistosas, para el intelectual, para el que quiere apreciar cuerpos desnudos, para el que le interesa la crónica y el periodismo. *Soho* se lleva bien con todos esos públicos (Vera, 2013, entrevista).

Según Carlos Andrés Vera, su editor, *Soho* Ecuador tiene 8 mil suscriptores y se venden 5 mil revistas más en la calle, muy lejos del millón de ejemplares que han vendido varias ediciones de *Soho* Colombia:

en Ecuador *Soho* es casi la única revista que hace crónica [...] Los ecuatorianos no están acostumbrados a consumir masivamente este tipo de contenidos. Eso también influye en el tipo de crónicas que haces porque no tienes plata para financiar crónicas de largo aliento. No le puedes pagar a un periodista un sueldo de cuatro meses para que se meta de cabeza en un tema o pagarle no digamos un sueldo, sino un valor semi-decente para que él se meta cuatro meses y por otro lado haga otros trabajos que le permitan vivir cuatro meses. No existe ese mercado que te permita ese nivel de crónica, por eso hay tan pocos cronistas (Vera, 2013, entrevista).

Soho Ecuador ha tenido varios momentos difíciles, el primero de ellos fue cuando la Constitución prohibió a los banqueros que tuvieran medios de comunicación. Fidel Egas es el dueño del Banco Pichincha, uno de los más importantes de Ecuador y también de Dinediciones, antiguo propietario de *Soho*. Con el cambio en la Constitución, Egas tuvo que vender *Soho* y la revista se quedó sin su principal mecenas, que ponía dinero incluso

cuando no daba rentabilidad. Otro gran problema se dio con una ley de comunicación que obliga a que el 80 % de la publicidad debe ser producida en Ecuador. Grandes marcas como Rolex, que antes pautaba en *Soho*, tienen como imagen a estrellas como Leonardo DiCaprio, para cumplir la ley tendrían que producir las fotografías en Ecuador, con fotógrafos, iluminadores y casi todo el personal ecuatoriano, por eso han cancelado la publicidad o la han dejado en pausa.

Piauí es una revista mensual que se publica en Brasil, nació en octubre de 2006 y es una de las mejores revistas de periodismo narrativo del continente. Si el referente es *The New Yorker*, *Piauí* es la que más se aproxima a su exigencia, con chequeadores de datos, tiempo para escribir y buenos periodistas que se encargan de las historias. Nació bajo el amparo del cineasta João Moreira Salles:

Surgió porque el dueño de *Piauí* es un hombre muy rico que tenía este sueño de hacer periodismo en Brasil como el periodismo que leyó en toda su vida. Logramos eso porque es un hombre muy muy rico y también es muy ligado con temas culturales, de educación, no es un sponsor, como la persona que solo da plata. Es muy interesado en cómo el periodismo puede cambiar la sociedad y a la gente (Pinheiro, 2013, entrevista).

En *Piauí* se trata de hacer periodismo de investigación y periodismo literario de alta calidad. Es una publicación que ofrece unas condiciones muy favorables para los escritores, ofrece un panorama muy diferente al del resto del mercado editorial:

son dos meses con una persona, cuatro meses con un tema [...] Entonces se eligió un tema, después vamos para la calle a escuchar a todas las persona. Tenemos un tiempo grande para eso, siempre podemos cambiar ideas con el editor, con otros reporteros y después vamos a escribir. Yo personalmente no voy a la oficina, escribo siempre desde casa y estoy siempre viajando, pero después del mes vamos al cierre y ahí sí estoy en la oficina, es muy particular. *Piauí* es una isla, somos ocho personas. Esto lo permite el dueño, porque es una persona que es un intelectual y que es por casualidad millonario, es muy particular, no se puede comparar con nada (Pinheiro, 2013, entrevista).

Así como en Brasil hay una revista de reconocida excelencia periodística, en Perú hay una revista que también ha procurado hacer de la crónica y el perfil géneros referentes. Con la visión también puesta en los estándares de *The New Yorker*, *Etiqueta Negra* nació en el

2002 y se convirtió en referencia para las demás publicaciones, se convirtió, además, en una escuela para cronistas y para editores que se formaron bajo sus estrictos métodos de trabajo. El artesano que hizo posible este desarrollo fue Julio Villanueva Chang para quien la edición “es una indisciplina cercana al capricho” y el editor es un “ignorante especialista en hacer preguntas”. El método es tan riguroso y se aplican unas pautas tan precisas que ha habido algunas críticas frente a la uniformidad en los textos de *Etiqueta Negra*:

dentro de la poética de *Etiqueta Negra* buscamos producir más conocimiento no sólo a través de la narración, sino a través del ensayo. Hay cosas que me gusta leer en otras revistas, pero que sé que en *Etiqueta Negra* no van (Villanueva Chang, 2013, entrevista).

Frente al tema de la uniformidad hay otros autores que tienen su opinión, como es el caso de Marco Avilés, quien fue director y editor de *Etiqueta Negra* en un periodo en el que Julio Villanueva Chang se había retirado:

Es, salvando las distancias, lo que los gringos critican en el *New Yorker*, que también es una revista de editores maniáticos y donde los artículos muchas veces se parecen. No puedo decir que eso es mentira, es verdad, hay un estilo que la revista impone a los autores. Hay algunos autores que todavía no tienen una voz y ese estilo que la revista impone se nota de forma más evidente, pero otros que ya tienen más recorrido no adoptan tanto esa voz, si no hacen prevalecer la suya. Caparrós y Villoro, cuando escriben en *Etiqueta*, siguen siendo Caparrós y Villoro, Titingier, Robles (Avilés, 2013, entrevista).

Etiqueta Negra publica crónicas, reportajes, perfiles, ensayos, columnas y por sus páginas han desfilado algunos de los grandes autores de la no ficción en América Latina, Estados Unidos y Europa, pero además ha servido para conocer el trabajo de jóvenes talentos del periodismo narrativo en América latina:

ha hecho una escuela tanto de jóvenes como de consagrados que han aprendido a trabajar con un método, a sujetarse un poco a *chequers*, a publicar historias sobre cosas que nadie estaba pensando y que después te das cuenta que tienen interés y que a la gente le gusta [...] creo que *Etiqueta Negra* sin proponérselo se ha convertido en una revista que leen los estudiantes de periodismo para aprender cómo se hacen las cosas [...] ha formado también a cronistas jóvenes que les han prestado la oportunidad

de hacer historias muy largas de empezar con una historia que después se convierte en libro o que gana un premio o que se vuelve en algo mucho más grande de lo que está en la revista y yo creo que ese es el aporte (Cantú, 2013, entrevista).

El hecho de dar cabida a nuevos autores tiene un fin de enseñanza, pero también responde a las necesidades de un mercado en el que las grandes plumas tratan de cobrar lo que merece su trabajo. Inicialmente *Etiqueta Negra* pagaba muy poco a sus colaboradores a los que denominó cómplices en la idea de construir la revista de periodismo narrativo que siempre habían querido leer:

hay autores de los que quisiéramos publicar todos los meses, pero no tenemos recursos y nos avergonzaría llamarlos cada mes para pedirles algo, entonces apostamos por gente que tiene ganas de hacer cosas, pero que no solo tiene ganas sino que además tiene algo que decir (Cantú, 2013, entrevista).

Gatopardo nació en Colombia, fue fundada en 1999 por Miguel Silva y Rafael Molano. Desde 2006 es editada en México por Editorial Mapas. Inicialmente combinó el trabajo de grandes firmas con el de nuevos cronistas del continente:

nació, sobre todo, al ver el desolador panorama que existía en nuestra región, con grandes excepciones personales. Ante la ausencia, que yo sepa, de otros medios interesados en el asunto, fuimos pioneros en emocionar a lectores y periodistas ante la idea de leer y escribir buenas historias. Ahora la crónica tiene sentido para muchas más revistas (Molano, 2012, web *Gatopardo*).

La versión colombiana de *Gatopardo* apostó de manera fuerte por encontrar nuevas voces “empezaron a buscar por todo el país. Iban a las regiones, que eso nunca pasaba, todo se quedaba en Bogotá y empezaron a fichar gente” (Vallejo, 2013, entrevista):

el *Gatopardo* colombiano en el que todo el mundo quería publicar, no importaba que no te pagaran. Pagaron muchísimo dinero al principio, luego ya no; pero fue la revista que salió más a la luz para decir aquí se pueden contar historias (Almazán, 2013, entrevista).

En la nueva etapa están más enfocados en lo mexicano, desde México se produce la mayor parte del contenido que circula en la revista y se ha convertido en un espacio de denuncia, en un mecanismo para que la gente conozca lo que está sucediendo “*Gatopardo*

puede servir para contar las historias que no están contando los medios o que si las están contando por encima” (Almazán, 2013, entrevista):

Comencé a trabajar en *Gatopardo* casi desde sus inicios. Me han tocado las duras y las maduras. Estuve allí en la época de su nacimiento, la de Miguel Silva y Rafael Molano, cuando la revista deslumbró a América Latina y uno, como editor en México, podía sentarse a planear textos con Carlos Monsiváis y Juan Villoro. Me tocó mirar cómo el modelo de negocios latinoamericano se agotaba y la revista tuvo que enfocar sus baterías en mi país, como una estrategia para sacarla a flote. La revista dejó de circular en América Latina, pero ganó mucha presencia en México, donde casi nadie la conocía. Los lectores latinoamericanos volvieron a encontrarla en la web: antiguos colaboradores regresaron y *Gatopardo* se tropezó con los cronistas locales que, entre otras cosas, comenzaron a narrar en sus páginas el horror de nuestra guerra contra las drogas (Osorno, 2014, web *Gatopardo*).

En el año 2014 dejó la revista el editor Diego Osorno y llegó el colombiano Felipe Restrepo Pombo, quien dice que su relación con la revista comenzó desde que vio a Penélope Cruz en la portada del primer número y pensó que algún día quería publicar ahí. Luego trabajó en la redacción de Bogotá y como colaborador de la edición del DF, en el primer editorial a cargo de la revista escribió:

Gatopardo ayudó a crear una comunidad de autores y a mostrar que -a pesar de nuestras profundas diferencias culturales- los latinoamericanos compartimos el gusto por narrar. Esta revista -se ha dicho hasta el cansancio- ayudó a forjar el periodismo narrativo en nuestro idioma que hoy vive un esplendor. Y, se los aseguro, eso se mantendrá: en estas páginas se seguirán publicando las mejores historias con la ayuda de los más destacados escritores y fotógrafos (Restrepo Pombo, 2014, web *Gatopardo*).

El Malpensante nació en 1996 como una revista literaria, en esta publicación conciben al buen periodismo como una forma de literatura y por eso le han dado cabida. Fue una iniciativa de Andrés Hoyos Restrepo y Mario Jursich Durán, el nombre fue tomado de un libro de aforismos escrito por Gesualdo Bufalino, que fue traducido por Jursich para Editorial Norma. Además de la revista, han realizado festivales en los que han reunido a grandes escritores y periodistas:

nos auto definimos como una revista literaria y ese es nuestro campo de acción, pero consideramos ese tipo de periodismo como parte de la literatura y por lo tanto yo no me siento como una revista periodística sino como una revista literaria, que ha ido ampliando su campo de acción precisamente por lo que te acabo decir, porque la literatura también se ha vuelto documental y queremos que en las páginas de la revista, a mí particularmente me interesa mucho que eso se vea reflejado (Jusich, 2013, entrevista).

La revista *Dossier* es una publicación académica de la Universidad Diego Portales de Chile en la que se concentran en el periodismo y la literatura, que le da cabida a entrevistas, crónicas y estudios sobre la obra de varios cronistas:

es una revista académica que trata de no ser académica. Por ahora funciona bajo el radar de las exigencias de la universidad que quiere que sus revistas sean indexadas, entonces tratamos de que nadie se dé cuenta de que existimos mucho, porque no queremos ser indexadas, porque eso significa que seríamos otro tipo de revista, entonces igual es una mezcla, pero cuando encargamos textos, no pensamos en crónicas, sino que pienso en temas y lo que me entregan suele ser una crónica pero podría ser otra cosa. Entonces no la vemos como una revista que publique crónica sino como una revista de literatura y periodismo que publica críticas (Palet, 2014, entrevista).

The Clinic es un semanario que surgió en 1998, mezcla la sátira y el humor político con la crítica social. Carolina Ethel en *La invención de la realidad* (2008) dice “surgió con el ánimo confeso de dar palos al ex dictador Augusto Pinochet y que con su espíritu satírico se ha situado como la más leída en Chile” (Ethel, 2008, s.p.). También ha sido un escenario propicio para el periodismo narrativo, aunque no de la forma tradicional:

The Clinic lo que demuestra es que las posibilidades de hacer periodismo son muchas, se puede hacer con poemas, se puede hacer con dibujos, se puede hacer con collages, se puede hacer con cuentos, con literatura, con crónicas, etc. las manera de informar y plasmar la realidad no es solo una y yo creo que esa multiplicación de posibilidades es lo que a nosotros nos interesa mostrar (Fernández, 2013, entrevista).

Cometa es todo un proyecto editorial y de comunicación que tiene una revista, surgió gracias a la iniciativa del periodista Marco Avilés y el fotógrafo Daniel Silva. En *Cometa* producen libros, revistas, colaboran en diversas publicaciones y asesoran empresas con historias en varios formatos crónicas, documentales, reportajes, etc.:

Me fui de *Etiqueta* a hacer *freelance* y había un país completamente distinto para hacer *freelance*, había más oportunidades, había más dinero; pero a la vez yo ya no me sentía con tanto oxígeno para librar las batallas de los *freelancers* [...] Comenzamos a conversar y a decir ya no somos tan chiquillos como antes, la gente se está comprando sus cosas, sus departamentos, sus carros y qué hacemos, seguimos viajando a la aventura para hacer crónicas, luchar para venderlas o tratamos de hacer algo más grande. Se nos ocurrió la idea de hacer una empresa, empezar a crecer y fue cuando nos fuimos a la selva a hacer ese reportaje sobre los pobladores aislados, bajo la misma óptica que antes, hacer una historia y venderla (Avilés, 2013, entrevista).

En la primera historia que publicaron fueron hasta la selva del Perú, en un lugar donde hay una comunidad que vive igual que hace 10 mil años, en este lugar han querido hacer explotaciones de gas. Intentaron venderla a periódicos y revistas y les dijeron que no había plata. Entonces, decidieron publicarla por su cuenta:

Sacamos esa revista en un tamaño gigante para que las fotos se pudieran ver y el tema se pudiera ver, tiene una sola historia y empezamos a mover por las redes el mensaje de que la gente sí lee. Además, la gente ahora tiene plata para comprar, quieren leer historias y la respuesta fue alucinante. Primero la vendimos sólo por Facebook, *delivery*, la gente llamaba por teléfono, mandaba correos y empezamos a enviar la revista a lugares donde no hay librerías, a la periferia de Lima y también a gente que sí tiene dinero, pero no tiene tiempo para ir a las librerías. Y la presentación fue alucinante porque fue en un lugar para 400 personas y estaba repleto. Había gente que quería entrar y no podía. Cuando la presentamos dijimos: hay plata, hay gente que quiere leer, lo que faltan son revistas, son medios (Avilés 2013, entrevista).

Saben que su iniciativa no es para un público masivo, no pretenden tiradas de 10 mil o 20 mil ejemplares; pero saben que los lectores van creciendo, que el mercado tiene interés

en contenidos diferentes. Por eso, además de la revista, asesoran a las empresas para que sean más efectivas a la hora de presentar productos al público al que se dirigen:

empezamos a trabajar para clientes ofreciéndoles esta misma idea de innovar, le decimos si van a sacar un libro o una revista, que no sean el mismo libro y la misma revista que todo el mundo hace [...] Ahora en el Perú hay muchos artistas que también se han vuelto empresarios, no en el mal sentido. Están moviendo sus propias obras en circuitos alternativos. Ya no son esos artistas que dejan sus obras en la galería para que el dueño gane todo el dinero [...] En el mundo del periodismo estamos haciendo eso, no tocamos la puerta de un empresario para que sea nuestro mecenas, sino que también estamos buscando el dinero donde ya alguien había dicho que estaba, en la gente (Avilés, 2013, entrevista).

Además de la revista y de la asesoría a empresas tienen un proyecto de televisión, una escuela que hace talleres, una plataforma auspiciada por Telefónica para vender *pdfs* y quieren hacer un consultorio para jóvenes que tienen proyectos desde crónicas hasta *blogs*.

A finales del año 2012 nació en Argentina *Estrella*, una publicación liderada por los cronistas Julián Gorodischer y Javier Sinay, que pretende una mirada judía sobre diferentes temas. Los referentes fueron la revista estadounidense *Moment* en su nivel de análisis y la estética de la francesa *JewPop*. Convocaron a firmas destacadas del periodismo narrativo como Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez y Alejandro Soifer para estrenar el número cero.

Buensalvaje es una revista peruana de literatura creada en 2012, que se distribuye en forma gratuita, tiene secciones de ficción, no ficción, poesía, columnas y artes visuales, el proyecto es liderado por el editor y periodista Dante Trujillo:

Hablamos de la mejor publicación periódica que podamos lograr con un presupuesto bajísimo. La que siempre quisimos en el micro, en la cama, en el baño, en la playa, en el parque. Una que nos diga cosas que también queremos saber, que apueste por algo más que lo inmediato, lo chato, lo poco o mal entendido. Una que estimule el debate sobre lo que sucede con las letras en nuestro país y el mundo. Que nos ponga en contacto con Latinoamérica, con nuestros vecinos, nuestra lengua. Que active a todos los actores alrededor del libro: escritores, editores, distribuidores, libreros y, sobre todo, lectores. Sí, principalmente lectores. Porque esta es una revista

libre -como debería ser la cultura y su acceso a ella- que va a llegar a la mayor cantidad de gente posible, superando todos los prejuicios, todos los temores agoreros (web de *Buen Salvaje*).

La revista *Travesías* es una iniciativa mexicana creada por Guillermo Osorno en el año 2001, surgió con el lema de “inspiración para viajeros”. Tiene un archivo de crónicas en el que se puede encontrar textos de algunos de los mejores periodistas narrativos de América Latina:

Nos gusta descubrir el otro lado, en nuestra propia ciudad o a miles de kilómetros de distancia. Por eso, pensamos que ser viajero es una actitud: una manera de ver, experimentar y vivir el mundo, ya sea en los laberínticos hutongs de Beijing o en las caóticas calles del centro de la ciudad de México. Lo que buscamos es disfrutar las ciudades y los destinos como los viven sus habitantes [...] nos apasionan los destinos menos explorados y las caras ocultas de los más populares. Nuestros lectores saben que en las páginas de la revista van a encontrar crónicas poco convencionales: desde recorridos por las obras de algún arquitecto destacado hasta tours de comida callejera en Bangkok, y también historias que hablan de la vida social y política de un destino. Para nosotros, viajar y entender un lugar es interesarse por todos los aspectos de la vida que ocurren en él [...] Somos viajeros de tiempo completo (Web de *Travesías*).

Radar es un semanario dominical, suplemento cultural del diario *Página 12*, editado por el cronista Juan Boido. En él se pueden encontrar artículos, ensayos, columnas, críticas en torno al cine, la literatura, el arte, el teatro y las tendencias culturales argentinas.

Letras libres es una revista de crítica y creación que circula cada mes, tiene una edición mexicana y una española. Fue creada y es dirigida por el escritor Enrique Krauze, publica crónicas, reportajes, poemas, ficción, ensayos, críticas y otros géneros.

Orsai fue una revista que comenzó como un blog en el que Hernán Casciari publicaba cuentos dirigidos a una comunidad que fue creciendo. Después se convirtió en una revista que evitó los intermediarios y publicó crónicas, reportajes, ensayos, historietas y textos literarios. *Orsai* fue un ejemplo para muchos jóvenes que veían en la revista un aliento para los proyectos propios. La revista dejó de circular en 2014.

Marcapasos es una revista venezolana creada en 2007, inicialmente fue una revista impresa y luego, en 2008, se mudaron al mundo digital, su idea era reivindicar la crónica

desde Venezuela, en un momento difícil para la libertad de expresión. El proyecto fue liderado por: Liza López Vinogradoff, Sandra Lafuente Portillo y Victoria Araujo:

Marcapasos surgió como una publicación dedicada a la crónica en un momento un poco menos oscuro, justamente. Un poco nada más. Ya se anunciaba la debacle presente. Los medios tradicionales todavía funcionaban en sus estructuras y los periodistas que trabajaban dentro de ellos pedían a gritos más libertad y espacio para interpretar el momento y contar historias, apartándose de la dictadora agenda de la polarización. La revista se posicionó como una referencia modesta de la crónica en la región, aunque en el ámbito local no pudo superar la agenda dominante -donde también hay espectáculo y culto al cuerpo y a la silicona- y por tanto, no pudo conquistar a los anunciantes ni pudo sostenerse (Lafuente, 2014, entrevista).

Rolling Stone es una revista que se publica en distintos lugares de Latinoamérica y en España, se enfoca en el mundo de la crítica musical, también incluye crónicas y reportajes. Se edita en formato papel y también en versión digital.

Lamujerdemivida nació en Buenos Aires en mayo de 2003. En cada número presenta un *dossier* dedicado al tema de la portada y otros géneros escritos por autores consagrados y nuevas voces de la narrativa argentina. Circula de forma trimestral.

Autores que no quieren hacer ficción

Una característica particular de esta generación de cronistas es que para muchos de ellos ya no es un requisito para perpetuarse, escribir literatura de ficción, ya no es una marca de estatus como escritores o simplemente no les interesa “dar el salto”. Para varios integrantes de esta generación es suficiente con estar atentos a la realidad, interrogarla de forma correcta y después vestirla o desvestirla con paciencia, según el caso, a la hora de escribir. En la generación de los abuelos de la crónica, para hombres como Martí o Rubén Darío la literatura de ficción era lo primordial, el periodismo era una manera de subsistencia. Para hombres como Tomás Eloy Martínez o García Márquez la literatura de ficción era la forma en la que podían garantizar la trascendencia, para escritores como Juan Villoro es una forma de prestigio. Autores como Leila Guerriero, Alberto Salcedo Ramos o Josefina Licitra no quieren escribir ficción, para ellos la no ficción les garantiza la

satisfacción de sus necesidades narrativas, esta marca distintiva es una característica particular de esta generación:

En el fondo somos la primera generación, hubo una generación antes, donde están Villoro y Caparrós, pero en el fondo ellos son escritores, ellos siempre quisieron ser novelistas, pero de cronistas puros, de cronistas que quisieron hacer la crónica como género somos la primera generación (Meneses, 2013, entrevista).

Hay varias razones que motivan este cambio, el periodismo bien hecho ha ganado prestigio, la literatura ha abierto sus fronteras y más géneros caben dentro de su corpus, además hay autores que han roto barreras:

los libros de autores como por ejemplo Ryszard Kapuscinski empezaron a ampliar esa frontera [...] esos libros no cabían en la categoría de cuento, novela, novela corta, pero tampoco eran periodismo a la manera tradicional, entonces solo creando una categoría nueva para ellos mismos podían valorarse y esa categoría la llamamos hoy periodismo narrativo y eso hizo que la literatura ya empezara a entenderse en dos vertientes, la de siempre, la de ficción, pero la palabra literatura también alude a textos de carácter documental y ese ha sido uno de los rasgos más distintivos de lo que ha pasado desde los años 60 del siglo XX (Jursich, 2013, entrevista).

Cambió la manera en que los periodistas miran la manera de legitimarse. Tomás Eloy Martínez sólo descansó cuando pudo escribir *Santa Evita* (un libro de ficción que, sin embargo, tiene un gran valor documental). A pesar de haber escrito un clásico del periodismo narrativo como *Lugar común la muerte* no se sentía un autor de trascendencia. Esta mirada es más cerrada en la institución académica:

el público acepta y cada vez la institución literaria va a aceptar que no es necesario escribir novelas. La novela no es el listón con el cual se mide la excelencia de un escritor, eso se ha ido erosionando de manera acelerada y me parece que en los próximos años vamos a empezar a ver que se premie en galardones literarios a gente que es periodista, periodista en este sentido que estamos hablando (Jursich, 2013, entrevista).

El hecho de que los cronistas ya no perciban al periodismo como una manera de ganarse la vida, sino como una forma de arte a la que dedican todo su esfuerzo ha hecho que se perciba mayor calidad en lo que se publica. Antes hubo textos memorables que

radicaban en el talento de los escritores. Ahora, aparte del talento, entra a jugar un papel importante el oficio:

Maravilloso porque eso nos va a traer piezas de periodismo más sólidas o más bellas porque en ese pensamiento de antes, la crónica era como una calistenia, como un calentamiento y como en alguna época también fue el cuento o es una idea equivocada de que la crónica o el cuento es un calentamiento o un ensayo para hacer cosas más ambiciosas, como una novela (Jiménez, 2013, entrevista).

Para que este cambio ocurra ha habido una serie de sucesos como la llegada de libros de grandes maestros que no se conseguían antes: Gay Talese, Alma Guillermoprieto, Joan Didion; en las universidades se habla y se discute más acerca de la crónica. El género ha ganado un estatus, los que la practican hacen talleres y conferencias:

Yo pienso que hay una enseñanza de Gay Talese, que lleva varios años diciendo que el periodismo de no ficción no tiene nada que envidiarle a la más alta literatura, es algo que en Estados Unidos se dieron cuenta hace mucho, pero que aquí en América Latina recién nos estamos dando cuenta de que realmente haciendo las cosas de forma pausada y metiéndole trabajo, se pueden hacer piezas narrativas muy sólidas, en el lenguaje, en la estructura (Ayala, 2013, entrevista).

Aparte del estatus de la crónica, de la actitud de los cronistas, de los recursos bibliográficos y técnicos, para Jaime Abello Banfi también hay unas características políticas que influyen en la determinación de los cronistas para no querer escribir ficción:

yo siento que Alberto Salcedo siente que la realidad es tan inagotable que no necesita de la ficción y además hoy en día hay mucha más libertad, hay menos riesgos personales o políticos o de ser asesinado si uno toca temas difíciles y los publica de frente como no ficción en vez de cogerlo y usar una novela para encubrir una realidad que quiere contar pero que es riesgosa de contar (Abello, 2013, entrevista).

Una serie de factores literarios, extraliterarios, de evolución de género, políticos, editoriales, de legitimación, han hecho que la generación de los cronistas latinoamericanos actuales no sientan como un requisito escribir ficción y en la no ficción encuentran todos los desafíos de escritura e intelectuales.

Editores de la crónica latinoamericana actual

Cada vez es más clara, más sentida, una necesidad a la hora de hablar de crónica latinoamericana actual. Al momento de pensar en el crecimiento de autores y de personalidad de los medios, es necesario hablar de los editores. A la par con los medios y los cronistas ha crecido una generación de editores que son un componente importante “uno de los aspectos técnicos para asegurar la potencia y la calidad periodística y de la crónica sin duda pasa por el papel de los editores y yo creo que sí es algo que se está revalorizando” (Abello, 2013, entrevista).

Algunos han tomado como referencia a los grandes editores norteamericanos, han estudiado su método y le han impreso su sello. El caso paradigmático de los editores y de escuela de editores es la revista peruana *Etiqueta Negra*, una publicación emblemática que nació y creció bajo la tutela de Julio Villanueva Chang y en la que se han formado editores como Sergio Vilela, Marco Avilés, Daniel Titinger o Elda Cantú. *Etiqueta Negra* aplica un modelo de intervención muy fuerte que, según sus críticos, llega hasta la participación coautora del editor en la escritura de los textos, hay críticos que se quejan de una monotonía en la voz de los autores que se atribuye a la fuerte intervención:

En la cultura anglosajona del *editing*, el editor es casi una tautología de autoridad: el editor es el editor, y esto no en el sentido de dictadura sino de autoridad. Esa autoridad se crea teniendo casi siempre la razón, y además exige un poder de persuasión y encanto, en otras palabras, y sobre todo cuando trabajamos con autores jóvenes, un talento de mando.

Es obvio que eso de ganarse la autoridad no es un asunto de imposición unilateral sino la consecuencia de un diálogo con los autores que se va creando durante años (Villanueva Chang, 2014, En: entrevista de Vanesa Terán).

Marco Avilés fue director y editor de *Etiqueta Negra*, ahora maneja sus propios proyectos en los que también es un editor muy riguroso:

El editor es un cazador de errores, de inconsistencias, de incongruencias y a la vez es alguien que está procurando que cada cosa encierre un dato, una idea y que sea atractivo. Un mundo donde todo es más veloz, donde hay cada vez más déficit de atención, cómo tú seduces a un lector que está apurado, que no tiene tiempo para nada, es con mejores titulares, con

mejores bajadas, con inicios potentes. La edición en *Etiqueta Negra* es muy obsesiva en el buen sentido (Avilés, 2013, entrevista).

Lo cierto es que *Etiqueta Negra* tiene un estilo claro, en el que se pretende que las crónicas y los perfiles tengan fuertes componentes de ensayo, avaladas por una trabajada investigación y una escritura decantada que no pretende ser poética, sino más bien clara y entretenida. Han publicado a grandes firmas, pero debido, en parte, a las dificultades del mercado, también han publicado el trabajo de jóvenes talentos que el mismo Julio Villanueva se encarga de ir cazando en cada país que visita:

Lo más feliz de este trabajo es ser parte del descubrimiento de un nuevo autor, eso es innegable. Creo que lo mejor que le puede suceder a un editor es haber apostado en sus orígenes por un autor desconocido, que aún no tenía la categoría de autor y acompañarlo en ese autodescubrimiento, en esa exploración, en esa incertidumbre, creo que es lo más feliz de esta historia (Villanueva Chang, 2013, entrevista).

Existen otros modelos como el de la revista *El Malpensante*, que aboga por la pluralidad de las voces, por una intervención rigurosa, pero que respete el estilo de cada autor. En esta escuela también se han formado grandes editores como Camilo Jiménez y Mario Jursich:

la crónica periodística es un género que necesita editores, cuando una persona se pasa cuatro o cinco meses investigando un tema, recopilando la cantidad gigantesca de información, es casi natural que pierda un poco el foco y ahí está el editor. Un editor finalmente quién es, el representante del lector ante el escritor y uno funciona como una persona que hace una serie de preguntas piloto a ese texto antes de que vaya a la imprenta [...] uno lo que intenta hacer es el control de calidad para ponerlo en términos del proceso industrial, el que unos estándares mínimos sean cumplidos, de tal manera que cuando el lector reciba la revista o el libro, eso que lee no tenga ningún tropiezo para él (Jursich, 2013, entrevista).

Este modelo marca una clara diferencia con el de *Etiqueta Negra*, depende de cada autor, de su estilo, de su método. Con algunos, como con Leila Guerriero o Juan Villoro, Mario Jursich confiesa que el trabajo es mínimo; en cambio, con otros autores es más intenso:

yo siempre he dicho que prefiero la imperfección dinámica a la perfección artificial, con eso lo que quiero decir es que *El Malpensante* es una revista literaria, por lo tanto es una revista en la cual debe haber pluralidad de voces. La literatura siempre fue múltiple y quiero que eso se vea en la revista [...] la tradición anglosajona de editar y unificar tiene un sentido, por ejemplo en revistas como *The Economist* en que nadie firma hay el propósito declarado de que sea una publicación que tenga una voz y eso está bien para ellos [...] a diferencia de lo que piensa Julio, yo pienso que un texto lo firma un autor y él debe poder sentirse, a pesar del proceso edición, reconocido en esas palabras que él está firmando, entonces el proceso lo llevamos hasta el punto de que el autor se sigue reconociendo ahí y en caso diferencia insalvable, la última palabra la tiene el autor (Jursich, 2013, entrevista).

En Colombia y en general en América Latina no hay una tradición de editores y esto genera ciertos inconvenientes con los autores que se sienten atacados cuando les sugieren cambios. Últimamente la situación ha cambiado porque varias revistas cuentan con editores mejor formados que exigen mayor calidad:

en *El Malpensante* hicimos un trabajo de educación generalizado y es acostumbrar a los autores a trabajar con un editor, a trabajar incluso desde las primeras etapas de un texto, a planearlo juntos, a trazar mapas de contenido, a discutir sobre fuentes más propicias o menos propicias para un trabajo, enfoques, personajes, estructura de las crónicas. Es un trabajo rico, muy alimenticio tanto para el editor como para el autor (Jursich, 2013, entrevista).

Otra escuela clara que, incluso ha internacionalizado su modelo, es el de la revista *Soho* “el editor es más bien un director técnico pues tiene la responsabilidad de reclutar a los cronistas y los textos que mejor coincidan funcionalmente con el enfoque de su revista” (Samper Ospina, 2012, citado por Jorge Tirso). *Soho* utiliza un estilo muy diferente porque, normalmente, busca a firmas reconocidas para que trabajen un tema que ya se le ha ocurrido al director, a los editores o al equipo de trabajo. De esta manera dan unas pautas muy claras sobre lo que quiere publicar la revista y al buscar firmas reconocidas, tratan de respetar el estilo de los autores al máximo. En esta revista ha habido editores como el mencionado Camilo Jiménez y Diego Garzón:

Todo el mundo necesita un editor, el editor tiene que ser un lector que lee desde la modestia, sin el papel del protagonista. El editor tiene que hacerle caer en la cuenta al escritor de cosas que él nota. El editor es fundamental, yo no sé cómo funcionan los periódicos que suben todo el tiempo notas a internet, si hay un filtro allí (Garzón, 2013, entrevista).

Camilo Jiménez participó en las escuelas de *El Malpensante* y en la de *Soho*, actualmente es un editor independiente que ha trabajado con grandes autores como Leila Guerriero y Alberto Salcedo Ramos. Está de acuerdo en la necesidad de ser riguroso, pero no intervenir de forma tan directa los textos como hacen en *Etiqueta Negra*:

Yo soy más delicado en la intervención. Yo no sé si has visto números de *Etiqueta Negra* donde los artículos, vibran en la misma longitud de onda, todos los artículos tienen ciertos manierismos ya identificables. Eso es lo que pasa cuando un editor está tan metido en el proceso. Lo que yo prefiero, y lo aprendí en *Soho*, es crear una pauta con el autor muy detallada de antemano, prefiero tener con el autor unas conversaciones muy detalladas antes del proceso de escritura (Jiménez, 2013, entrevista).

Andrea Palet es editora en la Universidad Diego Portales de Chile, participa en la revista *Dossier* y en la Editorial de esta institución, concibe la labor editorial como un acto de generosidad en el que el editor no requiere protagonismo; pero hace cambios sustanciales en los textos:

Yo no creo en la musa y en la inspiración, yo lo cambio todo, todo si me dejan, el título, los personajes, todo, y para mi sigue siendo la obra del autor y no mía. Yo invento, cambio, hago todo, ahora la gracia está en que no se note, tengo que escribir como él, no como yo, yo también tengo un estilo para escribir y no se tiene que notar (Palet, 2014, entrevista).

Diego Fonseca es un argentino que se ha dedicado a la edición de revistas como *AméricaEconomía*, la principal revista latinoamericana de economía y negocios, además de ser editor adjunto de *Etiqueta Negra*. Últimamente se ha dedicado también a la edición de libros como *Sam no es mi tío* (2012) y *Creecer a golpes* (2013):

Hay editores que desde el primer momento son intervencionistas. Yo lo soy cuando no hay tiempo, cuando no hay de otra. Pero siempre trato de entender el estilo que tiene el autor. Editar es un trabajo mutuo, en el que

trato de encontrar un punto de arreglo intermedio que le funcione al estilo del autor y a la esencia de la nota (Fonseca, 2014, entrevista).

Leila Guerriero es la editora para el cono sur de la revista *Gatopardo*, además ha editado algunos libros para la Universidad Diego Portales, para ella quien es, además, una gran cronista, la edición le ha servido para mejorarse como autora:

creo que uno aprende más editando el trabajo de otros que el de uno mismo. Lo que realmente hace que te aprietes las clavijas a vos mismo es el proceso de editar a otras personas porque, a la hora de volver sobre tu texto, sos más implacable. Si le sugerís a un autor que intente ser más claro o más preciso o menos rígido en determinada parte de un texto, después, cuando estás ante un trabajo tuyo, no podés exigirte menos (Guerriero, 2013, Entrevista FNPI).

Editoriales de la crónica latinoamericana actual

Hay una serie de editoriales que han apostado por los autores de la crónica latinoamericana actual, que han descubierto el interés de un grupo de gente a la que le gusta leer historias reales bien investigadas y bien contadas. Este grupo de editoriales van desde las grandes como: *Alfaguara* y *Anagrama*, pasa por editoriales universitarias como la *Diego Portales* y la *Universidad de Antioquia*, hasta editoriales independientes como *Libros del náufrago* y, últimamente también se han impuesto los E-books.

La editorial *Anagrama* tiene una colección de periodismo llamada *Crónicas* en la que ha publicado a clásicos como: Michael Herr, Joseph Mitchell, Truman Capote, Tom Wolfe, Günter Wallraf, Ryszard Kapuscinski o Roberto Saviano, también a referentes de la crónica latinoamericana como: Tomás Eloy Martínez, Martín Caparrós, Jon Lee Anderson, Pedro Lemebel, Francisco Goldman, Sergio González Rodríguez, Leila Guerriero o Juan Villoro, escritores españoles como Arcadi Espada, jóvenes talentos como Natalia Aguirre Zimmerman y antologías como *Mejor que ficción*, editada por Jordi Carrión.

Debate tiene la colección *La ficción real* en la que ha publicado a clásicos del periodismo norteamericano como: George Orwell, Gay Talese y David Remnick, también a importantes figuras de Latinoamérica como: Alma Guillermoprieto, Carlos Monsiváis, Héctor Abad Faciolince y a cronistas contemporáneos como: Santiago Roncagliolo, Leonardo Faccio, Lydia Cacho, Gabriela Wiener y Martín Sivak. De igual manera, publican antologías, como la de entrevistas a cronistas colombianos que publicaron con el nombre de

Hechos para contar; así como las tres antologías de crónicas publicadas en la revista *Gatopardo: Un mundo muy raro y otras crónicas de Gatopardo*; *Las mejores crónicas de Gatopardo* y *Crónicas de otro planeta*. La editorial Random House Mondadori también publicó a través de los sellos Mondadori y Grijalbo las obras de Gay Talese en la década del setenta. De igual manera, publicaron el clásico *Hiroshima*, de John Hersey. Asimismo, publicaron los cinco tomos de la *Obra periodística completa*, de Gabriel García Márquez. A través de Alfaguara han publicado libros como: *Selva adentro* y *Los años del tropel*, de Alfredo Molano, así como la *Antología de la crónica latinoamericana actual*, editada por Darío Jaramillo Agudelo y *Crecer a golpes*, editado por Diego Fonseca.

El Grupo Editorial Norma fue una editorial colombiana que nació en 1960 y desapareció en 2011. Publicaron varios libros de periodismo narrativo como: *Medellín secreto. Cinco reportajes*; *¿Cuánto cuesta matar a un hombre?* y *Zoológico Colombia*, de José Alejandro Castaño; *Hotel España*, de Juan Pablo Meneses.

Ediciones Era es una editorial mexicana que le ha apostado a muchos clásicos de la crónica mexicana y también publicaron la antología más conocida de este género en ese país, realizada por Carlos Monsiváis, *A ustedes le consta*; publicaron otros trabajos de Monsiváis, de Alfonso Reyes, María Rosas, José Joaquín Blanco y Elena Poniatowska, a través de la colección *Crónica y testimonio*.

Libros del K.O publica textos periodísticos de largo aliento de índole diversa, tratan de recuperar el libro como formato periodístico, ya sea impreso o digital. Le apuestan a las historias de largo aliento, bien contadas y que no atienden a las urgencias de la actualidad:

Creemos que la crónica periodística puede ser un género muy sexy y somos radicalmente promiscuos: nos encanta la crónica deportiva, el perfil minucioso, la microhistoria en la que nadie se fija, los obituarios, los corresponsales en zonas calientes y los redactores de periódicos de provincia que le buscan las cosquillas a las ruedas de prensa de los prohombres regionales; el cascarrabias Josep Pla y el *gonzo* Hunter S. Thompson, a quien nos gustaría juntar en una tertulia y ver qué pasa; las revistas para distraídos, como *Etiqueta Negra*, y las gacetas ilustradas del siglo XVIII; los charlatanes geniales como Julio Camba y los periodistas perezosos como Enric González; los fotógrafos que recorren la ex Unión

Soviética para fotografiar satélites y los que dedican su vida a perseguir traineras en una zodiac; los fanzines y los púlpitos, el ciclismo y Chechenia, los columnistas descreídos y las defensoras del lector deslenguadas (Web Libros del K.O)

Es una editorial fundada por los periodistas Alberto Sáez, Emilio Sánchez Mediavilla, Guillermo López y Álvaro Lorca. Ha publicado estudios sobre el género como *Mirada crónica*, también una serie de libros de cronistas latinoamericanos como: *Días de visita*, de Marco Avilés, *Estamos bien en el refugio los 33*, de Francisco Peregil, *Hámsteres*, de Diego Fonseca, *Los mercaderes del Che*, de Álex Ayala y *Novato en nota roja*, de Alberto Arce.

eCícero publica extensos reportajes y libros breves de no ficción, comenzaron con *Capitán Dadis*, de Jon Lee Anderson. Nació en 2011, el objetivo era publicar como E-books artículos periodísticos de entre 5.000 y 30.000 palabras:

Nos daba la impresión de que tenía cabida una editorial en español que publicara textos periodísticos a medio camino entre un libro (más de 60.000 palabras) y un artículo de revista (alrededor de 1.800), que se pudieran leer de una sentada y que permitieran a los periodistas, acostumbrados a entregar textos breves, que “estiraran las piernas”, según la afortunada expresión que empleó *The New York Times* recientemente para referirse a este tipo de publicaciones (Web eCícero)

El formato de libro electrónico permite que se trabaje con bajo costo y poco tiempo de edición. Los textos de eCícero explican cómo se hizo el reportaje, mediante una introducción que cuenta los motivos que llevaron a escribir el texto, el proyecto es liderado por el periodista Fernando García Mongay. Han publicado relatos de cronistas latinoamericanos como *El mundial fue ficción*, de Federico Bianchini; *Infiltrado en la mafia de la gasolina*, de Sinar Alvarado; *Mujica, el viejo tupamaro*, de Carol Pires; *El testamento del viejo Mile*, de Alberto Salcedo Ramos; *Hugo Chávez, nuestro enfermo en La Habana*, de Albinson Linares; *Cristina y las máscaras*, de Gabriel Pasquini y Graciela Mochkofsky; *Jospeh Stiglitz detiene el tiempo*, de Diego Fonseca; *El consigliere tiene un proyecto*, de Enrique Nevada; *Un meteorito en el fin del mundo*, de Marco Avilés; *Un racionalista en las selvas del Vaupés*, de Héctor Abad

Faciolince; *El bombero que nadie llamó*, de Wilbert Torre y *Pole pole*, de Martín Caparrós.

Lolita Editores es una editorial chilena dirigida por el cronista Francisco Mouat “Se trataba de crear un sello independiente donde pudiéramos publicar los libros que soñábamos. Teníamos una idea, no teníamos dinero. Formamos el Club de Amigos y Lectores de Lolita Editores y pudimos arrancar” (Web Lolita Editores). Dentro del catálogo está un buen grupo de textos de periodismo narrativo: *Soy de Cobreloa*, de Carlos Vergara; *Soy de Católica*, de Diego Zúñiga; *Equipaje de Mano*, de Juan Pablo Meneses; *El oro y la oscuridad*, de Alberto Salcedo Ramos; *Soy de la U*, *El empampado Riquelme* y *Chilenos de Raza*, de Francisco Mouat.

La Universidad Diego Portales publica unos cuarenta títulos al año a través de Ediciones UDP, entre textos académicos, poesía, ensayos y crónicas “yo creo que es una forma de la universidad de que la conozcan más allá de las fronteras. Yo creo que es una estrategia de la universidad para buscar un género no demasiado académico pero no comercial.” (Palet, 2013, entrevista). La colección Huellas de Ediciones UDP, tiene más de 30 títulos de cronistas como Juan Villoro, María Moreno, Leila Guerriero y Pedro Lemebel.

La Editorial de la Universidad de Antioquia también ha tenido una gran fortaleza en su colección de periodismo, sobre todo cuando a su cargo estaba el cronista Juan José Hoyos, dentro de su catálogo de periodismo narrativo y análisis del periodismo narrativo podemos encontrar: *El cocinero y capitán temerario*, de John Reed; *Crónicas de otras vidas y otras muertes*, una selección del periódico Sucesos; *Crónica del día*, de Juan Gossaín, *Última página*, de Gonzalo Arango; *Medellín es así*, de Ricardo Aricapa; *La tragedia continúa*, de Óscar Escamilla y José Luis Novoa; *El Contrasueño*, de Carlos Sánchez Ocampo; *Cartas de guerra*, de Javier Darío Restrepo; *Historias nuevas para la ropa vieja*, de José Navia; *La cueva de Morgan*, de José Alejandro Castaño; *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*, *Sentir que es un soplo la vida* y *La pasión de contar*, de Juan José Hoyos; *José Martí en los Estados Unidos*; *Llanto en el paraíso*, de Patricia Nieto; *Nueva antología de Luis Tejada*; los tres tomos *Memoria impresa*, con una selección del *Magazín Dominical* del periódico *El Espectador*.

La Universidad EAFIT de Medellín, Colombia, también tiene en su catálogo varios libros de periodismo narrativo, en su colección Testigos, como: *Tareas no hechas*, de Luis

Miguel Rivas; *Volver para qué*, de Daniel Rivera Marín; *Vidas de feria*, de Juan Guillermo Romero; *La crónica. Reina sin corona, Las llaves del periódico y Aprendiz de cronista*, de Carlos Mario Correa; *Ciudad vivida. Antología 15 años de La Hoja*.

La Universidad del Norte, de Barranquilla, Colombia, tiene Ediciones Uninorte un sello editorial en el que se han publicado *Crónicas casi históricas*, de Ramón Illán Baca y *Crónica -Su mejor week-end- Semanario literario-deportivo de Barranquilla (1950-1951)*.

En la Universidad del Valle, Colombia, publicaron, a través de Ediciones Univalle, la antología *La palabra. 15 años*, que recoge los mejores textos de una publicación universitaria que es tradicional en la institución.

La Universidad Finis Terrae también tiene un sello editorial que ha apostado por la no ficción y ha publicado títulos como *Periodismo narrativo*, de Roberto Herscher y *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina*.

La Universidad de Guadalajara es una de las impulsoras del Premio Nuevas Plumas y publicó los tomos que recogen los trabajos seleccionados en los tres primeros años del concurso: *El hombre que nada y otras crónicas*, *El hombre que se convirtió en espejo y otras crónicas* y *La gran mudanza y otras crónicas*.

Libros del naufrago es una colección de crónicas que se publica en Argentina, pero tiene una visión latinoamericana “mientras se pueda sostener va a seguir siendo así, latinoamericano. Me parece útil, razonable y necesario a pesar de esa heterogeneidad que tienen nuestros procesos políticos, empecemos a pensar en las cosas que nos unen” (Riera, 2013, entrevista). Han publicado *Patria fusilada*, de Francisco Urondo; *Malvinas, la primera línea*, de Juan Ayala; *Bogotá*, de Fernando Quiroz, *El empampado Riquelme*; de Francisco Mouat y *El oro y la oscuridad*, de Alberto Salcedo Ramos.

Sílaba Editores es un proyecto editorial colombiano que busca enlazar autores, libros y lectores y que publica literatura, crónica, memorias y ensayo. La colección Sílabas de tinta está dedicada al periodismo narrativo e investigativo y ha publicado: *El arte de disentir*, de Alberto Aguirre; *Las barras, entre gambetas y zancadillas*, de Gonzalo Medina; *Mi Medallo*, de Guillermo Zuluaga Ceballos; *Polvo en las maletas*, de Ernesto Mühler; *El cartel de Interbolsa*, de Alberto Donadío; *Los escogidos*, de Patricia Nieto; *Página en blanco*, de Ana Cristina Restrepo; *Se dice río*, de Carla Giraldo; *La llave de la*

transparencia y *Que cese el fuego*, de Alberto Donadío y *Silvia, recuerdos y suspiros*, de varios autores.

La editorial Aguilar tiene un amplio catálogo de libros de no ficción, en cada uno de los países ha explorado el tema del periodismo narrativo. En Argentina publicaron *Nuestro Vietnam y otras crónicas*, de Daniel Riera, *Si me querés quereme transa* y *Cuando me muera quiero que me toque cumbia*, de Cristian Alarcón; en Colombia: *Antología de notas ligeras colombianas*, realizada por Maryluz Vallejo y Daniel Samper Pizano; *Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo I, Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo II, Antología de grandes reportajes colombianos, Antología de grandes entrevistas colombianas*, todos compilados y comentados por Daniel Samper Pizano; *Soho -crónicas-*, con una selección de trabajos de la revista *Soho*; *El oro y la oscuridad* y *La eterna parranda*, de Alberto Salcedo Ramos; *Frutos extraños*, de Leila Guerriero; *Las guerras en Colombia*, de Alma Guillermoprieto, *Los periodistas literarios*, de Norman Simms, *Vida de un escritor, Retratos y encuentros, Honrarás a tu padre* y *El silencio del héroe*, de Gay Talese; *Tierra del caimán: historias orales*, de Alfredo Molano y María Constanza Ramírez; en Chile: *Mujeres que viajan solas*, del diario *El Mercurio*, *Leones. Las historias de la U más exitosa de todos los tiempos*, de Rodrigo Fluxá y Gazi Jalil Figueroa; En Ecuador: *Quito Bizarro*, de Juan Fernando Andrade; en México: *Pedro Infante. Las leyes del querer*, de Carlos Monsiváis; en Perú: *Día de visita*, de Marco Avilés, *Llámallo amor, si quieres. Nueve historias de pasión*, de Toño Angulo Daneri y *Lima bizarra*, de Rafo León.

La editorial Almadía fue fundada en Oaxaca, México en el año 2005, tiene diferentes colecciones de poesía, cuento, ensayo, novela, cuento infantil y también tiene un espacio para la crónica en la colección *Periodismo*, que ha publicado: *El hijo de Mister Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*, de Mónica Maristain; *Allende en llamas*, de Julio Scherer García; *Viaje al centro de mi tierra*, de Guillermo Sheridan; *Historias del más allá en el México de hoy*, de Gerardo Lammers; *D.F Confidencial*, de J.M. Servín; *Gonzo 0*, de J.M Servín; *Días contados*, de Fabrizio Mejía Madrid; *Toda una vida estaría contigo*, de Guillermo Sheridan; *Contra Estados Unidos*, de Guillermo Osorno; *Memoria por Correspondencia*, de Ema Reyes y *A sangre fría*, de J.M Servín.

Eterna Cadencia es una editorial argentina que tiene la colección *Crónicas Latinoamericanas*, dirigida por la cronista María Moreno, hasta ahora han publicado una

serie de antologías con diferentes autores del continente: *Charlatanes, Cielo dandi, Mapa callejero, ¡Arriba las manos!: crónicas de crímenes, “filo misho” y otros cuentos del tío y Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter.*

La editorial Planeta tiene la colección Periodismo y Actualidad en la que ha publicado diferentes títulos por países, en México ha publicado: *Amanecer en el Zócalo*, Elena Poniatowska; *Relato de un naufrago*, Gabriel García Márquez; *Generación ¡Bang!* (Antología), Juan Pablo Meneses; en Argentina: *Timerman*, Graciela Mochkofsky; *La esquina es mi corazón*, Pedro Lemebel; *Quién mató a Mariano Ferreyra*, Diego Rojas; *Relato oculto*, Leonardo Haberkorn y Luciano Álvarez; *Todos mataron*, Ricardo Canaletti y Rolando Barbano; así como los clásicos *Boquita y Larga distancia*, de Martín Caparrós, de quien también publicaron, en 2014, *El hambre*; en Perú: *Sendero*, Gustavo Gorriti; *Elogios criminales*, Julio Villanueva Chang; *Sexografías*, Gabriela Wiener; *Dios es peruano*, Daniel Titingier; *Lima freak*, Juan Manuel Robles; en Colombia: *Las crónicas de McCausland*, de Ernesto McCausland; *Dios es redondo y Balón dividido*, Juan Villoro; *Hotel España*, Juan Pablo Meneses; *Perdido en el Amazonas* y *El Hueco*, Germán Castro Caycedo; *Penas y cadenas*, de Alfredo Molano; *Las mujeres en la guerra*, Patricia Lara; *La patrona de Pablo Escobar* y *Extraditados por error*, José Guarnizo, incluso han publicado estudios acerca de la crónica como *A plomo herido*, de Maryluz Vallejo.

La colección Nuevo Periodismo, del Fondo de Cultura Económica nació para que se difundiera la misión de la Fundación Nuevo Periodismo con libros a los que pudieran tener acceso los periodistas que no hubieran asistido a los talleres. En el año 2003 se lanzó el primer libro *Los cinco sentidos del periodista*, de Ryszard Kapuscinski; más adelante se incluyeron, además, algunos de los trabajos que participaron del premio que organiza la Fundación como *Lo mejor del periodismo de América Latina. Textos enviados al Premio Nuevo Periodismo CEMEX/FNPI*; *Lo mejor del periodismo de América Latina II*; también se incluyó un estudio sobre la crónica modernista *La invención de la crónica*, de Susana Rotker; y se retomaron los talleres impartidos con: *Técnicas de investigación. Métodos desarrollados en diarios y revistas de América Latina*, de Daniel Santoro; *Cómo se escribe un periódico. El chip colonial y los diarios en América Latina*, de Miguel Ángel Bastenier; *El zumbido y el moscardón. Taller y consultorio de ética periodística*, de Javier Darío Restrepo. El Fondo de Cultura Económica también publicó *La otra realidad*, un libro en el

que se recogen textos periodísticos de Tomás Eloy Martínez. La Fundación Nuevo Periodismo también publicó el libro *Gabo periodista*, con análisis y textos seleccionados de la vida periodística de Gabriel García Márquez.

Ficciones reales, de Marea Editorial es una colección argentina, dirigida por Cristian Alarcón:

En estas historias, que se conciben desde el periodismo y se escriben desde la literatura, el lector puede dejarse llevar por las tramas de lo real con el vértigo, la emoción y la intensidad de la novela o el cuento. Los cronistas de Ficciones Reales son investigadores implacables de la complejidad y de lo que se oculta detrás de las noticias. Con el rigor de la mejor investigación y la potencia de la narrativa se sumergen en lo contemporáneo para narrar lo que no se puede contar con los formatos del periodismo clásico (Web Marea Editorial).

La colección incluye los títulos: *Sangre salada*, de Sebastián Hacher; *Nueve lunas*, de Gabriela Wiener; *Cordero de Dios*, de Candelaria Schamun; *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, de Sebastián Hacher; *Pánico*, de Ana Prieto; *Un mar de castillos peronistas*, de Cristian Alarcón; *¿Hay vida en la tierra?*, de Juan Villoro; *Hacete hombre*, de Gonzalo Garcés; *La frontera imposible: Israel Palestina*, de Sonia Budassi y *Porno nuestro*, de Alejandra Cukar y Daniela Pasil. *Marea editorial* ya había publicado, además, *Orden de compra*, de Julián Gorodischer.

La editorial Tusquets tiene la colección Mirada Crónica, que publica historias de no ficción que incluyen la religiosidad popular, la violencia y ciertos oficios medianamente desconocidos. Entre otros, han publicado: *Santos ruterros. De la Difunta Correa al Gauchito Gil*, de Gabriela Saidon; *Ventrílocuos. Gente grande que juega con muñecos*, de Daniel Riera; *Sangre joven*, de Javier Sinay; *La misa del diablo*, de Miguel Prenz y la antología *Hacer la América, historias de un continente en construcción*, editado por Diego Fonseca.

Sexto piso es una editorial que nació en México en 2002 y se trasladó a España en 2005, tiene colecciones de filosofía, literatura y reflexiones sobre problemas contemporáneos, también se ha ocupado del ensayo y la crónica, dentro de los títulos de no ficción se pueden nombrar: *El karma de vivir al norte*, de Carlos Velásquez; *Comandante*.

La Venezuela de Hugo Chávez, de Rory Carroll y *Herencia colonial y otras maldiciones*, de Jon Lee Anderson.

Ediciones La Flor es una editorial independiente argentina que se enorgullece de no haber sido absorbida por ningún grupo. Nació en 1966 y en su catálogo tiene más de 600 títulos entre los que se destacan los de humor gráfico, la narrativa, el ensayo filosófico y político, las biografías y los libros testimoniales. Entre sus libros de periodismo se destacan: *Últimas noticias del sur*, de Luis Sepúlveda y Daniel Mordzinski y los clásicos *¿Quién mató a Rosendo?* Y *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh.

Editorial Losada es una editorial argentina que nació en 1938 gracias al español Gonzalo José Bernardo Juan Losada Benítez, en una época se convirtió en una forma de difusión del pensamiento republicano español. Entre los textos de periodismo que han publicado están las *Aguafuertes porteñas*, de Roberto Arlt.

La editorial Icono es una empresa afiliada a la Red de Editoriales Independientes Colombianas. Dentro de su catálogo de no ficción están obras como: *Así matamos al patrón*, *Crónicas de la América profunda*, de Joe Bagent; *El baile rojo*, de Yezid Campos, *El caso Klein*, de Olga Behar y Carolina Ardila; *Equipaje de mano*, de Juan Pablo Meneses y *De Argentina a México en bus y otras crónicas*, de Daniel Riera.

Hombre Nuevo Editores es una editorial independiente colombiana que en su catálogo tiene una amplia gama de libros de no ficción entre los que se encuentran: *Cuentos y crónicas*, de Sofía Ospina de Navarro; *El Jefe Supremo*, de Silvia Galvis y Alberto Donadío; *El Uñilargo*, de Alberto Donadío; *El vuelo de las moscas*, de Fernando Garavito; *Un pionero del reportaje*, de Juan José Hoyos; *24 negro*, de Guillermo Zuluaga Ceballos; *Con el miedo esculpido en la piel*, de Juan Camilo Gallego; *El pueblo de las tres eses*, de Claudia Arroyave; *Oficio: periodista*, de Héctor Rincón; *El oro y la sangre*, de Juan José Hoyos.

Villegas Editores es una editorial colombiana que nació en 1986 y ha publicado libros de no ficción como *El terremoto de San Salvador*, escrito por el poeta y periodista Porfirio Barba Jacob.

Editorial Melusina es española, nació en 2002 y ha publicado textos de periodismo narrativo como *Sexografías*, de Gabriela Wiener.

La librería Panamericana tiene un sello editorial que también ha hecho publicaciones de estudios sobre crónica como: *Crónica Anacrónica*, de Donaldo Alonso Donado Vilorio.

Aerolíneas Editoriales es peruana y le ha apostado a la crónica con textos como *Trigo atómico*, de Jaime Bedoya.

interZona es una editorial literaria independiente fundada en Buenos Aires, Argentina en 2002, ha publicado textos de no ficción como *8.8 el miedo ante el espejo*, de Juan Villoro.

Laertes es una editorial española independiente con 18 colecciones y más de 900 títulos, en temáticas como la historia del cine, la antropología, la literatura y las guías de viaje, la literatura de aventuras y fantástica, la pedagogía y la educación, que ha publicado estudios sobre crónica como *Tan real como la ficción*, de Domenico Chiappe.

Paradiso Editores es una editorial ecuatoriana que busca aportar al desarrollo de la literatura en ese país, ha publicado textos de no ficción como el libro de crónicas *Pase al vacío*, de Esteban Michelena.

La Caracola Editores nació en Ecuador en 2007. Un grupo de profesionales en literatura y comunicación buscaban ampliar la gestión editorial y la publicación de autores ecuatorianos, publicaron la selección de crónicas *Permiso de residencia*, de María Fernanda Ampuero.

Blackie Books es un editorial independiente con sede en Barcelona, España. Nació en 2009 y publicó el texto *Niños futbolistas*, de Juan Pablo Meneses en el 2013.

La editorial *El Cuervo* es una editorial independiente boliviana que tiene una colección denominada *Nueva Crónica*, en la que ha publicado: *Bolivia a toda costa*; *Los Mercaderes del Che*, de Álex Ayala; *La mañana después de la guerra*, de Boris Miranda; *Tabla de salvación*, de Manuel Monroy; *El hombre que amaba a Amy Winehouse*, de Julio Barriga.

Rey Naranjo Editores es una editorial independiente colombiana que también le ha apostado al periodismo narrativo con libros como *Balas por encargo*, de Juan Miguel Álvarez.

Talleres para la formación de cronistas

Una característica especial de la crónica latinoamericana actual es el alto número de talleres de crónicas, de perfiles y de edición que se ofrecen. Los talleres formales

comenzaron con la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, que le dio un estatus al maestro que compartía su experiencia, su método. Después muchos de los que recibieron talleres en la Fundación crearon sus propios espacios, sus escuelas de periodismo. En estos talleres hay diferentes modalidades: algunos son virtuales, como el que ofrece Juan Pablo Meneses con la Escuela Móvil de Periodismo Portátil, algunos son auspiciados por instituciones como los que ha realizado la editorial Orsai, la Fundación Tomás Eloy Martínez o la revista *Anfibia*, otros son auspiciados por algún gobierno, como en el caso de la Alcaldía de Medellín, otros se dictan en Universidades como la Universidad de Huesca o la Universidad de la Plata y otros son la iniciativa propia de los autores como la Anticlase de Daniel Riera, el taller de Cristian Alarcón, el de Josefina Licitra o el de Leila Guerriero. En este último caso, es especialmente relevante que los alumnos terminan perteneciendo a una suerte de cofradía al ser parte del taller de algún cronista reconocido. Eso sí, hay casos en los que un alumno hace un recorrido itinerante por varios talleres.

El asunto de los talleres también opera en las universidades donde hay más profesores que creen en esta modalidad para compartir experiencia y lecturas, para orientar desde la experiencia a unos estudiantes que asimilan bien un género ameno, pero exigente:

A la crónica latinoamericana no se le permite ser aburrida, al ser tan entretenida, aun hablando de lo más atroz, logra ganar la atención [...] Al estudiante le gusta mucho que le lean crónicas, las digiere bien y las acepta. Las contrasta con otro tipo de textos más acartonados, que le espantan [...] Se expresan como cronistas porque vienen de una tradición oral, son contadores de historias personales [...] En el tema de la violencia, el cronista universitario tiene un plus, la cercanía con la víctima o con el victimario y eso le da una fuerza a la crónica muy particular, una fuerza, una verosimilitud que no tienen las de los cronistas que van por encargo, con una grabadora (Correa, 2014, entrevista).

La Escuela de Periodismo Portátil nació en el 2009 bajo la orientación del cronista chileno Juan Pablo Meneses, el objetivo era buscar que los cronistas pudieran sobrevivir escribiendo historias por el mundo, también busca la promoción de nuevos talentos del periodismo narrativo y por eso ha apoyado la realización del premio Nuevas Plumas:

Yo viajaba, quería hacer clases, pero seguía viajando, entonces hice el taller online. Hice el periodismo portátil que consiste en sobrevivir en cualquier

parte del mundo contando historias y tiene que ver con lo *online* [...] las universidades que enseñan periodismo o las escuelas que enseñan periodismo no enseñan la crónica, no están explicando que uno puede pasarlo bien, viajar, recorrer, contar historias profundas a través de la crónica, las escuelas de periodismo hoy no están transmitiendo eso. Entonces, en los talleres de crónica la mayoría de gente que va es gente que estudió periodismo y que no pudo encontrar nada de la crónica en esas universidades (Meneses, 2013, entrevista).

Después de levantar una de las mejores revistas de periodismo narrativo del continente, de ser profesor universitario, de ser considerado un gurú editor, de aportar en la formación de generaciones de periodistas y editores, Julio Villanueva Chang desarrolló el taller *De cerca nadie es normal*, con el que viaja por diferentes lugares del mundo enseñando a leer correctamente y a desconfiar de lo que se escribe:

Mi taller De cerca Nadie es normal no es un taller de escritura. A lo largo de este no escribimos ni una sola palabra. Es un taller para leer textos en colectivo y así darnos cuenta de cómo leemos para luego resolver a solas, o con tus editores, el problema de la seducción, el entendimiento y la memoria de lo que publicas (Villanueva, 2013, entrevista).

Algunos cronistas se vuelven especialistas en talleres, participan en las convocatorias de la Fundación Nuevo Periodismo o buscan matricularse en talleres itinerantes, es el caso del cronista Álex Ayala quien ha participado en diferentes cursos como el de Jon Lee Anderson, Alma Guillermoprieto, Francisco Goldman y Stephen Ferry:

La gente que da cursos, lo que están cometiendo es una estafa pedagógica. Al final, un taller, cualquier taller es una transmisión de esa experiencia, el que cale más hondo o menos hondo del alumno va a depender del talento de quien dirija el curso, de su personalidad, de todo lo que él ha vivido haciendo su trabajo, más allá de conceptos teóricos y de otras vainas que pueden repetirse en unos y otros (Ayala, 2013, entrevista).

El cronista argentino Daniel Riera tiene un taller denominado la Anticlase en el que trabajan la lectura de buenos textos de periodismo narrativo para analizar las fortalezas que tienen “No hay fórmulas, pero sí buenas crónicas periodísticas para leer. El curso analiza cómo los maestros del oficio resuelven los problemas que surgen a la hora de escribirlas”:

esos seminarios pueden ser útiles en la medida en que no estandaricen demasiado la práctica, en la medida en que se parta de asumir esa subjetividad, y por lo menos eso es lo que intento hacer yo, mostrar herramientas que están disponibles, mostrar cómo usan esas herramientas otros y reflexionar un poco sobre el oficio [...] saber que todo lo que le fue útil a otros en otro momento, pueden serlo para vos en este momento específico en el trabajo que estás haciendo (Riera, 2013, entrevista).

Argentina es quizás el país en el que más talleres de crónica hay, casi cada uno de los cronistas más reconocidos tiene su propio taller. Los alumnos de estos talleres defienden el estilo del cronista al que siguen y también tratan de mirar lo que enseñan otros cronistas para tratar de construir un método propio. Para la cronista Josefina Licitra esta tendencia comenzó en las universidades, en las que cada vez es más común que se enseñe periodismo narrativo, que los estudiantes lean crónicas, sientan afinidad y quieran profundizar el conocimiento:

A escribir no te enseña nadie, es algo que tiene que ver con toda una trama de elementos que ni siquiera son todos identificables [...] Sí noto porque lo veo que en los resultados de los textos que los talleres cumplen con dos funciones que para mí están buenas, por un lado te permiten ver qué cosas son posibles dentro del terreno de la no ficción, hasta dónde podés jugar, cuál es el límite [...] para mí el taller es un espacio en el que alguien que sabe escribir tiene que poder ganar confianza en su escritura, por lo menos como lo trabajo yo. A mí no me gusta que me vean como una instancia inalcanzable, como yo nunca voy a poder escribir así (Licitra, 2013, entrevista).

Diego Fonseca es un periodista y editor argentino quien también encontró en los talleres una forma de compartir su saber. Realiza una serie de talleres por América Latina: *Kill your darlings*, que es una clínica de edición; *Un jardín sin angelitos culones*, un taller de periodismo narrativo y *El dinero no cuenta*, un taller de narrativa para economía; de igual manera ofrece la charla *Mamá hay un cronista en mi sopa*, en la que también habla de periodismo narrativo:

La experiencia que he tenido en los talleres que doy es tratar de ajustar las voces individuales de cada autor. Leo sus textos y busco material de lectura con estilos narrativos más o menos acordes al estilo de ellos. Y funciona.

Del mismo modo que creo que no hay malas historias sino malos reporteros, pésimas escrituras y horribles ediciones (Fonseca, 2014, entrevista).

Los talleres han aportado a que los jóvenes aprendan unas técnicas básicas de escritura, a que conozcan métodos de trabajo y que lean textos de grandes cronistas, que aprovechen la experiencia de los cronistas curtidos en el oficio y, sin duda, son una de las maneras en las que la crónica se ha extendido y se ha vuelto más popular.

Estudiosos de la crónica latinoamericana actual

Para entender mejor el fenómeno de la crónica latinoamericana actual es necesaria la labor de los estudiosos que tratan de comprender qué sucede con el género y con sus autores. En este apartado hay un déficit. Muy pocos estudios se han detenido a analizar la crónica latinoamericana y, en general, la crónica. Dentro de este grupo vale la pena ir atrás en el tiempo y retomar el trabajo de uno de los pioneros en el estudio de las relaciones entre periodismo y literatura, el trabajo del catalán Albert Chillón, quien con su *Periodismo y literatura una tradición de relaciones promiscuas* y después con *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, abrió un camino en los estudios del periodismo narrativo o periodismo literario como él prefiere llamarlo con argumentos sólidos:

A pesar de que el apelativo «periodismo literario» cuenta con una larga y asentada tradición a ambas orillas del Atlántico -en español, italiano, francés, portugués e inglés-, de unos años a esta parte ha ido cundiendo la locución «periodismo narrativo» para designar, supuestamente, el mismo ámbito aproximado de referencia, por más que los matices que una y otra conllevan sean decisivos y asaz distintos. Entiendo que los estudiosos y periodistas que la emplean quieren subrayar el hecho de que las tendencias periodísticas que esa etiqueta engloba tienden, en efecto, a cultivar los dones que el arte y la artesanía narrativa ofrecen. Yo mismo los he puesto repetidamente de manifiesto -y vindicado- en distintos pasajes de mis libros y artículos (Chillón, 2014, entrevista).

Estas reflexiones las recoge Chillón en el libro *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación* (2014), en el que actualiza su tradicional libro sobre relaciones entre periodismo y literatura. Aunque el periodismo más elaborado tiene una idea de dejar

huella de las acciones humanas y por eso algunos teóricos prefieren usar el término periodismo narrativo, para Chillón este término es insuficiente e impreciso:

Con todo y eso, estimo indispensable subrayar que la locución «periodismo narrativo» deja demasiado que desear, y que resulta a todas luces preferible seguir usando la de «periodismo literario». En primer lugar, porque hablar de «periodismo narrativo» es incurrir en craso pleonasma, toda vez que buena parte del periodismo -sea renovador o tradicional, ortodoxo o heterodoxo- no puede ser otra cosa que narrativo, se mire por donde se mire. Es tal el que desde mediados del siglo XX han cultivado los adalides de la renovación -John Hersey, Lillian Ross, Gay Talese, Tom Wolfe, Günter Wallraf, Truman Capote, Oriana Fallaci, Manuel Vicent, John Lee Anderson, Ryszard Kapuscinski, Lawrence Wright. Pero también lo es, en esencia, el que desde sus orígenes han practicado los periodistas convencionales en multitud de medios, géneros y soportes, desde la prensa primitiva hasta el autoperiodismo que las redes digitales fomentan, pasando por la era del periodismo «de masas» clásico. Y ello por la sencilla razón de que cualquier periodismo, para serlo, debe contar historias, sea de manera implícita o explícita; y recurrir, por tanto, a los procedimientos miméticos del relato (Chillón, 2014, entrevista).

Todo periodismo tiene componentes narrativos, así como todo periodismo tiene una parte subjetiva que da la interpretación, la *metaforización* o como él mismo lo ha denominado el *empalabramiento* que deriva en que todo el periodismo tenga un cierto grado de interpretación que no le otorga el valor literario porque no todo periodismo está concebido como un producto artístico, como arte del lenguaje:

Tan elemental constatación, ni que decir tiene, no implica que quienes cultivan tan distintas vías de expresión periodística sean equiparables en talante y en talento; ni, por supuesto, que contar una historia de actualidad mediante la aplicación apresurada y desmayada del estilo noticioso equivalga a hacerlo con el primor que distingue a, digamos, Norman Mailer, Linda Wolfe, Leonardo Sciascia, Montserrat Roig o Leila Guerriero. Esta es la primera razón, nada bizantina y sí bien fundada, por la que sigo prefiriendo emplear la locución «periodismo literario», poseedora de honda raigambre y solera -y que seguiré empleando hasta que una

argumentación convincente me disuade. Usar la locución «periodismo literario» me parece así mismo preferible, además, porque alude con mucha mayor propiedad al entronque de las tendencias neoperiodísticas con sus tradicionales raíces. De entrada, porque incluye, allende la estricta narración, otros predios discursivos donde la creatividad periodística suele medrar, como el de la descripción -en el retrato y semblanza, o en la recreación de lugares y paisajes-; la conversación -ahí están las magníficas entrevistas literarias de Rex Reed, Francisco Umbral o Rosa Montero-; o la prosa de ideas incluso -recuérdense los ensayos periodísticos de Albert Camus, Joan Fuster, Susan Sontag, Manuel Vázquez Montalbán, Joan Francesc Mira, Tony Judt o Eduardo Haro Tecglen, sin ir más lejos. Y ante todo porque, a diferencia de «periodismo narrativo», «periodismo literario» alude al decisivo hecho de que las obras, autores y medios que designa están animados por una voluntad creativa -ideativa y estilística a un tiempo- que halla su más alta medida en la elocuencia de ese memorable speech que es el arte de la literatura (Chillón, 2014, entrevista).

En el nuevo libro, Albert Chillón utiliza el término facticio, que es aquello fruto del artificio y tiene que ver con lo fáctico, con los hechos, y lo opone a la ficción. Con literatura facticia se refiere a los discursos que pretenden dar cuenta de lo real, pero que lo hacen inevitablemente mediante los recursos del lenguaje, de la imaginación. Aquellos que permiten la construcción, el *empalabramiento*, la puesta en discurso de los hechos, que llevan a que el periodismo tenga una dosis de “invención”, que para él debe ser disciplinada, honrada.

Hay estudios clásicos sobre el tema de la crónica, como los que realizaron Aníbal González, Susana Rotker y Julio Ramos. Ángel Rama también analiza la crónica modernista en *La ciudad letrada*. Más contemporáneo es el trabajo de Linda Egan sobre Carlos Monsiváis *Monsiváis en Cultura y crónica en México contemporáneo* (2001); Aníbal Ford (1985) encuentra elementos de periodismo incluso en los manuales de literatura griega y latina.

En España está la Escuela de Bellaterra, encabezada por Albert Chillón; pero en la que además trabajan académicos que también se han dedicado al estudio de las relaciones del periodismo y la literatura como Jaume Casamajo, Gonzalo Saavedra o David Vidal.

También ha habido estudios serios de todo el fenómeno, desde el tema de los géneros con el trabajo de gente como Lorenzo Gomis o Gonzalo Martín Vivaldi y, más recientemente el lúcido trabajo del profesor argentino Roberto Herscher que recoge en su libro *Periodismo narrativo* y en su blog. También cabe destacar muy especialmente, además por su pertinencia para esta investigación, el trabajo de la profesora de la Universidad de Zaragoza, María Angulo Egea, quien gracias a una pasantía de un año en Buenos Aires, Argentina, logró recoger bibliografía y estudiar en profundidad la crónica argentina contemporánea. De igual manera, se ha detenido en el estudio de cronistas como Gabriela Wiener. Su trabajo ha sido publicado en textos como *Mirada crónica, Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* y en *El Periódico de Aragón*.

En América Latina hay una carencia en los estudios de la crónica. En México se destaca el trabajo de Carlos Monsiváis con su antología *A ustedes les consta*, en Colombia ha habido una tradición con el trabajo de estudiosos como Daniel Samper Pizano, Maryluz Vallejo, Juan José Hoyos y últimamente Carlos Mario Correa, además de jóvenes como Kevin Alexis García, en Ecuador también es destacado el trabajo de Jeovanny Benavides:

los estudios en América Latina presentan serios problemas en cuanto a las denominaciones, por ejemplo. Se tiende a llamar crónica a toda manifestación de periodismo literario. Se confunde el género con la disciplina y se obvia que el periodismo literario es también entrevista, es perfil, es reportaje novelado. También se llama periodismo narrativo a lo que clara y evidentemente es periodismo literario. Hay un vacío, una orfandad teórica que intentamos (me tomo el atrevimiento de incluirnos) suplir, porque se ha pensado el periodismo sólo de manera técnica, artesanal y la academia ha descuidado el estudio profundo del periodismo. Se debe investigar creo (y es mi humilde opinión) en la línea del profesor Chillón, de Susana Rotker, del profesor Hoyos, del profesor Saavedra. Creo que ese tipo de investigaciones profundas (en esas líneas) son las que hacen falta (Benavides, 2014, entrevista).

El mismo Benavides entrevistó a Juan Villoro y lo interrogó sobre el aporte de los estudios acerca de la crónica, de las tesis doctorales que se han hecho últimamente sobre

esta temática, el cronista mexicano considera que es una práctica que no es nueva y que ve en la crónica una forma de encuentro entre lo culto y lo popular:

Yo creo que eso forma parte de una recuperación general de la cultura popular que no es nueva. Quizá empezó en los años cincuenta con libros como “Apocalípticos e integrados” de Umberto Eco, “Mitologías” de Roland Barthes. En México Carlos Monsiváis escribía tanto de temas cultos como de temas de la así llamada cultura popular, combinándolo sin mayores prejuicios [...] Yo creo que este fenómeno de la crónica se inscribe dentro de este nivel generalizado de estudiar la fotonovela, el folletín. Hay mucha mayor apertura, se han abierto carreras de estudios culturales, esto es una moda muy fuerte en los Estados Unidos junto con los estudios de género [...] En América Latina ya hay muchos lugares donde puedes hacer una maestría en antropología de la cultura o en estudios culturales. Yo creo que la crónica se inscribe en esto porque es un cruce de caminos muy interesante entre la alta y la cultura popular. Y también es el mejor testimonio que podemos tener para combinar la información con la emoción. (Villoro, 2014, entrevista de Jeovanny Benavides).

Como se mencionó, en España hay una tradición de estudios de las relaciones entre periodismo y literatura, aunque no es tan claro el concepto de crónica. Hay una gran tradición, pero no ha sido tan estudiada:

Faltan estudios rigurosos sobre crónica, periodismo literario o periodismo narrativo. La “academia” siempre le dio de lado a este híbrido. Unos, los de la Periodística, porque lo entendían (y muchos aún lo entienden) como literatura, y otros (los de la Literatura) por ser periodismo, luego literatura “menor”. Hay que seguir trabajando para que el panorama se siga nutriendo con estudios como el de Albert Chillón (1999), Juan José Hoyos (2003), Susana Rotker (2005), Jorge Miguel Rodríguez (2011), Roberto Herscher (2013), o el que yo acabo de coordinar *Crónica y Mirada* (2014). Por citar algunos de los más relevantes, por suerte hay también artículos académicos fundamentales de la mano de María Jesús Casal, de Fernando López Pan, por citarte un par de estudiosos más. Poco a poco se va creando un caldo de cultivo propicio para investigar en periodismo literario. Nos hace falta que los planes de estudio de Periodismo en las universidades incluyan la materia de Periodismo Literario, y que aparezcan revistas de calidad e

indexadas que den cobertura a las investigaciones en crónica que se vienen realizando (Angulo, 2014, entrevista).

Últimamente la crisis ha permitido que grandes periodistas jóvenes españoles lleguen a Latinoamérica y se nutran con las historias que encuentran. Casos como el de Álex Ayala, quien se ha convertido en uno de los más destacados cronistas en Bolivia o de Martina Bastos quien fue la ganadora de la tercera versión del premio Nuevas Plumas:

Se viene trabajando más pero queda mucho hasta que se regularice dentro de la investigación periodística. Las dos antologías de crónica latinoamericana que se publicaron en España en el 2012, la de Darío Jaramillo (Alfaguara) y de Jorge Carrión (Anagrama), ayudaron a visibilizar más este “macrogénero” como lo define Chillón (1999), pero ya viene practicándose. Anagrama tiene una colección de crónicas desde hace muchos años. Editoriales más jóvenes como Libros del K.O, por ejemplo, tienen en su nómina ya muchas crónicas publicadas y escritas por españoles, no solo por latinoamericanos. Algo se nos estará pegando, ¡menos mal! En España hay una tradición de crónica extensa pero está por rastrear y registrar a fondo. Por citar algunos nombres emblemáticos de no hace tanto tiempo: Manuel Vázquez Montalbán, Maruja Torres, Rosa Montero, Arcadi Espada con *Raval* [...] y entre los jóvenes: Jorge Carrión, Gabi Martínez, Álvaro Colomer, Ánder Izaguirre, Martina Bastos [...] Y han surgido medios en España que dan amparo a la crónica: *Frontera D*, *JotDown*, *Altair Magazine*, *El Estado Mental*, o *Panenka* o *Líbero* (para el fútbol que se lee). Vemos que estamos de suerte pero los medios tienen que asentarse y dar de comer a sus colaboradores (Angulo, 2014, entrevista).

Dentro de los estudios que se han hecho sobre crónica hay una tendencia a la antología y el devenir histórico; pero se carece de un sustento teórico más fuerte. Sólo unos pocos estudios han sentado sus bases en disciplinas como la literatura comparada, la lingüística, la semiótica o la retórica.

Premios de la crónica latinoamericana actual

Otro de los factores que nos habla de una presencia fuerte de la crónica en América Latina es que últimamente se han creado varios premios para reconocer el trabajo de los cronistas, aparte de los reconocimientos nacionales, como el Premio Simón Bolívar de Colombia, el Jorge Mantilla de Ecuador o el PNP de México, se han creado una serie de

galardones regionales. Algunos buscan encontrar nuevos talentos como es el caso del premio Nuevas Plumas, otros son abiertos y han congregado el esfuerzo de diferentes instituciones y personas como es el caso del premio La Voluntad, de Argentina, hay otros premios que han ganado grandes cronistas como el de la Fundación para la Libertad de Prensa. Hay premios tradicionales que se han fortalecido con apoyos públicos, como el caso del premio Gabriel García Márquez. Incluso hay premios que se ofrecen al otro lado del Atlántico y que han reconocido el trabajo de grandes cronistas latinoamericanos como es el caso del Premio Rey de España, dentro del que se convoca el Premio Don Quijote y el premio Ortega y Gasset.

Premio García Márquez

El premio García Márquez de periodismo nació en 2013 y en su primera edición recibió postulaciones de más de 30 países, su principal propósito es la “búsqueda de la excelencia, la innovación y la coherencia ética por parte de periodistas y medios que trabajen y publiquen en las lenguas española y portuguesa en los países de las Américas (incluyendo Estados Unidos y Canadá) y la península ibérica”. El antecedente de este galardón fue el premio Cemex que entre 2000 y 2010 premió a los mejores de Iberoamérica:

un premio como este es un reconocimiento específico para algunos, es una celebración de las historias y de las ideas sobre periodismo, es un foro de intercambio de experiencias y además un espacio para generar nuevos referentes, proponer nuevos autores, visibilizarlos (Abello, 2013, entrevista).

El premio García Márquez se realizó en sus ediciones de 2013, 2014 y 2015 en la ciudad de Medellín, Colombia. Aparte del galardón, el premio se ha convertido en una posibilidad de encuentro entre cronistas, editores, estudiosos y lectores. La argentina Josefina Licitra fue ganadora del premio Cemex en 2004, este galardón fue un impulso para su carrera:

Es una carta abierta, después tenés que revalidar eso de alguna manera, no es que uno puede vivir del premio toda su vida; pero en medios donde antes me hubiera costado diez veces más meter una historia, estaban muchísimo más receptivos, si no era que los mismos medios eran los que te pedían qué

querés hacer para nosotros. Fue una bisagra, sin duda, me permitió entrar y saber que tenía un nombre, un método y que podía apuntar a vivir de eso alguna vez. Me comunicó con gente muy interesante, me habilitó un espacio de trabajo. No es que de ahí viví de la crónica, yo laboré en todas las revistas basura que hubo en este país, todas, todas, todas, insisto. Hacía de todo, siempre dentro del periodismo, pero notas de un día para otro, en todas las revistas semanales que hay abusaron de mi fuerza de trabajo, trabajé por muy poca plata, muy poca plata y trabajé mucho, mucho, mucho (Licitra, 2013, entrevista).

Premio Nuevas Plumas

El premio Nuevas Plumas es organizado por la Escuela de Periodismo Portátil y la Universidad de Guadalajara, desde su primera edición en el año 2010 ha buscado descubrir y difundir a nuevas voces de la crónica en español. El creador de esta iniciativa fue el cronista chileno Juan Pablo Meneses:

Yo siempre he pensado que es como una posta, que en el fondo tenemos que ir transmitiendo todo lo que a nosotros nos motivó (cuando yo partí no había nada), me acuerdo haber hablado con Leila y ella era la única que escribía en el periódico de esa manera, me acuerdo que Julio era un corrector de pruebas del diario, no había nada. Si logramos que hubiera algo, la idea es transmitir eso. En el fondo el premio Nuevas Plumas nace como un proyecto de poder transmitir que esto siga. La única manera de que esto pueda funcionar es que siga habiendo generaciones que tomen la posta y que la practiquen y el premio Nuevas Plumas nace con ese objetivo (Meneses, 2013, entrevista).

El primer ganador del premio Nuevas Plumas fue el cronista argentino Federico Bianchini, el texto que presentó era una crónica con el escritor Rodolfo Fogwill. Para Bianchini el premio también representó un impulso a una carrera que en 2013 también ganó el premio Don Quijote, dentro de los premios Rey de España:

Me parece que concursos como estos son fundamentales para que gente a la que le gusta escribir y tiene ganas de publicar, pueda hacerlo. Muchas veces, los editores reciben decenas de mails y tienen que estar viendo una grilla, editando una nota y les es más fácil encargarles un texto a alguien

conocido que, creen, va a resolver el trabajo sin problemas (esto es falso por dos lados: porque muchas veces el conocido es conocido porque tiene mucho trabajo y ese mucho trabajo hace que no pueda resolver el texto que ese editor le encargó y porque muchas otras veces la gente a la que le gusta escribir y tiene ganas de publicar puede hacer cosas geniales). Me parece, los finalistas en un concurso además del premio, empiezan a ganar una especie de confianza por parte de los editores de medios (Bianchini, 2013, entrevista).

Premio Planeta

En el año 2002 Planeta/Seix Barral creó un premio de crónica, en la primera edición ganó el argentino Hernán Iglesias Illa con *Golden Boys*, un libro sobre varios jóvenes argentinos que se hicieron ricos en Wall Street mientras su país vivía la crisis de 2001.

Premio La Voluntad

Es un premio de crónicas cuya primera versión fue en 2014. Contó con la participación de la Fundación TEM, la revista *Anfibia*, la editorial *Planeta* y los escritores Martín Caparrós y Eduardo Anguita, autores del libro *La Voluntad*. Se premiaron textos entre 25.000 y 30.000 mil caracteres con dinero y Editorial Planeta publicó el libro *Otra Argentina* con los diez trabajos finalistas.

Otros premios que han sido importantes para los cronistas latinoamericanos fueron el premio de crónicas de la revista *Gatopardo* que, en el año 2000, premió el trabajo de Juan Pablo Meneses. El premio Rey de España que ha reconocido a varios cronistas latinoamericanos, al igual que el premio Ortega y Gasset. De igual manera, el premio de la Sociedad Interamericana de Prensa y el premio José Martí.

Antologías de la crónica latinoamericana actual

En los últimos años, uno de los sucesos que ha ayudado a que se hable de un *Boom* de la crónica latinoamericana fue la publicación de dos antologías, la *Antología de la crónica latinoamericana actual*, de la editorial Alfaguara y *Mejor que ficción*, de Anagrama. El hecho de que las dos antologías se hayan publicado en España, un país que entiende por crónica algo diferente, le dio una especial relevancia al tema. Ya antes se habían hecho

antologías de un autor y de varios autores, dentro de la segunda categoría se destacan los libros realizados por el Fondo de Cultura Económica y la Fundación Nuevo Periodismo, dos tomos de *Lo mejor del periodismo en América Latina*, también el trabajo de la revista *Gatopardo*, que publicó *Un mundo muy raro y otras crónicas de Gatopardo*, *Las mejores crónicas de Gatopardo* y *Crónicas de otro planeta*, la revista *Soho* publicó sus mejores crónicas, de igual manera la Universidad de Guadalajara publicó tres tomos con las mejores crónicas de las dos primeras ediciones del premio Nuevas Plumas. Ya son muy conocidos los trabajos *A ustedes les consta*, realizado en México y los dos tomos de la *Antología de grandes crónicas colombianas* y la *Antología de grandes reportajes colombianos*. No es tan conocido, pero vale la pena destacar *Bolivia a toda costa*. También se publicaron últimamente los libros *Creecer a golpes* y *Sam no es mi tío*.

Jordi Carrión realizó un trabajo en dos orillas, escogió textos de cronistas latinoamericanos y también recogió el trabajo de algunos periodistas españoles que han publicado textos de no ficción, esta visión enriquece el panorama. Además, al final del texto, hay una guía de autores de crónica que aunque no es exhaustiva, sí revela una búsqueda juiciosa en diferentes países:

El proceso de la antología fue bastante natural. Llevaba muchos años leyendo crónica, comprando libros en América Latina, pensando para mis adentros y en artículos cuáles eran los nombres más importantes. Se trató de procesar ese trabajo y pensar un libro que fuera una vuelta al mundo, al tiempo que representaba las principales áreas de la lengua y las principales tendencias del género (Carrión, 2014, entrevista).

Darío Jaramillo Agudelo hizo un trabajo enfocado en América Latina en donde hay una extensa tradición de crónica. Un hombre de letras, un poeta como Jaramillo Agudelo reconoce el valor de la crónica como una forma de literatura, se dedica a hacerle seguimiento, selecciona los textos que prefiere y también publica varias reflexiones sobre la crónica misma que han escrito los propios cronistas:

Duré algo más de tres años leyendo crónicas. Al principio decía que había leído más de tres mil crónicas pero eso era una exageración. Quedemos en mil y eso se aproxima. Leí las colecciones de *EL Malpensante*, *Etiqueta Negra*, *Gatopardo*, *Soho*, *Lamujerdemivida* y otras argentinas y chilenas. Leí libros de compilaciones de crónica. Leí sitios de la red dedicados a la

crónica. Me emborraché de crónicas. Me divertí como un enano y ese goce me confirmó el valor de lo que leía. En cierto momento hubo gente que me ayudó. Mario Jursich, Leila Guerriero, Alberto Salcedo, Carlos Monsiváis, hay más, amigos que me dieron pistas y me iniciaron en autores (Jaramillo, 2014, entrevista).

Diego Fonseca emprendió varios proyectos editoriales, uno de ellos fue un conjunto de textos denominado *Sam no es mi tío* que aunque no es una antología, es un poderoso conjunto de voces de la crónica latinoamericana que hablan de un tema que a casi todos nos ha tocado, como es de la inmigración y la influencia de los Estados Unidos. También edita *Creecer a golpes*, en el que no aparece la voz de un autor que reflexiona sobre diferentes temas, si no la voz de diferentes autores que reflexionan acerca del golpe militar en Chile:

Comencé con concebir la idea del libro y cuestionarla hasta afinarla. En alguna medida, los libros que reúnen historias (no recopilaciones, no antologías, sino una elaboración conceptual profunda), operan con una lógica similar a la revista monotemática: un *puzzle* de ideas alrededor de un eje central. En este caso, determinado el disparador, que era el golpe en Chile como punto de partida pero sin anclarnos en el pasado sino usándolo como excusa para mirar el proceso histórico a nuestros días, luego trabajaba con cada autor un enfoque. Presentaba yo una idea, en ocasiones dos, las rebotábamos; en la mayor parte de los casos trabajamos sobre esa idea inicial, pero incluso en los casos en que el autor la asumió como propia yo doy libertad para que avance con su mirada. (Decir esto me parece básico, pero es necesario decirlo: el texto, siempre, es del autor.) Si asumo ese punto de partida, una vez que tengo el conjunto de los textos, veo que esa producción es un animal vivo, mutante. Por ende, luego di yo el zurcido con las introducciones, un modo de construir un *backbone* común a todo el libro (Fonseca, 2014, entrevista).

Encargos editoriales, estudios particulares, intereses propios, necesidades encontradas en el mercado, curiosidad frente a un tema novedoso, han motivado a que varias personas se den a la tarea de leer, seleccionar y después *antologar* a los cronistas latinoamericanos actuales.

Países en los que habita la crónica

Ya vimos, en el primer capítulo, un panorama histórico del periodismo en América Latina, marcado por las dictaduras de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile y Uruguay, por el unipartidismo del PRI, por el largo periodo no democrático de Fidel Castro y últimamente por presidentes que, aunque democráticos, permanecen mucho tiempo en el poder como en el caso de Venezuela, Ecuador y Bolivia.

Para mirar la actualidad de la crónica latinoamericana en esta investigación se realizaron una serie de viajes a lo largo del continente para entrevistar a cronistas, editores y expertos, de igual manera para conseguir bibliografía y conocer experiencias.

Brasil

El caso brasilero es muy significativo porque la crónica en Brasil está dedicada a una escritura más personal, más enfocada en la visión del cronista. Eso sí, lo que en el resto de Latinoamérica se conoce como crónica, en Brasil se conoce como reportaje:

La crónica es fundamentalmente subjetiva, un texto de opinión. Por ejemplo el cronista brasileño sale a la ventana, ve este árbol y está sin tema, entonces escribe sobre el árbol. Un gran cronista fue Vinicius de Moraes, él todos los días tenía que mandar una crónica a uno de los periódicos de Río y cuando no tenía tema, entonces escribía una crónica sobre el no tener tema. Escribía, hoy tengo que entregar, me están llamando del periódico, me están diciendo que van a cerrar. Cuenta cómo está sin tema y hace una crónica del no tener tema, del sofoco que siente porque no tiene tema y son crónicas cortas (Osorio, 2014, entrevista).

Uno de los grandes estudiosos de la crónica brasileña es el poeta, ensayista y profesor universitario Antonio Cândido quien escribió el artículo *A vida ao rés-do-chão*, una visión de la crónica como una literatura aparentemente menor, pero más cercana, lo que la humaniza y la lleva casi a una forma de perfección:

Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (Candido, s.f., s.p.).

Para Cândido la crónica se podría decir que es un género brasileño por la naturalidad con la que se aclimató y la originalidad con la que se desarrolló en ese país. Un tipo de literatura que no está en lo elevado, sino que está a ras del piso es un tipo de literatura más íntima:

sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo, consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um; e, quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava (Candido, s.f., s.p.).

Hay una tradición de cronistas del siglo XIX como José de Alencar, Francisco Otaviano o Joaquim Machado de Assís; pero los grandes cronistas brasileños, como Oswaldo de Andrade, fueron modernistas. En la década de 1930 se consolidó la crónica moderna en Brasil, nombres como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade o Rubem Braga dominaron el panorama. En los años 40 y 50 aparecieron nombres como Fernando Sabino y Paulo Mendes Campos. El Modernismo brasileño es posterior al Modernismo latinoamericano de Rubén Darío y José Martí. Hay varios estudios sobre la crónica brasileña, este género es similar a lo que denominan Maryluz Vallejo y Daniel Samper Pizano, Notas ligeras: “escritos breves, de cuidado estilo y dosis medidas de poesía y humor” (Vallejo, 2011, p.19). Esta definición es muy parecida a la que tiene el propio Antonio Cândido quien piensa que la crónica “é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, sobretudo porque quase sempre utiliza o humor (Candido, s.f., s.p.). Los cronistas brasileños trabajan con columnas de opinión acerca de temas aparentemente intrascendentes:

Ha habido grandes cronistas, como los creadores del movimiento modernista de 1920. Existe el manifiesto de los modernistas, que es muy interesante porque a partir de ahí se puede ver la mirada con la que ellos escribían, la visión de mundo que ellos tenían, el cotidiano, los muebles, la novia, está haciendo calor, está lloviendo mucho (Osorio, 2014, entrevista).

La crónica brasileña se desarrolla en los periódicos, es muy leída, tiene una gran demanda del público y está escrita por grandes escritores. Muchos novelistas se dedicaron al reportaje (para nosotros crónica) que tiene una gran influencia norteamericana:

Los géneros allá son más mezclados. En el 60, 70 aparece un nuevo género el *reportagem romance*, el reportaje novela, que es un género específico. Hay estudios. Un periodista va y estudia a los niños de la calle, entrevista 20, 30, 40 niños de la calle, los junta, hace un perfil y crea un personaje. No está haciendo un reportaje, está haciendo una novela reportaje y existe premio para la novela reportaje. Hay estudios, tesis, hay teorías. Ellos tienen más clasificado eso (Osorio, 2014, entrevista).

La crónica brasileña para Antonio Cándido se aleja de lo grandilocuente, que antes era un rasgo distintivo del prestigio. En cambio, busca la simplificación, la naturalidad, pretende que la oralidad llegue a la escritura:

Num país como o Brasil, onde se costumava identificar a superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade, que atingiram o ponto máximo nos nossos dias [...] O seu grande prestígio atual é um bom sintoma do progresso de busca da oralidade na escrita, isto é, na quebra do artifício e aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo (Candido, s.f., s.p.).

Aunque en el continente no se conoce mucho del periodismo brasileño, últimamente hay una revista que se ha convertido en modelo para el continente, que se aleja de la lógica tradicional de los periódicos y revistas. *Piauí* publica reportajes, caricaturas, humor e investigación:

Ainda que, desde mais ou menos sete anos atrás, nos tempos do Lula, começou uma tentativa de romper as barreiras linguísticas, o Brasil continua sendo esse vizinho gigante e misterioso, tão próximo quanto desconhecido, mas cuja mera pronúncia de seu nome nos faz sorrir.

Como não sou um especialista, e meu português ainda é o de uma criança de cinco anos, não posso dizer nada sério sobre o jornalismo brasileiro, exceto que crescemos com o rumor da qualidade exemplar de suas investigações.

Sobre o jornalismo narrativo brasileiro só para que nos entendamos, porque detesto essas classificações de “narrativo” e “investigativo”, como se um não tivesse nada a ver com outro, o grande trabalho de uma revista como a *Piauí* deveria ser traduzido ao espanhol e ao inglês em caráter de urgência. E tenho tentado ler cronistas brasileiros do passado, como Machado de Assis e João do Rio, além de Nelson Rodrigues, a quem publicamos recentemente na *Etiqueta Negra* (Colombo, 2014: Entrevista a Julio Villanueva Chang).

En la actualidad, también hay una figura destacada del periodismo brasileiro, se trata de la cronista Eliane Brum quien publica columnas en el periódico El País y ha ganado más de 40 premios de periodismo. También están desde hace muchos años, la figura de Dorrit Harrazim quien ha sido testigo, entre otros sucesos de las guerras de Vietnam y Camboya, el golpe contra el gobierno de Salvador Allende en Chile, los atentados contra las Torres Gemelas en Nueva York, la primera Guerra del Petróleo en Emiratos Árabes, cuatro elecciones presidenciales en Estados Unidos y ocho olimpiadas. En el año 2015 fue distinguida como el premio a la Excelencia en el premio García Márquez de periodismo.

Chile

En Chile también hay una tradición de cronistas, con nombres como Joaquín Edwards Bello, Teófilo Cid, Armando Méndez Carrasco, Jenaro Prieto, Rosamel del Valle, Braulio Arenas, Tito Mundt. Más recientemente, nombres como Alberto Fuguet o Pedro Lemebel son referentes en todo el continente, Francisco Mouat ha hecho un trabajo que incluye el impulso desde el mundo editorial; Juan Pablo Meneses y Cristian Alarcón son reconocidos, a pesar de que gran parte de su formación se dio en Argentina. No obstante, para la editora Andrea Palet la crónica chilena no existe y más bien hay una buena escuela de periodismo de investigación:

súper serio, súper bueno en el sentido en que hace algo muy importante que es trabajar con datos, datos escondidos, que habían estado escondiendo, cifras, cifras de gobierno y están haciendo a partir de eso periodismo de muy buena calidad, no tienen nada que ver con la crónica (Palet, 2014, entrevista).

Patricio Fernández es el editor de *The Clinic*, una revista que ha explorado formas de hacer periodismo satírico y que también ha abierto espacio para la crónica, para él las nuevas tecnologías han abierto un lugar a un mejor periodismo, diferente al de los medios tradicionales:

El periodismo chileno nunca ha sido particularmente interesante, bueno sí ha tenido personajes interesantes, pero hoy en día supongo que está mejorando porque se está abriendo gracias a estas nuevas plataformas, hasta hace algún tiempo los únicos espacios eran dos grandes conglomerados periodísticos, todos del mismo sector político y tenía muy poca vida (Fernández, 2014, entrevista).

Para Juan Pablo Meneses la crónica chilena es muy local, salvo algunas excepciones, el trabajo de los cronistas chilenos no se conoce en el resto del continente:

Yo nunca me he sentido chileno, yo soy oficialmente chileno porque eso es lo que dice mi pasaporte, pero no soy chileno oficial [...] como extranjero en mi propio país, te puedo decir que la veo muy deficiente, muy mediocre y muy encerrada en una aldea local. Veo claramente que hay otros países y otras voces que tratan de hacer crónica. Nosotros podemos leer acá en Chile la crónica de Leila Guerriero, la crónica de Alberto Salcedo que ha sacado libros acá, la crónica de Julio Villanueva, podemos leer libros de otros países; pero no sé si en otros países pueden leer libros de un cronista chileno. Mis libros se han publicado en otros países (Meneses, 2013, entrevista).

Meneses es uno de los cronistas más reconocidos, su obra ha sido publicada por editoriales de varios países. Inicialmente, Argentina fue el lugar en el que pasaba más tiempo porque es un viajero consumado:

Todo cronista, por esencia, escribe de viajes. Aunque salga a contar una historia que ocurre a dos cuadras de su casa. La idea de una buena crónica es que te muestre el interior y el mundo que uno desconoce, y eso es por esencia algo muy viajero (Meneses, 2010, p.67).

Incluso inventó el periodismo portátil, una manera de viajar por el mundo contado historias. Inicialmente compró un computador portátil y una cámara con el dinero que ganó en un concurso de crónica que organizó la revista *Gatopardo* en el año 2000; pero estaba preocupado de que no se los robaran. Luego trató de pulir el modelo y según su idea puede

sobrevivir en cualquier país que cuente con un café internet, en el que puede escribir las historias que consigue, después negociarlas con un editor y enviarlas para que sean publicadas:

En el periodismo portátil y lo que se busca es dar «El gran golpe», donde lo que importa es contar una historia con muchos elementos tomados de la literatura. Y las historias no envejecen a no ser que estén mal contadas (Meneses, 2010, p.69).

Meneses se ha dedicado a buscar historias en diferentes países y ha tratado de tener la capacidad mercantil de ofrecerlas a editores en todo el mundo, según su cálculo ha trabajado con más de 120. Después del *Periodismo Portátil* ha explorado lo que él denomina *Periodismo Cash*, que es comprar con dinero en efectivo al protagonista de su historia, comenzó con *La vida de una vaca* (2008), el autor compró a una ternera recién nacida, la llamó La Negra, durante tres años siguió su vida y cómo crecía en el campo, después la vendió, la sacrificaron y terminó en el plato de varias personas. Esta idea la mantuvo en *Niños futbolistas* (2013), en el que viaja a varios países para “comprar” a un niño talentoso para el fútbol que pueda vender a algún equipo importante de Europa.

Aunque es reconocido por su literatura de ficción, Alberto Fuguet también es muy valorado como cronista chileno, para él, dentro de su obra, tiene el mismo compromiso cuando hace periodismo que cuando hace cuentos o novelas. El periodismo hace parte de su obra y no le gusta tener una obra de segunda y otra de primera categoría:

Sufro por igual si tengo que escribir una crítica de cine, un libro, una entrevista o si me piden recomendar una fuente de soda. Le dedico la misma energía e histeria al periodismo que a la literatura, con la diferencia que en la literatura no hay realmente una fecha de entrega (Fuguet, 2010, p.161).

Venezuela

La situación de la crónica en Venezuela es la que vive el periodismo en general, pero con unas agravantes. No existen las suficientes garantías, hay presiones estatales, escasez de papel, persecución a periodistas:

El periodismo en Venezuela en el presente está en crisis, vive un momento apocalíptico, se produce una orfandad casi total de los periodistas y una desinstitucionalización, una especie de ley de la selva, donde en esa ley

hay gente que hace grandes esfuerzos por seguir contando la realidad pero son muy pocos para el tamaño de la realidad (Muñoz, 2013, entrevista).

Se han buscado soluciones individuales, algunos han abierto sus propios blogs para intentar contar la realidad, como ha pasado con Cuba, ha habido intentos de asociación y unos pocos todavía lo hacen desde las empresas periodísticas; pero la realidad es tan compleja que es difícil retratarla:

La sociedad venezolana está absolutamente polarizada y eso se traduce en una especie de bombardeo de noticias e informaciones contradictorias que van de un lado y van del otro constantemente. Es muy común escuchar de parte de personas que visitan Venezuela no saber en realidad qué diablos está pasando porque es muy fuerte el ametrallamiento constante de noticias cada una peor que otra que se van constantemente solapando, frente a eso los cronistas creo que tienen primero una gran dificultad, pero luego una enorme responsabilidad, justo un cronista que publica en el diario *El Nacional*, Reinaldo Padrón menciona la crónica como justo el género que se necesita en Venezuela porque obviamente la crónica viene a armar un relato, a narrar una manera de comprender lo que está siendo tremendamente confuso (Valle, 2013, Conferencia Feria del Libro de Buenos Aires).

En épocas de mayor represión es cuando el periodismo ha tenido que ser más creativo y más acucioso, que debe cumplir mejor con su propósito, con su razón de ser:

En Venezuela, en concreto, este es el momento, como nunca, del periodismo de investigación, casi la única opción para desmontar la verdad oficial. No necesariamente tiene asociación directa con la crónica, aunque también hay una vocación más sólida por historias bien contadas de esos grandes casos. Pero el foco está en mantener encendida desde el periodismo la luz de la emergencia que todavía evita la oscuridad total (Lafuente, 2014, entrevista).

Uno de los cronistas más destacados de Venezuela es Boris Muñoz, quien ha sido becario de la fundación Nieman para el periodismo de la Universidad de Harvard, colaborador de *Provinci*, *Gatopardo*, *Newsweek*, *The New Yorker*. Nació en Caracas en 1969. En una entrevista que realizó la revista *Gkillcity* en el 2014, respondió acerca de Venezuela:

yo creo que Venezuela es, hoy, una dictadura. Un régimen de facto. Fue un proceso gradual, no algo que sucedió a través de un golpe evidente, en la cara de todo el mundo, sino que se ha ido ajustando después de la muerte de Chávez [...] Chávez era un líder carismático, mediador. En virtud de su gran popularidad podía mantener cierto juego político. No le era necesario asfixiar a la oposición [...] hoy, una elección presidencial limpia, en la que el chavismo pierda el poder, es imposible. Eso se demostró con las elecciones del 14 de abril de 2013 [...] Lo de la escasez es totalmente real. Hay una escasez reconocida por el Banco Central de al menos el 30%. Pero que en realidad es mucho mayor. O sea creo que está por el 40%. Los productos del mercado, eso es totalmente real. La imposibilidad de salir del país -o entrar- también es real. Un país cuya infraestructura eléctrica, como ha reconocido el gobierno, está por el piso (Muñoz, 2014, entrevista para *Gkillcity*).

El Salvador

El Salvador es un país que no ha tenido una gran tradición periodística, ha habido varias generaciones de periodistas truncadas por diferentes accidentes históricos: los golpes de estado, los conflictos armados, la guerra contra Honduras, la guerra civil. Después de cada accidente histórico han llegado generaciones nuevas que no alcanzaron a aprender de la generación anterior:

Cuando terminó la guerra en el 92, la gente de mi generación se tomó la redacciones y desplazó a los anteriores que son los que cubrieron el conflicto, con honrosas excepciones, pero casi todos publicando comunicados, partes de guerra, partes militares. Mi generación se tomó las redacciones con otras aspiraciones, con otra manera de abordar la realidad del periodismo, y creo que eso fue germinando; pero creo que se quedó estancado por los modelos de negocios, por los intereses de los propietarios, que primero abrieron las puertas para la paz y el postconflicto pero que luego volvieron cerrar los espacios para otro tipo de periodismo, eso es lo que ha pasado. Es decir yo que estoy en *El Faro* pienso que lo bueno o malo que hacemos no creo yo que sea un reflejo del periodismo en El Salvador (Dada, 2013, entrevista).

El Faro se convirtió en un ejemplo de periodismo bien hecho, bien investigado, bien contado, conocido y reconocido en todo el continente. La ausencia de una tradición fue suplida con ingenio:

así como no tuvimos maestros directos, sí tuvimos maestros indirectos, compensamos con la lectura de grandes periodistas que iniciaron su carrera en El Salvador, en la guerra, entonces nosotros aprendimos lo que nos había pasado leyendo a Jon Lee Anderson, Joan Didion, Tina Rosenver, Alma Guillermo Prieto y luego fuimos extendiendo nuestras lecturas y esto nos dio la oportunidad de acercarnos a un montón de maestros y adquirir otro tipo de información que nos estimuló mucho intelectualmente. Además, trabajo con gente muy comprometida que está todo el tiempo dando más y más y más porque creemos que lo que hacemos es importante (Dada, 2013, entrevista).

México

México es uno de los países en los que la crónica ha tenido mayor fortaleza en el continente, uno de los estudios más serios lo hizo Carlos Monsiváis en la antología *A ustedes les consta*, en el que plantea el origen de la crónica mexicana en el siglo XVI como una forma de afirmación de los conquistadores:

Los cronistas de las indias observan, anotan, comparan, inventan. Su tarea es hacer del Nuevo Mundo el territorio habitable a partir de la fe, el coraje, la sorpresa destructiva ante los falsos ídolos, la instalación de costumbres que intentan reproducir las peninsulares (Monsiváis, 2006, s.p.).

Para Monsiváis la crónica primitiva no hace parte, por su fin, de las bellas artes, pero, en cierta medida, las inaugura y las acompaña. Los cronistas de indias más conocidos fueron soldados y frailes que eran encargados de guardar la memoria y que contrastaban lo que veían con sus creencias:

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 idea del 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 (Monsiváis, 2006, s.p.).

Se dice que el precursor de la prensa mexicana fue Juan Ignacio de Castorena, quien en 1722 fundó la primera de las tres *Gaceta de México*, que contenía principalmente informaciones religiosas, algunas oficiales, comerciales, sociales, mineras y marítimas.

Otro de los escalones importantes para llegar a la crónica fueron los cuadros de costumbres que, sin embargo, fueron difíciles “porque no había costumbres verdaderamente nacionales, porque el escritor no tenía pueblo, porque sólo podía bosquejar cuadros que sólo interesan a un reducido número de personas”. (Monsiváis, 2006, s.p.). Más adelante se plantea una oposición entre el poeta y cronista, el primero representa el espíritu del cosmopolitismo y el segundo es la memoria del país, el encargado de guardar sus tradiciones.

En el siglo XIX los cronistas como Prieto y Payno, Altamirano y Micrós, Zarco y Facundo, siguen fieles a los cuadros de costumbres que “Seleccionan las estampas que infunden en lo literario “calor hogareño”; en lo político efusión patriótica; en lo nacional la riqueza de lo pintoresco, y en el recuento de viajes la comprensión y alabanza del mundo (Monsiváis, 2006, s.p.).

En la década de 1840, con el compromiso de hacer política, historia y literatura los liberales ven en la crónica una manera de hacer alegato partidista y la memoria para instruir a la comunidad emergente.

Desde el siglo XIX, hasta nuestros días, la crónica se convierte en el espacio en el que aparecen los rasgos que definen la mexicanidad “verifica o consagra cambios y hábitos sociales y eleva lo cotidiano al rango de lo idiosincrático (aquello sin lo cual los mexicanos serían, por ejemplo, paraguayos)” (Monsiváis, 2006, s.p.). En el siglo XIX los cronistas que tienen éxito son reconocidos en los restaurantes y en los bares, tienen un doble valor simbólico “saben escribir y escriben sobre nosotros” (Monsiváis, 2006, s.p.), piensa la gente que los saluda. La crónica en esta época también se convirtió, más que la novela, en el espacio en el que aparece, en el que más se refleja la ciudad moderna, los cambios de la sociedad rural que dan paso a las grandes ciudades. La antología comienza con Manuel Payno, quien nació en 1810, y termina con Fabrizio Mejía Madrid, de 1968, por lo que plantea un recorrido por un género que para Monsiváis fue el instrumento que sirvió para consignar la identidad nacional “esto somos, así nos comportamos” (Monsiváis, 2006, s.p.).

En el México más contemporáneo es justamente Carlos Monsiváis la figura más representativa de la crónica, con una mezcla entre lo culto y lo popular logra dejar testimonio de lo que pasa en su país, se convierte en una figura a la que la gente escucha porque quiere saber qué piensa Monsiváis:

Carlos Monsiváis es el cronista más reconocido de México no sólo por su evidente erudición y habilidad artística, sino también porque ha cultivado a lo largo de cuatro décadas una presencia pública que es aceptada como confiable por una mayoría abrumadora (Egan, 2004, p.43).

La investigadora Linda Egan hace un extenso estudio de su obra en *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo* (2004). Egan estudia la antología de periodismo literario sobre México: *Días de guardar* (1970), los libros: *Amor perdido* (1977), *Escenas de pudor y liviandad* (1981, 1988), *Entrada libre: crónicas de la sociedad que se organiza* (1987) y *Los rituales del caos* (1995) y encuentra que Monsiváis tuvo una relación directa con el *Boom* latinoamericano y una cercanía con el Nuevo Periodismo estadounidense del que era un gran lector. Uno de los hechos más destacados es que Monsiváis logra volver interesantes hechos aparentemente intrascendentes:

Monsiváis vagabundea por antros de baile y escucha furtivamente a muchachas pobres de clase obrera para tomar el pulso de un cuerpo urbano masivamente mediatizado y marginado que está aprendiendo de un modo casi inconsciente a descolonizarse (Egan, 2004, pp.17 -18).

Elena Poniatowska es otra de las grandes cronistas mexicanas, con una historia digna de cuento (hija del heredero de la corona polaca y de una exiliada tras la revolución mexicana), se olvidó de la vida que le deparaba casarse con un príncipe europeo y se dedicó al periodismo, en el que ha escrito algunas de las páginas más memorables de la crónica mexicana. Se ha convertido en una vocera de las víctimas, como en su libro paradigmático *La noche de Tlatelolco*. También ha hecho literatura, ha ganado varios doctorados honoris causa y premios que incluyen uno de los más importantes en español, el premio Cervantes.

Quizás el mejor cronista de los que escriben actualmente en Latinoamérica es mexicano, se trata de Juan Villoro, un hombre al que lo definen la variedad y la sabiduría que emparentan sus crónicas con el ensayo. Villoro es un referente dentro de esta generación de cronistas, una especie de faro que ha marcado caminos.

Juan Villoro nació el 24 de septiembre de 1956 en Ciudad de México. Su padre es el filósofo catalán Luis Villoro Toranzo, uno de los más influyentes de México. Su madre, Estela Ruiz Marín, estudió letras y después se dedicó a la psicología. Tuvo una gran influencia de sus padres, así como de los relatos de abuela yucateca. También de las radionovelas de Kalimán y las historietas de la familia Burrón. Así como de los relatos del locutor deportivo Ángel Fernández.

Cuando tenía 15 años escribió su primer libro cuento *Los hijos de Aída* con el que ganó un concurso literario organizado por la revista *Punto de partida*. En su juventud, participó en el taller de cuentos de Miguel Donoso Pareja; después, en el taller literario de la UNAM, que dirigía Augusto Monterroso.

El cronista mexicano es licenciado en Sociología, ha sido conductor radial, delantero de las divisiones inferiores del club Pumas, narrador infantil, cuentista, novelista, guionista cinematográfico, escritor de obras de teatro, traductor, agregado cultural de México en Alemania, director de suplementos culturales, profesor, letrista del grupo de rock *Los Renol*, ensayista, presentador de televisión, comentarista en mundiales de fútbol, columnista, cronista. Al respecto afirmó en una entrevista que le hicieron para el libro *Domadores de historias* (2010) “Todos los géneros me resultan difíciles, por eso los escribo. Sin desafío no hay recompensa” (Villoro. En: Aguilar, 2010, p.332).

En radio, fue conductor del programa de rock *El lado oscuro de la luna*, entre 1977 y 1981; En televisión, su trabajo más recordado fueron los comentarios que hizo para los mundiales de fútbol de 2006 y 2010; en cine, escribió el guion de *Vivir mata*; su primera obra de teatro fue *Muerte Parcial*. Actualmente escribe una columna en *Reforma* y *El periódico*. Como profesor ha impartido cursos en Yale, Princeton, la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, la Universidad Pompeu Fabra y la UNAM. Su primer libro fue *La noche navegable* (1980) y su libro más vendido es *El libro salvaje*.

La primera crónica que publicó Villoro fue a finales de los años setenta, en la revista del Palacio de Bellas Artes de México. Entre sus libros de periodismo más destacados están *Los once de la tribu*, *Safari accidental*, *Dios es redondo*, *8.8: miedo en el espejo*, *crónica del terremoto de Chile de 2010* y *¿Hay vida en la tierra?* Para explicar cómo comenzó en la crónica afirma “Empecé escribiendo cuentos y, poco a poco, sentí el castigo de la

soledad. La crónica permite entrometerte en sitios y hechos que no son tuyos, y esto me resultó muy estimulante” (Villoro. En: Aguilar, 2010, p.334).

Villoro es un protagonista definitivo en la crónica latinoamericana, desde la producción y también desde la reflexión acerca del oficio, para él la crónica tiene una gran responsabilidad “La historia de América Latina se ha contado en clave oficial como un relato de próceres. Las historias marginales, olvidadas, han sido una asignatura pendiente en la región donde lo más importante ha ocurrido en secreto” (Villoro. En: Aguilar, 2010, p.336).

La crónica se convierte en otra manera de retratar historia, no desde el relato oficial, el de los vencedores, sino desde el punto de vista de otros personajes; eso sí, uno de los grandes retos de la crónica es contar una historia completa:

La crónica es un artificio. No es una imitación de la vida. Como toda representación de la realidad, opera con elementos simbólicos. Es obvio que la vida preceda a la crónica y la suceda. El desafío es que ese trozo de realidad parezca completo. No es fácil lograrlo, pero todas las grandes crónicas lo hacen (Villoro, en: Aguilar, 2010, p.337).

Las grandes crónicas son aquellas que logran que el fragmento que escogen de la realidad, un trozo que detiene el tiempo, como una fotografía, tenga un relato completo y complejo, tanto que el mismo Villoro ha denominado a la crónica el “ornitorrinco de la prosa”, porque toma elementos de muchas disciplinas, como el ornitorrinco “toma” partes de otros animales; pero en una medida tan justa que finalmente no sea ninguno de ellas y tenga un carácter propio “La mente de un cronista es como un botiquín de primeros auxilios donde lo más importante es que los remedios no tengan fecha de caducidad. Algo que leíste hace años te puede servir hoy” (Villoro, en: Aguilar, 2010, p.336):

Yo he sido un cronista bien atípico, porque la mayoría de quienes han ejercido la crónica son personas que vienen del periodismo, personas que han trabajado mucho tiempo en redacciones y que han encontrado en la crónica una forma más literaria de ejercer el oficio que todos los días practican. En mi caso fue al revés, porque yo escribía y publicaba cuentos y empecé publicando algunos ensayos. Y la crónica no fue para mí algo que yo hiciera como manutención, sino que fue algo que empecé a hacer por afición. O sea, escribía más ficción que crónica, pero de pronto quería hacer

una crónica. Era como una visita a la realidad. Harto de estar aislado en un cuarto imaginando personajes, de pronto sentía que la realidad me diera lecciones y que yo fuera su aprendiz. Y entonces empecé a hacer la crónica de forma voluntaria (Villoro, en: Benavidez, 2014, s.p.).

La situación de violencia que vive México en la actualidad ha hecho que muchos de los esfuerzos periodísticos y de la crónica se concentren en contar qué está pasando, en ponerse del lado de las víctimas para narrar sus horrores, para contar lo que han tenido que vivir:

Pero si tú te fijas en México, por ejemplo, ahora todo el mundo en lo único que puede pensar es en la violencia y nadie más puede escribir sobre algo que no sea eso. Es muy difícil para un cronista que se toma a sí mismo en serio pedirle que haga algo que no sea trascendente dentro del drama nacional. La gente está hipersensible, no podemos hacer todavía un chiste sobre violencia, nos duele, nos conmueve, nos indigna y escribimos desde ahí (Cantú, 2013, entrevista).

Dentro del grupo de cronistas de la nueva generación que han contado la violencia de lo que los mexicanos denominan “el Narco” se destaca el trabajo de Marcela Turati, quien se ha convertido en una abanderada de las víctimas del conflicto y también en una vocera de la libertad de prensa. Ha ganado múltiples premios y becas, también ha sido amenazada en reiteradas ocasiones:

ahorita lo de la violencia nos cambió muchísimo. Nosotros siempre íbamos a los talleres y congresos de periodismo y los mexicanos éramos los últimos de los últimos [...] éramos los únicos que no teníamos libros escritos [...] Con lo de la violencia nos tocaba a nosotros empezar a contar y a producir crónicas para contar nuestra guerra, por lo menos yo por la urgencia escribí el libro que escribí, pero se hicieron libros colectivos, los editores pedían libros del tema porque nadie entendía nada, los libros de los Zetas y casi todos los escribimos como rápido y ya la gente empezó a decir: ¡Ah qué buenos cronistas! y nos da risa porque sentimos que fue por la urgencia y la necesidad y que esto nos cambió y nos hizo ser distintos, crear crónicas cada vez más ambiciosos, figurar en foros, ganar premios internacionales (Turati, 2013, entrevista).

Marcela Turati es, además, líder del colectivo *Periodistas de a pie*, ha viajado por el mundo contando la manera en la que se deben contar los temas relacionados con el conflicto, con un respeto reverencial por las víctimas y con unos contextos que permitan entender más allá de los hechos puntuales:

hay ciudades donde ni siquiera los muertos se pueden contar y este ejercicio de por sí es importante, es conservar una memoria [...] hay que hacer que la gente entienda y comprenda procesos porque la sociedad no siente empatía por un número, porque si tú dices masacraron a 72 personas dicen bueno, pero si dices eran inmigrantes ya te cambia un poco; pero si dices entre ellos iba Yeimi, que era una niña de 15 años y que venía de tal lado y las historias más o menos de vida, entonces sientes una empatía y apelas como la humanidad, como al ser humano y piensas que pudiste haber sido tú, por eso es importante la crónica (Turati, 2013, entrevista).

Además, de contar las historias de las víctimas, han dado un paso muy importante al retratar las características particulares de los victimarios y también las profundas relaciones que han tenido con el Estado:

Está bien hacer testimonios de las víctimas, pero creo que más allá también ver las responsabilidades del estado cuáles son, también hablar de colectivos, no de víctimas como si fuera un caso aislado, porque a eso tienden mucho los cronistas (Turati, 2013, entrevista).

Sin duda, vivir con la violencia cara a cara transforma, hace que cambie la manera de mirar y también de afrontar la vida, cambia dinámicas, maneras de trabajar. También cambia la manera de mirarse a uno mismo y eso le ha pasado a Marcela Turati:

en varios casos la cobertura de la violencia me ha cambiado la identidad de lo que era, de la periodista que era a lo que soy, de varias maneras. Una, por aceptar tanto dolor en tan poco tiempo y sin poder procesarlo porque estás haciendo una cosa tras la otra, el contacto con las víctimas me parece que me ha cambiado, la otra es una red de periodistas que nos dedicamos a defender la libertad de expresión a exigir justicia [...] le escuché a Hollman Morris (periodista colombiano) que tardaron muchos años [...] en ver a las víctimas, entonces nosotras nos prometimos que no nos iba pasar lo mismo, nosotros nos propusimos que los que iban a contar la historia no

iban a ser solo las policíacas, sino las que cubríamos temas sociales y las que lo hacíamos desde la clave de la crónica (Turati, 2013, entrevista).

El problema se ha hecho tan grave que incluso han tenido que cambiar las dinámicas en la manera de contar las noticias y las historias. Algunos periodistas han sido asesinados, otros han tenido que huir porque han sido amenazados, algunos han tenido que privarse de contar información que poseen por miedo. Esto ha hecho que la gente común también trate de contar lo que le está pasando:

hay diarios que se inventan páginas de internet del lado texano, sin que los detecten que son ellos y las noticias se publican desde el lado texano [...] Otra es que los periodistas le dan la información a un corresponsal extranjero, a otro medio que pueda publicarlo y uno ya no más publica que el otro lo publicó. Es como trabajar en equipo, digo las exclusivas llega un momento que ya no te importan, lo que importa es sacar la información y los ciudadanos cuando ven que no consiguen una prensa que está sometida utiliza mucho las redes sociales y vemos en You Tube videos de ciudadanos que salieron a grabar, los muertos de anoche que el gobierno niega, tweets contando balaceras, donde hay hombres armados, lo que los medios ya no hacen, vemos blogs donde la gente cuenta sus cosas y eso ha sido muy importante (Turati, 2013, entrevista).

Sergio González Rodríguez es otro periodista que se ha destacado a la hora de contar sus historias acerca del “Narco” y fue especialmente notorio cuando contó la historia de una serie de *feminicidios* en Ciudad Juárez. Cuando estaba investigando lo abordó un grupo de hombres armados, le golpearon la cabeza con la cacha de un revólver hasta dejarlo inconsciente, antes le habían enterrado un pica hielo en la pierna. A pesar de lo que vivió siguió con su trabajo. Ha sido ganador del premio Anagrama de ensayo por su obra *Campo de guerra* “Una vez entrevisté a un decapitador. El tipo me hablaba de cortar cabezas como si comentara una receta de cocina. No tenía remordimientos. Era un burócrata del mal, como decía Hannah Arendt” (González, 2014, Conferencia en Buenos Aires, Argentina).

Otro cronista destacado en México a la hora de contar las historias que ha producido la violencia es Alejandro Almazán, quien piensa que los medios están repitiendo el discurso oficial, están ocultando muertos. Unos periodistas que, piensa, ni siquiera salen a la calle:

desde el centro del país se trata de explicar un problema que empezó en el norte, bajó al sur y que se apoderó del centro. No se puede contar una

historia desde el centro, hay que ir al norte y hay que ir al sur, y estos *comentócratas* son los que ayudan a difundir esta versión, de ya no hay guerra, de todo chévere. Está otra gente que está haciendo el periodismo tradicional, investigación tradicional, que saca documentos, que revela, que fulanito y menganito están en la nómina de x o y narco y ellos siempre son los que impactan, los que están en las primeras planas y generan dos tres semanas de alboroto informativo. Hay otros que también están dando golpes, pero que son más teledirigidos, nadie te da un expediente gratis, te lo están dando por algo y hay colegas que hacen eso, también es válido. Hay otro periodismo, hay otros cronistas que están yendo a los lugares, porque viven en DF y vivir en DF es una ventaja sobre muchos (Almazán, 2013, entrevista).

A veces, el discurso oficial trata de simplificar lo que sucede, no se detiene en todos los tentáculos que tiene el tema del narcotráfico, en su poder corruptor. Tampoco las historias se detienen en las particularidades de cada grupo delictivo, en México hay varios carteles y cada uno tiene su modo de operación, los métodos de intimidación con los que pretenden sus logros:

El problema del narco en mi país no son unos rancheritos que bajaron de la sierra, es toda una empresa, donde están los más ricos de mi país, los políticos, los policías, los militares, todos los que tienen de alguna manera un poder, todo el mundo sale ganando, entonces cuando le cuentas esto a la gente, lo entiende mejor [...] Cuando Calderón lanzó su guerra contra las drogas muchos no entendieron que no es una guerra contra las drogas, es una guerra por las drogas, es una guerra por el control de las drogas [...] Prefiero encontrarme a un narco de Sinaloa que a un Zeta (qué paradoja), los dos me van a matar; pero el segundo me va a cortar la cabeza y va a subir el video a You Tube (Almazán, 2013, entrevista).

Ecuador

En Ecuador no hay una gran tradición de crónica, el periodismo ha sido más bien tradicional, enfocado en la coyuntura, especialmente en la coyuntura política, esto sumado a las crecientes restricciones que han llegado desde el gobierno hacia los medios hacen que el panorama sea muy complejo, como lo expresa Carlos Andrés Vera, editor de *Soho Ecuador*:

Apenas existe en el Ecuador la tradición del periodismo de investigación, mucho menos vamos a hablar de la de crónica. En Ecuador, más ahora en este gobierno que ha hecho unas leyes terribles, el periodismo de investigación está desapareciendo y el periodismo en general se está viendo cercado por un marco legal absolutamente restrictivo. Entonces, en ese marco legal los medios privados lo que tratan de hacer es mantener la mayor cantidad de público posible para vender la mayor cantidad de publicidad posible y la única manera es banalizando el periodismo y eso nos aleja todavía más de la crónica. Entonces, no sólo que no hubiera tradición de crónica, sino que nos estamos alejando de la posibilidad de construir esta tradición porque el periodismo en el Ecuador se está banalizando (Vera, 2013, entrevista).

En la actualidad hay una generación de muy buenos cronistas que enriquecen las páginas de revistas como *Soho* o *Etiqueta Negra* y que también hacen su proceso particular. Hablamos de nombres como: Juan Fernando Andrade, Esteban Michelena, María Fernanda Ampuero, Gabriela Alemán o Sabrina Duque. No obstante, desde afuera, Carlos Andrés Vera siente que no hay un reconocimiento:

al ecuatoriano siempre le ven desde afuera, para abajo y esto es lo que yo pude ver en el encuentro de Nuevos Cronistas de Indias, cómo a los ecuatorianos los miran para abajo. Villoro tiene un mercado más grande, en Ecuador tiene éxito alguien que venda mil libros. Hay un prejuicio desde afuera, el escritor ecuatoriano juega en otra liga, una en la que es muy difícil publicar, es muy difícil que te financien trabajos de largo aliento. En esa circunstancia está muy difícil ponerse al nivel de Leila Guerriero. Es prejuicio y condición (Vera, 2013, entrevista).

Para José María León Cabrera, creador de la revista *Gkillcity*, el problema se complica porque en las facultades de comunicación y periodismo se enseña un tipo de periodismo muy acartonado, por eso para el cronista ecuatoriano es “un ser de generación excepcional”, que además, coincide, se ha enfrentado a grandes represiones por parte del gobierno:

Este es un gobierno muy acucioso en su manera de reprimir la práctica periodística, muy cuidadosa en escoger los hechos que utiliza para perseguir. El problema es que los medios como están conformados le han

permitido demasiadas oportunidades. La crónica se está convirtiendo en una herramienta de cuestionamiento político. Recurrir a una mezcla entre narración y ensayo, que permite narrar una historia mientras cuentas unos eventos. Los malos periodistas se han puesto miedosos y los buenos periodistas se han vuelto más rigurosos (León, 2013, entrevista).

José María León también piensa que en países como Colombia, Argentina o Perú el periodismo ha sido indispensable para la sociedad por los procesos de violencia internos. En Ecuador, el periodismo ha mantenido una connivencia con el poder político que se ha agravado al punto de que en este momento no hay ningún medio que se enfrente al gobierno.

Perú

Perú es uno de los países que tiene una tradición de crónica más fuerte en el continente, algunos de los grandes cronistas de la Conquista contaron sus historias desde Perú, sus grandes escritores también han sido grandes periodistas, podemos citar el caso de César Vallejo, Mario Vargas Llosa o Julio Ramón Ribeyro, después vino una generación muy fuerte que incluía nombres como Jaime Bedoya o Beto Ortiz:

El Perú es medio misterioso, pero en general hay una tradición de cronistas. A veces no tan visible para algunos. Desde los cronistas de la Conquista, pero en el siglo XX, poetas como César Vallejo eran cronistas alucinantes y escritores como Valdelomar, en los años 50, el mismo Vargas Llosa también hacía crónicas [...] Yo salí de la Universidad sin escribir crónica, pero comencé a escribir crónica porque quería escribir como estos patas, como esta gente. Esa vitalidad se explica porque hay esa tradición y ahora vez, por ejemplo, gente que quiere escribir como Gabriela Wiener o que admiran a Juan Manuel Robles o a Vilela o al mismo Julio, hay esa continuidad y es algo parecido, más pequeño, a lo que existe en la poesía [...] También es cierto que el trabajo de Julio con *Etiqueta Negra* fue esencial para crear a toda una generación de cronistas. También había una página en El Comercio, Contracorriente donde se publicaban crónicas todos los días, a principios del año 2000 (Avilés, 2013, entrevista).

Actualmente también es uno de los países que cuenta con una generación más vital en el tema de la crónica, que se relaciona directamente con la revista *Etiqueta Negra*, nombres como: Julio Villanueva Chang, Toño Angulo Danieri, Marco Avilés, Daniel Titinger,

Sergio Vilela, Juan Manuel Robles, Gabriela Wiener o Daniel Alarcón hacen de la crónica peruana una de las más elaboradas del continente:

lo mismo podrías haber dicho de a qué se debe el vigor del fútbol peruano entre el 77 y el 82. No sé, los planetas se alinearon y apareció una generación, en los tiempos en los que el fútbol era más lento, era menos disciplinado, apareció una generación de futbolistas que se divertían y que eran eficaces, no tan eficaces como hubiéramos querido para ser campeones mundiales, pero éramos respetados, ganábamos partidos y perdíamos (Villanueva Chang, 2013, entrevista).

De la mano de Julio Villanueva Chang hubo toda una generación que creció y se formó en la escritura y la edición. Julio, un obsesivo a vida completa, es también un gran curioso y trata de convertir la curiosidad en experiencia. Estudió educación en la Universidad de San Marcos y luego dictó clases en secundaria, en una época en la que lo apodaron Hamlet y Kafka. De su época como profesor comenzaron sus ejercicios como editor. En sus textos Villanueva Chang ha tratado de desarrollar una manera de mirar la realidad, para luego convertir en historia el caos de la información que consigue. También trata de evitar los entrecomillados, sólo entrecomilla aquello que no puede decir mejor, intenta que los entrecomillados sean breves y que pueda mantener el dominio de su voz. Le gustan los titulares que encierran una idea contradictoria de un personaje “un cronista es un cazador de contradicciones”.

Bolivia

En la antología de crónica *Bolivia a toda costa* (2012), afirman que las primeras narraciones que pueden considerarse crónicas fueron las del periodo colonial, nombres como Bartolomé de Arzans Orzpua y Vela, un siglo después Gabriel René Moreno y ya en el siglo XX Augusto Céspedes, así como Jaime Sáenz y Víctor Hugo Viscarra. No hay una tradición muy fuerte, pero últimamente el género ha tenido una especial vitalidad.

Algunos escritores tradicionalmente asociados a la ficción también han hecho crónica y son reconocidos en el género, es el caso de Edmundo Paz Soldán y de Liliana Collanzi, también existen nombres como los de Liliana Carrillo, Darwin Pinto, Mario Murillo, Maximiliano Barrientos, William Camacho, Cristian Kanahuaty, Javier Rodríguez, Giovanna River, Leonardo de la Torre o Nicolás Recoaro; pero quizás el cronista más reconocido de Bolivia en la actualidad es un español, Álex Ayala Ugarte quien ha

desarrollado casi toda su vida periodística en Bolivia. Ayala llegó a Bolivia con una beca del periódico *El País* en 2001, luego le ofrecieron quedarse en *La Razón*, que también era propiedad de *El País*. Inicialmente estuvo cinco años en *La Razón*, a cargo del dominical, también estuvo en un semanario llamado *Pulso* y montó la revista *Pie Izquierdo*, que cerró por falta de publicidad:

Como todos los países de América Latina aquí hay mil historias que contar, fue el primer país en el que aterricé de América Latina, me gustó porque es un país con muchos contrastes. Es un país con una gran variedad de climas, hay valle, hay altiplano, hay Amazonía, hay un lago enorme como es Titicaca y cosas como Uyuni y más allá cada tierra tiene gente con personalidad muy distinta, con forma de ser muy disímiles y me gustó vivir aquí. Yo estoy enamorado de La Paz, que es una de las capitales más sui generis, no te deja indiferente por la altura, por los cerros. Como periodista te da muchas ventajas y es que amén de las miles de historias, es uno de los países más baratos aún de América Latina, y es más fácil sobrevivir como *Freelance* que en otros sitios, pero ese es el último punto que destacaría. Además, Bolivia es un país que está en el centro, tiene frontera con Argentina, Chile, Argentina, Perú, Brasil, si ocurre algo significativo es muy fácil viajar (Ayala, 2013, entrevista).

En el año 2015 Álex Ayala ganó la Beca Michael Jacobs para periodistas de viaje, que ofrecía la Fundación Gabriel García Márquez y está produciendo un libro acerca de diferentes rituales de la muerte.

Otro periodista boliviano destacado es Roberto Navia Gabriel, nacido en Santa Cruz, en 1975, ha ganado el Premio Internacional de Periodismo Rey de España 2015 en categoría prensa, por la crónica *Tribus de la inquisición*. Recibió el Premio Ortega y Gasset de Periodismo (2007) otorgado por el diario *El País* de España, por el reportaje de investigación *Esclavos made in Bolivia*, en el que revela el tráfico de seres humanos en talleres de costura de Argentina y Brasil; el Premio Nacional de Periodismo (2006) en la categoría prensa por *La maldición de ser sudaca*, una separata sobre los bajos mundos de la migración boliviana en Europa; ganó la beca Edward R. Murrow con la que se capacitó en periodismo de investigación en diferentes estados de Estados Unidos. Escribió, junto a Darwin Pinto *Un tal Evo* (El País, 2007), y, en coautoría con Claudio Ferrufino, *Crónicas*

de un perro andante (La Hoguera, 2013). Fue incluido en la *Antología de crónica latinoamericana actual* con el texto *Venden 'bolitas' al precio de gallina muerta*.

Argentina

El libro *Larga distancia* de Martín Caparrós tiene una nota introductoria, realizada por Tomás Eloy Martínez en la que se traza una genealogía del periodismo argentino, que habría comenzado en un texto fundacional como *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, para luego reaparecer en *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla; *Martín Fierro*, de José Hernández; *En viaje*, de Miguel Cané; *La Australia argentina*, de Roberto J. Payró; las distintas *Aguafuertes* de Roberto Arlt; *Historia universal de la infamia* y *Otras inquisiciones*, de Jorge Luis Borges; *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, de Julio Cortázar y las obras de Rodolfo Walsh, que le dan una impronta a lo que se ha hecho en el periodismo de Argentina, que llega hasta los más contemporáneos como María Moreno, Martín Caparrós, Leila Guerriero, Josefina Licitra o Cristian Alarcón.

Como se mencionó en el capítulo de Historia del periodismo, la redacción judicial apoyó el desarrollo de la crónica mediante las prolijas descripciones, algo similar ocurre en Argentina, como lo refleja el libro *Historia del periodismo argentino*:

No fue hasta el surgimiento del diario *Crítica*, creado en 1913 por Natalio Botana, que la sección de policiales se transformó en un espacio para entender la vida cotidiana desde las crónicas amarillistas escritas con un lenguaje sencillo y un estilo entretenido. Bajo un similar registro le sucedió el diario *Crónica*, en 1963, que le agregó al clásico relato policial una cuota de dramatismo para lograr su propia fórmula de verosimilitud. En la actualidad, el abordaje sensacionalista de los sucesos policiales está dejando de ser la marca exclusiva del periodismo de corte popular para desplazarse hacia otros soportes mediáticos que se proponen como medios “serios” en su contrato de lectura (De Marco, 2006, p.29).

Martín Caparrós es el referente de toda la nueva generación de autores argentinos, nació en Buenos Aires el 29 de mayo de 1957, su primer trabajo en un periódico fue en 1973, en la sección judicial de *Noticias* que estaba a cargo del escritor Rodolfo Walsh. Caparrós es una figura permanente de todos los medios y géneros. Ha escrito sobre deportes, cultura, gastronomía, política. Es invitado a hablar de diversos temas en

televisión, en radio; ha sido protagonista de filmes como *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?* (2013); escribe el blog *Pamplinas*, que se publica en el diario *El País*:

Pamplinas es un intento -insistentemente fracasado- de mirar el mundo desde la Argentina, o la Argentina desde algún otro mundo. Con esa premisa el autor pensó llamarlo Cháchara, pero le pareció demasiado pretencioso. Desde las pampas argentinas, pues: Pamplinas (Caparrós, s.f., s.p.).

También ha sido crítico gastronómico, traductor de Shakespeare y Voltaire. Aparte de su trabajo periodístico y literario, de su personalidad *multimedial*, también ha tenido aportes significativos como la creación, junto con Jorge Lanata, del periódico *Página 12*, que marcó a toda la generación de periodistas argentinos en la década de los 90.

Entre 1976 y 1983 vivió en el exilio en París y en Madrid. Es licenciado en Historia de la Universidad de *La Sorbona*. Es un viajero consumado y ha cultivado la crónica de viajes. Dentro de sus libros de periodismo más destacados están: *Larga distancia*, *La guerra moderna*, *Boquita*, *El interior*, *Contra el cambio* y *El Hambre*. Además de su trabajo como cronista también se destaca como pensador de la crónica, en una entrevista para el libro *Domadores de historias* afirmó: “Escribir una crónica consiste más bien un trabajo de edición en el sentido cinematográfico de la palabra. Es agarrar las distintas escenas y ver cómo organizarlas” (Caparrós, 2010, p.292).

También ha escrito novelas como: *A quien corresponda*, *Los Living*, *Valfierno*, *Un día en la vida de Dios* y ensayos como *Argentinismos*. Dentro de las distinciones que ha obtenido están: el premio Rey de España, la Beca Guggenheim, el Premio Planeta y el Premio Herralde por su novela *Los living*:

Yo suelo pensar que una crónica es buena cuando descubro que me he pasado, que llevo dos o tres páginas leyendo sobre algo que me importaba tres carajos y me pasa con cierta frecuencia, leo sobre cosas que no me interesan nada. Por supuesto es más fácil hacer una buena crónica con un tema inmediatamente reconocible como interesante, pero creo que tiene mucho más mérito (si es que importa el mérito), una buena crónica cuyo tema a priori no te interese (Caparrós, 2007, s.p.).

Otra cronista destacada en Argentina es María Moreno, una mujer bastante particular que practica la crónica literaria, cargada de poesía y buen humor, que habla acerca de

figuras de la cultura popular y de sus noches bohemias. Moreno es una coleccionista de pisapapeles de cristal, angelitos artesanales, muñecas antiguas, mariposas disecadas, pescados que miran a la izquierda. En la crónica ha tenido como referentes a los modernistas como Lisandro Z. Galtier, más adelante autores como Rodolfo Walsh, Enrique Raab y Tomás Eloy Martínez y más recientemente: Pedro Lemebel, Carlos Monsiváis y Juan Villoro. Aparte de ser una gran cronista dirige la colección de crónicas de la editorial *Eterna Cadencia*, en su libro *Teoría de la noche*, publicado por *Ediciones Universidad Diego Portales*, habla acerca de su método:

Ni hace falta aclarar que escribo lejos de la sangre de la portada, del mito del ahora mismo; en esas zonas francas que permiten el suplemento cultural, la página de misceláneas, la revista literaria y la columna del costado, desde donde el bufón suele lanzar una paradoja de veinticuatro horas o el experto, ubicar la noticia que el cronista ha hecho no ficción en el cuerpo a cuerpo (Moreno, 2011, p.9).

Dentro de su obra se tocan temas como las hombreras, la ninfomanía, la literatura erótica, Gardel, Pedro Lemebel, la diva Isabel Sarli e incluso los celos, “Los celos adiestran el espíritu de análisis, desarrollan la imaginación, permiten la estrategia militar y modulan el cuerpo con un sistema benigno de sudores fríos, piernas flojas y gargantas contraídas por las que no podría pasar una perla” (Moreno, 2011, p.27). También en las crónicas menciona con reiteración su vida bohemia:

Cuando pasé de la ginebra al whisky, sin nadie más se diera cuenta, me había graduado de periodista. Cuando pasé del whisky a más whisky y la policía me sacó de un bar luego de una pelea espectacular -nunca agradeceré lo suficiente que el poeta y animador cultural Tom Lupo me haya alcanzado, a través de la ventanilla del patrullero, la cartera- me había graduado de alcohólica (todavía me faltaba el posgrado) (Moreno, 2011, p.83).

De Argentina también es Leila Guerriero, una cronista nacida en Junín en 1967, trabajó en una tienda, en una óptica y un supermercado. Estudió turismo y luego letras. Es hija de un ingeniero químico y una profesora. No estudió periodismo ni asistió nunca a un taller. Eso sí, tenía claro que lo que quería era escribir y viajar.

Cuando era niña, escribía cuentos de ficción y fue justo un cuento suyo: *Kilómetro cero*, el que la llevó al periodismo. En 1992 lo llevó al periódico *Página 12* para ver si se lo publicaban en un suplemento para escritores desconocidos, que editaba Rodrigo Fresán. Tuvo que dejarlo en la recepción, dirigido al director del periódico: Jorge Lanata, porque el suplemento estaba cerrado. Unos días después, su padre la despertó para decirle que había aparecido en la contratapa del diario, donde publicaban escritores consagrados como Juan Gelman, Osvaldo Soriano, Rodrigo Fresán o Juan Forn. Llamó al periódico y le dijeron que Lanata la estaba buscando. Le dijo que era la primera vez que publicaba un cuento de alguien que no conociera. Seis meses después la llamó para ofrecerle trabajo en la revista mensual de *Página 12*, llamada *Página 30*.

Su primera crónica fue sobre el caos del tránsito en Buenos Aires, no había estado en ninguna escuela de periodismo; pero aprendió leyendo a gente como Martín Caparrós y Rodolfo Walsh. Actualmente es una de las periodistas más respetadas en América Latina. Ha publicado los libros de periodismo: *Los suicidas del fin del mundo* (2005), *Frutos extraños. Cónicas reunidas 2001-2008* (2009), *Plano americano* (2013) y *Una historia sencilla* (2014), *Zona de obras* (2015). En el 2010 ganó el premio de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.

Una de las principales características de Leila Guerriero es su método de trabajo paciente, lento, responsable y respetuoso, como lo expresó en una entrevista que le hicieron en el libro *Domadores de Historias*:

Cuando el otro ve que tú respetas tu trabajo y actúas con seriedad, rápidamente relaja una cantidad de prevenciones entendibles y no eres una perturbación, no eres un periodista. Y las cosas empiezan a aparecer cuando desapareces, cuando ya no estás ahí, cuando empiezas a formar parte del paisaje [...] No escribo nada que me tomé menos de cinco o seis días, con jornadas de no sé, quince o 16 horas. Hace poco escribí un artículo que me llevó como cuatro meses de investigación y quince días encerrada en el estudio (Guerriero, 2010, p.41).

Este método tan duro le ha dado sus frutos y con él ha construido algunas de las páginas mejor logradas del periodismo en América Latina. Por eso en 2013, el premio Nobel de literatura Mario Vargas Llosa le dedicó una de sus columnas en el diario *El País*, en la que dice, a propósito del libro *Plano americano*:

Cada uno de estos perfiles o retratos de músicos, escritores, fotógrafos, cineastas, pintores, cantantes, es un objeto precioso, armado y escrito con la persuasión, originalidad y elegancia de un cuento o un poema logrados. En nuestro mundo, el periodismo suele ser el reino de la espontaneidad y la imprecisión, pero el que practica Leila Guerriero es el de los mejores redactores de *The New Yorker*, para establecer un nivel de excelencia comparable: implica trabajo riguroso, investigación exhaustiva y un estilo de precisión matemática. Antes de enfrentarse a sus entrevistados (vivos o muertos), ella ha leído, visto u oído lo que ellos han hecho, se ha documentado con rigor sobre sus vidas y sus obras consultando a parientes, amigos, editores o críticos, leyendo toda la documentación posible sobre su entorno familiar, social y profesional. Sin embargo, sus ensayos no delatan ese quehacer preparatorio tan rico; al contrario, son ligeros y amenos, fluyen con transparencia y naturalidad, aunque, bajo esa superficie leve y ágil que engancha la atención desde las primeras líneas, se advierte una seguridad y seriedad que les confiere una poderosa consistencia [...] Leila Guerriero no interfiere jamás, nunca usa a sus personajes para auto promocionarse, practica aquella invisibilidad que exigía Flaubert de los verdaderos creadores (que, como Dios, “deben estar en todas partes pero visibles en ninguna”). Estas figuras jamás alcanzarían la densidad que tienen, el atractivo que emana de ellos, si la autora no escribiera con tanta desenvoltura y exactitud, no dijera sobre ellos cosas tan inteligentes y no las dijera de manera tan discreta y elegante (Vargas Llosa, 2013, s.p.).

Unos días después de esta elogiosa columna, Leila Guerriero estaba todavía “azorada”; pero el texto refleja con claridad aspectos que hacen parte de una trabajadora disciplinada y constante que, además, ha reflexionado sobre el oficio. Ha escrito sobre el periodismo, sobre la crónica y sobre un género que ha trabajado en forma constante: el perfil. Justamente el título de su libro *Plano americano*, es una definición suya del perfil. Así lo recoge la entrevista *Facebook y Twitter son distractores: Leila Guerriero*:

El plano americano es un plano de cine, que surgió con los *westerns*; era el plano que hacía el director donde se veían las charreteras con los revólveres de los *cowboys*. Era un plano intermedio, ni tan intrusivo como un primer plano, ni tan abierto como un plano general. Y como este libro contiene

perfiles, siento que lo que puede prometerle un perfil a un lector es eso, un plano americano.

Nunca podés llegar a conocer a una persona al punto de decir: tengo un primerísimo plano, ni una mirada tan abierta, tan a vuelo rasante como un plano general. Entonces me pareció que plano americano es un acercamiento posible y prudente hacia cualquier persona, y eso es lo que uno puede hacer en un perfil. Uno nunca llega a conocer al otro a fondo, aunque esté diez años con él. Un perfil es eso, un plano americano, una aproximación intermedia (Guerriero, 2013, s.p.).

En cada una de las conferencias que ofrece, en los talleres que sirve, Leila Guerriero es una verdadera estrella de la crónica a la que le piden que firme libros, que se tome fotografías con los aprendices de cronistas que la ven como un referente.

Argentina es uno de los terrenos más propicios para la crónica, con una tradición sólida de cronistas que han arcado el camino y con nuevas generaciones de cronistas como Federico Bianchini, Eliezer Budasoff o Javier Sinay (ganador del premio García Márquez de periodismo 2015).

Colombia

El primer periódico colombiano apareció en 1785, durante el período de dominio español: una simple hoja de información acerca de un terremoto, de la cual se publicaron 3 números. El segundo intento de periódico fue *La Gaceta de Santafé*, publicada el mismo año, pero tampoco pudo mantener regularidad. *El Papel Periódico de la ciudad de Santafé de Bogotá*, que apareció en 1791 y circuló hasta 1796, fue la primera publicación periódica regular en el territorio de la actual Colombia.

El periodismo colombiano nació con este periódico, dirigido por el periodista cubano Manuel del Socorro Rodríguez. El pionero del periodismo en Colombia nació en Bayamo (Cuba) el 3 de abril de 1758 y falleció en Bogotá, el 3 de junio de 1819. Fue bibliotecario público de la Real Biblioteca de Santa Fe de Bogotá, fundador de la tertulia *Eutropélica* y director del *Papel Periódico de Santa Fe de Bogotá*.

Desde un principio, el periodismo tuvo fuertes nexos con la política. Donaldo Alonso Donado Vilorio, en su libro *Crónica anacrónica. Un estudio sobre el surgimiento, auge y decadencia de la crónica periodística en Colombia* (2003) plantea que: “En Colombia, el Estado, los partidos y la prensa tuvieron el mismo origen, pasaron los mismos avatares, se

confundieron e imbricaron de tal manera que no es posible hablar de uno sin referirse a los otros dos” (Donado, 2003, p.54). Esta relación marcó la forma en la que se escribían los periódicos, con una prosa panfletaria y opinante. La prensa mantuvo el esquema de servicio al partido al que pertenecía hasta finales del siglo XIX.

La última década del XIX y la primera del XX, en Colombia, transcurrieron con un escenario en el que dominaban guerras, dictaduras, censuras de prensa, la pérdida de Panamá; todos estos sucesos condicionaron el desarrollo del periodismo que estaba muy lejos del estilo informativo que conocemos hoy.

El periodismo informativo nació de la revolución industrial y predominó durante la última mitad del siglo XIX. En Colombia, la *reportería*, las noticias y las transcripciones de diálogos están muy ligadas a la figura de Carlos Martínez Silva, fundador del periódico *El Correo Nacional*, en 1890. Martínez Silva fue uno de los primeros en romper las costumbres de los periódicos partidistas.

En la década de 1920 se vivían una serie de transformaciones en Colombia. Se construían puentes, carreteras, ferrocarriles, fábricas, se consolidaron las exportaciones de café, el río Magdalena comunicó a sectores del país antes incomunicados. Aparecieron tertulias como la del café Windsor, que reunía a poetas, políticos, negociantes. Algunos escritores y reporteros tenían una formación literaria. Ellos fueron vitales para la transformación de la prensa, el surgimiento y desarrollo de géneros como la crónica y el reportaje. Esa formación de los escritores, que les permitió explorar y consolidar sus maneras narrativas, es analizada por Julio Ramos, en su texto *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en siglo XIX* (1989) quien afirma que la crónica es “un lugar privilegiado para precisar la heterogeneidad del sujeto literario” (Ramos, 1989, p.84). Ramos plantea unas reflexiones de los escritores que intervinieron en la crónica y cómo esta forma de escritura ayudó a explorar su estilo y les permitió relacionarse con la realidad; específicamente se centra en el caso de Rubén Darío, mientras fue corresponsal del diario *La Nación*, de Buenos Aires, Argentina, a quien cita: “En este periódico comprendí a mi manera el manejo del estilo”. En este caso el periódico se convierte en una posibilidad de modernización literaria, los autores conciben una nueva manera de trabajar.

Además, los periódicos se convirtieron en una vitrina para conocer el trabajo de autores europeos; así lo hicieron los grandes periódicos de América y así lo hizo también *Mundo al Día*, uno de los periódicos más importantes de Colombia en esta época. El mercado editorial de América era aún incipiente, no se contaba con un público que sintiera la necesidad de comprar libros, no se había conformado una industria editorial, por eso los periódicos fueron una manera para la democratización de la escritura y para la difusión de las ideas y autores de vanguardia en Europa.

Para Ramos, los periódicos fueron también formas para transmitir la cultura “el periodismo sirve como el lugar en el que se socializa la racionalidad, la ilustración y la cultura, el periodismo se convierte en el lugar en el que se formaliza la polis, la vida pública” (Ramos, 1989, p.93). Mauro Jiménez, en su artículo *En torno al desarrollo de la semiótica literaria y el concepto de cultura* (2015) plantea lo etéreo del concepto de cultura, lo difícil que es ponerle límites y la resonancia política de contiene. De igual manera argumenta que el “verdadero objeto cultural como papel fundamental consiste en la reflexión y el cuestionamiento de la realidad”. (Jiménez, 20015, p.213). Lo interesante de la crónica es que logra este propósito sin alejarse del entretenimiento. Para Jiménez el objetivo de la cultura está determinado por el aprendizaje de unos conocimientos, y la crónica siempre debe enseñar algo nuevo.

Los periódicos son también una forma de reflexión, una manera para fomentar el pensamiento. No es gratuito que muchos periodistas fueran determinantes en la conformación de un espacio que también fue definitivo en la reflexión: las tertulias literarias. El periodista es también un pensador y por eso puede dialogar con los literatos, con los que se reúnen a analizar los problemas de la sociedad. El trabajo de los literatos en los periódicos fue metódico, algunos se ganan la vida con el periodismo, pero ni siquiera frente a la inmediatez traicionan su compromiso con la palabra. Justamente, la participación de hombres como Darío y Martí, o como José Antonio Osorio Lizarazo en Colombia, ayudaron a superar los condicionamientos del lenguaje tipográfico. Eso sí, para Ramos es claro que “la crónica en Martí es un lugar heterogéneo, aunque no heterónimo” (Ramos, 1989, p.111), hay una forma periodística y al mismo tiempo literaria, la crónica es una forma de escritura altamente estilizada que permite el contacto del autor con el exterior, no con el interior, como se concibe la creación de la poesía.

Entre 1910 y 1960 se produjo una eclosión en el periodismo colombiano, en especial en el género de la crónica que alcanzó los máximos niveles de desarrollo, que no volvieron a lograrse en el siglo XX, nombres como Clímaco Soto Borda, José Velásquez García, Carlos Villafaña, Tomás Carrasquilla, Alberto Sánchez de Iriarte, Armando Solano, Luis Tejada, José Vicente Combariza, Joaquín Quijano Mantilla, Ricardo Uribe Escobar, Libardo Parra Toro, Jaime Barrera Parra, Germán Arciniegas, Rafael Arango Villegas, Alberto Lleras Camargo, Enrique Santos Montejo, Federico Rivas Aldana, José Joaquín Jiménez, José Antonio Osorio Lizarazo, Alfonso Fuenmayor, Emilia Pardo Umaña, Eduardo Caballero Calderón, Lucas Caballero Caderón, Fidel Torres González, Clemente Manuel Zabala, Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo, Antonio Panesso Robledo, Sofía Ospina de Navarro, Hernando Téllez, Adel López Gómez, José Gerardo Ramírez Serna, Lino Gil Jaramillo, Eduardo Zalamea Borda, Próspero Morales Pradilla, Eduardo Mendoza Varela, Rocío Vélez de Piedrahíta, Alfonso Bonilla Aragón, Alfonso Castillo Gómez o Gonzalo Arango pusieron en notas de molde una época de la crónica colombiana. Después hubo herederos como Germán Santamaría, Juan José Hoyos, Germán Castro Caycedo, Ernesto McCausland y quizás el mejor cronista colombiano de la actualidad: Alberto Salcedo Ramos, de quien hablaremos a profundidad en el capítulo 7.

Uruguay

El caso de la crónica uruguaya comienza con un autor: Justino Zavala Muñiz, quien nació en Melo, el 16 de julio de 1818. Fue el fundador de la revista *Grecia* y el periódico *Fíguro*. Luego se trasladó a Montevideo donde comenzó a estudiar derecho, pero abandonó la universidad para dedicarse a la literatura y la actividad política. Estuvo desterrado en Brasil y regresó al Uruguay para continuar con su labor política y se dedicó a la escritura de obras de teatro.

En la crónica tiene tres obras muy importantes *Crónica de Muñiz*, *Crónica de un crimen* y *Crónica de la reja*. En el prólogo a *Crónica de un crimen*, Arturo Sergio Visca valora que entre 1920 y 1930 hubo una década dorada para la poesía, el resto de la literatura, la plástica y la música en Uruguay, con la idea de, por un lado, buscar la creación de un objeto estético y, por otro, contribuir al conocimiento e interpretación de la realidad nacional. Con respecto a los libros de crónica Visca valora que “Combinan en dosis varias

la historia con los procedimientos novelísticos sin llegar a constituirse ni como novelas históricas ni como historia novelada” (Visca, en: Zavala, 1966, p.6). Si bien hay un contenido histórico, el género en el que son contados es diferente, tiene un componente informativo, pero también una idea estética, la mezcla que constituye a la crónica “recurre al documento escrito y al testimonio oral, y transcribe en un apéndice numerosos documentos de prueba”. (Visca, en: Zavala, 1966, p.9). Las crónicas de Justino Zavala Muñiz, así como *El Carnero*, de Rodríguez Freyle utilizan los recursos investigativos de la crónica contemporánea, son adelantados en el tema de la *reportería* y también tienen la vitalidad de la escritura:

Su recreación histórica vibra con la intensidad de las acciones, las figuras se levantan de cuerpo entero dotadas con la misma vida que en sus personajes pone el novelista y se visualizan paisajes y se crea, en fin, una atmósfera narrativa (Visca, en: Zavala, 1926, p.9).

Más adelante está el trabajo de grandes escritores y periodistas como Eduardo Galeano, aunque la mayor parte de su obra tiene un fuerte componente político en libros como *Las venas abiertas de América latina*, *Nosotros decimos no* (crónicas) y hasta el libro *El fútbol a sol y sombra*.

Otro nombre para tener en cuenta es el de Ramón Mérica, quien era un gran entrevistador como lo demuestra en *Agonistas y protagonistas*, una recopilación de doce entrevistas que tienen un fuerte componente narrativo, una prosa que las acerca a la crónica.

En la actualidad también hay nombres que hacen muy vital la crónica uruguaya, uno de ellos es Leonardo Haberkorn, un cronista nacido en Montevideo en 1963, quien ha trabajado en radio y prensa y además profesor de periodismo en la Universidad ORT. Sus crónicas se han publicado en suplementos y revistas como *Viva*, del diario *Clarín*, y *Radar*, del diario *Página 12* -ambos de Argentina-, en la peruana *Etiqueta Negra* y la colombiana-mexicana *Gatopardo*. Ha publicado los libros: *El dulce de leche, una historia uruguaya* (2011), *Nueve historias uruguayas* (2004); *Historias tupamaras* (2008); *Crónicas de sangre, sudor y lágrimas* (2009) y *Milicos y tupas*, de 2011. En 2012 publicó, con el periodista e historiador Luciano Álvarez, *Relato oculto. Las desmemorias de Víctor Hugo Morales*; su libro más reciente es *Liberaij: la verdadera historia del caso Plata Quemada* (2013). Recibió el Premio Morosoli de Periodismo (2002) y el Premio Bartolomé Hidalgo 2011 en la categoría Ensayo Político-Periodístico.

Otro cronista importante es César Bianchi, quien también es profesor universitario licenciado en Comunicación de la Universidad Católica del Uruguay, con máster en periodismo de la Universidad de Alcalá de Henares. Es autor de los libros: *Mujeres bonitas* (2008), *A lo Peñarol* (2013) y *Muertos acá nomás* (2014).

Capítulo 6. Temas de la crónica latinoamericana actual

Una de las grandes críticas que se le ha hecho a la crónica latinoamericana actual es la recurrencia en los temas, una delimitación cerrada que deja deudas, según los expertos, por ejemplo, en el tratamiento del poder y los poderosos. Aunque revistas como *Etiqueta Negra* han publicado perfiles de hombres como Carlos Slim o Joseph Stiglitz y un autor como Gerardo Reyes publicó una extensa biografía sobre el multimillonario colombiano Julio Mario Santodomingo, son casos aislados, en esta línea se expresa la cronista argentina Leila Guerriero:

Nadie puede dudar que la crónica latinoamericana tiene oficio y músculo entrenado para contar lo *freak*, lo marginal, lo pobre, lo violento, lo asesino, lo suicida (yo misma podría poner una banderita arriba de cada uno de esos temas: a todos los he pasado por la pluma y algunos, incluso, varias veces), pero en cambio tiene cierto déficit a la hora de contar historias que no rimen con catástrofe y tragedia (Guerriero, 2010, s.p.).

El escritor colombiano Darío Jaramillo Agudelo, quien realizó la *Antología de la crónica latinoamericana actual* lo expresa de esta manera:

El periodismo narrativo de principios del siglo XXI: quiere contar las situaciones extremas, los guetos, las más extravagantes o inesperadas tribus urbanas, los ritos sociales -espectáculos, deportes, ceremonias religiosas-, las guerras, las cárceles, las puntas, los más aberrantes delitos, las más fulgurantes estrellas (Jaramillo, 2012, p.40).

El profesor, investigador y cronista Carlos Mario Correa habla de 12 reincidencias en la temática de la crónica latinoamericana actual. A continuación las presentaremos y, además, haremos un rastreo bibliográfico en algunos libros y revistas para corroborar la presencia de estas temáticas. Este rastreo no pretende ser exhaustivo por la cantidad de publicaciones que se han hecho y por la dificultad de distribución de los libros en el continente; pero sí puede dar una buena muestra de los temas tratados en la crónica latinoamericana actual. Al hablar de actual pondremos una arbitraria fecha de corte que incluye textos desde el año 2000.

Los 12 temas que destaca el profesor Correa fueron indagados durante una entrevista y, posteriormente, él mismo los explicó en una ponencia durante el *Segundo Encuentro de*

Narrativas: Literatura, Historia y Periodismo, realizado en la Universidad EAFIT, de Medellín, Colombia. Allí el profesor Correa enumeró los temas de la siguiente manera:

la persistente violencia o la violencia crónica; sucesos, oficios y memorias; narcos, tribus urbanas y pandillas; testigos y testimonios; el rebusque de cada día (o “rebusque menor”); anécdotas e ironías; animales y hombres; géneros musicales y deportes (apasionadamente el fútbol); quién es quién (o perfiles); tinta roja (o crónica policial o de sucesos); lugares, paisajes y naturalezas, y los oficios periodístico y literario (Correa, 2014, Conferencia Universidad EAFIT, Colombia).

Coincidimos con el profesor Correa en 11 de los temas que analiza como son: la violencia, el narcotráfico, lo monstruoso, lo extravagante; las culturas emergentes o las modas, el fútbol, homenaje a la crónica y a lo intelectual, la música y sus músicas, la crónica de inmersión y suplantación; los estilos de vida extremos, lo gay, lo homosexual y los oficios que desaparecen, para todos encontramos un amplio corpus de lecturas analizadas; en cambio, no encontramos reincidencia en el tema de nostalgia por los medios de transporte. Además de los temas que menciona Correa, encontramos que en la crónica latinoamericana también son recurrentes los siguientes temas que también se abordarán en este capítulo: la migración, el sexo, los perdedores y las personas que cambiaron radicalmente sus vidas, la cocina, los desastres naturales, la religión y los viajes.

- **Violencia:**

La violencia es un tema central de la crónica latinoamericana y atraviesa de manera transversal el continente, como la misma crónica:

Incluye las violencias, política, intrafamiliar, estatal, guerrillera, paramilitar y lo que esas violencias producen: el desplazamiento forzado, la desaparición forzada, el homicidio, el secuestro [...] De ahí se deriva el robo, el ajuste de cuentas y aparece el narco y lo que implica de violencia lo narco. México tiene casi todos esos autores Almazán, Fabricio Mejía, Marcela Turati. Hay una crónica mexicana muy dedicada a esto, lo que ellos llaman el Narco, el narcotráfico para nosotros. Todo este tema se ha desbordado de manera atroz: decapitaciones, ahorcamientos, linchamientos y contra los mismos periodistas. En Argentina en las Villas miseria hay enfrentamiento y en Colombia por el microtráfico y en los países cocaleros,

Perú, Bolivia; pero también en la favelas de Brasil se producen asentamientos de narcotraficantes en ellas (Correa, 2014, entrevista).

Cabe destacar, y eso es evidente a la hora de entrevistar a los cronistas colombianos y a los mexicanos, un afán, una responsabilidad por escuchar las voces de las víctimas, de aquellos que más sufren la violencia:

En Colombia han retratado el tema de las minas quiebrapatas, las relaciones familiares entre bandos, bandos guerrilleros y paramilitares y estatales donde hay lazos de sangre y empiezan a haber otras historias de secuestrados, las historias de liberados, de gente que sobrevivió al secuestro y en ese sentido la crónica se multiplica en las violencias; pero también aparece la víctima, como dice Darío Jaramillo Agudelo, uno de los antologistas de estas crónicas, el cronista se convierte como en el altavoz de estas víctimas y retrata su dolor y crea una campaña de volver los ojos hacia las víctimas, de mirar sus circunstancias y de resaltarla en su situación, para sobrevivir ha tenido que ser héroe, cometer actos de heroísmo, de sobrevivencia milagrosa (Correa, 2014, entrevista).

Aparecen historias como *Los escogidos* (2012), en el que la periodista y académica Patricia Nieto cuenta la historia de los N.N, los cadáveres sin nombre que bajan por el río Magdalena, el más largo de Colombia, muchas veces reventados, con las vísceras expuestas, con aves carroñeras encima o desfigurados por la acción de los peces. En Puerto Berrío, un pueblo a cuatro horas de Medellín, los habitantes han instaurado la costumbre de adoptar estos cuerpos, les prometen misas y oraciones y a cambio, en un acto de fe, esperan que los difuntos les concedan milagros. Este libro tiene un gran mérito investigativo, con un profundo respeto por las víctimas y además está muy bien escrito, con un prosa limpia y con visos de poesía que hacen más digno el dolor de las víctimas.

Últimamente, el cronista Alberto Salcedo Ramos se ha metido fuertemente en el tema del conflicto armado y ha contado relatos como el de *El enfermero de los secuestrados*, la historia de William Pérez, un sargento del Ejército Colombiano que fue secuestrado por las FARC. Durante su cautiverio aprovechó sus conocimientos de enfermería para ayudar a sus compañeros, entre ellos la célebre política Ingrid Betancourt. Salcedo cuenta su historia con el contraste de las dificultades que tuvo para comer en la selva y los banquetes que ahora puede darse en libertad, muchos de ellos cocinados por su madre (un personaje central en la

historia) y quien nunca dejó de poner un plato de comida más en la mesa para su hijo secuestrado. Ese plato era como una manera de conservar la esperanza, de mantenerlo vivo y con ella.

En *Enemigos de sangre*, Salcedo Ramos cuenta la historia de Edinson y José Atiliano Márquez, dos hermanos que, por las particularidades del conflicto colombiano, terminaron en dos bandos distintos. Uno hacía parte de la guerrilla y otro de los paramilitares, sobre sus cabezas siempre estuvo el inminente drama de tener que enfrentarse en combate.

En *El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas*, Alberto Salcedo narra la historia de los habitantes de El Salado, en el departamento de Bolívar, al norte de Colombia, donde ocurrió una de las más sangrientas masacres perpetradas por los paramilitares. Los habitantes del pueblo lograron exorcizar, en parte sus demonios, gracias a la música.

En *Un país de mutilados*, Salcedo Ramos cuenta la historia de víctimas de las minas antipersona en el oriente de Antioquia, Colombia. Hay historias desgarradoras de niños, adultos y personas mayores que han muerto o han visto cómo sus piernas, brazos y otras partes del cuerpo vuelan en pedazos por las minas que ha sembrado la guerrilla en el campo, una práctica considerada de lesa humanidad.

Alberto Salcedo también ha explorado la violencia urbana y en su relato vivencial *La víctima del paseo*, narra cómo fue víctima de una modalidad de robo denominada Paseo Millonario, que consiste en abordar a un pasajero de un taxi y obligarlo mediante intimidación a que entregue sus pertenencias y vacíe sus cuentas bancarias.

En *El silencio de los inocentes*, una crónica recogida en la Antología de grandes crónicas colombianas, Tomo II. Óscar Escamilla y José Luis Novoa cuentan cómo Eliseo, un niño campesino colombiano, se salvó de ser violado y muerto por Luis Alfredo Garavito, un pedófilo y asesino en serie quien confesó haber cometido más de 140 crímenes.

En el número 154 de la revista *Gatopardo*, la mexicana Eileen Truax cuenta la historia de Carlos Spector, un abogado que se ha dedicado a defender y proteger a más de cien mil mexicanos que han tenido que abandonar Juárez, México para establecerse en El Paso, Estados Unidos, debido a la violencia del norte de México. Muchos de ellos, gracias al trabajo de Spector, han logrado asilo político.

En *¿Cuánto cuesta matar a un hombre?*, José Alejandro Castaño relata el poco valor que tiene la vida para los sicarios en Medellín, Colombia. Castaño cuenta sus rituales y costumbres, revela su cotidianidad, los momentos previos, durante y después de cometer un asesinato.

En *Carta desde La Laguna*, Alejandro Almazán muestra la problemática generada por la guerra del Cartel de Sinaloa contra el cartel de los Zetas, en La Laguna, al norte de México:

En los últimos seis años, casi tres mil setecientas personas han sido asesinadas como si la gente estorbara. Entonces, el guía te hablará del cártel de Sinaloa y de los Zetas, dos bandos agarrados de los R-15 que tienen a La Laguna entera de espectadora (Almazán, 2013, s.p.)

Almazán plantea las diferencias entre los dos principales carteles mexicanos de la droga y presenta un panorama desolador con negocios cerrados, escuelas vacías, casas en venta y un lugar en el que hasta las prostitutas protestan porque ya no hay vida nocturna. También el cambio en las dinámicas, incluso en las de la muerte:

Apenas esta tarde en que le volaron medio cráneo a un joven sicario, empleados de unas diez funerarias se disputaron al muerto. “Somos buitres y buitrear es lo que hacemos”, me dijo uno que presumió a los familiares del matoncillo contar con el mejor reparador de cabezas (Almazán 2013, s.p.).

De igual manera muestra la intimidación a políticos, periodistas y gente de la calle. La connivencia de policías y otros entes estatales con los narcos y el drama de las víctimas que llevan años buscando a sus seres queridos, con testimonios desgarradores como el de una abuela que dice que “uno de mis nietos dice que se quiere volver narco para buscar a su papá”.

Marcela Turati en *La descomposición nacional* muestra el encubrimiento por parte del estado de la real situación de violencia con una serie de fosas comunes encontradas en el municipio de San Fernando, estado de Tamaulipas:

Cada fosa es prueba del encubrimiento oficial a la anormalidad cotidiana: las carreteras controladas por criminales, las matanzas cotidianas, el subregistro de muertos, las desapariciones masivas de personas, la primitiva barbarie de los grupos enfrentados, el reclutamiento forzado de jóvenes para

la guerra, la cómplice indiferencia de la justicia y el obligatorio silencio ciudadano (Turati, 2011, s.p.).

En la historia aparece un edificio con 71 muertos, un tráiler con otros 74, más de 145 encontrados en cementerios clandestinos, envueltos en bolsas negras y el drama de sus familiares, también víctimas ante la incertidumbre de no poder reconocer a sus seres queridos “Los forasteros que llegan a la morgue tienen que hacer al menos cuatro filas que duran horas: dos para denunciar la desaparición, dos para dejar su sangre para el cotejo genético” (Turati, 2011, s.p.).

Cristian Alarcón se ha convertido en un clásico de la crónica roja en el continente, sus dos libros son un paradigma, un modelo para los cronistas, sus relatos tienen un fuerte componente sociológico que nació del contacto directo con la comunidad, al punto que Alarcón terminó siendo el padrino de bautizo del hijo de una de sus fuentes. En primer lugar, está la historia de Víctor Manuel *El Frente Vital*, un joven de 17 años asesinado por la policía bonaerense, cuando se refugiaba bajo una mesa, que se convirtió casi en un santo para los “pibes chorros” argentinos, relatada en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003). Después está, la de los clanes peruanos que se disputan el control de la distribución de cocaína en el conurbano bonaerense, relatado en *Si me querés, quereme transa* (2010), estos libros han sido leídos con fruición y estudiados por académicos de todo el continente.

Carlos Dada nos ofrece detalles del crimen más famoso de El Salvador, el de Monseñor Óscar Romero. Habla con varios de los protagonistas, los que aún viven, reconstruye cómo fue el asesinato perpetrado por un grupo anticomunista liderado por Roberto d’Aubuisson, militar y político salvadoreño. Va hasta el día del asesinato, revela detalles de lo que hubo detrás y, además, retrata cómo ha sido la vida de los involucrados.

Los ejemplos son muchísimos, pero con los ofrecidos queda demostrado que la violencia es un tema que recorre de forma transversal América Latina, desde México hasta Argentina, como la crónica misma.

- **El rebusque mayor**

Paralelo al tema de la violencia está el tema del narcotráfico, que también es un eje en toda América Latina. Los países que producen la droga, los que la distribuyen y los que

sirven de puente para exportarla. La droga tiene muchas consecuencias, una de las más delicadas es la violencia que se genera a su alrededor y que ha llevado a que algunas naciones se planteen si realmente sus sociedades son viables. Aparte está el fantasma corruptor de las grandes cantidades de dinero que mueve el negocio. En países como Colombia y México su influencia ha llegado desde los políticos hasta los sectores populares. El narcotráfico, además, genera y un estilo de vida que se ha extendido y generado una estética propia, la *narcoestética*, que se refleja en hombres y mujeres que gravitan alrededor del negocio:

El narcotraficante y sus “gestas”, la vida de los capos, la vida de los ladrones de cuello blanco, de las pirámides, de las riquezas emergentes, la guaca de las FARC, como se la apropiaron unos soldados. La narcoextravagancia, las fincas, los gustos mafiosos por las mujeres fáciles, por la vida licenciosa de prostitución, por el alcohol o sus infinitos trucos para pasar la droga de Suramérica a Estados Unidos, hay antologías de los cronistas mexicanos y colombianos (Correa, 2014, entrevista).

En este tema, los cronistas mexicanos han producido, en los últimos años, una gran cantidad de textos. Las guerras entre los carteles y la cruzada que emprendió el gobierno de Felipe Calderón Hinojosa para tratar de erradicar al narcotráfico generaron una ola de violencia que ha incluido decapitaciones, *feminicidios*, linchamientos, torturas; en muchos casos el Estado ha sido cómplice por su alianza con los carteles. Periodistas como Alejandro Almazán se han dedicado a retratar el fenómeno, desde historias curiosas como la de *Un narco sin suerte*, un hombre que trató varias veces, de manera infructuosa, de entrar en el negocio del narcotráfico; pero siempre le salió mal:

Jota Erre es dueño de un perro de pelea que ha quedado ciego, tiene unos cuantos casetes de Chamín Correa, un Dodge Dart 70 que no arranca, un reloj de mano al que se le descompuso el segundero, un zapapico Truper y una guitarra con la que cantó en su boda. Un día, viendo una película de Pedro Infante, se da cuenta de que la pobreza ni en la tele es bonita. Entonces agarra a su esposa y a sus dos hijos, y baja de la sierra. Pronto descubrirá que la mayoría de los que han emigrado de su pueblo a Culiacán vive como Dios manda: si no lo tienen, lo compran, y si no lo compran, lo arrebatan. Jota Erre terminará imantado por ese mundo de dinero y pólvora [...] Jota Erre probará suerte como achichinle, motero, sicario,

narcomendista, lavador de droga y prestanombres [...] Yo anduve en el negocio, tengo amigos en él, y puedo decirte que un setenta por ciento, si no es que más, está bien jodido. Se gastan lo poco que ganan en droga y pisto. Aquí en Culiacán a *nadien* le gusta confesar su pobreza, prefieren pedirte fiado y decirte que es pa' una inversión (Almazán, 2011, s.p.).

Almazán en *Un buchón no se retira, solo hace pausas*, también relata la vida de los narcos “típicos”, aquellos que alardean de su dinero y se exhiben con mujeres operadas, cadenas y armas de oro, grandes camionetas y mucho efectivo que gastan en licores costosos, ropa y accesorios de marca:

su concepto de riqueza consiste en vivir en el exclusivo fraccionamiento Colinas de San Miguel, manejar una camioneta todoterreno con neumáticos anchos y rines de aluminio, comer mariscos y carne asada, dar propinas de cien dólares, beber Buchanan's en las rocas, cambiar rutinariamente de celulares, vestirse a la moda italiana, mirar televisión por cable, tener aire acondicionado, caballos pura sangre bailadores, un rancho de 20 hectáreas, un jet, una bolsa Louis Vuitton de 400 dólares (que usa como cangurera para guardar tres cosas imprescindibles: cocaína, un revolver y dinero, mucho dinero) y acostarse con una mujer distinta cada día [...] Los zapatos que ahora lleva puestos son de cuero de jabalí y *Hugo Boss* tiene la patente; le costaron unos 500 dólares. Los pantalones son *Moschino*, dice que pagó 800 dólares por ellos [...] Usa lociones creadas en Francia, se acaba de comprar un *Rolex* con rubíes, tiene varias gafas *Dolce&Gabbana* que le cubren la mitad del rostro y nunca olvida colgarse el rosario de oro al que un diamantista le incrustó varios quilates (Almazán, 2007, s.p.).

En la estética de narco hay palabras que son clave, es una muestra exagerada de la abundancia, una apología al ruido, un culto a los objetos, a la ostentación. Está determinada por una forma de vestir y de hablar y también por un tipo de arquitectura:

Cuenta que a la mujer de un buchón le sacaba tanto de quicio el manchado natural del mármol italiano, que lo mandó a quitar para colocar una alfombra amarillenta traída del Medio Oriente. Que otro todavía viaja en su jet a Arizona sólo para ir al cine con la mujer en turno. Que uno, cuando se casó, mandó a tapizar con rosas rojas y blancas las escaleras del hotel. Que hay quienes compran celulares únicamente para telefonarles a sus novias

una vez y luego los tiran. Que un amigo suyo acaba de comprar una mesa de billar con las buchacas de oro, porque así lo deseaba su esposa. Se acuerda de otro que ordenó destruir los armarios de cedro tallado por unos de PVC que le agradaron a su morra. Que un conocido mandó a traer un piano de cola a Francia para regalárselo a su mujer [...] Los buchones son los responsables del *Boom* de las estéticas, de que se fundaran escuelas para aprender modales, que la General Motors venda más Hummers aquí que en ninguna otra parte de México, que los colegios privados subieran sus costos, que los salones de fiestas encarecieran sus tarifas, que las funerarias mandaran hacer ataúdes con armas talladas en el cedro (Almazán, 2007, s.p.).

En esta concepción estética son determinantes las mujeres, con muchas cirugías y con ciertas marcas de ropa que acentúan la voluptuosidad de sus cuerpos, hechos en el quirófano:

Trae los pies enfundados en unas zapatillas de *Dolce&Gabbana* que la hacen crecer diez centímetros. Sus tobillos, piernas, muslos y glúteos vienen protegidos por unos *jeans Versace* que compró cuando se relacionó por tercera vez con un buchón. Trae un cinturón de plateados círculos entrelazados comprado en el centro de Culiacán, donde toda la ropa es obscenamente brillante. En las muñecas trae pulseras con diamantes y un reloj *Cartier*, obsequio de su penúltima pareja, que ahora está muerto. Sus extensiones rojas combinan con sus uñas, a las que la manicurista les dibujó unas flores con corazones; presume que pagó 20 mil pesos en la estética para que todo estuviera en su lugar. Su rostro es un poema. Pero lo que más sobresale es el top negro *Bebe*: si se ha operado los senos, si el médico le cobró 45 mil pesos por aumentar dos tallas, está consciente de que los debe exhibir. Y lo hace (Almazán, 2007, s.p.).

Ya hay varios estudios que se han ocupado de la *narcoestética*, hay arquitectos que han analizado el tema, profesores universitarios que lo han discutido, personas comunes que lo ven como una apología al mal gusto y otros que sienten envidia del lujo y la ostentación. Juan Villoro también trata esta temática de la estética y la extravagancia en *La alfombra roja del terror narco*:

Sólo existe el aquí y el ahora: la ocasión propicia, el emporio del capricho donde puedes tener cinco esposas, comprar a un sicario por mil dólares y a un juez por el doble, vivir al margen del gusto y de la norma, entre el colorido horror de las camisas de *Versace*, jirafas de oro macizo, un reloj que da la hora por 300 mil dólares, botas de avestruz azul turquesa (Villoro, 2008, s.p.)

En este texto, Villoro hace referencia a otro elemento que determina la estética narco, la música, a través del canto de las gestas de los narcotraficantes que constituyen las letras de los narcocorridos:

La narcocultura amplió su radio de influencia a través de los narcocorridos, muchas veces pagados por los propios protagonistas [...] Aunque suene curioso o divertido o folclórico cantar las peripecias de quienes llevan "hierba mala" al otro lado, los narcocorridos pertenecen a un sector que mueve el 10% de la economía (lo mismo que el petróleo) y causa decenas de asesinatos al día [...] El narco ha contado con la anuencia de las estaciones de radio a las que amenaza o subvenciona (términos rigurosamente intercambiables) y con la empatía antropológica de quienes sobreinterpretan el delito como una forma de la tradición (Villoro, 2008, s.p.).

Pero no todos los narcos responden al mismo patrón, José Alejandro Castaño cuenta en *Vida feliz de un narco*, la historia de un narcotraficante que aprendió que entre menos ostentación maneje, más posibilidades tiene de sobrevivir y menores presiones tiene de parte de enemigos y del Estado:

Doble J es un narcotraficante rarísimo. Acaba de cumplir treinta años, dice que no le gusta el ruido y que nunca hace rumbas para celebrar las ganancias que consigue con cada envío de cocaína. A su casa llegan por suscripción cinco revistas internacionales, no tiene guardaespaldas, detesta las cadenas de oro y prefiere los conciertos de Händel y Bach a los partidos de fútbol [...] Para quienes lo conocen, es un exitoso comerciante, dueño de una empresa familiar con oficinas en varias ciudades de Colombia. Trabaja de lunes a viernes, toda la mañana y toda la tarde. Nunca falta a la oficina (Castaño, 2005, pp.81-87).

En *La alfombra roja del terror narco*, Juan Villoro también toca el tema central de la violencia del narcotráfico. La situación lleva a la zozobra permanente y no respeta ningún sector de la sociedad, incluso ha cubierto de sombra a sectores como el periodismo:

México es un país de sangre y plomo. El predominio de la violencia ha disuelto formas de relación y protocolos asentados desde hacía mucho tiempo. Los medios de comunicación ampliaron su margen de libertad, pero trabajan en un entorno donde decir la verdad es progresivamente peligroso. De acuerdo con Reporteros sin Fronteras, México ha superado a Irak en número de secuestros y asesinatos de periodistas. En este nuevo escenario, los sucesos se confunden con simulacros. Un ambiente de naufragio donde la ausencia de principios se disfraza de pragmatismo o medida de emergencia (Villoro, 2008, s.p.).

El caso mexicano, que no es exclusivo de México y se ha vivido con una crueldad similar en países como Colombia, es atroz porque los carteles han empleado macabros recursos de persuasión, extralimitan la fuerza, recurren a la crueldad y la tortura porque aparte de cobrar sus cuentas quieren amedrentar a la sociedad, enviar un mensaje de terror y sangre que haga evidente un poder que no puede ser combatido por el estado:

El narco se apoya en el discurso de la crueldad (*cruor*: "sangre que corre") donde las heridas trazan una condena para la víctima y una amenaza para los testigos. El *jus sanguis* del narco depende de una inversión kafkiana de los episodios legales; la sentencia no es el fin sino el comienzo de un proceso; el anuncio de que otros podrán ser llamados a "juicio". "Si no haces correr la sangre, la ley no es descifrable", escribe Lyotard a propósito de "La colonia penitenciaria". Tal es el lema implícito del crimen organizado. Su discurso es perfectamente descifrable. En cambio, la otra ley, la "nuestra", se ha difuminado (Villoro, 2008, s.p.).

Antes, el narcotráfico era un problema regional en México. Ahora, que está presente en casi todas las esferas de la sociedad, la gente no es consciente de su gravedad. Muchos pretenden aislarse en una especie de burbuja hermética en la que no escuchan y no ven la voz y la sangre de los muertos:

El narcotráfico ha ganado batallas culturales e informativas en una sociedad que se ha protegido del problema con el recurso de la negación: "los

sicarios se matan entre sí". Más que una rutina aceptada o una indiferente banalización del mal, las noticias del hampa han producido un efecto de distanciamiento. Siempre se trata de desconocidos, gente lejana o rara, que sabrá por qué la degüellan, el instinto de supervivencia ha llevado a aislar mentalmente las zonas de violencia. Mientras los que se aniquilen sean "ellos", estaremos a salvo (Villoro, 2008, s.p.).

El Gobierno de Felipe Calderón ordenó que el ejército patrullara el país, los carteles recrudescieron su lucha entre sí y comenzaron a matar policías. Pero no se ha investigado, de forma definitiva, la complicidad de muchos organismos del estado que han sido financiados por el narcotráfico:

Hemos llegado a una nueva gramática del espanto: enfrentamos una guerra difusa, deslocalizada, sin nociones de "frente" y "retaguardia", donde ni siquiera podemos definir los bandos. Resulta imposible determinar quién pertenece a la policía y quién es un infiltrado. El trato con el crimen ha derivado en un decisivo desplazamiento simbólico. Si durante décadas nos protegimos de la violencia pensándola como algo ajeno, ahora su influjo es cada vez más próximo (Villoro, 2008, s.p.).

Diego Enrique Osorno escribe *El manantial masacrado* (2014), un texto en el que cuenta las macabras prácticas de los Zetas, uno de los carteles más peligrosos y sanguinarios de México, quienes incluso incineran los cuerpos de sus víctimas para desaparecerlas:

Durante el operativo especial, la Subprocuraduría encontró cuatro tambos industriales y varias prendas de ropa carcomidas por la intemperie en un predio a la orilla de la Ribereña, a la altura del municipio de Guerrero. Estas barricadas son improvisadas como hornos crematorios por la mafia de la región para desaparecer los cuerpos de sus víctimas. A los soldados les gusta usar metáforas gastronómicas en su narrativa. Si en Sarajevo se hablaba de las "carnicerías" orquestadas por Radovan Karadžić, a estas rudimentarias incineraciones Los Zetas las nombraron "cocinas" (Osorno, 2014, s.p.).

Osorno se detiene en el municipio de Allende y cuenta cómo los Zetas saqueaban las viviendas, se llevaban los objetos de mayor valor, una labor que continuaba la gente común:

Una vez acabado el saqueo colectivo, Los Zetas demolían las casas. En algunos casos utilizaban granadas y en otras llegaban directo con mazos y máquinas de construcción. El ataque duró varios días y la policía municipal participó tanto en el ataque como en el pillaje. “También vi gente elegante dirigiendo las máquinas”, recuerda uno de los habitantes entrevistados (Osorno, 2014, s.p.).

El problema no sólo es de México, como dijimos, se extiende a todo el continente y tiene un papel fundamental en Centroamérica por donde debe pasar la droga para poder llegar a los Estados Unidos, Óscar Martínez relata lo que pasa en diferentes países centroamericanos en *Langostas, pangas y cocaína*:

Actualmente, la gente más bien ve como una bendición que una lancha de narcos llegue y desembarque o quede varada frente a la comunidad. Es un gran beneficio para ellos [...] los pangueros suben la cocaína a Honduras y al bajar pasan por Jamaica para recoger marihuana y llevarla a Costa Rica. Sé que los estadounidenses están en el meridiano 82 y que las pangas se deslizan entre dos y siete millas mar adentro, que las persecuciones no son como las de los carros, a unos centímetros uno del otro, sino que es algo de millas, que a veces ni ves la lancha que seguís, pero que sabés que ahí va, porque alguien -normalmente los estadounidenses- te va dando las coordenadas. Sé que los narcos llevan GPS, mapas y brújula y que bien cargados alcanzan las 50 millas por hora (Martínez, O., 2011, s.p.).

Quizás el narco más famoso en Latinoamérica fue Pablo Escobar Gaviria, un hombre que construyó un imperio de terror y de violencia que devastó los valores de la sociedad colombiana. Sobre él se han ocupado películas, documentales, series de televisión y varios libros. También la crónica latinoamericana ha escrito sobre él, Juan José Hoyos en *Un fin de semana con Pablo Escobar*, recuerda un encuentro con el capo. Cuenta la historia desde una distancia prudente que no pretende ennoblecer la figura de un delincuente, pero tampoco lo condena a través de los comentarios. Es el lector el que saca las conclusiones, a partir de escenas tan dicientes como el principio de la historia, en la que Escobar trata de subvertir el orden de la naturaleza y le enseña a unas aves a dormir en un árbol:

Era un sábado de enero de 1983 y hacía calor. En el aire se sentía la humedad de la brisa que venía del río Magdalena. Alrededor de la casa, situada en el centro de la hacienda, había muchos árboles cuyas hojas de

color verde oscuro se movían con el viento. De pronto, cuando la luz del sol empezó a desvanecerse, centenares de aves blancas comenzaron a llegar volando por el cielo azul, y caminando por la tierra oscura, y una tras otra se fueron posando sobre las ramas de los árboles como obedeciendo a un diseño desconocido. En cosa de unos minutos, los árboles estaban atestados de aves de plumas blancas. Por momentos, parecían copos de nieve que habían caído del cielo de forma inverosímil y repentina en aquel paisaje del trópico. Sentado en una mesa, junto a la piscina, mirando el espectáculo de las aves que se recogían a dormir en los árboles, estaba el dueño de la casa y de la hacienda, Pablo Escobar Gaviria [...] -A usted le puede parecer muy fácil -dijo Pablo Escobar, contemplando las aves posadas en silencio sobre las ramas de los árboles.

Luego agregó mirando el paisaje, como si fuera el mismo dios:

-No se imagina lo verraco que fue subir esos animales todos los días hasta los árboles para que se acostumbraran a dormir así. Necesité más de cien trabajadores para hacer eso [...] Nos demoramos varias semanas (Hoyos, 2003, s.p.).

Alrededor de Escobar se tejieron leyendas urbanas, mitos que corrían de boca en boca. Hasta su muerte fue motivo de duda permanente entre las personas que no podían creer que hubiera fallecido el Gran Capo. En las leyendas también se decía que la avioneta que adornaba la puerta de la Hacienda Nápoles, su preferida, era en la que se había transportado el primer cargamento de cocaína que logró ingresar a los Estados Unidos, que un automóvil lleno de agujeros de bala era el que habían usado Bonnie y Clyde. Hoyos hace preguntas y desmitifica varias de estas leyendas:

-Yo no sé qué es lo que tiene la gente conmigo. Esta semana me dijeron que había salido en una revista gringa [...] Creo que, si no me equivoco, dizque era la revista *People* [...] o *Forbes*. Decían que yo era uno de los diez multimillonarios más ricos del mundo. Les ofrecí a todos mis trabajadores y también a mis amigos 10 millones de pesos por esa revista y ya han pasado dos semanas y hasta ahora nadie me la ha traído [...] La gente habla mucha mierda (Hoyos, 2003, s.p.).

El escenario del encuentro, la Hacienda Nápoles era una muestra del poder y de los gustos extravagantes del narcotraficante, por eso se convierte en protagonista de primer orden en el texto:

Él mismo, durante muchos meses, dirigió la tarea de poblar su tierra con canguros de Australia, dromedarios del Sahara, elefantes de la India, jirafas e hipopótamos del África, búfalos de las praderas de Estados Unidos, vacas de las tierras altas de Escocia y llamas y vicuñas del Perú. Los animales alcanzaron a ser más de 200. Cuando el Instituto Colombiano Agropecuario (ICA) se los decomisaba, por no tener licencia sanitaria, Escobar enviaba un amigo a los remates. Allí los compraba de nuevo y los llevaba de regreso a la finca en menos de una semana (Hoyos, 2003, s.p.).

El narcotráfico es uno de los temas más abordados por la crónica latinoamericana actual, tiene una estrecha relación con la violencia; pero también retrata a los grandes capos, a la estética que se ha creado alrededor de ellos, a la economía que se mueve detrás del negocio de la droga, a la corrupción que genera las grandes cantidades de dinero que mueve, a la lucha del Estado por combatirla, pero también la complicidad de muchos organismos estatales en los que se ha infiltrado el poder del narco.

- **Migración**

La Migración es un tema que no es mencionado por Carlos Mario Correa; sin embargo, el endurecimiento de los controles migratorios, la problemática que viven los migrantes al enfrentarse a los carteles de la droga en el norte de México, las dificultades de los inmigrantes latinoamericanos en España y las humillaciones a las que son sometidos los inmigrantes bolivianos en Argentina y en Brasil también hacen parte de la temática de la crónica latinoamericana actual.

Para entender el fenómeno de la migración es importante analizar el artículo *Migración internacional de latinoamericanos y caribeños en Iberoamérica: características, retos y oportunidades*, realizado por el Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía–División de Población de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe, en 2006, en el que recuerdan que:

La migración internacional ha sido un rasgo persistente de la historia de los países de América Latina y el Caribe. En virtud de su vinculación al Viejo

Mundo, desde el período colonial y hasta mediados del siglo XX, la región recibió numerosos inmigrantes de ultramar, en su mayoría originarios del sur de Europa, que dominaron la escena migratoria durante muchas décadas y que aún tienen una presencia notoria en varios países. La región fue también destinataria de personas procedentes de otras subregiones de Europa, de poblaciones africanas, trasladadas a raíz del sistema de esclavitud vigente hasta el siglo XIX, de trabajadores originarios de Asia (en especial, chinos, indios y japoneses) y de grupos provenientes del Medio Oriente. Hacia mediados del siglo XX, América Latina y el Caribe comenzó a perder su tradicional carácter atractivo de migrantes; la migración dentro de la propia región y los desplazamientos hacia el exterior adquirieron mucho mayor dinamismo (CEPAL, 2006, s.p.).

En países como Uruguay, Argentina y Brasil es muy clara la influencia de la inmigración europea; en Perú o Brasil también se evidencia la inmigración de personas llegadas del lejano Oriente. En todos los países de América (algunos fueron más cerrados como Colombia) hay presencia de inmigrantes que llegaron en épocas de mayor estabilidad continental. Como menciona el artículo, también ha sido permanente el flujo de personas desde América Latina hacia otros países. Gioconda Herrera, en *Migraciones internacionales y democracia: nuevos desafíos para una ciudadanía inclusiva en América Latina* recoge algunas cifras de la CEPAL, en las que muestra que los migrantes han aumentado progresivamente en los últimos años:

De acuerdo a la CEPAL el número de migrantes de Latinoamérica y el Caribe alcanzó un total estimado de 21 millones de personas en el 2000 y estimaciones hablan de casi 25 millones en 2005, éstos representan el 13% de los migrantes en el mundo y el 4,1% de la población en la región. De los 25 millones, 9 millones corresponden a México, seguido por los países de la Comunidad del Caribe, Colombia y algunos países andinos como Bolivia y Ecuador que exceden el millón y medio de personas (Herrera, 2012, s.p.).

Uno de los principales problemas es la discriminación y el mal trato que reciben los inmigrantes en los diferentes países a los que llegan, una situación que se hace más grave en momentos de crisis, así lo indica Isabel Álvarez Echandi, en su artículo *Mirando al Norte: Algunas Tendencias de la Migración Latinoamericana*:

En los países de destino, los inmigrantes son estigmatizados y excluidos socio-cultural y socio-económicamente. Por sus vulnerabilidades son presa fácil para la violación de sus derechos humanos. La asimilación a una nueva cultura es un proceso complejo y muchas veces debe realizarse en contextos xenofóbicos donde existe la percepción de que los que vienen ejercen una carga sobre los sistemas de seguridad social y de salud o que vienen a ocupar los puestos de trabajo de los nacionales. No hay peor momento para los inmigrantes que una crisis económica. En ese contexto, una de las respuestas más comunes es el aumento del sentimiento de rechazo y de la presión popular para crear políticas proteccionistas (Álvarez, 2012, s.p.).

Justamente la temática de los inmigrantes que viven en un país en crisis es tratada por la cronista ecuatoriana María Fernanda Ampuero, en su libro *Permiso de residencia. Crónicas de la migración ecuatoriana a España* (2013). En él cuenta las historias cotidianas de los inmigrantes ecuatorianos que se aventuraron hacia España, las historias van desde la despedida de sus países:

Dijiste me voy y te fuiste sin mirar -porque te morías, porque no te ibas-. Ella siguió el avión con los dedos aferrados a la reja hasta que se perdió en el aire. Se quedó tanto tiempo que la sombra de su poncho, de su cuerpo pequeño y su cabeza mirando para arriba siguen ahí, esperando que vuelvas [...] El corazón te galopa -animalito loco-, tragas las lágrimas, cargas la maleta llena de fotos, de valentía, de deudas, de angustias, de sueños. En la mano, apretada como un rosario, la dirección de una amiga: Ahí está la ciudad desconocida grande como un planeta, lejana como un planeta. Empieza el viaje de tu vida. Cierras los ojos y te lanzas (Ampuero, 2013, pp.12-13).

Ecuador fue uno de los países que más emigrantes tuvo hacia España, Madrid fue considerada la tercera ciudad con mayor número de ecuatorianos, después de Guayaquil y Quito. María Fernanda Ampuero fue una de esos ecuatorianos que intentó vivir el sueño europeo, en ocasiones el texto está escrito desde adentro, ella misma ha sido migrante y conoce de primera mano las vivencias, por eso aventura algunas reflexiones:

Es que emigrar es exactamente como volver a nacer, con la diferencia de que esta vez no tiene el pecho-patria de tu madre, ni la mirada-tierra de tu padre. Emigrar es sentirte siempre un poco ajeno, un poco desamparado, un

poco perdido. ¿Disculpe, sabe usted cómo llego a la calle donde me caí de niña? ¿Podría indicarme si esta es la dirección hacia el regazo de mi madre? (Ampuero, 2013, p.14).

Luego particulariza las historias, les da un rostro, hay gente que incluso renunció a la comodidad del descanso que se ganaron después de una vida de trabajo:

La razón que no dice, pero que está ahí, en todas las fotos que llenan las paredes, es el amor por su nieta Camila. Por ella vino y por ella se quedó. Así, de jubilado cómodo en Ecuador, pasó a niñero de la nieta mientras su hija y su mujer trabajaban en lo que podían, incluso de empleadas internas en casas (Ampuero, 2013, p.21).

Nos relata historias como la de Gladys, una mujer para la que no importa el frío o el trabajo duro, lo que más le pesa es la soledad:

Aquí no se tiene familia [...] me siento tan mal a veces. Trabajando no sufro casi, me canso, sí, pero eso no importa, lo que me pongo a pensar es en qué hago aquí solita. Si tuviera siquiera una hermana para contar nuestras penas. A veces me pongo a llorar y digo qué bestia, cómo extraño. Cuando llegué, llorando solo pasaba y a veces me daba gana de irme volviendo, pero decía no me pienso ir mientras no me legalice (Ampuero, 2013, p.27)

Historias como la de Antonio, un hombre que, en once años, apenas ha visto cuatro veces a su hijo. La primera vez que regresó, después de dos años, el niño no sabía quién era “ese señor”. También está el caso de los niños que nacieron en España y que ni siquiera conocen esa ciudad, ese país que sus padres añoran. Hay otras historias, un poco más amables, como la de *El bus de las solteras*, un servicio que se presta para intentar conseguirle pareja a un grupo de solterones que viven en un pueblo en el que casi no hay mujeres:

Los más interesados son, como no podía ser de otra manera, los setenta solteros del pueblo que, si no importan novias, como si de productos extranjeros se tratara, están condenados a seguir durmiendo solos o a irse a la gran ciudad que es ancha y ajena [...] Tienen entre sesenta y veinticinco años. Son ecuatorianas, colombianas, dominicanas, rusas y apenas cuatro españolas. Una torre de Babel femenina que la Asociación para la

Repoblación Rural ha convocado para tratar de enamorar a algún soltero de Zarzuela del Monte (Ampuero, 2013, pp.58-59).

Este tipo de prácticas raya en el exotismo; pero hay otras que explotan la nostalgia de los inmigrantes. En Supermercados como Carrefour de Madrid pueden encontrarse productos típicos de varios países latinoamericanos, incluso en los mercados chinos del barrio se consiguen dulces, licores, embutidos, salsas y mucho más para apaciguar la llama de la nostalgia de los inmigrantes, algunos se han dado cuenta que apelar a los recuerdos es un muy buen negocio:

Cuando se acerca Semana Santa, todo ecuatoriano que se respete empieza a salivar por una fanesca. Los que viven en España, hasta hace algunos años tenían que resignarse a comer otra cosa. Ya no. Ahora, en las grandes ciudades se encuentran todos los granos, aunque eso sí, a precio de oro [...] Comer fanesca, motepillo, seco de chivo y más delicias típicas en España es posible por el ojo hábil de las empresas que han descubierto que la nostalgia es una mina de euros (Ampuero, 2013, p.63).

En esta especie de galería no se ha dejado nada suelto y un componente importante es el tema de la religión, por eso la *Churona*, la Virgen del Cisne ha peregrinado varias veces por Madrid:

El pasado domingo 10 de septiembre, la Virgen del Cisne entraba con glorias y alabanzas a la Plaza Mayor para ser homenajeada por las autoridades de la ciudad y por miles de devotos ecuatorianos. No era la primera vez. Ya en esas mismas fechas de 2005, la ecuatoriana pequeñita de pelo rizado entraba a la plaza entre estallidos de serpentinas y vivas mirando de frente a la estatua de Felipe III a caballo (Ampuero, 2013, p.67).

En este libro también aparecen los trabajadores ecuatorianos que se disfrazan de personajes de Disney en la Plaza Mayor, y hasta los que contaron con suerte de ganarse la lotería navideña “Ganarse trescientos mil euros debe ser maravilloso. Ganárselos cuando eres inmigrante, estás desempleado y no tienen más que deudas, debe ser como un sueño” (Ampuero, 2013, p.82). Está la historia de periodistas, médicos, deportistas, músicos y hasta niños que se convierten en actores. La de un panadero que consigue la fama porque vende el pan como en Ecuador:

Quién le iba a decir a él que su salto a la fama se lo debería a una sencilla muñequita de pan. Las guaguas que hizo el 1 de noviembre de 2003 en su

primera panadería se vieron en televisión nacional gracias a un programa de Televisión Española dirigido a inmigrantes. La historia es de película: al día siguiente miles de ecuatorianos se agolparon a las puertas de Ecuapán a llevarse a casa la típica golosina de nuestra tierra (Ampuero, 2013, p.95).

Morir lejos de casa es como morir dos veces para las familias, a muchos ecuatorianos les ha pasado y después tienen el problema para repatriar sus cuerpos o a sus familiares los acusa la angustia de no haber estado con ellos:

Inés Feijó, una mujer rota, inconsolable. Inés es bisabuela del machaleño Diego Armando Estacio Sivisapa, diecinueve años. Uno de los ecuatorianos muertos en el atentado de ETA en el aeropuerto de Barajas [...] Ángela Vera acuna la boina de su hijo muerto entre los brazos. Es a él al que llora, a Stanley, ojos grandes y negros, dulce cara morena, veinte años de edad, ahora en un ataúd cubierto por el amarillo y rojo de la bandera española. Juan Carlos, rey de España, le acaba de otorgar la Medalla al Mérito con distintivo rojo, honor que se da a los soldados fallecidos en actos de guerra (Ampuero, 2013, pp.138-142).

Son evidentes los casos de maltrato, como “la agresión a la chiquilla ecuatoriana que volvía a su casa en un tren de Barcelona y que fue insultada, ultrajada -el tipo le agarró con violencia un pecho- y hasta pateada en la cara por un español ha traído nuevamente al debate cotidiano si existe o no ese racismo que -muchos aseguran- tiene un gran porcentaje de la población y que solo necesita un detonante para estallar” (Ampuero, 2013, p.151).

Hay un reflejo de la crisis, la gente que perdió sus casas, los ocupas que se toman un apartamento por la fuerza y aquellos que vivieron la ilusión de una bonanza que se desvaneció demasiado rápido:

Mesías llegó a Madrid con tres niños y una promesa: ellos nunca pasarán penurias. Han pasado diez años desde el día que pronunció esas palabras. Nueve fueron de bonanza y solo uno, el 2008, ha conseguido borrar - literalmente- de golpe y porrazo todo lo que este carpintero ha conseguido en España (Ampuero, 2013, p.183).

Un caso inverso lo presenta Juan Fernando Andrade en *The Ecuadorian Dream*, en el que muestra la población migrante (gran parte del propio Ecuador), que llega a la isla de Galápagos:

En Galápagos casi nadie es de Galápagos. La mayoría de los residentes en la isla son, por así decirlo, especies introducidas [...] en Galápagos todos los taxis son camionetas blancas de doble cabina, y mientras pasan los treinta minutos que separan al muelle en el canal de la ciudad propiamente dicha, te enteras de que el chofer es de Tungurahua, que está aquí porque cuando erupcionó el volcán, en 2006, perdió todo y se endeudó de pies a cabeza [...] El piloto que te lleva al hotel es de Esmeraldas. Dejas tus cosas en la habitación y te dispones a almorzar, la chica que pone la mesa es de Manabí y el señor que trae las bebidas es de Loja. De repente te sientes en Nueva York, donde la pregunta más frecuente es ¿de dónde eres?, donde lo raro es encontrar neoyorquinos (Andrade, 2010, s.p.).

También un caso inverso, pero de inmigrantes peruanos residentes en España, que regresan al Perú después de la crisis, lo presenta Gabriela Wiener, en su texto *Micaela volvió al Perú*, publicado en 2012 por la revista *Anfibia*:

Micaela es mi mejor amiga. Y está a punto de abandonarme. Se cansó. Aunque no limpia suelos como la mayoría de inmigrantes peruanas en este país, nunca consiguió insertarse en el ahora más que nunca difícil mercado laboral español [...] Se cansó de que su marido trabaje de camarero diez horas al día y llegue a las 11 de la noche, cuando a ella ya no le quedan energías ni para freírle un huevo o tener una conversación. Está hasta la coronilla de enviar su CV de diseñadora, con una carrera, un master y una especialización en diseño textil y que la inviten a ser becaria por cero euros a sus 35 años (Wiener, 2012, s.p.).

Wiener relata cómo la vida de Micaela, toda una vida construida en España, cabe ahora en dos maletas de 25 kilogramos. La mayoría de sus muebles fueron vendidos en *Ebay*, y el resto adornan la casa de su mejor amiga y le dan un aspecto similar al que antes tenía la de Micaela. Es un relato cercano, íntimo, como todos los de Wiener, que nos ayuda a entender la magnitud de la crisis:

Desde hace un tiempo ya nadie me envidia por vivir en España. Desde que estalló la crisis, no han vuelto a escribirme para que les dé consejos de cómo venir. Es más, muchos me sugieren que vuelva, porque al Perú le va bien, porque el Perú está de moda, ha entrado a su séptimo año consecutivo de crecimiento, mientras España no hace más que deprimirse. Es una

especie de éxodo de ciencia ficción, en el que los latinoamericanos empiezan a dejar el “primer mundo” por una oportunidad en el tercero. Cuando llegué a Barcelona, todo el mundo soñaba con estar aquí, ahora todo el mundo sueña con irse. Algunos lo están consiguiendo (Wiener, 2012, s.p.).

El texto es, a la vez, una reflexión sobre el vivir en otro país, la construcción de las relaciones sociales, el manejo de la soledad y del sentido de pertenencia perdido en medio de un ambiente, a veces, hostil:

Cuando vives en un país extranjero, los amigos son tu familia. Comes con ellos los domingos, les heredas tus pisos, les pides plata prestada, les confías a tus hijos. Y yo en breve me voy a quedar sin parte de mi familia extendida. ¿Por qué se va? ¿Por qué me quedo? ¿En qué maleta guardamos el sueño de una Europa que ahora se desdibuja para arrojarnos otra vez a nuestro viejo Nuevo Mundo? Estamos sentadas en la galería de mi casa. Micaela toma un té, mientras yo riego las que hasta hace sólo un rato fueron sus plantas (Wiener, 2012, s.p.).

De Argentina a México en bus y otras crónicas, del cronista argentino Daniel Riera plantea una realidad similar, pero esta vez se detiene en los relatos de muchos inmigrantes peruanos que quisieron ver un sueño de progreso en Buenos Aires, Argentina:

De a poco vamos comprendiendo que el Ormeño está poblado de peruanos que buscaron su *American dream* en la Argentina y que padecieron el frágil sustento de sus ilusiones [...] Quiero hacer lo mío otra vez y lo mío es el periodismo, dice Erika, y se le quiebra la voz. En Buenos Aires trabajé haciendo adornos para sandalias, cociendo cortinas, de niñera, en un locutorio, vendiendo artesanías en un locutorio, y no aguanté más. En algún trabajo me trataron bien, en otros me trataron mal, pero ninguno era lo mío y si no hago lo mío estoy triste, estoy mal (Riera, 2014, p.15)

Una situación parecida o aún peor viven los inmigrantes bolivianos en Argentina y en Brasil, donde son esclavizados, como lo cuenta Roberto Navia en *Esclavos Made in Bolivia*:

Hay explotación laboral, trata de personas y reducción a servidumbre. Hay retención indebida de documentos, niños trabajando, promiscuidad sexual y tuberculosis. También hay jornadas de trabajo de 20 horas, salarios

miserables a cambio de una pocilga y un desnutrido plato de comida [...] Todo ello ocurre a diario y sin pausa en los talleres de costura clandestinos, camuflados en casas de familia, que operan de lunes a domingo en las ruidosas ciudades de São Paulo y Buenos Aires [...] Los consulados que Bolivia tiene en ambas ciudades revelan cifras aterradoras: de los más de un millón de inmigrantes que viven en Buenos Aires, muchos trabajan en este régimen. Lo mismo sucede en São Paulo, donde hay cerca de 80.000 inmigrantes (2012, pp.39-46).

Los bolivianos tienen fama de ser callados y buenos trabajadores, “los bolitas” les dicen en Buenos Aires, de forma despectiva. Una situación similar es la que refleja Antonio Carlos Matos Dos Santos en *El precio de un vestido* (2006):

Dicen que cuando llega un boliviano, los costureros argentinos arrancan los hilos de las máquinas. Son tres o cuatro hilos que pasan por cerca de veinte acoplamientos hasta llegar a las agujas. En cada marca de máquina ese camino es diferente. Cualquier error en el recorrido, y no cose [...] Establecemos un contrato verbal por el que voy a trabajar durante tres meses, ganando cama, comida y ningún sueldo. Mientras tanto, aprendo a coser. Al final de ese periodo, haremos otro acuerdo [...] A partir de entonces todos los días trabajamos en esos vestidos, desde las siete de la mañana hasta la medianoche. Con recesos a las ocho para el desayuno, al mediodía para el almuerzo, a las seis para el té, y a las diez para la cena (Matos, 2006, pp.139-143).

Tanto en España como en Argentina son muy evidentes los inmigrantes chinos, En España tienen restaurantes y casi todos los comercios al por menor. En Argentina son dueños de pequeños supermercados. Este fenómeno queda retratado en *El amigo chino* (2009), de Leila Guerriero:

Ale es chino, y sabe muchas cosas sobre mí. Cuando estoy en casa, cuando salgo de viaje, cuándo se termina mi dinero y cuando no hay más comida en mi heladera. Técnicamente, y desde hace cinco años, Ale es el hombre que alimenta. Lo veo más que a cualquiera de mis amigos, hablo con él dos o tres veces por semana, sabe que me gusta el queso estacionado y que no como nada que tenga ajo [...] Conoce mi nombre, mi número de documento, mi profesión, el nombre del periódico donde trabajo, la

dirección exacta de mi casa y la cantidad de gaseosa y pasta dental que consumo por semana (Guerriero, 2009, p.156).

Guerriero plantea una relación de cercanía en medio de la informalidad que representan las compras y se da cuenta de que ella sabe mucho menos de Ale comparado con lo que él sabe de ella, por eso se aventura en la historia:

Hace cinco años, Ale no se llamaba Ale sino Huang, pero dejó ese nombre con todas las cosas que dejó en la República Popular China, en su aldea de Fujian [...] La China es un país desmesurado. Nueve millones y medio de kilómetros cuadrados, mil trescientos millones de habitantes, dieciocho mil kilómetros de costa, cinco mil cuatrocientas islas y cuatro milenios de civilización que alcanzaron para que brotaran el papel, la imprenta, la brújula, la pólvora, Mao, la Revolución Cultural, Tian'anmen y el tren que llega del aeropuerto de Shanghái hasta el centro -treinta y cinco kilómetros- en siete minutos. Cincuenta mil hijos de esa china viven en Buenos Aires donde llegaron en mayor número hace diez años, muchos para abrir supermercados (Guerriero, 2009, pp.156-158).

Hari Camino escribe *Los balseiros del Mediterráneo*, una crónica incluida en la antología *Las mejores crónicas de Gatopardo* que cuenta el drama de otros inmigrantes, los marroquíes que tratan de entrar a Europa a través de España:

Llegué a Marruecos acurrucado en el fondo de un contenedor de latas de sulfato que zarpó de Veracruz, México, hacia el puerto de Safi. Quiero ir a Europa para trabajar, pero no tengo papeles, mentía todo el tiempo [...] Durante un mes y medio, ésta fue mi coartada para cruzar clandestinamente a España. Atravesando el estrecho de Gibraltar en patera (lancha), como tantos otros miles de inmigrantes que, dejando atrás un continente en zozobra, se juegan la vida en una noche (Camino, 2006, p.403).

Sin duda, uno de los casos sobre los que más se ha escrito en el tema de inmigración en la crónica latinoamericana, es el de la inmigración hacia Estados Unidos. A este tema se dedica la antología *Sam no es mi tío. Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano* (2013), editado por Diego Fonseca y Aileen El-Kadi, en la que dice “Todos hemos sido tocados directa o indirectamente por los Estados Unidos. Desde adentro o desde afuera. Pero no hay modo de escapar de su imaginario” (Fonseca, 2013, p.15). Una idea que se complementa en la introducción realizada por Idelber Avelar:

Para la crónica latinoamericana, Estados Unidos nunca ha sido un local entre otros, un tema entre otros. Ya en los albores de su forma contemporánea, en el periodo de profesionalización del escritor en el continente, la crónica modernista entabló con Estados Unidos una relación compleja y plagada de efectos contradictorios [...] Desde entonces, el imperialismo, el cine, la migración y una serie de temas asociados a Estados Unidos han sido tratados abundantemente en la crónica latinoamericana (Fonseca, 2013, p.17).

Aileen El-Kadi, una inmigrante por partida triple, cuenta su experiencia con Estados Unidos y cómo tuvo que tratar de mimetizarse para evitar la exclusión en su texto *Travesía*

El mecanismo que había desarrollado en todos esos años para llevar a cabo esas identidades temporarias era bastante simple y eficaz: observar, seleccionar, practicar, reproducir [...] Cotejé las opciones -esto es, mis opciones- para crearme alguna *identidadcita* temporaria. Posibilidad # 1: ser latina. En Estados Unidos, ser latino es ser inmigrante. Ser inmigrante es ser inferior, es ser mexicano, dominicano, peruano, brasilero. Es ser feo, ignorante, vulgar. Medio animal. O animal sexual. Ser pobre. Es venir a buscar lo que no se tiene. Es venir a sacar lo que aquí sobra. Invasión, desorganizar, afear lo blanco y limpio. Servir sólo para ser cocinero, mucama, barredor, obrero. O puta. No hablar inglés. Casarse para conseguir papeles. Embarazarse cada año. (Verdicto: descartado). Posibilidad #2: ser árabe. Ah ¿ser árabe? Pero ser árabe es muuuucho más simple: sos terrorista o podrías serlo. Punto. (Verdicto: descartado.) Concluí, entonces, que si quería seguir en territorio norteamericano debía acoplarme al molde *yankee* a cualquier precio y borrar, lo más rápido posible, todas tooooooodas mis marcas latina y semíticas (El-Kadi, 2013, p.25- 31).

Diego Fonseca se ocupa de la crisis de los Estados Unidos, sobre todo el tema de la crisis inmobiliaria, una burbuja que estalló los sueños de muchos ciudadanos, entre ellos muchos inmigrantes que creían estar en un paraíso con una realidad muy distante de la de sus países:

Hubo un tiempo en que Alberto creía que podía doblarle el brazo al mundo, empezando por *Corporate America*. Ese tiempo duró poco menos de dos años, un suspiro para el pulmón de la historia. Hoy mi amigo teme que los

bancos lo lleven a la quiebra de por vida, lo demanden hasta quietarle los dientes y lo hundan en el fango de una humillación universal [...] -¿Quién podía imaginarse que este país era tan parecido a los nuestros? ¿Por qué tenía que asumir que esto también es Belindia? (Fonseca, 2013, p.120-131).

Guillermo Osorno da una muestra muy importante del tamaño de la inmigración, lo hace con un hecho simple, pero muy dicente, la cantidad de inmigrantes mexicanos ha obligado a la selección de fútbol de Estados Unidos a buscar lugares impensados para conservar una mayoría de público:

Los números importan. El equipo de soccer de Estados Unidos, que no tiene un estadio nacional, podría haber jugado este partido en cualquier parte; escogió Foxboro, un suburbio de Boston, porque en todo Estados Unidos probablemente no había otra arena tan alejada de una concentración importante de mexicanos (Osorno, 2013, p.144).

Hernán Iglesias Illa es ciudadano norteamericano, ha hecho el juramento a la constitución, habla el idioma, pero aún no se ha insertado del todo en la cultura:

Todavía me pasa que estoy en el cine o en el teatro y la sala estalla en una carcajada llena de sobreentendidos y señales y yo me quedo en mi butaca mudo, quieto y humillado, incapaz de entender el chiste. (A veces no entiendo las palabras dichas por el actor; a veces entiendo las palabras pero no el chiste) [...] Hasta hace unos meses, cuando solamente era argentino, esto me molestaba un poco, pero no mucho. Pero ahora, que soy compatriota de mis vecinos de butaca, me parece inconcebible que no podamos reírnos todos de las mismas bromas (Iglesia Illa, 2013, p.173).

Otros como Daniel Alarcón, Andrea Jeftanovic o Edmundo Paz Soldán cuentan su experiencia al irse a estudiar en Estados Unidos. Camilo Jiménez habla de lo que le traía su mamá cuando iba de viaje, los *jeans*, las camisetas Lacoste, la patineta, esas cosas que nadie más tenía en el barrio. También son retratados algunos personajes bastante disímiles, Wilbert Torre hace un perfil de Cuauhtémoc Figueroa, quien hizo el manejo de los votantes latinos en la campaña de Barack Obama; Juan Pablo Meneses perfila al rey del cine porno: Ron Jeremy.

Josefina Licitra, cuenta en *La maravillosa vida breve de Marcos Abraham* una parte del drama de los inmigrantes Centroamericanos que tratan de llegar a Estados Unidos:

Conocí a Marcos Abraham Villavicencio en el año 2006. En ese entonces él había aparecido en los diarios de Argentina, mi país, por haber vivido una epopeya. Con apenas diecisiete años, el muchacho -dominicano- se había metido de polizón en un barco en el que había resistido dos semanas sin comer ni beber agua. Él quería llegar a Estados Unidos, ubicado a pocos días de viaje desde su ciudad; pero el cálculo le había salido mal y había terminado en un puerto de Ensenada, una localidad pequeña y deslucida de la provincia de Buenos Aires [...] En la segunda mitad del siglo XX, hartos de la inflación y de los apagones energéticos de hasta veinte horas, varios millones de dominicanos buscaron suerte en otra parte y a cualquier precio (Licitra, 2014, s.p.).

Sin duda, uno de los temas en los que más se detiene la crónica latinoamericana es en el de la violencia a la que se enfrentan los inmigrantes, violencia de todo tipo: la de los controles fronterizos, la violencia por parte del Estado, la de los coyotes que sirven de guías, la de delincuencia común y, ahora, la de los grupo de narcotráfico organizado, en *Dieciocho horas en el tren de inmigrantes* (2012), Daniel Alberto Cisneros lo cuenta de esta manera:

Son pocos los que llegan aquí. Pues es común toparse con Zetas, Maras, migración y violadores. Todos caben en los vagones a sabiendas de que pueden morir en el camino. Ésa es la ley del tren [...] El signo de que el tren avanza o se detiene radica en que sus vagones vibran desde la locomotora hasta llegar atrás. Aquel sonido es la advertencia de la aproximación de un impacto conocido como “brekeo”. En ese momento, los viajeros se agachan con la intención de asirse de lo que puedan para no caer (Cisneros, 2012, p.47- 50).

Más allá de los peligros propios de un viaje, en condiciones precarias, han surgido una serie de peligros adicionales que hacen más compleja la travesía, como los que detalla Francisco Vásquez en *La vida al borde*:

Lo del robo de ilegales es una hecho cada vez más común. Tras burlar a la migra desde la frontera hasta Los Ángeles, los choferes dejan a los migrantes en casas de seguridad conocidas como clavos. Hay bandas que cuentan con su propio clavo o hay personas que instalan uno y se lo

alquilan a distintas bandas, a razón de cincuenta dólares por pollo (Vásquez, 2006, p.39).

En *Ingrid y los patojos* (2013), Diego Fonseca narra el drama de los inmigrantes centroamericanos al cruzar por México:

Los pobres más pobres de Centroamérica se montan a “La Bestia”, el tren de carga que corta México de sur a norte, y donde a muchas las violarán y a muchos los asesinarán. Los que tienen dinero, se montan a los aviones. Ingrid cruzó México como un migrante de clase media: juntó siete mil dólares para ganarse el derecho de clavar el trasero en tres autos y llegar, con documentos, hasta la capital de Estados Unidos. Para ella no hubo narco, para ella no hubo secuestros, para ella no existieron decapitaciones (Fonseca, 2013, s.p.).

Este tema se hace más delicado cuando entran en escena las bandas de narcotraficantes organizados, que han visto en los inmigrantes una amenaza para las rutas que utilizan para transportar droga y una oportunidad de negocio, una entrada más en su particular y generosa economía, como lo relata Óscar Martínez en *Los coyotes domados*:

Un muchacho ecuatoriano de 18 años había llegado la madrugada del día 23, cansado y herido de bala en el cuello, hasta un retén de la Marina mexicana. Había dicho que era sobreviviente de una masacre perpetrada por los amos y señores del crimen en ese Estado norteño de México, Los Zetas. Los marinos ubicaron el lugar y llegaron hasta un municipio llamado San Fernando y se internaron hasta un ejido llamado La Joya, en la periferia del corazón de ese lugar. Ahí, afuera de un galpón de cemento con apenas techo, encontraron a un comando armado. En medio de la nada, a la orilla de una callecita de tierra, se enfrentaron a balazos. Murieron tres pistoleros y un marino. Huyeron los demás pistoleros. Entraron los marinos y vieron lo que había dentro del galpón: recogidos contra la pared de cemento como un gusano de colores tristes, amontonados unos sobre otros, hinchados, deformados, amarrados, un montón de cuerpos. Masacrados [...] El que no paga, no pasa. Migrar por México tiene tarifa, y la cobran Los Zetas (Martínez, 2014, s.p.).

El mismo Óscar Martínez nos evidencia el nivel de indefensión que tienen los migrantes, sobre todo las mujeres en su texto *Aquí se viola, aquí se mata*:

Su camiseta se la había hecho jirones uno de esos hombres con olor a pasto y aspecto de agricultor que salieron de la breña con escopetas y machetes. Serena a pesar de estar de perrito, como ella dice, Paola sabía que aún le quedaban dos cartuchos: su ingenio y su talante. Sin voltear a ver a quiénes merodeaban su retaguardia, Paola, un transexual guatemalteco de 23 años, escuchaba los sonidos de los cinturones y negociaciones entre los bandidos. -Dale tú primero, pues. Después voy yo.

Paola interrumpió la plática y los dejó atónitos.

-Miren, hagan lo que quieran, pero por favor, pónganse condones. Ahí hay unos en mi mochila, la rojita. Se lo recomiendo, porque tengo sida (Martínez, 2008, s.p.).

Las bandas organizadas del narcotráfico son un gran problema, pero no son el único, ahora también hay bandas de delincuencia común que se dedican a asaltar a los migrantes:

Los 45 que llegaron con ella a Ixtepec fueron asaltados en ese tramo entre Tapachula, la primera gran ciudad cuando se entra a México desde Guatemala, y Arriaga, el punto donde se aborda el tren. Este es territorio de maleantes. Eso lo saben ella y muchos migrantes centroamericanos más [...] Los hoy asaltantes empezaron hace años como jornaleros de los ranchos que veían pasar a filas y filas de indocumentados centroamericanos escondiéndose de las autoridades. Hasta que a alguno se le encendió el foco: si ocupan estas sendas para evitar a las autoridades quiere decir que nunca se les ocurriría buscarlas ni siquiera para denunciar un asalto, una violación o un asesinato (Martínez, 2008, s.p.).

Pero no sólo hay problemas para quienes quieren hacer el tránsito del sur hacia el norte, después del 11 de septiembre los controles se hicieron más estrictos y cayó sobre los canadienses una sospecha que acabó con la vida de Maher Arar:

Maher Arar era la personificación de Canadá: una democracia sin distingo de raza y con inmigrantes prósperos. En su hoja de vida se preciaba de haber llegado con su familia desde Siria, cuando apenas tenía diecisiete años. Pero no sólo eso. También exhibía con orgullo aquella licenciatura de Ingeniería de Sistemas de la universidad que había obtenido en la Universidad de McGill y la maestría en Telecomunicaciones alcanzada en el Instituto Nacional de Investigación Científica (INRS) de Montreal [...] Una escala en el aeropuerto de Kennedy de Nueva York marcó su vida para

siempre. Maher -que, a pesar de tener doble ciudadanía, viajaba con el pasaporte canadiense- fue deportado a su Siria natal para ser sometido a torturas e interrogatorios: “Soy un padre de familia y un marido. Soy ingeniero de telecomunicaciones y empresario. Nunca he tenido problemas con la policía y siempre he sido un buen ciudadano. Aún me cuesta creer que hayan destruido mi vida y mi carrera” [...] Un informe del Congreso de Estados Unidos de 2004 describe a Canadá como una base del terrorismo internacional [...] Maher fue liberado sin ninguna explicación. Nunca fue acusado formalmente y la evidencia pública tan sólo apunta a su ingenuidad sobre sus conocidos (Kling, 2006, p.259- 276).

Después de los ejemplos, desde Ecuador y Marruecos hasta España, desde Canadá hasta Argentina, pasando por Centro y Sur América, se demuestra que el tema de la migración es transversal a la crónica latinoamericana actual.

-Estilos de vida extremos

América latina es un territorio de extremos, de la misma manera su gente vive situaciones extremas, por eso se ha dado pie a que surjan relatos que intentan dar cuenta de estas experiencias, un buzo que nada en las aguas negras de una de las ciudades más contaminadas del mundo, una perra que tiene que tener escoltas porque los narcotraficantes quieren matarla, un juez que tiene que vivir en un bunker y tiene que recibir clases de baile privadas porque no puede abandonarlo, un niño que tiene que caminar durante horas para poder llegar a su escuela, las personas que limpian la escena de un crimen, los que se encargan de desenterrar asesinados y los que identifican a los muertos enterrados en fosas comunes e incluso aquellos que huelen axilas para tratar de desarrollar mejores desodorantes, hacen parte de esta galería. En este apartado nos separamos y ampliamos lo que definió el profesor Correa para esta temática:

Los que sobreviven con el rebusque menor, los que se suben a los buses, los que milagrosamente sobreviven, como artista callejero, como rebuscador callejero de todo tipo. Los puestos de comida afuera de los estadios, en la noche, cuando termina la rumba, hay un montón de expresiones gastronómicas, lo que conocemos como la comida del borracho. Hay mucha preocupación por cómo sobrevive la gente en este continente, viviendo casi del clima (Correa, 2014, entrevista).

En *La travesía de Wikdi* (2011), Alberto Salcedo Ramos cuenta la historia de un niño que camina durante cinco horas diarias para llegar a la escuela, por una trocha de 8 kilómetros en la que se han desnucado burros y los paramilitares han asesinado a muchas personas:

Hemos caminado por entre un riachuelo como de treinta centímetros de profundidad. Hemos atravesado un puente roto sobre una quebrada sin agua. Hemos escalado una pendiente cuyas rocas enormes casi no dejan espacio para introducir el pie [...] Hemos bajado por una cuesta invadida de guijarros filosos que parecen a punto de desfondarnos las botas. Ahora nos aprestamos a vadear una cañada repleta de peñascos resbaladizos [...] Me asalta una idea pavorosa: aquí es fácil caer y romperse la columna [...] En esta trocha -me contó Jáider Durán, exfuncionario del municipio de Unguía- los caballos se hunden hasta la barriga y hay que desenterrarlos halándolos con sogas. Algunos se estropean, otros mueren (Salcedo Ramos, 2011, s.p.)

Para alguien que sólo está acostumbrado a las comodidades de la ciudad, pensar en un trayecto de cinco horas para llegar a la escuela no cabe en la cabeza, si en ese camino se corre el riesgo de ser mordido por una culebra o alcanzado por una bala perdida el asunto se complica aún más, para algunas personas como Wikdi, un niño del Chocó, al occidente de Colombia, estas son situaciones cotidianas, hacen parte de su vida todos los días.

En *Cita a ciegas con la muerte* (2011), Alberto Salcedo Ramos cuenta la historia de cinco agentes que se dedican al levantamiento de cadáveres y a limpiar la escena del crimen en Bogotá, la capital de Colombia. “Aparte de buscar pistas que ayuden a esclarecer los asesinatos -pisadas, restos biológicos, armas, testigos- trasladan hacia el Instituto de Medicina Legal los cuerpos de las víctimas, para que sean sometidos a las necropsias de rigor y entregados formalmente a los dolientes” (Salcedo Ramos, 2011, s.p.).

La muerte para muchos aún es un tabú, es el gran temor que tienen otros tantos, para algunos, sin embargo, es una presencia inminente, estos agentes conviven tan cerca con ella y han visto tantas atrocidades que han perdido su capacidad de asombro:

Uno de ellos se acordó de una mujer que, por petición de su amante, envenenó a sus dos pequeños hijos. Otro mencionó al parricida que durante el día paseaba públicamente con su novia y por la noche, cuando volvía a casa, dormía junto a los cadáveres de sus propios padres. El de más allá

evocó al niño de nueve años que se ahorcó, decepcionado por una mala calificación en matemáticas. Todos contaron las historias más tétricas con las cuales se habían relacionado en su ejercicio como policías judiciales. El inventario de atrocidades incluía a un bebé acribillado por una bala perdida, a una anciana estrangulada por su hija única y a un recluso descuartizado dentro de la Cárcel Modelo [...] Bogotá es una ciudad de nueve millones de habitantes y mil ochocientos kilómetros cuadrados de extensión, donde anualmente son cometidos más de dos mil homicidios. Al horror de hoy le sucede el de mañana, y así se va generando un acostumbramiento que hace ver a la muerte como un simple trámite profesional (Salcedo Ramos, 2011, s.p.).

Juan Pablo Meneses cuenta la historia de Maren Meyer una mujer de 27 años, nacida en Hameln, Alemania, que se dedica a uno de los oficios que han sido considerados entre los peores del mundo, es *Catadora de axilas*, una de esas personas que huelen el sobaco de muchos para intentar erradicar los malos olores corporales:

Algunos de los mejores *sniff test* del mundo están en Hamburgo, en Alemania, y su trabajo consiste en oler axilas de muchas personas, de gente que ellos ni conocen, de tipos gordos y flacos y jóvenes y viejos y hombres y mujeres que, como todos, sudan debajo del brazo. Algunos, por cierto, huelen mejor que otros [...] Y para ofrecernos mejores desodorantes es que los grandes laboratorios contratan a estas narices a prueba de balas. Personas que con su sacrificio, de alguna manera, pretenden salvar a la humanidad. Ellos también están en guerra. Pero su guerra es contra los malos olores axilares (Meneses, 2005, s.p.).

Sin duda, un trabajo que te obligue a identificar olores, algunos de ellos nauseabundos se convierte en un oficio extremo. No tanto, eso sí, como el del juez Odilon Oliveira, el más amenazado de Brasil, un hombre por el que la mafia ha ofrecido una recompensa de 2.500.00 dólares, Alejandra Sánchez Inzunza cuenta su historia, publicada en la revista *Etiqueta Negra*:

el juez más amenazado de Brasil, no tiene un solo rasguño pero guarda en su armario una carpeta llena de planes para matarlo [...] Administrar justicia es un oficio de alto riesgo. Giovanni Falcone, el juez italiano célebre por su lucha contra la Cosa Nostra, fue asesinado con su mujer y

tres guardaespaldas en una explosión de media tonelada de dinamita que sacudió la carretera a Palermo. Paolo Borsellino, otro juez antimafia, acababa de almorzar en un restaurante con su familia cuando estalló a su lado un Fiat 126. Rocco Chinnici, jefe de ambos, también murió por la explosión de un coche bomba. Rodrigo Lara Bonilla, ministro de Justicia de Colombia, uno de los mayores enemigos del cártel de Medellín, fue baleado en su coche por un sicario en motocicleta [...] El juez Odilon de Oliveira lleva chaleco antibalas cuando llega a las diez de la mañana con cinco guardaespaldas a su despacho de Campo Grande, una apacible ciudad de Matto Grosso do Sul, y se acomoda debajo de un crucifijo a trabajar. Por esta zona entra gran parte de la droga proveniente de Paraguay -el segundo productor mundial de marihuana- y Bolivia -el tercero de cocaína-. En Ponta Porá, a tres horas de Campo Grande, viven los grandes capos de la droga de la frontera brasileña. Ser juez penal aquí es uno de los más peligrosos trabajos de escritorio (Sánchez, 2013, s.p.).

La zona en la que trabaja el juez está en la frontera con Paraguay, hay poca intervención de la Policía, el paisaje está dominado por los ajustes de cuentas, decapitados, hombres quemados vivos y el dominio está en manos de los narcotraficantes:

Cándido Figueredo, un periodista paraguayo especializado en narcotráfico, tiene la mitad de escoltas que el juez y su casa es un búnker [...] Odilon de Oliveira no sólo desarticuló en la frontera una parte del Comando Vermelho, el grupo que comandaba Fernandinho Beira Mar, el capo de la droga más famoso del Brasil: también encontró grabaciones en las que ese narcotraficante reía mientras ordenaba a su gente que cortara las orejas, los pies y los genitales a un joven que se había involucrado con una exnovia suya [...] Cuando el juez viaja a esta zona, la Policía Federal interrumpe las comunicaciones, cierra las calles y no permite que nadie se acerque. Hace unos años dispararon al puesto militar en el que el juez de Oliveira dormía junto con cincuenta hombres armados. Dice con jactancia que él no se despertó (Sánchez, 2013, s.p.).

Su cruzada contra el narcotráfico es tenaz, ha enviado a la cárcel a algunos de los traficantes más peligrosos, hace muy bien su trabajo; pero la eficiencia laboral le ha traído grandes conflictos personales:

Desde hace casi quince años, Odilon de Oliveira nunca puede estar solo. Hoy vive vigilado día y noche por nueve agentes federales que se dedican sólo a cuidarlo. Al menos cuatro de ellos están siempre a su lado [...] La mujer del juez se quedó sin pareja. «Me he acostumbrado a hacer una vida sola» [...] Tampoco sus hijos entran en ese mundo blindado. Su casa, una residencia con piscina y sótano donde habitan nueve personas, se ha convertido en una prisión en la que también duermen los responsables de mantenerlo vivo [...] A Odilon de Oliveira la policía le prohibió ir a clases de baile, trotar al aire libre y visitar la peluquería. El juez contrató a un profesor de danza tradicional para seguir bailando en casa con su esposa. Pidió un manicurista a domicilio porque no soporta tener las uñas sucias. Y todos los días va al gimnasio, obsesionado con mantenerse fuerte (Sánchez, 2013, s.p.).

Pero no sólo los seres humanos requieren de escoltas en su pelea contra el narcotráfico, Andrés Felipe Solano cuenta la historia de Ágata, *La perra con escoltas*

Durante un año Ágata paseó su hocico por aviones, motonaves, casas y locales de la porosa frontera colombo-brasileña. Descubrió cocaína camuflada en el marco de un cuadro, heroína impregnada en un largo pedazo de cuero, droga embutida en guacales de madera huecos y maletas con doble fondo. Incluso los simples consumidores eran detectados por el labrador. Bastaba algún mínimo residuo de coca en sus dedos o una hebra de marihuana en sus bolsillos para que los señalara (Solano, 2010, s.p.).

Un país en el que hasta los animales deben tener escolta demuestra lo intenso del conflicto, la brutalidad y la crueldad de la sociedad:

Las FARC usaron un burro bomba el 13 de marzo de 1996 en Chalán, Sucre. Mataron 11 policías. También cargaron con 30 kilos de explosivos a un caballo que estalló en la zona comercial de Guadalupe, Antioquia, en el 2002. Pero, sin duda, el 2007 fue el año más complicado para los animales colombianos. En septiembre secuestraron en Bogotá a Aldo, un pastor alemán por el que sus captores pedían 700 millones de pesos [...] Quizás en la cima del panteón de los animales colombianos mártires está Pepe, el hipopótamo que se escapó de la antigua hacienda de Pablo Escobar y que fue ajusticiado por mercenarios hace más de un año (Solano, 2010, s.p.)

Ágata lograba ayudar a incautar cada semana de 10 a 20 kilos de cocaína, escondidos en hamacas, porcelanas, tarros de chocolate, *Biblias*, disueltos en vidrio transparente. Ese olfato fue el que despertó el odio de los narcotraficantes que decidieron invertir en su muerte:

Con el tiempo, Olanda y Ágata no tuvieron otra salida que convertirse en una pareja errante para huir de la amenaza. Pasaron seis meses fuera de Leticia, recorriendo todo el departamento. Un día ayudaban a detener a un expendedor que les vendía droga a los soldados calavera de la base fronteriza de La Pedrera, a la semana capturaban en Puerto Nariño a una mujer que llevaba droga escondida dentro de unos panes recién horneados, un mes después apoyaban a la Policía brasileña más allá de los límites con Colombia. En el 2007 regresaron a Leticia [...] Ágata fue diagnosticada de linfoma y murió un mes después. Fue enterrada con honores. Hasta ese momento la recompensa para matarla todavía seguía en pie (Solano, 2010, s.p.).

Este tema tiene una estrecha relación con el de la violencia, que se hace cotidiana y se vuelve parte de la vida de la gente, la convivencia la normaliza, la vuelve casi parte del paisaje y obliga a que se creen oficios para afrontarla, como lo cuenta José Alejandro Castaño en *Embellecedores de difuntos*:

Alejandra Correa corta despacio, acariciando la carne que abre el bisturí. Sólo tiene diecisiete años y habla con la propiedad de un veterano domador de tigres [...] Sí. Siempre les converso a los cuerpos. De todos me despido [...] El reto es entregar el cuerpo limpio y reconstruido, no importa qué tan horrible lo hayan dejado. A veces hay que salvar restos amputados o podridos, pero para qué estudiamos, ¿no? (Castaño, 2005, pp.101-105).

Un país donde los niños aprenden a embellecer difuntos también habla de lo disfuncional de la sociedad. El mismo Castaño hace un retrato de Liliana Meléndez, una *Desenterradora de cuerpos*:

La calavera sonrío sucia de pantano. Tiene los dientes intactos. Dos días de búsqueda y al fin la osamenta resplandece blanca y mansa [...] El cuerpo es de una mujer. Sus cabellos largos más allá de los omoplatos desarticulados la delatan [...] se limpia el sudor de la nariz con un trozo de su guante quirúrgico, después intenta desprender la calavera del piso empantanado.

Sus dedos resbalan. Ella explica que el olor quizás provenga de adentro del cráneo de la mujer porque a veces, en ambientes tan húmedos, lo último en evaporarse es el cerebro, ese órgano que, dicen los biólogos, nos define como especie dominante [...] La luz rebota en la osamenta húmeda. En efecto, el hedor es culpa de un cerebro casi intacto, una inútil persistencia del género humano que uno de los auxiliares forenses deberá licuar antes de vaciarlo como desperdicio (Cataño, 2008, p.102).

Los desenterradores de cuerpos tienen que lidiar con lo difícil del terreno, con los malos olores y las incomodidades propias de trabajar con seres humanos muertos, además tienen que convivir con la barbarie, son testigos de hasta dónde puede llegar la crueldad de los hombres:

tender los restos también tiene otro propósito: secar los huesos y dejar que el aire termine de llevarse el hedor, de esa manera los que cargan los despojos en los recorridos de regreso evitan el acoso de las moscas [...] Nada de eso impresionó tanto a Liliana como un hallazgo que se hizo repetido en cada nueva excavación: tiros tangenciales en los cráneos, «una suerte de delicadeza atroz», recuerda. Se trata de un disparo que no busca matarte, no de una vez. Antes, como son tiros milimétricos, casi superficiales, te causan derrames cerebrales y las víctimas van muriendo de a poco, de a poco, de a poco [...] agonizan por horas, conscientes de la inevitable muerte que alguien escogió para ellas. De nuevo el cerebro humano: se necesitan siglos de cruel evolución para un refinamiento semejante (Castaño, 2008, pp.103-104).

Algo similar nos muestra la cronista argentina Leila Guerriero en *La voz de los huesos*, un texto en el que refleja el trabajo del equipo de antropología forense argentino, que fue fundado por el estadounidense Clyde Snow y que ha ayudado a identificar el cuerpo de muchos desaparecidos durante la época de la dictadura militar y además han hecho su trabajo en distintos países del mundo. Este texto, aparte del trabajo intenso, retrata las obsesiones y las secuelas que quedan en la gente después de trabajar tan cerca de la muerte y la crueldad:

todos soñábamos con huesos, esqueletos- dirá Luis Fondebrider [...] Todos teníamos pesadillas -dirá Mercedes Dorretti- [...] A veces los huesos de un chico de 20 años con nueve balazos en la cabeza y decís ay, Dios, pobre

chico, qué saña [...] -A mí lo que me sigue pareciendo tremenda es la ropa. Abrir una fosa y ver que está con vestimenta. Y las restituciones de los restos a los familiares. Acá una vez hubo una restitución de una madre [...] La llevamos donde estaban los restos. Antes de ponerlos en una urna los extendemos, en una mesa como esas. «Josecito», decía, y tocaba los huesos. «Ay, Josecito, a él le gusta» [...] La forma de tocar el hueso era tan empática. Y de repente dice «¿Le puedo dar un beso en la frente?» [...] Patricia Bernardi dice que tiene deformaciones profesionales. La más notoria: les mira los dientes a las personas.

-No me doy cuenta. Hablo y les miro la dentadura. Porque nosotros siempre andamos buscando cosas en los dientes (Guerriero, 2009, pp.82-92).

Hay otro tipo de estilos de vida extremos, que tienen que ver con desafiar los límites del cuerpo o con oficios que muy pocos quisieran desempeñar. En el desafío de los límites del cuerpo está Zoe Koplowitz, una mujer a la que le diagnosticaron esclerosis múltiple y desde ese momento quiso hacer algo extraordinario con su vida, por eso empezó a correr el maratón de New York, esta historia la cuenta Sergio Vilela, en *La mujer que llegó al día siguiente*:

estoy parado en la meta del Central Park tratando de entender qué placer secreto esconde esta suerte de suicidio a trote [...] El drama consiste en ver el maratón de Nueva York en su última milla. Es el tramo final, el peor de todos, esos agónicos metros donde miles de corredores sienten que van a morir. Sólo entonces el maratón se convierte en lo que Baudrillard llama un suicidio publicitario. Así es: correr un maratón es siempre una forma de morir en público [...] «Un día pensé que tenía que hacer algo extraordinario -dice con su voz apurada y chillona-. Algo que marcara un punto de quiebre, el inicio de una nueva vida. Eso fue el maratón». A los veinticinco años ella ya sabía que tenía esclerosis múltiple, esa rara enfermedad del sistema nervioso que ataca el cerebro y la médula espinal debilitando para siempre los músculos. Desde entonces, Zoe Koplowitz recuerda, el maratón se convirtió en la motivación más grande de su vida (Vilela, 2006, pp.52-58).

En los oficios que casi nadie quiere desempeñar está la historia del señor Cú, *Buzo de aguas negras del D.F* (2012), escrita por Luis Guillermo Hernández y publicada en la versión ecuatoriana de la revista *Soho*:

El señor Cú ya viste un traje de neopreno térmico, de buzo, debajo de una piel plástica fabricada por noruegos y daneses a un costo de 30.000 dólares, que unidos forman un verdadero escudo de 7 centímetros de grosor, reforzado e impenetrable, que él utiliza para impedir el paso de cualquier bacteria que habite el abismo colmado de mierda en el que habrá de sumergirse [...] Carga sobre sus hombros una escafandra que pesa lo mismo que un niño gordo de unos 9 años, se abrocha un cinturón con cuatro pesas de plomo de diez libras cada una y respira con la fruición de un pez que ha sido sacado del mar [...] Lo que hiede de las burbujas, si puede ser descrito, es peor que estar encerrado con diez animales en descomposición, los desechos orgánicos de una semana con temperaturas de 40 grados centígrados, 10.000 zapatos sudorosos y un charco azufroso, concentrado y permanente, de huevos podridos (Hernández, 2012, pp.57-59).

Lo extremo del continente abre paso a una serie de historias extremas de las que también se ha ocupado la pluma de los cronistas que escriben la crónica latinoamericana actual.

- **Perdedores y personas que cambian radicalmente sus vidas**

Podríamos agregar un tema que también es recurrente en el tratamiento que le dan los cronistas latinoamericanos y que quizás tiene una herencia del periodismo norteamericano, en especial de Gay Talese. Este tema es el de los famosos que han perdido su esplendor, que se han venido a menos, el de los perdedores. En este tema también podríamos incluir las grandes transformaciones, la de los ladrones y asesinos conversos, los que transforman sus vidas.

Gerardo Reyes (2000) cuenta la historia de Pablo María Díez, monje trapense y antes ladrón, gigoló, drogadicto, alcohólico, ahora considerado un santo moderno capaz de curar diferentes enfermedades. Algo similar le ocurre al *Vendedor de hamburguesas* (2006,) la historia de José Alejandro Castaño acerca de un antiguo sicario que se vuelve religioso, con

el dinero que recibe de la venta del fúsil que usaba para cometer sus crímenes monta un negocio callejero de venta de hamburguesas.

En la temática de los perdedores, el colombiano Alberto Salcedo Ramos es un especialista. En su libro *La eterna parranda* (2011) habla de *Gitanillo, tremendo y vagabundo como él solo*, un torero colombiano que torea en plazas más modestas, va de pueblo en pueblo ofreciendo su espectáculo. También de *Caraballo, campeón sin corona*, la historia de Bernardo Caraballo un boxeador colombiano quien nunca fue campeón del mundo, pero que goza de la simpatía de la gente porque siempre trataba de convertir su pelea en un espectáculo, desde la entrega en el ring hasta su vestimenta estrafalaria. En *El último de la tabla*, va a un partido de fútbol entre el Chía Fútbol Club y el Deportivo Rionegro, dos equipos que, en ese momento, eran los coleros del torneo de Segunda División en el fútbol colombiano. Plantea los contrastes entre los equipos de primera división y los de segunda. Una diferencia que se hace más grande si se compara con los grandes equipos del fútbol internacional.

En *Retrato de un perdedor* (2008) habla de Víctor Regino, un hombre al que no le importa recibir una paliza en el cuadrilátero con tal de ganarse un poco de dinero para poder conseguir la materia prima que le permita retomar su microempresa de trapeadoras:

A Víctor Regino no le preocupa que esta noche, cuando regrese al ring después de un retiro de trece años, el público le grite anciano o el rival le desencaje la mandíbula: a él sólo le interesan los cien mil pesos de la paga, con los cuales podrá restablecer mañana su pequeño taller de traperos [...] Regino aparenta más de cuarenta años. Su piel cobriza, normalmente templada como un tambor, acusa los trastornos causados por la dieta estricta del último mes: se ve marchita, vaciada. Tiene una catadura de huérfano que quizás se debe a sus ojeras profundas. Uno pensaría que consiguió su ropa entre los restos de un naufragio: la camisa demasiado ancha, los zapatos con las puntas dobladas hacia arriba. Hasta su bigote largo y desgredado, que contrasta con sus mejillas escurridas, parece heredado de un difunto mucho más grande que él [...] noto que Regino no tiene el semblante postrado de los perdedores. Es más, luce radiante a pesar de la sangre que se le asoma por las fosas nasales. Sonríe, saluda a un aficionado. Y además le sobran agallas para levantar la mano derecha con la «V» de la victoria (Salcedo Ramos, 2008, p.281- 289).

El texto más emblemático, quizás, de esta categoría, es *El oro y la oscuridad* (2005), un ambicioso perfil con la historia del boxeador colombiano Antonio Cervantes *Kid Pambelé* y su añoranza de un pasado glorioso en el que habita, muchos años después de su época de gloria. Este libro tiene una notable influencia del gran perfil *Joe Louis, el rey en su madurez*, de Gay Talese; pero también de grandes libros sobre boxeo como *Rey del mundo*, de David Remnick y *Sobre el boxeo*, de Joyce Carol Oates. Cervantes era el héroe de infancia de Salcedo Ramos y de todo un país que conoció la palabra victoria gracias a sus hazañas:

El culto a su figura se debía, explica Juan Gossaín, a que Pambelé fue el hombre que nos enseñó a ganar. “Antes de él”, añade, “éramos un país de perdedores. Nos consolábamos conjugando el verbo *casitriunfar*. Vivíamos todavía celebrando el empate con la Unión Soviética en el mundial de fútbol del 62. Pambelé nos convenció de que sí se podía y nos enseñó para siempre lo que es pasar de las victorias morales a las victorias reales” (Salcedo, 2005, s.p.).

En su mejor época Pambelé era invitado de honor en la mesa de los poderosos. En octubre de 1998 fue exaltado al *Hall de la fama* del boxeo como el mejor boxeador en la categoría Walter Junior de la historia. No obstante, su adicción a las drogas, algunos problemas mentales hereditarios y una condición que lo lleva a tratar de seguir viviendo su gloria pasada lo llevaron a una situación lamentable:

Pambelé estaba sentado en el borde de su cama en el Hospital San Pablo. Lloraba sin lágrimas, con un resuello profundo [...] resultaba inevitable preguntarse cómo se produjo su caída desde la cúspide hasta el fondo del barranco. Nacido y criado en el naufragio, no supo qué hacer en tierra firme, cuando los vientos empezaron a ser favorables. Se enloqueció con el oro, se intoxicó con el vino. Tocado de pronto por la varita de los dioses, olvidó que estaba marcado a hierro vivo por la desgracia. Siguió lanzando golpes a diestra y siniestra, sin darse cuenta de que no ganaba en el ring para salvarse sino para tallar su propia derrota (Salcedo, 2005, s.p.).

Pambelé perdió casi todo el dinero que ganó como campeón del mundo, varios millones de dólares, perdió hasta la casa que le había regalado a su mamá. Muchas teorías se han tejido alrededor de la decadencia de Pambelé, pero una de las grandes virtudes del perfil escrito por Salcedo Ramos es que encuentra una de las razones más acertadas del

problema. Pambelé prefiere vivir en ese pasado glorioso y no se da cuenta de lo que realmente ocurre en el presente:

Oyéndolo hablar durante horas en diferentes cafeterías del centro de Bogotá, concluiré que es un hombre encandilado por su propia gloria [...] Pambelé es incapaz de precisarte, por ejemplo, qué camisa se puso hace dos días o cuál era el apellido de Rosita, su primera novia. Si le preguntas cuántos nietos tiene, tartamudea. Si le pides que te diga quién es su sobrino mayor, bosteza. No sabe dónde botó el papelito en el que, hace 10 minutos, le anotaste tu número telefónico. Pero en cambio evoca con pelos y señales los detalles de sus 21 peleas por el título mundial: el día y la hora, los hoteles en los cuales se alojó, lo que se comió y lo que se bebió, los titulares de los periódicos, los colores de cada pantaloneta suya y de los rivales, el olor de los camerinos (Salcedo, 2005, s.p.).

En la misma línea de los perdedores escribe Luis Fernando Afanador sobre *El último ciclista de la vuelta a Colombia* (2012). En la carrera ciclística más importante de Colombia, Afanador se concentra en el que va de último en el pelotón:

Vive y entrena como si fuera un profesional, pero no lo es. No todavía. No corre en un equipo de marca que le pague un sueldo fijo y le financie la costosa dotación que necesita un ciclista: al menos una bicicleta de diez millones de pesos, otra para entrenar de tres millones; el casco, las gafas, las zapatillas y el uniforme, que pueden llegar a sumar otro millón y medio de pesos. Sin contar los viáticos, los hoteles, los desplazamientos y la participación en las grandes carreras (Afanador, 2012, pp.384-385).

Algo similar hace Juan Pablo Meneses en *El peor de la fórmula 1* (2005), un retrato de Robert Doornbos, piloto de la escudería Minardi, quien ocupaba el último lugar en la clasificación de un campeonato en el que todos tratan de ser los más veloces.

Los perdedores y los hombres que han transformado radicalmente su vida también habitan la temática de la que se ocupa la crónica latinoamericana actual.

- **Los oficios que desaparecen**

En la crónica latinoamericana actual también hay espacio para los oficios que desaparecen. Las nuevas tecnologías y las nuevas dinámicas sociales han hecho que se pierdan o estén en peligro de desaparecer muchos oficios que antes eran comunes. De igual

manera, las transformaciones hacen necesarios nuevos oficios que suplen las necesidades que van surgiendo:

zapatero, sastre. El sastre de Jorge Barón. Los nuevos oficios. Crónicas nostálgicas, cómo eran las serenatas, los organizadores de fiestas, las rutinas de la vida que van desapareciendo ligadas a ciertos oficios y los nuevos oficios que aparecen: recoger mortecinas de una ciudad, lavar los inodoros de un aeropuerto (Correa, 2014).

En *El bufón de los velorios*, Alberto Salcedo Ramos relata la historia de Chivolito, un comediante callejero que llega hasta los velorios para animarlos con chistes:

Se ha pasado los últimos cincuenta años de su vida contando chistes en los velorios de Soledad, un pueblo de la costa Caribe de Colombia, a casi mil kilómetros de Bogotá [...] A menudo son los propios dolientes quienes lo solicitan como bufón, pues saben que su presencia le garantiza compañía al difunto [...] En Soledad y en varios barrios del sur de Barranquilla es popular la frase según la cual un velorio donde falte Chivolito no tiene ni pizca de gracia [...] Por lo general, Chivolito llega al velorio a las ocho de la noche. Les da el pésame a los deudos y se sienta en la sala, al lado del ataúd. Allí permanece un rato en silencio, con el rostro desconsolado. Es su manera de expresar respeto por la ceremonia religiosa. Luego se va hacia el patio o hacia el exterior de la casa -depende de dónde esté el público- y comienza su función, que suele prolongarse hasta el alba (Salcedo, 2011, pp.218-219).

Suena extraño un hombre que se dedica a animar los velorios con sus chistes. Hay quienes dicen que el humor sirve como una manera de aminorar la pena y otros tienen explicaciones sociológicas que se refieren a la idiosincrasia alegre del Caribe:

Aunque no existen registros históricos sobre el origen de los bufones de velorio en el Caribe colombiano, se cree que es una tradición de por lo menos un siglo. Resulta obvio suponer que el propósito de esta costumbre es amortiguar el impacto que produce la pérdida de un ser querido. Pero se trata, en realidad, de algo mucho más profundo, relacionado con la naturaleza festiva de los habitantes. No es que se cuenten chistes con la intención calculada de desterrar el dolor y restaurar la alegría, sino que, sencillamente, la gente es así, gozosa, risueña. ¿Por qué diablos tendría que

comportarse de manera distinta en los funerales? Sería como aceptar la derrota. Lejos de humillarse ante la muerte, los hombres la desafían con el humor (Salcedo, 2011, p.223).

Los bufones de los velorios no son la única costumbre festiva que se usa para despedir a los difuntos, en el Caribe existen muchas otras manifestaciones, algunas están en vía de extinción:

la costumbre de hacer ruido en los funerales ha estado arraigada desde hace años en el Caribe, sobre todo en las zonas rurales. La bulla de los dolientes en los sepelios es quizá un alarido de pavor. Una manera de ahogar entre todos el implacable silencio de la muerte [...] Es posible que Chivolito sea el último bufón de velorios que sobrevive [...] En algunos pueblos de la Costa Caribe despiden a los finados con tambores. En otros les cantan coplas. Las plañideras a sueldo del pasado son hoy una leyenda pintoresca, pero en la región no hay entierro popular al que le falte su cortejo de mujeres quejumbrosas: familiares, vecinas, amigas, conocidas o simples entrometidas [...] Por eso, tal vez, la máxima fiesta de la región, el Carnaval de Barranquilla, termina con el entierro multitudinario de Joselito, un personaje simbólico: se muere para renacer. Para salvar la próxima fiesta (Salcedo, 2011, pp.227-228).

También en el Caribe colombiano, específicamente en el departamento de La Guajira, en la parte más boreal de Colombia, hay un oficio que ha ido desapareciendo. Los Guajiros son personas amables y familiares, sin embargo son famosas las disputas que pueden llegar a tener, como la de las familias Cárdenas y Valdeblanquez, una guerra que duró 19 años y costó muchos muertos. Para resolver los conflictos los indios Wayuu, habitantes de la Guajira, tienen un palabrero, un hombre que sirve de mediador para evitar las confrontaciones. Alberto Salcedo Ramos cuenta la historia de *Juan Sierra, un palabrero Wayuu*:

El palabrero es elegido invariablemente por el ofendido y no debe pertenecer a ninguna de las partes enfrentadas. Cuando acepta el encargo, se dirige a la ranchería del agresor para “llevarle la palabra”. Ante el grupo reunido en pleno, el *Pütchipuu* aclara de entrada cuál es su misión y quiénes se la encomendaron. Después expone la gravedad del daño causado y señala el monto de la reparación exigida por los afectados. Si el jefe del clan está

de acuerdo con la multa, lo que sigue es fijar la forma de pago. Si no, tiene derecho a plantear una contrapropuesta que el propio palabrero transmite a la familia que le asignó la tarea [...] Cuando el culpable no tiene bienes para responder por su infracción es declarado objetivo de guerra. Eso quiere decir que en cualquier momento podría morir en un atentado. Se entiende que la sentencia lo afecta a él y a cualquiera de sus parientes varones (Salcedo, 2011, pp.34-35).

Uno de los temas más reiterativos a la hora de hablar de los oficios que desaparecen es el de los sastres. Hay varias crónicas que trabajan con esas personas que confeccionan trajes a medida y se revelan al modelo impuesto de la producción en serie. Por ejemplo, Alex Ayala en la antología de crónica *Bolivia a toda costa* (2011), publica *Sillerico, el hombre que viste a Evo Morales*:

Manuel Sillerico acaba de guardar en un ropero de su sastrería dos nuevos sacos del presidente de Bolivia, Evo Morales. Los ha colocado junto a sus propias camisas, cerca de su colección de sus zapatos y de sus bien planchados trajes. Sillerico está acostumbrado a custodiar la ropa de los hombres más poderosos del país: los que gobiernan. Y éstos, en un territorio convulso, han sido muchos. De vivir en los Estados Unidos, el sastre de origen aymara tendría mucho menos trabajo. Apenas un cliente cada cinco o diez años. Pero en Bolivia, en sólo cuatro décadas como creador, ha visto desfilar en la pasarela del poder a casi treinta gobiernos de diferentes siglas y colores (Ayala, 2011, p.17).

Evo Morales se ha distinguido por un estilo propio, que llama la atención, una mezcla entre sus raíces indígenas y los diseños modernos. Uno de los responsables del estilo de “Evo Fashion” es Manuel Sillerico, un hombre que a pesar de su contacto permanente con los poderosos mantiene la sencillez:

los sastres y modistas son responsables de la opinión que se tiene sobre las celebridades de la política. Los periodistas parecen estar más pendientes de los trajes de Cristina de Kirchner que de sus medidas de gobierno. A Michelle Obama le bastó un vestido amarillo para que los críticos de moda escribieran sobre ella con mucha más amabilidad que los analistas sobre su esposo. Y, en Sudamérica, Evo Morales le debe a su sastre no menos favores [...] Sillerico ni siquiera tiene automóvil y cuando sale a pasear o a

hacer recados intenta pasar desapercibido. Por lo general utiliza un pantalón sencillo, un suéter, una mochila y a veces una gorra. En su ropero, un pesado mueble que huele a viejo, la media de edad de los trajes que más usa es de veinticinco a treinta años (Ayala, 2011, pp.18-25).

Jorge Barón es uno de los hombres más reconocidos de Colombia. Es el presentador de un programa de televisión que tiene más de 40 años: *El show de las estrellas*, en el que se han presentado algunos de los cantantes más reconocidos de Colombia y el mundo. Su programa, además, ha llegado a casi todos los rincones del país. Una marca de su estilo son los trajes que usa, que son diseñados por Enrique Gómez, de quien habla Andrés Felipe Solano en *El sastre de Jorge Barón*:

Gay Talese, en su crónica sobre los sastres de la mafia, llegó a una conclusión: los que ejercen este oficio tarde o temprano desarrollan una dolencia o desorden mental menor que no es otra cosa que una prolongada melancolía producto de las largas horas que pasan corriendo en silencio, la mayoría de veces en las noches y sin compañía. Aunque sí es un hombre tímido y mucho más hábil con los dedos que con las palabras, no podría decirse que Enrique Gómez sufra del todo de esa enfermedad. No alcanza la languidez de los sastres que le cosían a Frank Costello, pero sin duda es un tipo calmado y a veces hasta retraído (Solano, 2008, p.305).

Hay otros oficios supremamente específicos, como el de Miguel Cisterna, un hombre que fue contratado para reparar el telón del Teatro Colón, de Buenos Aires, Argentina. Leila Guerriero lo retrata en *El hombre del telón*:

Yo, Miguel Cisterna, chileno, residente en París, habitante pasajero en Buenos Aires, solo, oculto, negado, tapiado, enloquecido, obseso, soy el que sabe. Soy el que borda. Yo soy el hombre del telón [...] Todos los días, de lunes a lunes, desayuna, viene al teatro, contempla el telón, le dice dime qué quieres de mí, y después sale, compra dos empanadas, regresa a su hotel, las come mirando el refrigerador que no funciona [...] Vivo en función del telón. Quiero transformarme en telón. Ser yo él para rehacerlo (Guerriero, 2009, pp.279-284).

Mucho se ha hablado de la desaparición del libro de papel, de la prevalencia de los formatos electrónicos. Sin embargo, hay figuras que luchan contra la apocalíptica visión de la desaparición de la llamada Galaxia Gutenberg, unos de los más firmes en esta cruzada

son los libreros de viejo, los que venden libros leídos, algunos verdaderos tesoros, ellos los recuperan y les dan valor para la satisfacción de los amantes de estos objetos de culto, Toño Angulo Danieri cuenta la historia de Jorge Vega un *Librero de viejo andante*:

Jorge Vega Veguita es un proxeneta ambulante que ofrece lujuria de papel para lectores irredentos [...] Veguita no tiene clientes: tiene feligreses. Vega ha estudiado con paciencia de teólogo el santoral de cada uno de los miembros de su feligresía y sabe a qué dios invocar para conseguir ese estado de arrobamiento que provoca en el lector adicto al binomio libro-propiedad [...] Pero Vega no es solamente un vendedor de libros de viejo y reventador de sueldos de periodistas [...] es también un lector impenitente y un amante inveterado del mar, la soledad, el tacutacu, los burdeles, el vino, la cerveza y la memoria (Angulo, 2012, p.471).

También se ha hablado de la desaparición de la tauromaquia, mucho más cuando en 2010 se prohibieron las corridas de toros en Barcelona, España. Los toreros entrarían en esta categoría de personajes con un oficio en peligro de desaparición. Sobre todo porque sólo en España, Portugal, Francia y algunos países de América se sigue practicando la fiesta brava. Cada vez hay más gente que protesta en contra de los encierros de toros de lidia. Aunque todavía hay quienes defienden el arte del traje de luces, el capote y la muleta. El máximo exponente del toreo actual es el galapagueño José Tomás. Pablo de Llano lo perfila en *Un matador tímido*:

José Tomás recibió una cornada en la plaza de toros de Aguascalientes. La cornada le cortó dos arterias y una vena del muslo izquierdo. Cuando cayó rodando por la arena, con los brazos cruzados sobre el pecho, como difunto en velatorio, su muslo era un grifo abierto [...] José Tomás es el único matador que prohíbe que sus actuaciones se emitan en directo y sólo permite resúmenes de tres minutos en telediarios y programas taurinos. Cree que el toreo tiene demasiadas dimensiones como para mirarse en una pantalla plana, aunque lo que no soporta es que a los toreros sólo les den migajas de la transmisión de sus corridas (de Llano, 2012 p.72).

La imagen de los toreros es una imagen de virilidad que contrasta con los colores pálidos y las lentejuelas del traje de luces. Los toreros son símbolos de valentía que se enfrentan a un astado de media tonelada. Normalmente entrenan sus pases con una

representación del toro en medio de gritos; pero Tomás es un torero distinto en todos los sentidos:

El torero tiene una habitación pintada de blanco en el sótano de su casa. En ella hay dos paredes cubiertas de espejos y un equipo de música donde pone discos de Mozart y de cantores flamencos para practicar sus pases. José Tomás se viste de chándal, coge un capote y entrena sus movimientos marcando los tiempos con lentitud, mientras contempla su propia imagen en el espejo (de Llano, 2012, p.73).

El miedo es uno de los sentimientos más humanos, quizás el que más nos define. Desafiarlo es lo que da sentido a muchas personas que tratan de burlarse de la muerte, que la miran de frente y la dejan pasar como los toreros dejan que un toro pase de largo en sintonía con su muleta:

Acercarse a un toro es explotar los límites de nuestra cobardía. Hacerlo ante otros es invitar al mismo evento a la malicia y a la compasión. Los toreros dicen que lo que más miedo les da no son los toros, que pesan media tonelada y tienen cuernos de medio metro de largo con filo de bisturí. Luis Procuna, un matador mexicano, escalonaba su miedo en tres peldaños: uno racional, el miedo al toro; uno intermedio, el miedo al público, y otro desmedido e irracional, el miedo a sí mismo (de Llano, 2012, p.77).

Justamente una buena definición del miedo, está presente en el perfil de Pablo de Llano, y fue la que le dio el torero Joselito a una amiga que se preguntaba lo que podía sentir un torero frente a un toro:

Una tarde de toros, sentado en su habitación, poblada de gente que charlaba sin preocupaciones, llamó a una amiga a su lado. Le preguntó si quería sentir qué era el miedo del torero. Le pidió que le tocara la axila. Ella le dijo que estaba caliente. Después le ofreció su dedo meñique, y ella se sobresaltó al sentirlo frío. «Eso es el miedo», le dijo Joselito con su traje de luces [...] José Tomás dijo una vez que, aunque no sale a la plaza a morir, prefiere llevarse una cornada que dar un paso atrás (de Llano, 2012, p.81)

Los oficios que desaparecen también son una temática protagonista, desde los bufones de velorios, pasando por los sastres de presidentes y estrellas televisivas, hasta los matadores de toros han sido retratados en las revistas y los libros que dan cuenta de la crónica latinoamericana actual.

- **Desastres naturales**

Los desastres naturales son un tema que también tiene recurrencia en la crónica latinoamericana actual. Historias de supervivencia, de grandes pérdidas, de actitudes heroicas en personajes cotidianos también han ocupado a los cronistas. Silvia Cherem habla de un matrimonio que fue a pasar su luna de miel en un paraíso de Indonesia, famoso porque allí se grabó la película *La Playa*, estelarizada por Leonardo DiCaprio, lo hace en *Yo sobreviví al tsunami*:

Cuando la ola del tsunami los alcanzó, Karen y Jacobo se abrazaron por última vez [...] La fuerza y velocidad del agua eran fulminantes. Arrastró a Karen en un remolino de escombros, plantas y cuerpos. A punto de morir ahogada, su vida comenzó a proyectarse en su mente como un carrusel de imágenes, una tras otra.

En el último instante, logró sacar la cabeza del agua. Boqueó, jadeó y aspiró profundamente. El mar volvió a atraparla. Finalmente, Karen quedó tendida. Comenzó a llamar a su esposo: “Jacobó...Mi amor... ¿Dónde estás, Jacobo?... Mi vida... Jacobo...” (Cherem, 2010, p.151).

Karen y Jacobo tenían una vida casi perfecta y soñaban con un futuro, sin imaginar que éste sería demasiado corto, lo que dura una ola gigantesca en devorar lo que encuentra a su paso. Mucha gente sobrevivió porque logró refugiarse en una colina; otros estaban en altamar, donde el océano continuó tranquilo. Karen y Jacobo fueron de los últimos en salir del hotel, alcanzaron a ver a mucha gente corriendo, tratando de ponerse a salvo, ellos no tuvieron mucho tiempo:

Comenzamos a revolcarnos juntos. Jacobo me pellizcó mi brazo izquierdo, luego se soltó. Era imposible seguir abrazados, la presión era inaudita, tratábamos de llegar a la superficie, respirar. Con mi mano derecha yo lo buscaba, con la izquierda intentaba salir. Volteé mi mano hacia atrás y lo toqué. Estoy segura que lo toqué. Fue la última vez [...] La fuerza y la velocidad del agua eran fulminantes. Karen se revolcaba en posición fetal, se sabía sola. Junto a ella, lacerándola, pasaban techos, ladrillos, paredes, vidrios, seguramente cuerpos; un mundo que buscaba esquivar y que no era capaz ni siquiera de reconocer. Quería respirar, quería salvarse. Jacobo, una noche antes, se lo había pedido -quiero que te cuides, no podría soportar el

dolor de perderte-, y esas palabras reverberaban en su mente (Cherem, 2010, p.161).

Juan Villoro cuenta una historia en primera persona, sus impresiones como sobreviviente, como testigo, del terremoto que se produjo en Chile en el 2010, lo hace en *El sabor de la muerte*, un artículo que fue publicado en el diario *La Nación*, de Buenos Aires y que después de convirtió en *8.8 el miedo ante el espejo*, un libro publicado por varias editoriales independientes:

El terremoto de magnitud 8,8 que devastó a Chile el 27 de febrero fue tan potente que modificó el eje de rotación de la Tierra. El día se redujo en 1,26 microsegundos. Desde la Estación Espacial Internacional, el astronauta japonés Soichi Noguchi fotografió la tragedia y mandó un mensaje: "Rezamos por ustedes" (Villoro, 2010, s.p.).

Juan Villoro, como mexicano, inevitablemente hace la comparación de lo que vivió en Chile con lo que se vivió en México, en el terremoto de 1985 que sacudió el Distrito Federal:

Durante dos minutos eternos el temblor tiró botellas, libros y la televisión. El edificio se cimbró y pude oír las grietas en las paredes. Pensé que nos desplomaríamos [...] Algo cayó del techo y sentí en la boca un regusto acre. Era polvo, el sabor de la muerte [...] La arquitectura chilena es una forma del milagro. Sólo esto explica que en Santiago los daños hayan sido menores. Aunque algunos edificios fueron desalojados y otros tendrán que ser demolidos (inmuebles posteriores a 1990, cuando las leyes de supervisión se hicieron menos estrictas), lo cierto es que la resistencia del paisaje urbano fue asombrosa. Un terremoto es una radiografía de la honestidad arquitectónica. En 1985, el terremoto de la Ciudad de México demostró que la especulación inmobiliaria y la amañada construcción de edificios eran más dañinas que los grados de Richter (Villoro, 2010, s.p.).

Alberto Salcedo Ramos también incursiona en el tema de los desastres naturales y nos narra la historia de Ana Cecilia Vargas, una mujer que sobrevivió a la tragedia de Armero, un pueblo en el centro de Colombia, a unos 170 kilómetros de Bogotá, que fue borrado del mapa luego de la erupción del Volcán Nevado de Ruíz:

Mientras nosotros roncábamos, un río de lodo hirviente sacaba a casi 30 mil personas de sus casas y las zarandeaba como juguetes, antes de dejarlas

tiradas entre los escombros [...] Cuando se sintieron los primeros ataques de la corriente de lodo, una ola de pánico se extendió por todo Armero. Algunas familias completas subieron a sus automóviles para abandonar el pueblo. Cuando arrancaron a toda velocidad, se encontraron con que había gente que se les atravesaba en las calles, para solicitarles cupo en sus carros. Los conductores tenían que decidir entre la vida de ellos y la de los desesperados peatones que también querían salvarse, y eso terminó en una mortandad horrible que se anticipó a la que poco después produjo el volcán [...] Sencillamente, nos parecía que éramos demasiado buenos para que nos matara un volcán (Salcedo, 2005, pp.284-297).

Dicen que América latina es un lugar con la eterna propensión al desastre. La crónica latinoamericana también ha hecho de los desastres naturales un tema para ser contado.

- **Nostalgia por los medios de transporte**

El investigador Carlos Mario Correa habla de una temática a la que denominó Nostalgia por los medios de transporte, y menciona que:

Meneses recorre Chile en tren. Crónicas de lo que fue el tren, a la aviación, a los sistemas de transporte, a la bicicleta, hay menciones a los transportes y por lo que pasa en los transportes, los grafitis en los metros (Correa, 2014, entrevista).

Al hacer un recorrido por diferentes antologías de crónicas latinoamericanas y páginas que recogen este tipo de textos no encontramos una recurrencia tan marcada como en los demás temas, y más bien consideramos que esta temática es común en los estudiantes de periodismo para quienes resulta particularmente atractiva.

- **Lo monstruoso, lo extravagante, lo extraordinario**

Es uno de los temas recurrentes en la crónica latinoamericana actual, se busca lo exótico, lo novedoso, lo raro, lo que se sale de lo común. Es uno de los temas más trabajados, más buscados por los cronistas:

El mago manco, el hombre más alto, la mujer más bajita, personajes de circo, la relación de los hombres con animales, los superdotados de todo tipo [...] lo freak, lo monstruoso, lo que desbarata el orden establecido, que atropella la razón, personajes absolutamente extraños (Correa, 2014).

El peruano Juan Manuel Robles, en su libro *Lima freak*, tiene una definición bastante apropiada de lo freak:

En su idioma original, *freak* quiere decir raro, extravagante o estrafalario (no necesariamente con una connotación circense). El *freak* llama la atención a la vista y su sola existencia es una afrenta a las convenciones. Es un excéntrico a tiempo completo. En nuestro uso corriente, por otro lado, el *freak* es también aquel que se obsesiona con algo y descuida el contacto con la realidad exterior: alguien que decide vivir una existencia pasional y solitaria, que se encierra en sus *hobbies* y sus manías (Robles, 2007, p.11).

Lima Freak nace como una colección de personajes particulares en una típica ciudad latinoamericana en donde el caos se convierte en protagonista de primera línea:

Lima nos ha acostumbrado a actuar con naturalidad frente a algunos eventos en apariencia normales, pero resulta ciertamente insólito que el fundador de la televisión recupere su canal a patadas, que una escritora de libros de buenos modales venda muy bien en una ciudad que huele a orín, o que un hombre robe dos millones de dólares para acostarse con *vedettes* (Robles, 2007, p.11)

No obstante, los personajes no son freaks dentro de la concepción más amplia del término y, como él mismo dice “Los personajes de *Lima freak* son raros, pero su extravagancia no siempre es exterior e inmediata: a veces es preciso descubrirla poco a poco, como quien va pelando las capas de un lienzo antiguo” (Robles, 2007, p.11).

Quito bizarro es una colección de lugares y personas realizada por el ecuatoriano Juan Fernando Andrade “Nuestro propósito era encontrar sitios bizarros, pero sobre todo gente bizarra con historias bizarras”. (Andrade, 2011, p.10). Dentro del recorrido se da cuenta de que muchas de las personas y de los lugares no son tan bizarros. No obstante nos deja ver una cara no tan popular de la ciudad de Quito, Ecuador, en la que hay moteles que ofrecen películas porno en tercera dimensión o personas que coleccionan armas medievales:

Dice que su trabajo es estudiar la forma de vivir sin tener que trabajar y hasta ahora lo ha logrado. Su casa está decorada con lámparas y espejos que podrían estar tranquilamente en la corte del Rey Arturo (eso sin contar la parrilla que tiene en el patio trasero, un pájaro metálico de cuatro metros de

altura). Juan Rosas es el caballero guardián de un palacio donde él es el rey (Andrade, 2011, p.31).

En este apartado tiene especial atención el trabajo que ha realizado la revista colombiana *Soho*, que muchas veces se ha inclinado por este tipo de textos, en la antología *Soho crónicas* hay varios relatos que trabajan esta temática. En *Los modelos más feos del mundo*, Juan Pablo Meneses visita Gibsonton, Estados Unidos, un pueblo donde se van a vivir los *freaks* jubilados de los circos, allí se encuentra con Persilla Bejano, la famosa mujer barbuda:

la mujer que posaba desnuda acariciándose la barba en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, pasaba una agonía normal. Vivía sola desde la muerte de su marido, *Alligator Man*, un grandote cuyo cuerpo estaba completamente cubierto por granos y salpullidos rojos que le daban a su piel una extraña similitud a la cáscara de un caimán (Meneses, 2008, p.235).

Meneses es un buscador de este tipo de historias, le gusta esa visión diferente de la realidad, por eso también va a la agencia *Freak model*, en Buenos Aires, Argentina:

Tenemos tipos muy raros, muy gordos, enanos, pero también ofrecemos otro tipo de modelos que nadie ofrece y les va muy bien. Mucho rasta, piercing y urbano suave. Tenemos un viejo de barba blanca y larga, Ricardo Piazza, que le va muy bien. Y al otro que le va muy bien, por ejemplo, que es el cara de nada (Meneses, 2008, p.237).

También está la historia de *La mujer más gorda de Colombia*, Luz Nancy Sierra, una mujer de 1.60 y pesa 230 kilogramos. También la de Édgar Niño, *El hombre más bajito de Colombia*. Niño que llegó a poseer el Guinness Récord para un adulto con una estatura de 67 centímetros:

En ese cuerpo de niño se esconde un hombre solo que sueña con encontrar una esposa de pelo crespo, ojos verdes, parecida a Claudia Schiffer y que, espera, no sea muy bajita: las enanas le dan risa. Con ella quisiera viajar por el mundo, tener tres hijos, una finca en tierra caliente y una camioneta mercedes de 180 millones de pesos como la que les mostró a sus papás en un concesionario. Ante eso, a Edgar solo le queda rezar porque llegue alguien que le cumpla sus sueños, tal vez un editor de los Guinness

Records, y aceptar que es un hombre pequeño con aspiraciones de gigante (Sanín, 2008, p.262).

La escritora colombiana Margarita García Robayo cuenta la historia de un burdel de burras, un prostíbulo organizado que en lugar de mujeres ofrece burritas para que los niños tengas sus primeras experiencias sexuales:

Me dijo que le gustaba tener sexo con burras porque no se sentía en la obligación de demostrarle nada a nadie, que estaba él solo con ella, dejándose llevar por lo único que le interesaba en ese momento: tener un orgasmo (García, 2008, p.497).

Dentro de este tipo de textos se destaca el de *El árbitro que expulsó a Pelé* en el que Alberto Salcedo Ramos recorre la vida del *Chato Velásquez*, un árbitro que tuvo la osadía de expulsar al mejor jugador del mundo de un terreno de juego, con tan mal suceso que el público pidió el regreso de Pelé y la expulsión del árbitro. Velásquez, además, tiene un récord increíble de peleas dentro del campo con varios jugadores con los que, incluso, se fue a los golpes. Salcedo también cuenta en *Un viaje con los enanos toreros*, la historia de un grupo de enanos que viaja por Colombia ofreciendo un espectáculo en el que hacen malabares e intentan burlar con saltos a unas vaquillas. Dentro de esta gama de rarezas Salcedo Ramos exploró las comodidades que el hombre les da a los animales y contó la historia de *Perra vida, perra muerte*, un recorrido por un servicio funerario para perros.

El tema de las comodidades animales tiene mucho material, por ejemplo, Efraím Medina Reyes nos cuenta la historia de Tomasso, un gato italiano que heredó diez millones de Euros. Su dueña Maria Assunta murió el 14 de diciembre de 2011 y le dejó todos sus bienes:

es el propietario de una mansión de dos millones y medio de euros en Olgiate, dos apartamentos en Roma, otro en Milano, propiedades en Calabria, autos de lujo, entre los cuales figura un Lamborghini Diablo del 99 (el marido de Stefania tiene orden de llevarlo a dar un paseo de vez en cuando) y varias cuentas corrientes en bancos italianos, sin pasar por alto que es socio de varios clubes de tenis y golf [...] fue encontrado en la calle y ahora tiene una habitación de 70 metros cuadrados, varios armarios y dos camas, la más grande de casi 3 metros cuadrados, pero él prefiere dormir acurrucado en un cojín bajo una mesita de noche (Medina, 2013, s.p.).

Leila Guerriero es consciente de lo reiterativo de la temática y ella misma ha tratado el tema de lo *freak*, por ejemplo, contó la historia de René Lavand, un mago manco:

Si el lugar común que sostiene a la magia dice que es posible que sucedan cosas como esas porque la mano es más rápida que la vista, Lavand metió el dedo en esa llaga e hizo lo contrario: exacerbó la lentitud de esa composición de apariencia sencilla, llamó a esa técnica “lentidigitación” [...] con una sola mano y lentitud de iglesia y de incensario, hace que las tres cartas negras y las tres cartas rojas terminen magnéticamente unidas entre sí, una y otra vez, y cada vez más lento. Por dentro, mientras lo hace, Lavand es una máquina certera, un engranaje, un centurión sudando por su vida (Guerriero, 2012, s.p.).

Guerriero también cuenta la historia de un hombre extraordinario que nació en un lugar ordinario, que trabajó en diferentes profesiones con el único afán de mantener a su familia, que era tan inocente que la primera vez que fue a un hotel lavó los azulejos del baño y no sabía cómo hacer para que el ascensor bajara, es la historia de Jorge González, *El gigante que rozó el cielo*:

Que jugó en la Selección Argentina, fue elegido en el *draft* de la NBA, devino estrella de la lucha libre, viajó por treinta países, participó en la serie *Baywatch*, tuvo mujeres, tuvo chofer, tuvo dinero, y que hoy vive en el pueblo que lo vio nacer sin poder caminar, pobre, solo y diabético. Y diría, también, que todo eso le sucedió a Jorge González por ser una criatura extraordinaria de dos metros treinta y un centímetros de alto -un gigante- y que a eso -a esa altura- le debe toda su suerte. Le debe toda su desgracia (Guerriero, 2012, s.p.).

En este caso, también abundan los ejemplos y queda demostrado que lo *freak* es otro tema recurrente de la crónica latinoamericana actual.

- **Crónica de inmersión, de suplantación**

En el Nuevo Periodismo norteamericano, uno de los recursos más importantes para la escritura de los textos era la inmersión, “descubrí que uno tiene que comprender una gran cantidad de cosas aunque sólo sea para escribir un pequeño fragmento. Una cosa lleva a otra. Hay que meterse dentro del asunto para hacer que casen las piezas” (Sims, 2009, p.20), las palabras son de John McPhee, quien practicaba con tenacidad la inmersión:

Para McPhee, y para la mayor parte de los demás periodistas literarios, la comprensión comienza con un contacto emocional, que sin embargo pronto lleva a la inmersión. En su forma más simple, la inmersión significa tiempo dedicado al trabajo (Sims, 2009, p.20).

Para los cronistas latinoamericanos es muy importante la cantidad de tiempo que se dedica al trabajo y además, algunos, se meten de lleno en las historias, dejan la piel y parte de sus creencias para contar relatos más vivos. En este caso hay una herencia directa del periodista norteamericano Hunter S. Thompson quien se volvió famoso por desencadenar los sucesos que iba a retratar, a través de su mirada particular, su protagonismo premeditado que llevan a la creación del llamado periodismo *Gonzo*. La primera muestra del *Gonzo* se dio en un crónica narrada en primera persona sobre las carreras de caballos en Kentucky, “Para ser *gonzo*, se necesita el talento de un maestro periodista, la mirada de un artista o un fotógrafo, y las bolas bien plantadas de un actor”, afirmó Thompson acerca de ese primer relato.

También del periodista alemán Günter Wallraf, quien en su afán de denuncia se disfraza de distintos personajes para retratar, desde adentro, las condiciones de vida del grupo al que escogía, como en su famoso libro *Cabeza de turco*, con el que denunció los abusos que cometían los patrones alemanes en la persona de los inmigrantes turcos.

En la crónica latinoamericana actual existen distintas maneras de vivir el periodismo de inmersión. Por un lado está el método del argentino Emilio Fernández Cicco, que él ha denominado periodismo *border*:

inicié una serie de crónicas donde me propuse abordar las historias tomando prestadas técnicas que no pertenecían al periodismo. Tal vez no debería decir “prestadas”, sino emplear el término más exacto: las robaba [...] Como en las películas de momias donde el protagonista viaja a Egipto a desenterrar un tesoro faraónico, dejé el periodismo atrás y me dediqué a explorar géneros inhóspitos y a vivir cosas fuera de lo común. Asistí a autopsias forenses, a orgías, me empleé como enterrador, como asistente de boxeo, fui catador sexual, cazador, anfitrión de tangos, nudista. En fin, me divertí [...] En mayor o menor medida, así fue cómo se inició el *border*, una forma de narrar los hechos con pautas personales, desprejuiciadas, desencantadas (Cicco, 2006, s.p.).

El periodismo *border* se plantea dinamitar los esquemas del periodismo tradicional y buscar una narración auténtica, vivir los sucesos en carne propia y de la misma manera contarlos. Cicco definió unos principios que lo rigen:

1) Viva la nota

Por comodidad, el periodista tradicional no vive las cosas, las pregunta o las averigua por internet. De este modo, conoce, pero no sabe. Un error. La premisa del periodista *border* es: “si puedo vivirlo, ¿para qué quiero que me lo cuenten otros?” [...]

2) La técnica *serial killer*

Vidas ordinarias en mentes retorcidas. Este es el rango de acción del *border* [...]

3) Cruce al humor

Empleo de la situación hipotética con fines cómicos, del chiste que desmitifica el tema tabú, del elemento grotesco que desmantela a la celebridad. El humor es una fuente rica para el periodismo [...]

4) Animalización y crimen del personaje

El periodista *border* no debe perder de vista la noción de que todos somos animales disfrazados. Conocer la especie que cada entrevistado lleva dentro, facilita las cosas para describirlo. Es necesario tener presente que está hecho de sangre, de huesos, de fibras musculares, de agua, de apetito sexual, de vicios, de ganas de ir al baño [...]

5) Sentido de la no pertenencia

Como el *border* mira y disecciona las cosas como un marciano, no se alista en ningún partido político, no sigue modas, no tiene amigos en el ambiente ni pertenece a ningún movimiento social, artístico o cultural. No lee los diarios excepto para zambullirse en su historia, lo cual le permite un abordaje descontaminado, auténtico, un golpe de lanza que va desde la ignorancia al conocimiento, un viaje de iniciación que todo lector agradece [...]

6) La simulación idiota

Un periodista con espíritu de ingenuo alienta a que el otro se muestre auténtico y con la guardia baja [...]

7) La mirada en doble sentido y la puesta en escena

El periodista *border* observa lo que le ocurre al entrevistado siempre y

cuando la observación sirva para entenderlo. A la par, observa lo que le ocurre a él mismo, al fotógrafo, lo que sucede a sus espaldas, a su alrededor (Cicco, 2006, s.p.).

Algunas de estas condiciones se pueden rastrear en el texto *Nena de mamá* (2004), en el que Cicco entrevista a la actriz Leticia Brédice. El texto comienza con un acto de onanismo “Acabo de masturbarme viendo a Leticia Brédice por razones estrictamente profesionales. Probé infinidad de métodos para medir el sex appeal de las mujeres” (Cicco, 2004, s.p.). Además de las descripciones gráficas, Cicco deja algunas nociones de su método a lo largo del texto:

El día de mi encuentro con Leticia, apunto la incógnita en una libreta junto a otros treinta interrogantes. Dejo las cuestiones más comprometedoras para el final. Es bueno demostrarle al entrevistado que uno ha venido a preguntarle precisamente sobre aquello de lo que quiere hablar [...] Le cuento entonces mi sistema para conocer a las personas: éste es uno de los métodos sobre los cuales uno puede explayarse sin temor a reacciones violentas. Se resume así: uno recién conoce a fondo a alguien cuando hace un paseo por la heladera, la cama y el baño, las tres áreas donde se satisfacen los bajos instintos (Cicco, 2004, s.p.).

Poner al personaje en ámbitos que le son propios, pero que comparte con poca gente es una manera en la que el periodismo *border* trata de conocer mejor a las personas, también se hace presente el tratar de ganarse su confianza para que revele aspectos que van más allá de lo teatral y que configuran parte de su esencia. En sus textos hay una serie de comentarios, que se parecen a los que utilizaba Hunter S. Thompsom, es recurrente, por ejemplo, mencionar que es licenciado con honores:

En la cabecera hay dos estampitas de Buda personificado en un elefante o un elefante que, de pronto, se volcó al budismo, no puedo saberlo, soy un licenciado con honores, pero nada sé de teología [...] Y tiene razón. Hay que aceptarlo. No necesito que me lo cuente. Soy licenciado con honores. Entiendo de estas cosas. Un día antes de verla, entrevisté a su director musical, a su guía vocal, a la directora de su clip y al jefe de la compañía discográfica (Cicco, 2004, s.p.).

Estos comentarios hacían parte del trabajo de Thompsom, sobre todo en su libro *Miedo y asco en las Vegas* y Cicco los retoma en un claro homenaje, aunque también a lo

largo de sus textos, sobre todo los que conforman *Yo fui un porno star y otras crónicas de lujuria y demencia* (2006) se nota un deseo de desligar lo *border* de lo *gonzo*.

Otra manera de entender y de realizar este tipo de periodismo de inmersión está determinada por el método de la cronista peruana Gabriela Wiener, de quien Karina Sainz Borgo ha dicho que “intenta crear un nuevo género literario, ella misma”. Una afirmación que respalda Juan Bonilla, en la solapa del libro *Llamada de emergencia* (2014), “Desdibuja las fronteras entre la periodista y la exploradora en pos de sí misma, del conocimiento o de la experimentación. El lector podrá preguntarse si cumple así con el encargo de alguna revista o con el de su propia alma”.

Gabriela Wiener disfruta y sufre sus textos, en ellos está más que el simple deseo de retratar una experiencia, hay un tono íntimo y tan personal que parece hablarle al oído del lector, parece contándole un secreto. Hay, además, un desenfado a la hora de relatar las historias que sorprende y seduce. Gabriela es coqueta y encantadora, es sincera y tierna. Hace que el lector se comprometa con sus historias. Fue formada en la escuela de la revista peruana *Etiqueta Negra* y allí aprendió un método riguroso, la necesidad de dar autoridad a los textos con toda la información posible; pero a diferencia de otras voces que han caído en la uniformidad, su voz se mantuvo potente y fresca y eso ha perdurado a lo largo de sus libros.

En *Sexografías* (2008), Wiener explora su sexualidad y explora la sexualidad en diferentes facetas, va hasta la casa de un polígamo y cuenta cómo viven sus esposas, pero no toma distancia, es casi una más de ellas, reflexiona acerca de lo que significaría ser parte de esa especie de cofradía:

Al terminar esta noche las veo y quiero ser como ellas. Quiero ser mantenida y adorada con caramelos en forma de corazón y rosas de chocolate. Quiero que mi trabajo sea un *hobby*, estar todo el día en mi casa y que mi casa sea un lugar de juegos amorosos donde viven mis mejores amigas. Quiero hacer el amor delante de todas. Quiero bordar trusas y sostenes. Quiero hacer el más memorable almuerzo para mi hombre. Quiero usar ropa de fantasía árabe. Quiero amar el presente. Quiero un dios (Wiener, 2008, p.30).

Una de las historias en la que Gabriela Wiener se compromete más directamente es en *Swingerlandia*, un texto en el que emprende un viaje al planeta de los *Swingers*, esas

comunidades de intercambio de parejas que promulgan la infidelidad consensuada. Esta vez no hace el viaje sola, lo hace con su esposo. La situación hace que aparezcan sentimientos como los celos, es un texto con una reflexión intensa sobre la condición humana, la sexualidad y la vida en pareja:

Es un problema esto de descubrir un placer realmente nuevo, porque siempre se quiere más. Sé que fui liberal alguna vez, hasta que volví del planeta de los *swingers*. He traicionado el voto de confidencialidad de la mafia. La última regla para un *swingers* es no hablar de lo que ocurre entre liberales. Quizás nunca lo fui (Wiener, 2008, p.157).

El texto va desde la sorpresa que infunde un lugar nuevo, lo desconocido, hasta las descripciones de un paraíso sexual del desenfado, en el que varias parejas tienen sexo colectivo; pero lo más importante es que es una reflexión acerca de los conflictos cotidianos y las reglas que se ponen dentro de una relación, muchas de ellas arbitrarias y determinadas por el capricho. Al final, queda una sensación de humanidad exacerbada. Gabriela, la liberal, se encontró con un mundo que le asustó un poco, con gente más liberal que ella o con menos prejuicios frente a compartir a su pareja. Esa reflexión interior, más que cualquier otro aspecto de la historia es la más valiosa y la que justifica que este texto sea considerado un ejemplo del periodismo de inmersión.

En *Adiós, Ovocito, adiós* se toca una situación que han vivido muchas mujeres, la donación de óvulos. En este caso se mira el tema desde la perspectiva de las donantes, que en Europa se ha convertido, incluso, en una manera de ganar unos ingresos extra. También, aunque de manera tangencial, aparece la parte de la historia desde la perspectiva de las receptoras:

En este mismo momento, en las entrañas de una desconocida, crece un hijo mío. Debo buscar otra manera de llamarlo. Técnicamente no es hijo mío, aunque lleve toda mi información genética. Durante el tiempo que duró la donación los doctores lo llamaron Ovocito, hasta que me lo extrajeron. No supe nada más sobre Ovocito, sólo que se transformó en embrión después de mezclarse en un tubo de ensayo con el semen de un hombre con el que nunca me acostaré y que es el marido de esa mujer desconocida (Wiener, 2008, p.159).

En este texto aparecen, en los bordes, temas como la xenofobia y la discriminación: en varios lugares no le iban a permitir donar debido a sus rasgos indígenas. Pero el texto se concentra en una situación extraña, un óvulo de una mujer va a parar en el útero de otra. El proceso se maneja como una especie de transacción comercial, hay una mujer que ofrece “un producto” y le pagan por sus servicios. Al principio está la idea de mantener la distancia, de respetar el acuerdo; pero al final se nota una cercanía maternal cuando se humaniza al óvulo que acaban de sacarle:

es posible que el plan para Ovocito haya fracasado, que no haya sobrevivido al viaje. O que mi esfuerzo sí diera frutos y cierta pareja esté esperando un niño de rasgos amerindios, o que sea ahora mismo un embrión congelado para investigaciones relacionadas con la clonación que salvará a la humanidad. Yo prefiero imaginarlo como un cuerpo pequeño que viaja hacia la luz. Ovocito, que duermas bien (Wiener, 2008, p.166).

Esa frase final de “ovocito, que duermas bien” demuestra un cambio profundo en la percepción de la donante, va más allá del acuerdo comercial, de esa figura amorfa de un óvulo vendido, es la preocupación por el sueño de un ser vivo que salió de las entrañas, como la misma crónica.

Yo fui una freak (pero me operé) es un texto que entra en una categoría más cercana a lo que afecta el cuerpo, Wiener cuenta la extracción de una glándulas mamarias extras con las que nació:

Técnicamente he vivido todos estos años con cuatro tetas en lugar de con las dos oficiales [...] Solía tener pesadillas, me imaginaba amamantando a mis hijos por los sobacos y poniéndome desodorante en los pezones [...] Dos delgados costurones ocupan hoy el lugar de mis antiguas monstruosidades. Me han cortado las alas, literalmente, y quizás, como pensaba mi madre. Me he cercenado la magia [...] Pero lo más asombroso que descubrí en estos largos días sin poder moverme, sin poder escribir, es que en realidad escribimos con los sobacos. Nada al final es tan importante para una narración sostenida como un buen batir de alas. En ese sentido, escribir poesía siempre es más sencillo. Se puede escribir poesía con una mano o con un dedo. Pero la prosa sólo acepta buenos, continuos e imparables aleteos (Wiener, 2008, p.176).

Wiener maneja con humor e ironía una operación que le devuelve “la normalidad”. Esta cirugía afecta su cuerpo. Ella se detiene en lo que gana, que tiene más que ver con lo psicológico y lo que pierde que entra en un terreno más abstracto, casi mágico, que incluso afecta su escritura.

Nueve lunas (2009) es una exploración completa y compleja de la maternidad, es la declaración de alguien que no siempre soñó ser madre, que lee y trata de aprender de cada experiencia, que se sorprende ante los cambios y nos deja ser partícipe de ellos, con tal nivel de detalles que parece que el lector fuera un espectador de primera fila “En estos últimos meses, nueve, para ser exactos, he llegado a pensar que el placer y el dolor siempre tienen que ver con cosas que entran o salen de tu cuerpo” (Wiener, 2009, p.11). La experiencia de la maternidad comienza con la prueba de embarazo “Un test de embarazo es siempre una presencia intimidante, sobre todo si eres un flamante desempleado” (2009, p.13); pero realmente comienza mucho antes, en la relación con su madre, en la vida cotidiana que ha llevado y que se transforma para siempre:

Los manuales para embarazadas deben haber sido escritos por madres completamente narcotizadas por el amor de sus hijos, sin una pizca de distancia crítica. Todos dicen: sentirás un poquito de náuseas por la mañana, tus pechos se volverán tensos y sensibles, sentirás sueño y ganas frecuentes de orinar. Ah, eso sí, «no fumes, no bebas ni café ni Coca-Cola, no tomes drogas. Aléjate de los rayos X» ¿Cómo demonios soportar este estrés sin al menos una lata de Coca-Cola? ¿Cómo es que hasta ahora no se ha sintetizado una droga de diseño para embarazadas? Éxtasis prenatal, LSD para gestante, algo así (Wiener, 2009, p.15).

Nueve lunas no es una declaración romántica acerca de la maternidad, no es un manual rosa que cuente las bondades de ser madre, es el testimonio de una mujer moderna que sufre y vive intensamente cada paso de la maternidad:

Yo empezaba a ser devorada. No cabía la menor duda. De adentro hacia afuera. Se había creado el cordón umbilical y a través de él, el escuálido ser iba nutriéndose de las sustancias químicas que lo harían engordar [...] Mi pequeño habitante era en ese instante lo más parecido a un tumor. Sus células crecían y se multiplicaban rápidamente, penetrando mis tejidos y erosionando mis vasos sanguíneos. Era un parásito que vivía a expensas de

mí, extrayendo su fuerza y alimento de mi cuerpo. Respiraba mi oxígeno. Y yo resoplaba (Wiener, 2009, p.29)

En la cabeza de una madre tradicional, que piense en el embarazo como una bendición, como la más hermosa condición de una mujer no cabrían expresiones como: ser devorada, escuálido, la comparación del feto con un tumor o un parásito. Ella lo hace con la naturalidad y desenfado que usa para hablar de otros temas, mantiene ese rasgo característico de su prosa. Además de su propio embarazo, este libro se detiene en toda la vida de Gabriela, en especial analiza la relación con su madre:

Amo a mi madre, pero es mi madre. Se supone que debo odiarla. Como ella un día odió a la suya y como mi abuela odio a mi bisabuela y así hasta el infinito [...] Matar a la madre es simplemente una cuestión de supervivencia para la hembra humana [...] Tenía miedo de convertirme en mi madre pero me daba aún más miedo que una posible heredera mía se convirtiera en una hija como yo. Finalmente, lo que temía era la posibilidad de generar una mala copia residual de mí misma, capaz de odiarme aún más de lo que yo me odiaba (Wiener, 2009, pp.44-45).

La relación de amor y odio con la madre es una constante en las relaciones humanas y la reflexión se hace más notoria cuando la hija va a convertirse en mamá. La mayoría de mujeres comienza a entender mejor a su madre durante el embarazo y la crianza de los hijos. En ocasiones, las mujeres renuncian a su vida para entregarse por completo a la maternidad, muchas dicen no dar importancia a los cambios hormonales y físicos frente a la maravilla de una vida creciendo en su interior, no es el caso de Wiener quien también analiza muchos síntomas y cambios negativos en su vida:

Me bañé y me miré desnuda y de perfil en el espejo, constaté que ahí seguía. En los últimos días había notado por fin un esbozo de panza que empezaba en la zona alta del vientre, superándolo en dos [...] En líneas generales, seguía siendo yo ante mi cuerpo cubierto de gotas de agua que reflejaban decenas de veces mi solitario reflejo en el espejo. Es verdad, había escuchado el sonido de otro corazón al lado del mío, pero para cerrar este círculo vicioso de incredulidad tenía que ver el rostro (Wiener, 2009, pp.50-51).

Son muchos los cambios que se presentan durante el embarazo, después de leer *Sexografías* queda claro que Gabriela Wiener es una mujer muy sexual, esta condición se ve afectada en su embarazo:

En los últimos dos meses el sexo se había vuelto una actividad esporádica y planificada. Las náuseas me quitaban el deseo y el deseo me daba náuseas. Cuando lo hacíamos, siempre nos daba por hablar del bebé, cosas del tipo -¿Te hago daño?
- En realidad no, pero creo que le estás aplastando el cráneo.
Y lo dejábamos ahí. Nos cuidábamos de no incomodarle con alguna pose rara (Wiener, 2009, p.59).

Nueve lunas está escrito como una especie de diario íntimo, que casi podemos robar y leer a escondidas, parece construido con pensamientos que no pasan por un filtro que los haga más suaves y se dicen tal y como llegan a la cabeza. Los cambios producto del embarazo la agobian, sentimos cómo se presentan paso a paso los síntomas, desde el trastorno del sueño hasta las contracciones:

Yo dormía poco, me incomodaba estar echada, sentía mucho calor y debía levantarme a orinar cada dos horas. Mi vida oscilaba entre mis intentos de tragar oxígeno y mis intentos de no orinarme encima. Sin mencionar los monstruosos calambres que padecía a altas horas de la madrugada [...] Así que estás eran las putas contracciones. O debo llamarlas contradicciones. Cólico abdominal como de regla y dolor de cintura como el de un cólico renal. En cada contracción, la barriga se pone tan dura que parece que va a estallar (Wiener, 2009, p.105-140).

En este texto también aparece la figura del esposo de Gabriela que ya ha sido protagonista en otras historias como *Swingerlandia*, está allí construyendo el piso y pintando el cuarto del bebé, apoyando a Gabriela en los controles prenatales, recibe con paciencia los cambios de humor de la madre y está presente en el momento definitivo. Una de las escenas mejor logradas, que más logran invitar al lector para que sea participe, es la del parto. Gabriela logra contar la escena desde lo que siente y lo que ve, parece que tuviera una cámara que logra capturar cada detalle, que ofrece a los lectores como en un estreno cinematográfico:

Hay una media de diez personas ahí metidas [...] Me animan todos a la vez. Hay dos mujeres que están muy cerca, a ellas me confío, tengo la urgente

necesidad de confiar en alguien [...] Empujo con todas mis fuerzas pero no sale. Me desgarró levemente, son dos puntos que cicatrizarán rápidamente [...] por primera vez en la vida estoy concentrada en algo más que no soy sólo yo. Me esfuerzo como nunca, enrojezco, sudo, me abro. A mi lado el monitor muestra la frecuencia cardíaca de mi bebé. Me da por mirar las fluctuaciones de su frágil vida, que depende de que yo haga bien las cosas [...] Está completa. Sólo tiene una marca en un ojo. Está herida de guerra. Huele a algo muy limpio. Es muy pequeña, delgada y pálida. Sus manos son larguísimas y translúcidas como las de un vampiro (Wiener, 2009, pp.151-153).

En el periodismo de inmersión hay otra forma más brutal de vivir los acontecimientos, ponerse de frente al relato, vivirlo en carne propia con la determinación del protagonista que sufre cada uno de los sucesos. Lo hace Leonardo Faccio en *El humanitario negocio de alquilar tu cuerpo para el progreso de la ciencia* (2010), cuando se convierte en conejillo de indias para probar medicamentos sin licencia:

El ensayo clínico al que voy a someterme tendrá varias pruebas durante un mes, y por ello me pagarán quinientos euros [...] El medicamento que van a probar en mi cuerpo es un calmante del dolor [...] Un estudio de la revista estadounidense *Nature Biotechnology* dice que ocho de cada diez nuevas medicinas fracasan al ser probadas en humanos por primera vez. Pero lo que ese estudio no advierte es que la palabra “fracaso” significa que el voluntario puede quedar lesionado de por vida o morir (Faccio, 2010, pp.607-623).

De igual manera lo hace Efraím Medina Reyes, quien en *Boxeador por un día* (2008) se convierte en *sparring* de boxeo, un saco de arena humano que se planta en la trayectoria de golpes rápidos y potentes como martillos:

Alcancé a ver la mancha oscura y antes de que pasara una milésima de segundo sentí el impacto contra mi frente y luego la mancha oscura empezó a crecer hasta borrarlo todo. Fue como estar en la Torre Norte, justo en el piso 94, ese maldito amanecer del 11 de septiembre. Solo que ellos, a diferencia mía, no habían elegido estar en la trayectoria de ese Boeing (Medina Reyes, 2008, p.118).

El texto supera lo anecdótico de muchos relatos de suplantación, muy comunes en la revista *Soho*. Plantea un verdadero ejercicio de inmersión que cuenta la historia desde adentro, que nos hace entender lo que puede sentir un boxeador cuando suena la campana, los ayudantes retiran la silla de madera y se encuentra solo en medio del cuadrilátero esperando golpear y que no lo golpeen. Con este relato entendemos, por ejemplo, que después de un rato, el boxeador ya no siente los golpes que le llegan hasta el rostro porque la inflamación actúa como un analgésico:

Me di cuenta de que nada cansa más a un púgil que los golpes perdidos en el vacío. Son esos los que convierten tus brazos en dos inofensivos colganderos repletos de plomo [...] El instante del golpe es abstracto, es como si le pegaran a otra persona. El sonido llega de lejos y luego viene la sensación de dolor que es borrada de inmediato por otro golpe y así hasta que te acostumbras y ya no sientes sino la sensación de sentir (Medina Reyes, 2008, p.120).

Muchos autores han convertido al boxeo en una metáfora de la vida, es la supervivencia en medio de la soledad del cuadrilátero, es el instinto primitivo, la preparación obsesiva y la estrategia precisa al servicio de intentar salir con vida, poco herido:

un buen boxeador, luego de dos asaltos, conoce a su rival tanto como conoce a la mujer con la que ha pasado media vida y si no logra hacerlo, en ambos casos, sufrirá las consecuencias [...] Una vez estés adentro sabrás que lo único que importa es salir con vida. Eso es lo que está en juego y por eso ningún deporte puede competir en emoción y riesgo con el boxeo, el boxeo no es un deporte, es la vida misma en su forma más elemental y altanera (Medina Reyes, 2008, pp.120-125).

Después de leer este texto, el lector queda con la impresión de haber estado metido en un combate, haber lanzado y recibido golpes, con unas pausas breves que no permiten recobrar del todo el aliento. En el oído queda el sonido de los golpes, en la retina las luces que se apagan después del *knock out* y sólo queda saber a qué sabe la vida de un boxeador:

Mientras hago bucheros de agua salada para detener la sangre trato de pensar en lo que siento pero no siento mucho. Aparte del dolor físico todo está vacío, las ganas de matar a mi rival se han ido [...] Cuando le pregunto a qué sabe el boxeo se ríe, hace una finta y me pide que le responda algo.

-lo que quieras- digo

-¿Qué sabor tienes ahora en la boca?- me paso la lengua por el borde de los dientes y siento el sabor de mi propia sangre. Él agrega antes de que tenga tiempo de responder:

-A eso sabe la vida de un boxeador (Medina Reyes, 2008, p.129).

Un ejercicio similar realiza la periodista Carolina Aguirre en *Espejito, Espejito*, un texto en el que narra su drama por estar gorda y todos los esfuerzos que realiza para poder estar flaca:

Hace dos meses y medio que solo consumo líquidos, salgo a caminar cinco veces por semana, tomo una batería de pastillas, vitaminas y proteínas que me dan asco y me caen mal, y me doy unas inyecciones terribles [...] Además, no me dejan tomar medicamentos, así que aguanto los dolores de cabeza y de ovarios haciéndome un ovillo en la cama y esperando que se me pase [...] No veo la hora de terminar con esta dieta perversa y con diez años de tratamientos (Aguirre, 2010, s.p.).

La revista *Orsai* llamó a una cronista para la que bajar de peso era una verdadera obsesión, el texto es una muestra de sacrificios, de esfuerzo y de privaciones que buscan el cumplimiento de un objetivo

no hay nada que me interese más en la vida que ser flaca. Si tuviera que elegir entre ser la mejor escritora del mundo y ser flaca, elegiría ser flaca. Millonaria y gorda, o pobre y flaca, flaca de nuevo. Entre ser una persona equilibrada y de sabiduría excepcional y ser una flaca atormentada que toma pastillas para dormir, también flaca. Y si no hubiera ningún testigo, y me ofrecieran pesar cincuenta kilos para siempre o descubrir la cura contra el cáncer, erradicar el hambre mundial y garantizar la paz en Medio Oriente, no tardaría ni un segundo en decidir. Flaca, flaca, flaca. Que se mueran todos. Yo quiero comprar talle *small* y dejar de contar calorías (Aguirre, 2010, s.p.).

La única manera de lograr el propósito es someter el cuerpo a una cirugía, intervenirlo de forma radical. El bypass es un procedimiento en el que cortan el estómago y sacan un pedazo de intestino. Después de la cirugía cuenta su experiencia desde adentro, con el dolor todavía presente, con la emoción en la piel:

Si me muero en esa mesa, quiero sentir que era mi única opción, que hice hasta lo imposible para ser flaca de otra manera [...] Por error, me despierto en el quirófano apenas terminan de operarme [...] Siento que me atropelló un auto y quiero gritar, pero no me sale la voz. Los cirujanos están terminando de acomodar cosas y nadie me presta atención [...] Un médico que no conozco me ve, y me dice que ya me pusieron toda la anestesia, que si me ponen de nuevo me voy a morir, mientras me muestra un envase de suero vacío. No sé quién es, pero lo voy a odiar mientras viva (Aguirre, 2010, s.p.).

Contar la historia de una cirugía es una riesgosa forma de periodismo, podría decirse que más riesgosa incluso que la de Hunter S. Thompson persiguiendo a los Ángeles del infierno o que Günter Wallraf detrás de los abusos a los turcos, es contar una experiencia que se debate entre la vida y la muerte, es un periodismo vivencial llevado al extremo:

En estos últimos tres años y medio, antes de los nueve cirujanos, pasé por dos gurúes dietólogos, un acupunturista, dos nutricionistas taradísimas, un endocrinólogo, dos psicoimmunoneuroendocrinólogos, un personal trainer, tres gimnasios, un deportólogo, y un montón de análisis que nunca llegaron a ninguna conclusión que sirviera para bajar de peso. Empecé diecinueve dietas distintas con siete dosis de medicación [...] No me operé para comprar ropa nueva, ni para conocer muchos hombres, ni para sentirme bien con mi cuerpo. Ni siquiera me interesa estar mejor de salud. Cuando esté flaca posiblemente use un jogging de cuando estaba gorda y las mismas zapatillas de siempre. Yo no quiero ser flaca para ser linda. Yo quiero ser flaca para tener un poco de paz interior. Para que se calle la voz y me deje escribir en silencio (Aguirre, 2010, s.p.).

Existe otro tipo de periodismo de inmersión en el que se eligen ciertas situaciones para probarlas, lo hace Andrés Felipe Solano en su texto *Seis meses con el salario mínimo* (2012), en el que decide investigar cómo hacen la miles de personas que en Colombia viven con el salario mínimo:

Al partir en este viaje, mis votos son los de un monje: pobreza y castidad. He decidido vivir seis meses en Medellín con el salario mínimo y no sé cuál será mi casa, si tendré amigos, si un día me acostaré con una mujer. Mis

únicas certezas son un número de teléfono y un puesto como bodeguero (Solano, 2012, p.307).

Hay muchos que han criticado la falta de conflictos realmente dramáticos, otros han alabado un ejercicio que deja lo anecdótico y logra que el periodista abandone su vida para convertirse en un personaje de la historia, un personaje que va más allá de la simulación:

Tengo hambre y quisiera comprar una bolsa de churros recubiertos de azúcar, pero no me alcanza la plata. Mañana deberían pagarme mi cuarta quincena y ahora sólo me queda lo del bus [...] No tener dinero es como andar por la calle desnudo o haber perdido a la madre en la infancia. Es difícil luchar contra ese sentimiento de orfandad. ¿Pero qué es tener dinero? ¿Y si se tiene dinero, qué se es? Dicen que la única manera de dejar de pensar en dinero es tener tantísimo que ya no importa su valor (Solano, 2012, p.317- 318).

Otra de las virtudes del texto es que logra retratar la situación que se mueve alrededor de la historia, la situación a la que se enfrentan muchas personas que ganan poco, tan poco que no les alcanza, muchas veces, para cumplir con sus necesidades mínimas:

Una vecina de barrio suele pedir plata prestada a través de una modalidad atroz que se llama «el pagadiario»: llamas al celular de un muchacho de la cuadra que siempre tiene efectivo, él te presta sin papeles ni fiadores [...] El problema viene cuando no pagas. El muchacho viene por ti a la semana [...] y, en un segundo más, puedes ser carne de muchacho [...] Uno de mis compañeros, por ejemplo, atiende un carro de perros calientes los fines de semana y otro es mensajero de una droguería. Trabajan siete días de la semana, cincuenta y dos semanas año, y crecieron en unos barrios populares donde sus amigos cambiaban de moto cada dos meses. Hoy sus amigos están muertos. ¿Es acaso mejor estar vivo y marcar tarjeta en una fábrica? (Solano, 2012, p.319- 322).

Existe otro tipo de periodismo de inmersión en el que el periodista no eligió ser el protagonista de la historia y en el que el azar o el destino lo pone en medio del hecho noticioso, sucede en el texto *La víctima del paseo*, de Alberto Salcedo Ramos, el cronista es víctima de una modalidad de atraco conocida como el Paseo Millonario, un tipo de robo que consiste en abordar a un pasajero de un taxi y obligarlo mediante intimidación a que entregue sus pertenencias y vacíe sus cuentas bancarias:

Lo más doloroso del paseo es ese montón de oscuridad que pesa sobre los ojos y nos hace sentir humillados. Al cerrarnos los ojos, el verdugo nos arrebató la posibilidad de calibrar sus intenciones, de intentar manipularlo. Con las glándulas disminuidas y los brazos maniatados, te tienen a su merced. Sólo te dejan un par de orejas que, como podrás imaginarte, no son un arma contra ellos sino contra ti mismo, porque en las tinieblas magnifican el horror de cada palabra que escuchas [...] no te interesa identificar ni delatar a nadie, ni impedir que te roben, sino apenas seguir vivo (Salcedo, 2011, pp.407-408).

Diferentes modalidades y herencias, métodos aprendidos y desarrollados, la certeza de contar historias cercanas marcadas por la primera persona, ajena al periodismo informativo, pero presente y viva en el periodismo narrativo. La inmersión, la suplantación también hacen parte y enriquecen la temática de la crónica latinoamericana actual.

- **Las culturas emergentes o las modas**

Existen una serie de situaciones que son tratadas en la crónica latinoamericana actual que se relacionan con culturas que se posicionan y con determinadas circunstancias que se ponen de moda, para Carlos Mario Correa, este tema se relaciona con:

el grafiti, la pintura contemporánea, la literatura, manifestaciones propias del arte, la música, la ropa, los piercing, cómo el cuerpo pasa a ser un estandarte donde se exhiben muchos estilos de vida. El arribismo, lo que produce internet, nuevos oficios, nuevos lenguajes, nuevas maneras de tratarse los jóvenes (Correa, 2014, entrevista).

Sin ninguna duda, este apartado tiene una estrecha relación con el tema de la juventud. La investigadora Ángela Garcés Montoya nos habla en su artículo *Emergencia de la juventud en las ciudades contemporáneas* (2009) de un hecho puntual y es que no existe una juventud si no varias juventudes ubicadas y temporalmente constituidas. De igual manera, esos jóvenes tienen una relación con la cultura “como receptores pasivos frente a otros jóvenes disidentes, que se declaran productores y renovadores de cultura” (Garcés, 2009, p.107).

La juventud o las juventudes buscan unos modelos, normalmente asociados con la juventud. Esos modelos son productores de cultura y son seguidos por otros jóvenes y se genera otro concepto fundamental, el de resistencia juvenil:

Para pensar en los discursos de resistencia juvenil es necesario hacer un recorrido entre movimientos y expresiones juveniles, que tienen un contexto especialmente urbano en tanto cobran vigencia con los procesos de modernización e integración del país al mercado internacional que caracteriza los inicios del siglo XX (Garcés, 2009, p.113).

En esta temática encontramos crónicas como *Un americano original* (2006), de Fernando Gómez, en la que se relata los inicios y el desarrollo de la obra del pintor Carlos Jacanamijoy “se ha convertido, en los últimos cinco años, en el artista menor de cuarenta años que más vende en Colombia y, por esa misma razón, el artista que más odio y admiración despierta en sus colegas” (Gómez, 2006, p.81). Es un artista que aprovecha su origen indígena como una temática recurrente en su obra.

Jacanamijoy, nació en la zona selvática sur de Colombia, en la frontera con Ecuador. Es maestro en artes plásticas de la Universidad Nacional y ha expuesto su obra en el Smithsonian Institute (Nueva York), en la Casa de América (Madrid), en el Palacio de las Naciones Unidas (Ginebra, Suiza), en el Palacio del Pueblo de los Trabajadores (Pekín) y en numerosas capitales latinoamericanas y ciudades colombianas.

En *Vale todo* (2006), Emilio Fernández Cicco nos habla acerca del deporte de las artes marciales múltiples, que ha ido ganando adeptos a lo largo del continente. Comenzó en Estados Unidos como una forma de encontrar la técnica de pelea más efectiva y se extendió hasta tener un público global “La pelea callejera es, para decirlo de modo brutal, el arte de echar mano a cuanto hueso y músculo haya en el cuerpo y ponerlo al servicio de uno como si fueran cuerdas de estrangulación y armas de guerra” (Cicco, 2006, p.89).

Cada vez es más común en las calles de las ciudades latinoamericanas encontrar gimnasios donde se practican las artes marciales múltiples. En Argentina se ha extendido a través del boxeo, aprovechando la moda de campeones como Sergio *Maravilla* Martínez y ha tenido gran acogida el *Jiu Jitsu* brasilero, una técnica que se caracteriza por la lucha en el suelo. Justamente en Brasil las Artes Marciales Mixtas han entrado con tanta fuerza que es brasilero quizás el mejor luchador de la historia libra por libra: Anderson Silva. En México también tiene gran acogida, incluso uno de los grandes campeones de peso pesado

es de origen mexicano: Caín Velásquez. En países como Colombia hay una Federación y varios gimnasios ofrecen entrenamientos que incluyen Boxeo, *Kick Boxing*, *Muy Thai* y *Jiu Jitsu* brasilero.

Otro oficio que se ha puesto de moda es el que toca el chileno Alberto Fuguet en *El dealer digital* (2012), un texto que habla de los distribuidores de películas en formato DVD para ver en la casa. Muchas veces son películas de estreno, pero en otras ocasiones son películas de lo que se ha denominado cine arte, películas difíciles de conseguir y que no se proyectan en cartelera:

Ponemos las novedades de la cartelera mundial y las cintas más especializadas que triunfan en festivales en las casas de personas educadas, de buena tela, que les interesa el cine y la cultura [...] Su trabajo consiste en conseguir películas, por lo general nuevas o cintas que nunca se estrenarán o serán editadas en DVD, y copiarlas para luego ofrecerlas a sus clientes. Joel entrega a domicilio o en la oficina (Fuguet, 2012, pp.96-97).

Uno de los elementos constitutivos de las culturas emergentes es la música, en el libro *Bolivia a toda costa. Crónicas de un país de ficción*, Liliana Carrillo (2012) cuenta la historia del hermano Benji, un cantante de *Hip Hop* que traduce sus letras al Aymara, una lengua perteneciente a la familia lingüística del mismo nombre, para que las comunidades puedan entender su mensaje:

Ya hemos ido a otros departamentos y vamos a llevar el *hip hop* de Dios de Bolivia a todas las naciones [...] Con poncho y llucho, rapea en aymara. Y brinca, grita, y provoca las risas cómplices de su auditorio. “En mi casa sólo se habla aymara. Mi amá es del pueblo Ancoraimés; yo le traduzco todo, por eso sé y también canto en aymara” (Carrillo, 2012, p.62).

Las culturas emergentes y la moda también son frecuentes y hacen parte de la amplia temática de la crónica latinoamericana actual.

- **Religión**

Las religiones son uno de los temas más definitivos en la vida de los hombres y uno de los aspectos que más determina la conformación de grupos sociales. Por las religiones se han creado comunidades y también ha habido sanguinarias guerras. Son uno de los aspectos de mayor comunión y discordia. La crónica latinoamericana también se ha ocupado de esta

temática en forma recurrente, lo hace Daniel Titinger cuando escribe la historia de Nezaireth Casti Rey, en *La última parábola del niño predicador* (2012). Este niño se hizo famoso, no sólo en el Perú sino en toda América y el mundo, cuando se *viralizó* un video suyo. Era un niño de seis años que, en una prédica, despotrica de la teoría de la evolución:

Decían que el niño no era humano. Entonces él tenía seis años, una *Biblia* gruesa en las manos pequeñas, un traje oscuro que le quedaba enorme, y decía en plazas públicas, al norte del Perú: *Cristo viene y qué cuenta le vas a dar al Señor*. O se arrodillaba en púlpitos de iglesias evangélicas, levantaba ambos brazos para luego sacudirse al ritmo frenético de su propia voz impostada, grave y gutural [...] hasta dijeron que Nezaireth Casti Rey era un niño que había regresado de entre los muertos (Titinger, 2012, s.p.).

Nezaireth Casti Rey nació en una familia de cristianos evangélicos, pastores misioneros. En sus primeros recuerdos está su mamá leyéndole salmos de la *Biblia* y su papá cargándolo en el púlpito mientras cantaba salmos:

Nezaireth predicó por primera vez cuando tenía tres años [...] Había unas treinta y cinco personas allí reunidas cuando el niño se levantó de su banca y habló por primera vez: "Paz y gracia, buenas noches hermanos, en el nombre de Jesús" [...] -Hasta su voz era diferente -dice Marisela Valderrama-. Todos estaban llorando, mudos y llorando. Cuando en eso terminó, oró, se despidió y me entregó el micrófono. Hizo todo lo que yo hacía (Titinger, 2012, s.p.).

Una de las grandes críticas al tema de la religión es su propensión al negocio, las cantidades de dinero que se mueven alrededor de la fe, no es una excepción en el caso del niño predicador:

Ser un talentoso niño predicador puede ser muy rentable. "Hay gente que fue impactada por el mensaje y le da mil dólares, cinco mil, una casa, un auto" [...] Cuando Wanda Rolón invita a Nezaireth a Puerto Rico pide a los miles de fieles que se congregan en sus presentaciones que den dinero a la familia Castillo Valderrama. "Dinero para bendecirlos" [...] Hay predicadores evangélicos que piden a los fieles dar el billete más grande que tengan en el bolsillo como ofrenda [...] Nezaireth Casti Rey no es un niño normal. Predica; es decir, gana dinero. El *Niño Predicador* no es más que un niño que trabaja (Titinger, 2012, s.p.).

Pensar en un niño que lleva una vida de adulto, que predica como adulto, pero que finalmente trabaja como adulto es muy fuerte. El caso de los niños predicadores no es exclusivo del Perú y hay muchos otros países en los que también es una costumbre recurrente:

En Brasil, Ana Carolina Dias es una niña que predica desde los dos años. *La pastora más pequeña del mundo*, le han dicho, y se cree que sana enfermedades incurables, entre ellas el sida [...] Marcos Ferreira do Santos, de dieciséis años, expulsa demonios desde que tenía cinco. En Panamá, los hermanos Dailyn y Kevin Patiño predicán desde los dos y tres años de edad [...] En Estados Unidos, es famoso el caso del niño Terry Durham, *The Little Man of God*, quien no sólo predica, sino que lo hace con un ritmo *gospel* que incita al baile. En Lima [...] hubo en el 2007 un Festival Evangélico de Niños Predicadores al que asistieron seis mil niños. Un año antes, en Ecuador, las iglesias evangélicas informaron que contaban con noventa y ocho niños predicadores (Titingher, 2012, s.p.).

Aparte de este mundo exótico de los niños predicadores, la crónica también se ha ocupado de los adultos que tratan de llevar un mensaje de fe, un buen ejemplo lo da Javier Sinay cuando relata la historia de *La pastora Delia contra el demonio*:

La pastora Delia predica para un puñado de hermanos que se han reunido un domingo en la noche, como todos los domingos a la noche, en la iglesia Emanuel del barrio YPF de la Villa 31. La iglesia es de confesión evangélica y desde afuera no parece tal, sino una casa cualquiera [...] no se ruborizan cuando tuvieron que administrar las reuniones cristianas en la cocina. Más tarde el asunto adquirió su forma actual: la iglesia abajo, la casa arriba (Sinay, 2011, p.157).

La religión católica también ha sido retratada por la crónica latinoamericana, Javier Darío Restrepo cuenta la historia de la primera Santa colombiana en *La santidad de la Madre Laura*:

En Jericó no ha habido camas suficientes para los miles de peregrinos que han llegado atraídos por las huellas de la madre Laura [...] En las calles del pacífico pueblo no encuentran lugar los buses, busetas, camionetas y autos que llegan cargados de viajeros. Es evidente: la santa es un motivo de orgullo [...] La santa será una colombiana de mostrar al lado de Shakira,

Luz Marina Zuluaga, de Pambelé o de García Márquez y su impacto será indiscutible (Restrepo, 2013, p.71).

Aunque no es una religión como tal, puede incluirse en este grupo a las personas que creen en extraterrestres y en sus enviados o elegidos como lo demuestra Daniel Titingen en *Sixto Paz Wells. El hombre que visitó Ganímedes*:

Sixto Paz Wells dice que ha visitado el planeta Ganímedes -Morlenm según él, sería el verdadero nombre-, y que ha visto allí, con sus propios ojos, la llanura habitada de “Ciudad Cristal”, con sus construcciones esféricas como iglúes de hielo, invernaderos de vegetales desconocidos y pequeños jardines [...] Lo más insólito, sin embargo, no es el viaje [...] seiscientos millones de kilómetros de paseo interplanetario- sino el retorno: cuando Paz Wells regresó a Lima empezó a comunicar lo que llamó el mensaje extraterrestre. Dos meses después se convirtió en el líder espiritual de Misión Rama, un grupo de creyentes que sólo en España llegaría a tener más de doce mil seguidores (Titingen, 2012, pp.85-86).

En 1963 se publicó un volumen con la correspondencia entre William Burroughs y Allen Ginsberg, titulado *Las cartas de la ayahuasca*, el libro se detiene en las aventuras que vivió Borrourghs en un viaje a la selva amazónica en busca de la ayahuasca, una planta a la que se le atribuyen propiedades alucinógenas y profundamente espirituales. Esta relación con la espiritualidad, le confiere un lugar en este grupo al texto *Viaje a través de la ayahuasca* (2008), que tiene influencia en el libro de Borrourghs y Ginsberg, y que retrata, en primera persona, los efectos de esta planta:

Según los expertos, logra expandir la conciencia incluso más que los poderosos hongos o el peyote [...] Parecemos fardos funerarios extraídos de sus tumbas. Diez o doce personas sentadas en el suelo de la habitación, en círculo y a oscuras. Ocupando un lugar central está el curandero. Fuma un mapacho -el tabaco típico de la selva del Perú- y echa el humo sobre el borde de una botella repleta de un líquido viscoso [...] Todos agradecen a Dios y beben el contenido sin titubear. Soy la última (Wiener, 2008, p.75).

Además de la ceremonia como tal, las personas que quieran probar la ayahuasca deben hacer una dieta especial en la que se prohíbe la carne de cerdo, grasas, picante, alcohol, otras drogas, pastillas y tener relaciones sexuales, además, antes de comenzar la

gente debe tomar un brebaje y mucha agua para terminar de expulsar los últimos residuos que le quedan del mundo:

Mucha gente la utilizaba para explorar su interioridad, para detectar a través de las visiones sus traumas y problemas, a modo de psicoterapia vegetal [...] Era una forma de curar la mente y el alma, si es que es verdad que tienen cura. También hay personas que comenzaron a creer en Dios a partir de su experiencia con la planta. Una mujer contó que si la religión le había hablado de Dios, la ayahuasca se lo había presentado en persona [...] Yo, hija de marxistas, jamás bautizada, llamada «hereje» a los seis años por mi propia abuela, convidada de piedra en las misas de difuntos. Encontré una dimensión desconocida que había morado dentro de mí siempre. ¿Cómo alguien que no veía nada de pronto creyó verlo todo? (Wiener, 2008, pp.78-91).

En esta temática también existe el culto a figuras alternativas, deidades “no canónicas” que hacen parte del imaginario popular. Daniel Riera toca el tema de la santería en *Brujos arrepentidos* (2000). En Argentina es común el culto al Gauchito Gil, un gaucho trabajador que fue asesinado y a quien la gente le rinde tributo. En otros lugares, especialmente en México, también se le rinde culto a la *Santa Muerte* (2008), como lo cuenta Guillermo Osorno. La Santa Muerte es una figura que personifica a la muerte y a la que se le hacen peticiones de amor, suerte o protección y también se le pide hacer mal a otras personas:

es en realidad una Parca, que en esta ocasión está vestida de gris, con la guadaña sostenida por la mano izquierda [...] Una hilera de personas se acerca ordenadamente a rendirle devoción, pedirle un favor o dar las gracias. Las ofrendas son, entre otras cosas, botellas de cerveza, tequila o cigarros, que la gente enciende y deja en un cenicero para que se consuman [...] El rosario es una combinación del rito católico con oraciones a la Santa Muerte [...] Cada misterio del rosario está dedicado a una causa. Cuando les tocó el turno a los presos, la lista resultó ser, por mucho, la más larga (Osorno, 2008, p.205).

La veneración de la Santa Muerte también ha estado ligada al mundo de la delincuencia y el narcotráfico. Es muy popular entre los internos de los reclusorios y las penitenciarías. Dentro de esta misma línea se encuentra la Corte Malandra, un grupo de

delincuentes redimidos a los que también se les rinde culto y de los que habla Sandra Lafuente Portillo en *Sagrados bandidos*:

Para asistir a la sesión debo llevar la ofrenda: un trío de botellas de anís [...] una caja de cigarrillos, un paquete de velas blancas; tabacos le sobran de la última vez [...] Quienes buscan socorro de la Corte Calé piden protección, consejos para negocios, ayuda en las relaciones amorosas, beneficios para la salud, y prosperidad -todos los favores comunes entre los malionceros-, pero hay un acento de supervivencia en sus plegarias: a los malandros atribuyen un amparo especial contra la exposición cotidiana a la violencia y la muerte fácil, la ayuda para salir de prisión o para dejar el mundo de la delincuencia; al otro extremo, la fuerza para seguir inmune en el camino de la transgresión (Lafuente, 2010, pp.652-657).

Algunas expresiones son mucho más organizadas y tienen ritos y ceremonias a las que asisten muchas personas, otras son más íntimas. Existen todo tipo de grupos religiosos y sectas, Antonio García Ángel habla de los *Raelianos*:

Los Elohim le encargan a Vorilhon, ahora rebautizado Raël, que funde el movimiento raeliano, cuyo fin es propagar esta verdad y allanar el terreno para el descenso de la nave espacial en que vendrán a la Tierra sus representantes. El problema es que los Elohim no quieren llegar a la brava, mientras la gente no esté preparada para recibirlos. Además temen que el ser humano, en su ignorancia, los ataque y pueda causarles algún daño. Por eso le han encargado a Raël y a su movimiento la fundación de una embajada que todos los gobiernos reconozcan, ojalá situada en la nación de Israel (García, 2008, pp.333-336).

Otro tema que se toca es el de los curanderos, en Ecuador, por ejemplo, Filimón Paredes cura con sangre de burro. Elías Urdiágo lo retrata en *Curandero con burro*:

Los sábados Filimón mata un burro en el patio de su casa, y comercia con su sangre, su carne y su manteca [...] Filimón Paredes cobra ocho dólares por una cura, que consiste en bañarse, beber y colocarse el cuero del animal en la espalda: pero las personas que llegan con una discapacidad no pagan [...] La grasa del animal es el producto definitivo, y quienes la adquieren la utilizan para los hematomas, dolores de articulaciones, problemas pulmonares, asma, tos, bronquitis, dolor de huesos y también en los niños

que mojan la cama. Con la manteca se realiza una especie de crema que se unta en el pecho, espalda, o se toman infusiones con miel, o pura, para despejar las vías respiratorias: una cucharadita diaria todas las noches (Urdiago, 2012, pp.64-65).

Los santos y los santeros, los curanderos y las sectas, los pastores y las imágenes veneradas. Todas las prácticas, creencias y mitos habitan las páginas de la crónica latinoamericana actual.

- **Lo gay, lo homosexual**

La homosexualidad es otro tema que tiene protagonismo dentro de la crónica latinoamericana actual, desde el estilo único de Pedro Lemebel, hasta otros más distantes como el de Martín Caparrós, pasando por el humor preciso de Alberto Salcedo Ramos. Carlos Mario Correa ha encontrado que incluso desde el ámbito universitario es uno de los temas más trabajados:

No sólo Lemebel, que ha hecho de su amaneramiento, de su travestimiento, un arte, hay émulos de él con otras dinámicas. Hay un afán por retratar, el mismo Caparrós habla de los Muxes, que son los travestidos mexicanos. Alberto Salcedo habla de los gays en Colombia. Muchas crónicas sobre líderes transgeneristas. Los estudiantes de periodismo trabajan este tema: bares gay, el atropello contra los gays (Correa, 2014, entrevista).

En *El fútbol de Las Regias*, Alberto Salcedo Ramos relata la historia de la selección colombiana de fútbol gay, es un texto con un fuerte contenido de humor de los protagonistas y del autor:

-Apenas vi a Clark Kent, me volví loco -dice, ahogándose de la risa [...] John Jairo Murillo, apodado La Ñaña, advierte con un gesto burlón que esta es la "confesión más maricona" que ha oído en sus treinta y siete años de vida [...] -¡Usted es tan gay -exclama, chocando las palmas de sus manos- que no perdona ni a los muñecos de las tiras cómicas! [...] El más lenguaraz de todos es La Ñaña, fundador del equipo, quien no deja títere con cabeza. Dice que La Valeria, cuando era un bebé de brazos, se sentaba sobre el biberón; que La Britney nació con un chupo entre las nalgas; que La Nando se mudó para un barrio de ricos en Cali porque quiere que se lo coma el arriendo; que La Canasto es agüita de florero y La Natalia, flor de otro

patio, y que La Cuto es tan gay que cuando ve un pene pintado en el piso, lo borra con el trasero (Salcedo, 2011, pp.192-193).

El texto está cargado de apodosos y expresiones que utilizan los miembros del equipo de fútbol Las Regias para nombrarse; pero, el texto va más allá del humor y plantea una problemática que aún es latente en la sociedad colombiana: discriminación, violencia, homofobia:

-Cuando los maricas practicamos el fútbol -dice- estamos enviando un mensaje contra la intolerancia de la sociedad: como no nos dejan jugar con los hombres, nos toca crear nuestro propio equipo [...] Pedro Julio Pardo estima que la existencia de Las Regias representa para la comunidad transexual de Cali la oportunidad de divulgar sus problema [...] Al ver el panorama completo, Santamaría les concede a Las Regias un gran valor simbólico. Más allá de auxiliar a los transexuales caídos en desgracia, han puesto en primer plano varios temas importantes relacionados con la convivencia ciudadana. Algunos de los casi cuarenta travestis que integran su plantilla -como La Iguana y La Paulito- han encontrado en el equipo una oportunidad de combatir su adicción a las drogas (Salcedo, 2011, p.195).

Sin duda, en este tema merece un capítulo aparte el trabajo del chileno Pedro Lemebel, quien hizo de su homosexualidad una forma de lucha, contra la diferencia e indiferencia, contra la dictadura y en favor del arte. Álvaro Bisama en *Lo lloramos como a los héroes muertos* (2015) afirmó que:

Lemebel hacía literatura, escribía para apropiarse de una lengua transformándola. Sobre eso se ha escrito mucho pero quiero insistir acá en un punto; en que la matriz, el lugar de origen de aquello, era la oralidad; eran los pedazos de algo que había sido alguna vez una lengua real. Esa lengua que existía en la calle, en las esquinas donde los chicos homosexuales se prostituían, en el idioma que se hablaba en las plazas del centro y en el Forestal, las esquirilas del murmullo de lo que pasaba en la población, de lo que constituían las epifanías de las canciones románticas que todos despreciaban. Leerlo era encontrar ese lenguaje, que estaba vivo y que era intenso y poderoso (Bisama, 2015, s.p.).

Lemebel es un eficaz magnetófono que logra captar el lenguaje de la gente en la calle, desprovisto de ampulósidades y de ornamento. Logra capturarlo, fijarlo y devolverlo

cargado de intensidad. Carlos Monsiváis en el prólogo de *La esquina es mi corazón* (2001) también se concentra en la oralidad, en palabras que son tabú y que, a partir de naturalidad de su trato es capaz de quitarles el peso social “Esto hace parte de lo que significa salir del closet, asumir la condena que las palabras encierran (maricón, puto, pájaro, carne de sidario) e ir a su encuentro para desactivarlas” (Monsiváis, 2011, p.14). El uso constante y natural hace que determinadas palabras, que antes eran utilizadas para ofender a los homosexuales, pierdan su carácter denigrante, se normalicen. Aparte, Monsiváis (2001) capta otro de los rasgos trascendentales en la obra de Lemebel y es el carácter épico de sus personajes:

El punto de partida de Lemebel es el lenguaje autodenigratorio que le va representando al lector un espejo de restauraciones (Un marica resulta con frecuencia un ser épico, un enfermo de sida puede ser la metáfora hermosa de la devastación y la dignidad) (Monsivais, 2001, p.17).

El texto insignia de Lemebel es su *Manifiesto* (Hablo por mi diferencia) (2009), en el que reivindica sus valores y derechos, el texto fue leído por primera vez en 1986 en una reunión política de izquierda en Santiago:

No soy Pasolini pidiendo explicaciones
No soy Ginsberg expulsado de Cuba
No soy un marica disfrazado de poeta
No necesito disfraz
Aquí está mi cara
Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy
Y no soy tan raro (Lemebel, 2009, p.83).

Este texto se convirtió en una bandera no sólo del movimiento gay chileno, sino de todo el continente, además el contenido político del discurso también ganó muchos adeptos. En su libro *Loco afán. Selección de Crónicas de sidario* (2009) cuenta la historia de *El último beso de Loba Lamar*, un travesti muerto al que sus amigas tratan de arreglar para que se vea bonita en el ataúd:

Quizás se puso Loba Lamar por el cochambre mojado de su piel oscura, por el luche aceituno de su pellejo estrujado por los marineros. Pero Loba Lamar también era otra cosa; una lágrima de lamé negro, un rescoldo

pisoteado del África travesti, un brillo opaco entre las luces del puerto (Lemebel, 2009, p.25).

Loba Lamar es un personaje digno, es casi una heroína del mundo gay y sus amigas las protectoras de esa belleza que intentan mantener. La amistad es un valor que se reivindica incluso después de la muerte:

Las locas bañaban el cadáver con leche y almidones de reina babilónica. Mientras embetunaban el cuerpo con cera depilatoria hirviendo para dejarlo tan lampiño como teta de monja. Al tiempo que una le hacía la manicure pegándole caracoles y conchitas moluscas como uñas postizas, otra le aserruchaba los juanetes y callos, descamándole el piñén calcáreo de las patas (Lemebel, 2009, p.32).

A lo largo de los textos Lemebel se detiene en lugares, personajes y situaciones de la vida gay chilena. En *Nalgas lycra*, *Sodoma disco*, habla de un bar gay que sirve para la conquista “El bar de la disco es para cruzar miradas y exhibir la oferta erótica en las marcas de ropa preferida” (Lemebel, 2009 p.38), también trata el tema de los apodos y sobrenombres, que son muy importantes en el mundo gay, es el caso de *Los mil nombres de María Camaleón*:

La poética del sobrenombre gay generalmente excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil. No abarca una sola forma de ser, más bien simula un parecer que incluye momentáneamente a muchos, a cientos que pasan alguna vez por el mismo apodo (Lemebel, 2009, p.46).

Dentro de la dignificación que realiza del mundo gay, uno de los temas más significativos es el de la desmitificación del tema del sida, en su obra es un tema recurrente, como lo refleja en *Esas largas pestañas del sida local*:

Los funerales de una loca contagiada por el sida se han transformado en un evento social. Una exhibición de modelos Calvin AIDS, recién estrenados, primorosamente escogidos, para despedir a la amiga como se lo merece [...] Ahora la muerte sidada tiene clase y categoría. Cualquiera no se despide del mundo con ese glamour hollywoodense que se llevó a Hudson, Perkins, Nureyev y Sassbinder (Lemebel, 2009, p.69).

La esquina es mi corazón también toca una serie de temas que tienen relación con el mundo gay chileno, hay escenarios, personajes, momentos, un lenguaje que retrata lo gay, por ejemplo ocurren encuentros en los cines:

Ciertamente esta noche cinematográfica también exuda otros olores más burgueses; sudores yodados serpentean en la sala como nube de carne que exhala vapor ácido y aromas sintéticos. Gotea el placer húmedo de la axila, con desodorante tabaco *after shave* y humo de filtros aspirados, que se refulgen delatando tenues alguna garganta mamona. Algún chupeteo glande o gusto lácteo como desesperada antropofagia, que deglute su terror al fognazo de la calle (Lemebel, 2001, p.48).

El cine es un lugar oscuro y clandestino que sirve para ocultar ciertos comportamientos, es un lugar para el sexo rápido, una recurrencia en la obra de Lemebel, un espacio parecido al que ofrecen los baños turcos:

Después de pagar la entrada de mil pesos, se recibe una sábana de túnica para taparse los colgajos masculinos, una *caluga* de champú, un jabón Popeye y un par de zuecos de madera para extraviarse en los túneles de algodón. Así se puede *vitrinear* libremente dejando que la mirada resbale por los peldaños de la celulitis, que reproduce la decadencia del inmueble. Como si las cicatrices de vesícula se prolongaran en la grieta de las baldosas, o las hernias umbilicales fueran cañerías tapadas por el sarro, y los techos cuarteados un cielo de estómagos con cirrosis. Y todo esto junto, formará un gran friso escultórico cocinándose al baño maría (Lemebel, 2001, p.60).

Lemebel fue un abanderado de esta temática, un ícono que ofreció su rostro y su ser para vivir un tema al que le dedicó algunas de las mejores gotas de tinta de su pluma. José Alberto Mojica retrata el drama de los niños que se prostituyen en Cali, Colombia; en su texto *Las pollas, niños travestis*:

Évelin Andrea es alta, espigada, y tiene la piel del color del chocolate. Pero no se llama así. Su verdadero nombre es Marlon, tiene quince años y desde hace tres, cuando apenas tenía doce y aún iba al colegio como todos los niños de su edad, se inyecta hormonas femeninas que compra y le aplican en una droguería [...] Les dicen «La pollas» y según Marcela, un travesti de carnes flojas y rostro añejo de 35 años, tienen dominado el negocio.

«Muchos hombres las prefieren a ellas, que son jovencitas, y no a travestis viejas como una» (Mojica, 2011, pp.103-104).

Aparte de lo atroz que representa unos niños que tienen que vender su cuerpo, está una problemática social muy fuerte en que hay casos de violencia y discriminación:

«Les acuchillan los implantes, les disparan en la cabeza, les meten los tacones de los zapatos y crucetas de desmontar llantas por el culo y las dejan tiradas en los potreros como si fueran basura», denuncia Pedro Julio Pardo, director de Santa María Fundación, quien recuerda el final trágico de Darlin. El hombre ha visto cómo crece el inventario de travestis muertas en la capital del Valle sin que las autoridades investiguen los casos y encuentren a los culpables (Mojica, 2011, pp.105-106).

Sergio Álvarez cuenta la historia de *La casa del transformismo* (2008) un lugar al que llegan muchos hombres para tratar de liberarse, cambiar su apariencia masculina y sacar a las mujeres que llevan adentro:

quiere dejar atrás los días en que para parecer una hembra debía esperar a que la ex mujer se marchara a trabajar y así poder medirse desde los *pantis* de ella, hasta las medias, los *brasieres*, los zapatos y los vestidos que él mismo le regalaba [...] Ramón mira a los travestis y se siente feliz [...] Ve a aquellos hombres que han sacado las mujeres que llevan dentro y que ahora conversan, ríen, gritan y sueltan carcajadas y entiende que el sueño está cumplido y que gracias a él y a su Casa de Reinas (Álvarez, 2008, pp.270-273).

En la *Antología de la crónica latinoamericana actual*, Martín Caparrós relata la historia de los *Muxes de Juchitán* (2012), un pueblo que no discrimina a los hombres travestidos y que, al contrario, los considera fundamentales para el funcionamiento de su sociedad:

Muxe es una palabra zapoteca que quiere decir homosexual pero quiere decir mucho más que homosexual. Los muxes de Juchitán disfrutaban desde siempre de una aceptación social que viene desde la cultura indígena. Y se «visten» - de mujeres- y circulan por las calles como las demás señoras. Sin que nadie los señale con el dedo. Pero, sobre todo: según la tradición, los muxes travestidos son chicas de su casa (Caparrós, 2012, p.64).

Los muxes cumplen diferentes funciones, son los últimos que se van de la casa porque los hermanos y hermanas se casan, ellos son la compañía de los papás cuando están viejos, además tienen una gran utilidad en la iniciación sexual de los muchachos:

una de las «funciones sociales» tradicionales de los muxes era la iniciación sexual de los jóvenes juchitecas. Aquí la virginidad de las novias era un valor fundamental y los jóvenes juchitecas siguen respetando más a las novias que no se acuestan con ellos, y entonces los servicios de un muxes son el mejor recurso disponible [...] Tradicionalmente los muxes juchitecas no se prostituyen: no lo necesitan porque no existe la marginación que les impide otra salida (Caparrós, 2012, pp.68-74).

Lo gay, lo homosexual también se aborda de forma extensa, con diferentes niveles de profundidad y de participación y tiene un lugar privilegiado dentro de las temáticas que aborda la crónica latinoamericana actual.

- **Sexo**

El sexo debe considerarse como un tema adicional, es ampliamente relatado en la crónica latinoamericana actual, desde la problemática de la trata de personas que refleja la mexicana Lydia Cacho, hasta la incursión en el cine porno de Emilio Fernández Cicco, pasando por las osadas irrupciones en la temática de Gabriela Wiener y Daniel Riera.

En *Esclavas del poder. Un viaje al corazón de la trata sexual de mujeres y niñas en el mundo* (2011), Lydia Cacho se mete en el corazón de una problemática global: la trata de personas, en especial de niñas, con fines sexuales. Este libro es una investigación bien sustentada que desentraña los tentáculos de una práctica extendida, nos ayuda a entender que la sociedad:

Tiende a considerar la trata de niñas y mujeres como una reminiscencia de otro tiempo, de un pasado en que la “trata de blancas” era un pequeño negocio de piratas que secuestraban mujeres para su venta en prostíbulos de países lejanos. Creíamos que la modernización y las fuerzas del mercado global habrían de erradicarla y que el abuso infantil en los oscuros rincones del mundo subdesarrollado habría de disiparse al simple contacto con las leyes occidentales y la economía de mercado. La investigación que sustenta este libro demuestra justamente lo contrario (Cacho, 2011, p.13).

El libro es una muestra del mercado de la esclavitud sexual humana, en el que hay muchos actores que lo protegen, promueven, alimentan o demandan lo que ofrece. Hay verdaderas mafias que prometen servicios entre países, se mueven a través de los continentes:

La trata de personas -documentada en 175 naciones- demuestra las debilidades del capitalismo global y la disparidad provocada por las reglas económicas de los países más poderosos; pero sobre todo revela la normalización de la crueldad humana y los procesos culturales que la han fortalecido. Cada año, 1,39 millones de personas en todo el mundo, en su gran mayoría mujeres y niñas, son sometidas a la esclavitud sexual [...] mi investigación sigue la pista concreta de un fenómeno criminal que nació propiamente en el siglo XX: la trata sexual de mujeres y niñas. La sofisticación de la industria sexual ha creado un mercado que muy pronto superará al número de esclavos vendidos en la época de la esclavitud africana (Cacho, 2011, pp.15-16).

Que las cifras demuestren un mercado más atroz que el de la esclavitud africana nos da una muestra clara del tamaño del problema. Lydia Cacho encontró que la historia de las mafias, todas las mafias, las yakuzas japonesas, las tríadas chinas, las mafias italianas, rusas y albanesas y los cárteles latinoamericanos, está ligada al sexo, a la compra, venta, violación, alquiler, tortura y asesinato de mujeres y niñas. En la investigación, toma como referente el trabajo del alemán Günter Wallraf:

Siguiendo sus métodos de trabajo, en mi viaje desde México hasta Asia central me disfracé y asumí personalidades falsas. Gracias a ello pude sentarme a beber café con una traficante filipina en Camboya; bailé en un centro nocturno al lado de bailarinas cubanas, brasileñas y colombianas en México; entré en un prostíbulo de jóvenes en Tokio donde todos parecían personajes salidos de un manga; y caminé vestida de novicia por La Merced, uno de los barrios más peligrosos de México, controlado por poderosos tratantes (Cacho, 2011, p.19).

Disfrazarse para conseguir información y poder hacer una denuncia es una práctica extendida en el periodismo, en la que el alemán Wallraf fue preso en Atenas, explotado, despreciado y odiado en Alemania y Japón, su objetivo era poder “desenmascarar a la sociedad”. Mercantilizar el cuerpo, que es explotado sin el consentimiento del propietario tiene

unos valores aberrantes, que incluyen desvirtuar y hacer creer a las personas explotadas que su vida no vale nada:

Antes de emprender este viaje, un general retirado del ejército mexicano me dijo que un cargamento ilegal de fusiles AK-47 no necesita más que un empaque adecuado, un comprador, un intermediario corrupto del Estado y un vendedor. Una esclava humana, en cambio, necesita ser convencida de que su vida no vale más que para su vendedor y su comprador. El poder de los tratantes se sostiene al eliminar toda posibilidad de que las víctimas más potenciales tengan opciones de vida dignas y libres. La pobreza es no sólo el campo fértil, sino el motor para la siembra de esclavas y esclavos en el mundo (Cacho, 2011, p.20).

Dentro del libro se especifican historias de lugares y personas que practican o son víctimas de la trata de personas como Matilde, en Turquía:

En 1996 se logró evidenciar públicamente la explotación a menores de edad en sus burdeles, y la alta sociedad que la procuraba dejó de hacerlo. Cuando fue descubierta como tratante, Matilde anunció que se había convertido al islam y, según el profeta Mahoma, quienes se declaran musulmanas son liberadas de sus pecados. Más adelante, apoyada por el gobierno, en un acto que muchos juzgaron indigno, utilizó el dinero obtenido de la trata y la explotación de niñas para construir una hermosa mezquita (Cacho, 2011, p.38).

El caso de los tratantes queda bien retratado, pero las historias más dramáticas son las de las mujeres que son obligadas a vender sus cuerpos, a perder incluso sus valores y costumbres, a renunciar a la humanidad que conocían:

En aquel entonces creíamos que el trato era bueno. Escuchábamos que a otras jovencitas las llevaban a lugares espantosos, como auténticas esclavas. Las historias nos aterrorizaban, se decía que los hombres allí eran salvajes y pagaban centavos por las jóvenes; que tenían enfermedades extrañas y las mujeres no podían bañarse ni arreglarse. A nosotras nos mantenían arregladas y limpias, nos pagaban poco y a veces nos castigaban. Algunos clientes eran obscenos y violentos, pero era parte del trabajo (Cacho, 2011, p.39).

Las historias son parecidas, los explotadores se aprovechan de la vulnerabilidad de mujeres como Sonya “Nos decían que la policía tenía registros de nuestras fotografías, y que si hacíamos algo mal nos deportarían. No quería volver al hambre, a la violencia, no tengo nada en mi país [...] ya no tengo país. Ser prostituta no era lo mejor, pero era algo para vivir mientras tanto” (Cacho, 2011, p.40). Muchas veces se cuenta con la complicidad de actores estatales, en otras ocasiones grandes problemas de los países hacen que se oculte la problemática. En países como Israel y Palestina, el conflicto esconde la situación de muchas mujeres que son explotadas sexualmente:

Hace tiempo una niña de Nablus se quedó hospedada en mi hotel durante un mes. Dijo que era enfermera, que trabajaba en un hospital de Jerusalén y que su turno era siempre por la noche. Eventualmente descubrimos que estaba trabajando como prostituta en un poblado israelí de Jerusalén. Me he enterado de muchos casos de mujeres que trabajan en la prostitución en Jerusalén. Les puedo asegurar que la vieja ciudad de Jerusalén está llena de prostíbulos (Cacho, 2011, p.54).

En Japón, como en casi todos los países, el tema de la prostitución está íntimamente ligado a las mafias, como lo cuenta Miko, quien sentía admiración y casi veneración por los miembros de las yakuzas:

En mi mente inmadura no podía verlos como lo que eran en realidad. Su poder y riqueza son impresionantes, y yo, como otras adolescentes, me dejé llevar por el asombro de ese poder. En lugar de hacer una leve reverencia como la que acostumbran todos los japoneses a modo de saludo, la gente saluda a los yakuzas casi besándoles los pies (Cacho, 2011, p.71).

En Camboya, muchos europeos van a satisfacer sus más bajos instintos. Niños y niñas viven sometidos y sufren historias atroces:

Cuando Da cumplió dieciocho años. El dueño la vendió por 750 dólares al Burdel 55 porque estaba demasiado vieja y los clientes querían “carne joven”. “Tengo suerte -dice con una sonrisa desganada-, hay niñas que se las llevan desde los seis años, yo al menos tenía trece” (Cacho, 2011, p.91).

Los relatos son increíbles, desdichan de la condición de humanidad de los explotadores y rebajan a los explotados a un nivel de degradación impensable, tan radical que llega al punto de la antropofagia:

Nos ordenó que comiéramos. Todas teníamos mucha hambre y devoramos un curry de pollo con arroz. Ellos nos miraban allí parados. Cuando acabamos de comer, Yi Mam repitió lo que el hombre decía, y nos dijo que lo que acabábamos de comernos era el cuerpo de la Muñeca, y que si alguna se quería escapar, la cortarían en pedazos y las otras se la comerían (Cacho, 2011, p.101).

El miedo, la deshumanización llega a casi todos los rincones del planeta. En Birmania hay una fuerte persecución y las mujeres tienen que soportar múltiples abusos:

Nan tiene treinta años pero aparenta cincuenta. Baja la mirada de vez en cuando, le avergüenza la enorme cicatriz que evidencia la pérdida del ojo izquierdo por un bayonetazo. Se salvó de milagro. Le digo que debe estar orgullosa de su valentía y fortaleza. Casi como una niña, me responde que no le gusta horrorizar a la gente, que eso la incomoda. Poco a poco me cuenta cómo fue vendida en un prostíbulo en Tailandia y el castigo que recibió en Birmania después de ser extraditada por el gobierno tailandés (Cacho, 2011, p.121).

La situación es similar desde México hasta Argentina, hay montones de historias en las que se relacionan armas, drogas y mujeres, historias como la de Arley:

Cuando mi madre se murió allá en Maracaibo, mi abuela me dijo que tendría que salir con ella a vender empanadas en las calles. Cuando los autos pasaban por allí, yo les sonreía y los hombres me decían: “Pero qué chiquitita rubia más linda”. Yo pensaba que de qué me servía ser linda si no podía estudiar ni jugar como las demás niñas [...] A mí no me gusta eso de que me hagan sexo a la fuerza, a veces me dan asco, estoy cansada, huelen mal. No me gustan los borrachos (Cacho, 2011, pp.143-147).

Mauri König denuncia casos parecidos en *Infancia al límite* (2010), esta vez se concentra en la porosa y extensa frontera con Brasil donde se puede conseguir de contrabando casi cualquier cosa, lo más atroz es el tráfico con seres humanos y esa atrocidad raya en la barbarie con el comercio sexual de niños:

¿Cuál es el precio de la infancia? Puede costar un par de zapatos en San Borja, un kilo de harina en Ponta Porá, un pirulí en Foz do Iguazú, un pastel en Ciudad del Este o un plato de comida en Puerto Suárez. Sus valores no lo establece la ley de la oferta y la demanda, sino el reino de la explotación

sexual de niños y adolescentes, uno de los delitos más combatidos del mundo [...] Aline tiene 16 años, Serena, 12. Viven en países diferentes, separadas por sólo diez millas de distancia, pero fueron igualmente víctimas de la violencia sexual. La brasileña subastó su virginidad por 500 dólares, hace un año, en un club nocturno de Foz do Iguazú, en el estado de Paraná. Serena fue sexualmente explotada, hasta inicios del mes pasado, en las calles de la cercana Ciudad del Este, en Paraguay (König, 2010, p.429).

Este tema también ha sido tratado por el mexicano Alejandro Almazán concretamente en su texto *Los Acapulco Kids* (2012), esta historia también es una muestra de crueldad y falta de humanidad, en la que los niños pierden el valor por su vida y su dignidad, hay historias de adicciones y enfermedades, de poco apego por la vida:

la niña que llevaría esa noche se llamaba Allison. Era adicta a la piedra -esa droga barata que embrutece más que otras- y no pasaba de los 12 años [...] Prostituirse no le quita el sueño. «En mi pueblo venden a las mujeres desde chiquillas, con eso pagan la tele que compran o las cervezas que no pagaron» [...] Por ella me enteré de Yahaira, una niña de Pachuca, llegó un día hasta la casa de Muller con un pastel de cumpleaños, una pierna gangrenada, una tuberculosis invencible y un VIH que le arrojaba dardos a las últimas defensas de su organismo. Murió hace un par de meses (Almazán, 2012, p.287- 300).

Diferentes situaciones sexuales son exploradas por Gabriela Wiener en su libro *Sexografías* (2008), sus textos rotulados como kamikazes exploran diferentes facetas de la sexualidad humana, desde un polígamo consumado hasta el príncipe de los actores porno, también hay curiosidades como los cerdos que son usados como sementales, las dominatrices y viajes profundos que implican dejar bastante de su vida para la escritura de los textos, como en el viaje que hace a través de un bar *swinger* en Barcelona, un recorrido en el que involucra a su esposo J.

En *Gurú y familia. Los Badani: Un esposo y seis esposas (y todos felices)*, Wiener (2008) va a la casa de Ricardo Badani un hombre famoso en el Perú por practicar la poligamia. El viaje es un recorrido íntimo, por la casa:

Arriba está la biblioteca, con una estupenda colección de literatura erótica y una extraordinaria edición del *Kamasutra*. Una colección de videos eróticos (algunos clásicos como *Historia de O*). Todo un festín para los amantes del

erotismo con el que pienso divertirme antes de irme a dormir (Wiener, 2008, p.22).

También es un recorrido por las costumbres de esta particular familia:

La Gatita, como llama a Mercedes, bailará la danza del vientre para mí. Me acomodo en la platea. Badani me explica cada fase del baile: la mirada, el llamado, el ofrecimiento, la entrega.

-Si la mujer no se moja después de este baile- me explica-, entonces no lo ha hecho bien (Wiener, 2008, p.23).

Gabriela se va convirtiendo en una más dentro de la casa, aunque nunca participa, en forma directa, de ningún juego sexual. Eso sí, se gana la confianza de los miembros de la familia que tratan de continuar con la normalidad de su vida cotidiana. Este texto es, además, una reflexión frente a lo diferente, que tiene ventajas con respecto a lo que está normalizado:

Para Badani es un hecho que una familia poligínica (un hombre y varias mujeres) es más sólida y estable que una familia monogámica. Acaba de cumplir once años de casado con la última y ya va por los veintitrés con la primera. Badani es la prueba viviente de que su experimento funciona. Ventajas de ser un Badani: si la mujer no quiere acostarse con su esposo, poco importa porque está la otra. Fin del chantaje sexual. En este tipo de familias existe la figura de la mujer que ayuda al esposo a entender a otra mujer que no es ella. Si alguna tiene bebé, la otra puede sustituirla en sus labores de madre para que la primera no descuide sus responsabilidades de esposa. Y si el esposo fallece, ya tienen cómo salir adelante todas juntas. Una ventaja más de la poliginia: la casa se limpia más rápido (Wiener, 2008, p.27).

Este libro también tiene lugar para las historias curiosas, en una exploración del mundo *trans*, cuenta el particular relato de un gay y una lesbiana que terminaron enamorados y hasta tuvieron una hija:

Él pensaba que ella era un chico y ella pensaba que él era una chica. Se habían conocido en el barrio y comenzaron a verse más seguido. Una noche, Melvin se quedó a dormir en casa de Amelia. él dormía y ella no, así que lo despertó:

-Oye tú no eres hombre ¿no?

Amelia entreabrió lo ojos.

-tú tampoco eres una mujer. Así que déjame dormir. Melvin la abrazó y se durmieron [...] Habían tardado meses en hacer el amor. Al principio, porque vivían con la madre de Amelia, en su modesta casa, y dormían en la misma cama. Pero una noche la señora no fue a dormir. Amelia se fue al sofá. Melvin le dijo a Amelia que quería dormir con ella y le dio su palabra de hombre de que no iba a pasar nada. Su palabra de hombre no valía nada. Una pareja de chicos gays tuvo sexo heterosexual. A Amelia se le olvidó que Melvin era un hombre con cuerpo de mujer. Y por eso le gustó. Un año después nació Valery (Wiener, 2008, p.52).

También hay lugar para las historias extravagantes, en *Nacho Vidal se lo monta con quince*, hace una entrevista con uno de los actores más famosos del cine porno, el español Nacho Vidal, una leyenda de las películas para adultos, quien se caracteriza en sus películas por tener sexo duro y hasta escupir a sus compañeras “No me consideraba una fanática de la pornografía y menos de la esgrimida por Nacho -sexo directo, violento y castigador- pero sí una consumidora eventual, una pragmática” (Wiener, 2008, p.97).

Nacho Vidal es una leyenda porque ha hecho lo que ningún otro actor ha podido en la industria del porno y eso lo deja claro Gabriela Wiener “una máquina insaciable, un *serial killer* del porno que no falla nunca y que ha sido capaz de proezas tales como rodar 47 películas en un mes, follar con 101 mujeres en el mismo día y eyacular dos veces seguidas” (Wiener, 2008, p.100).

Como no podía ser de otra manera, Gabriela termina metida en la historia y al final hay una escena de coqueteo y una petición sexual por parte de Vidal, la parte final es un acto muy comentado que mereció aplausos de más de una feminista que lo vio como una reivindicación de las mujeres frente al semental que se comporta como un bruto en la pantalla:

Pero hoy, que he vuelto a verle, el «hombre que susurraba a los coños» ha susurrado algo como:

-¿Usted tiene pelos en el coño?

-Eh...

-¿Los lleva crecidos?

-Eh...sí.

-¿Sí? Muéstremelos, por favor, quiero ver sus pelitos...

-Mmmmm. No.

-Sí, por favor, sólo un momentito.

Ya no sé cuántas veces le he dicho a este semental que no se los mostraré pero es lógico que no me crea. ¿Cómo negarse a complacer con una minucia al desesperado rey del sexo, cómo dejar al matador ahí rogando, qué clase de película porno extraña es esta? Cuando veo brotar su mítico miembro por encima del pantalón verde y muy cerca de mi grabadora, Nacho sosteniéndolo como si el pene fuera capaz de librarse de su dueño y atacarme, decido mostrarle durante un segundo eterno, por una esquina del bikini, la deseada selva negra y triangular. No sé qué gracia le encuentra al asunto pero ha eyaculado en un segundo sobre mis zapatos. No sé por qué, pero al irme con mis zapatos manchados siento que he vengado a todos los pedazos de carne de mi género que alguna vez le ofrecieron su cara (Wiener, 2008, p.105).

La figura del distribuidor de películas es una figura muy común para los amantes del cine, desde el más comercial hasta aquel que tiene difícil acceso, el papel de *El dealer pornográfico*, es muy importante para las personas que quieren conservar la privacidad de sus gustos:

El *dealer* pornográfico se ha vuelto hoy en día una figura imprescindible para el aficionado a la pornografía que carece de tiempo y de un buen antivirus. Veámoslo así: hay pocas cosas que hagan sentir a una persona tan vulnerable como verse en la situación de buscar recursos externos para sus juegos privados, pero también hay pocas cosas más despreciables que lucrarse con la necesidad [...] Así aparece la figura del *dealer* pornográfico, alguien capaz de proveer a domicilio material de gran calidad no apto para menores de edad que descarga gratis de internet (Wiener, 2008, pp.113-114).

El libro también está a la caza de historias curiosas sobre sexo, En *Metapornosis* cuenta la historia de una página web que muestra lo que considera “porno real”:

María tiene una web pornográfica. Se llama girlswholikeporno.com y es, como su nombre lo indica, un sitio para chicas que gustan del porno, es decir, de las imágenes de contenido sexual explícito. Para adictas al porno, pero no al que te llena de virus la computadora, advierte, no del porno

institucional sino de aquel que bebe regurgita, por ejemplo, de los gigantescos pechos de Annie Sprinkle, la ex puta y ex actriz porno que un día invitó al público a observar el interior de su vagina -agitando un espéculo en el aire Annie dijo: «acércate más, mira, esto es sexo de verdad, no lo ves en Playboy» (Wiener, 2008, p.117)

Amores puercos maneja una alta dosis de ironía, Woody Allen dijo alguna vez que el sexo sólo es sucio cuando está bien hecho, en este sentido el sexo de los cerdos debe ser de los mejores, por eso Wiener va más allá de lo humano y explora la sexualidad de los cerdos que son usados como sementales:

Siento un olor ofensivo y nauseabundo. Por sus altos niveles de testosterona, Loco tiene la misión de estimular a todas las marranas de los pabellones en sus paseos matutinos por esta pasarela de porcinos. Loco es un cerdo raza Hampshire, blanco y negro, y huele mal. Mientras desfila, las hembras gritan histéricas como si Loco fuese Ricky Martin. El estruendo es increíble. Las locas parecen ellas. «Es el efecto macho», me dice la veterinaria. Yo sigo de cerca cada uno de sus pasos, como una más reclamando sus favores. Loco se detiene ante la que está en celo -así lo atestigua una v fucsia en su lomo- y junta su hocico mojado con la trompa de la afortunada cerda. Parece que acordaron algo para más tarde (Wiener, 2008, p.133).

En *Muñecas* retrata el submundo de muchas personas que compran muñecas sintéticas y practican sexo con ellas, pero más allá de lo sexual, las convierten en verdaderos objetos fetiche y en una compañía:

son perfectas, pesan 55 kilos [...] No hablan, no se quejan, no te piden un beso antes de irte al trabajo. La mayoría proviene de una fábrica de Carolina del Sur y sólo pueden adquirirse por internet a unos 6 mil dólares cada una. Se trata de mujeres de plástico hechas a la medida del comprador. Hay nueve tipo de caras para escoger: tristes, tontas, buenas, tímidas, agresivas; las hay voluptuosas y frágiles; rubias, morenas, de ojos claros y oscuros, de uñas largas y filudas, depiladas o con el vello público cortado en forma de corazón. Fueron hechas siguiendo el modelo de Dios: una Eva para entretenimiento del hombre. Por eso todas tienen auténticas y

funcionales vaginas y un ano diseñado con extraordinario realismo (Wiener, 2008, pp.141-142).

En *El planeta de los swingers* va hasta un bar *swinger* con su esposo, explora el hábitat de esta subcultura y trata de unirse a ellos:

Esta noche me dispongo a ser infiel con permiso de mi marido. La puerta del 6&9 es tan discreta que nos hemos pasado de largo dos veces. Llevo encima un abrigo para camuflar mi look temario y tres tragos de cerveza. J lleva una barba de cuatro días, lo veo tan guapo y tan mío que no puedo imaginar que en unos minutos se irá a la cama con alguien que no soy yo (Wiener, 2008, p.147).

Estudia sus comportamientos, sus costumbres para contarlas, viola el código de privacidad que existe en el mundo *swinger* en el que todo lo que suceda debe quedarse en el lugar:

Un buen *swinger* es generoso con los compañeros liberales, pero sólo ama la mano que le da de comer. Se zurra el noveno mandamiento, pero vuelve a dormir a casa. Lleva condones a las fiestas de fin de semana, pero permanece fiel todos los días de su vida hasta que la muerte los separe [...] He hablado con más de media docena de parejas *swingers* esta noche y todas defienden su opción como un antídoto contra la infidelidad [...] Creyentes del dogma según el cual su iconoclasta vida de pareja se enriquecía sacando alguna que otra vez los pies del plato (Wiener, 2008, pp.150-153).

Wiener muestra los testimonios de muchos *swingers* y, a su vez, toma partido, saca sus propias conclusiones, desde que está en el lugar y termina haciendo el amor con sus esposo “Yo le diré lo de siempre: verle con otra me excita tanto como me duele. Hacemos el amor. Sin querer nos estamos comportando como *swingers*: nos han estimulado extramaritalmente y procedemos a consumir el sexo conyugalmente” (Wiener, 2008, p.155). Al final, cuando escribe la historia, confronta su propia liberalidad, su pertenencia a ese planeta *swinger*.

En este libro también explora temas más arraigados como el de la prostitución “Lima también podría ser la capital del sexo a domicilio. No hay nada mejor para los limeños que estar en casa y hacer una llamada pidiendo una mujer como se encarga un pollo a la brasa o

una pizza” (Wiener, 2008, p.169) y otros más extremos y un poco clandestinos como la relación entre las dominatrices y sus esclavos:

Un pobre hombre enmascarado y casi desnudo, con una cadena al cuello, le besa insistentemente la punta de la bota. Ella le acaricia la cabeza como si se tratara de una especie de mascota o un animal de circo y luego le da un puntazo en la barbilla que le hace caer suavemente [...] Las dóninas suelen tener uno o más esclavos a su merced. Ni siquiera son sus amantes. Son personas a su disposición que se sienten privilegiadas por estar al servicio de alguien como Lady Monique [...] coge una vela y vierte la cera hirviendo sobre el pecho del hombre que se estremece levemente. Al final hace chorrear unas gotas sobre su glande. Se puede escuchar un «oh» del público. El siguiente número consiste en practicar el *bondage* (ligamentos a ataduras) sobre el magullado pene del esclavo. Monique va entretejiendo un nudo de carne y cuerdas que acaba por dejar el órgano del esclavo de un color violáceo (Wiener, 2008, pp.178-183).

El tema de las dominatrices también interesa a Daniel Riera, quien en *Esclavos del deseo* (2010) contacta y presencia diferentes situaciones que se dan entre las *dominas* y sus esclavos:

He visto (no me lo han contado: lo he visto) a un esclavo desnudo, que se retorció de dolor, mascullando un ruego para que su ama dejara de castigarlo. He visto (no me lo han contado: lo he visto) a un joven arrodillado, masajeando los pies de su ama mientras ella departía amablemente conmigo. He visto cómo los latigazos sacudían la espalda enclenque de un trabajador mientras éste, con la cabeza atrapada en un cepo, le agradecía a su ama [...] -Una vez le hice una traqueotomía a un tipo con el taco del zapato. Quise que comiera lo que yo había defecado, lo que nosotras llamamos “llovía marrón”. Se rebeló y me ofuscó tanto que, sin querer, le abrí el cuello de un pisotón. Se me desmayó, lo reanimé como pude y lo mandé a la casa así como estaba. Yo los trato como lo que son: basura. Que, por otra parte, es como les gusta ser tratados. Si yo no me considerara un ser superior -al menos durante el servicio: en la calle es otra historia-, no podría hacer mi trabajo (Riera, 2010, s.p.).

En *La noche eterna* (2007), Ramón Pineda hace una referencia a esos lugares en los que siempre es de noche, aunque el sol diga todo lo contrario, cines porno, sitios de *streeptease* que tienen una amplia oferta en el centro de ciudades como Medellín, Colombia:

“Solo peluches, solo peluches, bienvenido amigo, estamos en show, solo peluches”. El muchacho, a veces de uniforme negro y blanco que incluye corbatín, a veces de uniforme verde y rojo y a veces como salió de la casa, hace la invitación a los hombres que pasan por la calle. Son las dos de la tarde y el volante que acompaña el grito de “solo peluches” dice que hay hermosas chicas, o colegialas, con baños de espuma, con lucha en el barro, con rifas de amor que incluyen media de aguardiente y chica entera, con *show lesbi* y con la hora de las traviesas en la que un cliente escogido puede subir al escenario para hacer suya a la muchacha delante de todos (Pineda, 2007, p.391).

Uver Valencia explora otros componentes de la sexualidad y se concentra en *El club de las señoras solas* (2007), un grupo de mujeres (la mayoría estuvo casada), que en su edad madura han encontrado el verdadero amor y la compañía con otras mujeres. Se enfrentaron al prejuicio de la sociedad y hasta el de sus propias familias e hijos:

Pero disfruta el calor de Lucelly, una vieja canosa de pantalones apretados, camisa a cuadros y botas de caminante. El calor, además de alejar el asma, le aleja los malos tiempos y le acerca la comodidad, y eso es justo lo que necesita. Nada más. “Lucelly es buena medicina”, dice la mujer, “es mi dama de compañía. Mi dueña, al final de cuentas. Hay que verla mimándome con los cariñitos que ningún hombre me supo dar [...] Una noche, mientras Martha calentaba la cama dando vueltas y vueltas, Lucelly se desnudó y se acostó a su lado. A ella no le sorprendió, tal vez porque siempre sospeché que llegaría a ocurrir. Lo que sí le causó un desorden interior tremendo fue aquel primer beso por el que salió corriendo a vomitar. Pero después de algunos intentos los besos iban entrando. Como dulcecitos, mire usted. Yo pensé que no estaba haciendo nada malo, que al final estaba sola, y que Lucelly, mi vieja, me quería. Por eso continué (Valencia, 2007, pp.395-396).

Viétnika Batres y Eduardo Limón en una crónica publicada en la antología *Lo mejor del periodismo en II*, escriben *Sexo de extremo a extremo* (2010), una investigación en la

que exploran la sexualidad entre jóvenes y gente de la tercera edad, con sus respectivos contrastes de lugares e ideas:

Inició su vida sexual en una camioneta, a la deriva de la mar de alcohol, con un amigo por el que no se sentía particularmente atraída. Tenía 17 años, esa edad cuando, en promedio, las adolescentes mexicanas dejan atrás su virginidad. Pronto rebasó la media para establecer sus propios parámetros: a los 19 ya sabía lo que era un intercambio de parejas. Fue también el objeto de deseo de un *voyeurista*. Le habían practicado un par de abortos. Su lista de compañeros sexuales sumaba más de 35 [...] Aún ve pasar a las jovencitas y se siente atraído por sus cuerpos tersos y firmes. Julio tiene 68 años y desde esa cima confiesa que prefiere sólo admirarlas por sus atractivos físicos, porque si saliera con alguna de ellas tendría que ponerse un condón y la idea de protegerse es algo que, “a su edad”, sencillamente no piensa (Batres, 2010, p.295- 307).

Gonzalo Sánchez cuenta la historia de *Los burdeles de Ushuaia* (2010), este relato del fin del mundo da cuenta de los prostíbulos que se han instalado en la zona más austral de Argentina, allí se aprovechan los buenos ingresos de los trabajadores locales y el desembarco de turistas que llegan en los cruceros buscando dónde termina la parte territorial sur del planeta Tierra:

Ushuaia es una gran zona roja a la europea en el sitio más impensado [...] En los folletos turísticos, Ushuaia aparece como la última tierra posible: un edén de montañas que pinchan el cielo y mueren en el mar, más allá de la Patagonia. Pero en ninguno de esos folletos siquiera se adivina la industria de la prostitución, un rubro pujante que en la última urbe del mundo [...] La mecánica es casi siempre la misma: los turistas bajan de los cruceros dispuestos a fotografiar el mito romántico de la última tierra y apuntan con sus cámaras los hitos que señalan que acá se termina todo [...] Después, descubren el sexo. Y como si se tratara de un *bonus track* inesperado, los recién llegados se entregan a la tentación de tanta puta y diagraman la gira nocturna y entusiasta, porque nadie les ha dicho, hasta ahora, que el Finisterre es también “El país del sexo [...] Hay rubias estilizadas y pelirrojas artificiales, tetonas que podrían amamantar a un pueblo y flacas

esqueléticas que beben litros de alcohol y cómo harán para aguantar. Todas son, en general, vitales y bonitas (Sánchez, 2010, pp.146-150).

La Habana en un jinetera (2008), de Daniel Samper Ospina es un texto sobre la prostitución, pero también de la falta de oportunidades en Cuba, es un reflejo de la situación que viven muchos habitantes de la isla, a quienes se les dificulta un trabajo con buenos ingresos que les permita una vida en la que se garanticen sus necesidades básicas:

Esta mujer se llama Magally, tiene 19 años y por diez dólares se acuesta con el primer turista que se lo indique: así sea gordo, desdentado y maloliente, si pone un billete sobre otro, esta mujer lo lleva a la pieza de un primo suyo en la calle Galeano, se quita la ropa y abre las piernas para recibir cualquier empujón por dentro [...] En estos momentos ya está acostada sobre una cama medio rota, de barras oxidadas, que chirría cada vez que ella se acomoda. Al lado de la cama hay un platón de plástico, lleno de agua, en el que flotan varios condones usados, como si fueran fantasmas muertos [...] Nació en La Habana; estudió Ingeniería Informática en la Escuela Universitaria José Antonio Echavarría; obtenía buenas calificaciones, pero se retiró. Esta mujer dice que aunque la carrera le salga gratis, sabe que le espera el desempleo o unos doce dólares mensuales por trabajar sin descanso (Samper O, 2008, pp.349-350).

Desde la explotación sexual infantil, hasta la prostitución como negocio, pasando por diferentes formas de explorar la sexualidad, el tema del sexo tiene un fuerte arraigo en las historias de los cronistas latinoamericanos contemporáneos.

- **El fútbol**

El fútbol es otro tema que está presente con fuerza en los contenidos de la crónica latinoamericana actual. Desde especialistas que hablan del tema como Martín Caparrós y Juan Villoro, hasta personas que no tienen idea de fútbol y hacen investigaciones para retratar un fenómeno que va más allá del deporte, como es el caso de Leonardo Faccio, en su perfil sobre Lionel Messi. También están quienes retratan aspectos poco éticos que hacen del fútbol un simple negocio. Para Carlos Mario Correa este es un tema capital dentro de la crónica latinoamericana actual:

Por todo lado está el fútbol, el fútbol como empresa, los nuevos futbolistas, las estrellas del fútbol. El futbolista de grandes equipos, tipo Messi, tal vez

es el único poderoso que tocan estos cronistas. Hay otros cronistas que se dedicaron fue a los derrotados, boxeadores con problemas mentales, en decadencia, como los trabaja Alberto Salcedo o con problemas de drogadicción, pero los futbolistas son exaltados por sus grandes hazañas, los clásicos, superclásicos Boca-River, Rosario-Newll's; pero también en Colombia han aparecido crónicas, de periodistas universitarios e incluso en *Soho*. Hazañas de Santa Fe, lo que hace Millonarios, el odio contra Nacional, las barras bravas. Juan Pablo Meneses viaja con una barra brava, el mismo Meneses adopta un futbolista (Correa, 2014, entrevista).

Esta temática ha sido tratada por muchos cronistas, ya se ha mencionado a Alberto Salcedo Ramos quien en *Viaje a la despensa del fútbol colombiano* (2011), visita a Tumaco, departamento de Nariño, al sur en el Pacífico colombiano, un lugar del que han salido algunos de los mejores jugadores en la historia del país.

Un especialista en el tema del fútbol es el ecuatoriano Esteban Michelena, quien en su libro *Pase al vacío* (2010) tiene varias historias sobre fútbol, como la de Otilino Tenorio, “Cuando el fierrazo de Otilino culmina con la pelota muriendo de rebote entre las redes del arco rival, uno tiene la certeza de que la entrada del estadio está bien pagada. Y que además, viene con yapa (Michelena, 2011, p.43). También la de Francisco Maturana en la que más que hablar de fútbol trata de llegar a la esencia del personaje “La primera vez que Francisco Maturana ganó algo en su vida sólo tenía cuatro años de edad. Sentado en un pupitre en el que le bailaban las piernas, demostró al profesorado de la escuela de Quibdó que sabía leer, escribir, contar hasta el infinito, sumar y restar (Michelena, 2011, p.55), o la de Luis Fernando Suárez “Con Luis Fernando Suárez, las grandilocuencias están fuera de lugar. Su clave es el verbo construir. Y lo conjuga en presente y en plural, con cada uno de los jugadores con quienes ha consolidado pensamiento colectivo” (Michelena, 2011, p.61).

Como ya dijimos, Juan Villoro es un clásico a la hora de hablar de fútbol. Heredero de su ídolo de infancia, el narrador Ángel Fernández, Villoro explora la épica del deporte y cuenta las acciones de sus personajes como si fueran hazañas, además logra conseguir una serie de datos definitivos y los convierte en conocimiento, los aterriza y logra acercarlos a la mente de los lectores:

En una jugada portentosa que pudo haber abultado el marcador, el novato Alexei Klimenko sorteó a la defensa del Flakelf y llegó a la línea de cal.

Solo ante el arco, tomó una de las más importantes decisiones en la historia del fútbol: en vez de empujar el balón a las redes, lo pateó al centro del campo.

Los Nazis no soportaron ese gol fallado adrede. Los ucranianos, que nada tenían, se daban el lujo de un descomunal derroche, condonándole una anotación al enemigo.

Acaso por ello, Klimenko, el más joven del equipo, fue uno de los tres futbolistas seleccionados en la jornada de “supervivencia” en el campo de concentración. Murió con un tiro tras la oreja.

Alexei Klimenko logró una antijugada ética. Solo ante la portería, capaz de ultimar a sus verdugos, decidió demostrar que no era como ellos: los perdonó (Villoro, 2014, p.43).

Villoro, como otro de sus maestros, el aforista alemán Lichtenberg, es capaz de perfilar a un personaje con unas pocas líneas, así lo hace con el futbolista argentino Martín Palermo:

El delantero Martín Palermo pertenece a la categoría de los que ignoran que el desastre es posible. No tenía aptitudes obvias para un oficio que en Argentina es patrimonio de virtuosos, pero la evidencia nunca le preocupó demasiado (Villoro, 2014, p.79).

Y también lo logra con el futbolista Ronaldinho, un hombre que parecía bailando samba en cada jugada que ejecutaba con un virtuosismo de artista plástico, un jugador de sonrisa fácil que con su cara hacía disfrutar más cada juego:

Ronaldinho parece un hombre feliz que sólo cierra la boca cuando va al dentista. Pero hay otra circunstancia en la que este experto en sonreír pone cara de quien olvidó apagar la estufa. La cancha es para él una playa de diversión, pero la portería es cosa seria. Cuando coloca la pelota en el manchón de penalti, aprieta los labios. Los goles tienen un sabor dulce, pero su cáscara es amarga (Villoro, 2014, p.87)

Como la existencia, el fútbol está determinado por la vida y la muerte. Sobre su cabeza pende la sombra permanente de la victoria y la derrota, por eso se le compara con las batallas y en su lenguaje está presente la estrategia militar. Eso queda claro cuando Villoro nos habla del arquero alemán Robert Enke, que se suicidó en uno de los mejores momentos de su carrera. “Morir a plazos es la especialidad de los porteros. Sin embargo,

muy pocos pasan de la muerte simbólica que representa recibir un gol a la aniquilación de la vida propia” (Villoro, 2014, p.193).

En un libro anterior *Dios es redondo* (2006), Villoro había explorado el tema del fútbol desde su propia pasión, cuando escuchaba las transmisiones deportivas por radio. Después de la separación de sus padres, el estadio comenzó a convertirse en el lugar de encuentro con su padre, su afición por el Necaxa y el Barcelona y su corresponsalía en varias copas del mundo. El libro se convierte en una especie de análisis sociológico del deporte:

El juego sucede dos veces, en la cancha y en la mente del público. *Dios es redondo* pretende situarse en esta encrucijada. No es un libro de historia del deporte ni una valoración de sus logros, sino una exploración narrativa de las pasiones que suscita (Villoro, 2006, p.13).

En este libro Villoro acude a las múltiples instancias del fútbol, desde los directivos y entrenadores, pasando por los técnicos y los entrenadores, pero le da un papel preponderante a los aficionados, aquellos que esperan el “milagro” de que ocurra algo de su gusto, aquel que puede cambiar casi cualquier circunstancia de su vida, pero que no puede traicionar el afecto hacia el club que eligió en la infancia:

Una vez elegido el club que determina el pulso de la sangre, no hay camino de regreso. Aunque se mencionan ejemplos en los que el raciocinio ha intervenido para mudar de entusiasmos, el fanático de raza no recusa a los suyos, así reciban golizas de escándalo. Es posible que el fútbol represente la última frontera legítima de la intransigencia emocional; rebasarla significa traicionar la infancia, negar al niño que entendió que los héroes se visten de blanco o de azulgrana (Villoro, 2006, p.18).

En este libro también realiza un ejercicio intelectual, sus crónicas tienen fuertes componentes de ensayo, a la vez que se otorga cierta licencia contemplativa:

Escribir de fútbol es una de las muchas reparaciones que permite la literatura. Cada cierto tiempo, algún crítico se pregunta por qué no hay grandes novelas de fútbol en un planeta que contiene el aliento para ver un Mundial. El sistema de referencias del fútbol está tan codificado que involucra de manera tan eficaz a las emociones que contiene en sí mismo su propia épica, su propia tragedia y su propia comedia. No necesita tramas paralelas y deja poco espacio a la inventiva del autor (Villoro, 2006, p.21).

La relación con el ensayo, se muestra con claridad cuando Villoro busca figuras de autoridad que le permiten dar más fuerza a sus argumentos:

Sabemos por Tolstoi que las familias felices no producen novelas. Tampoco producen futbolistas. Hace falta mucha sed de compensación para exhibirse ante 100 mil fanáticos en un estadio y millones de curiosos en la mediósfera. El hombre canta ópera o rompe récords porque le pasó algo horrendo (Villoro, 2006, p.35).

Recurre a las anécdotas que le confieren un toque divertido a las historias que relata, esas anécdotas las recoge de historias que le han contado, que ha escuchado y leído, es un cazador de contradicciones, un coleccionista de citas e historias que aprovecha en sus relatos:

Se sabe de entrenadores cuya principal táctica consiste en enviar flotillas de prostitutas al hotel del enemigo. Antes de lanzarlas al ataque, el entrenador les da una plática de pizarrón: no se trata de satisfacer a los rivales sino de reducirlos a piltrafas con la extenuante incomodidad de las películas porno (Villoro, 2006, p.46).

Dentro de esas historias también están los relatos tristes, como el de Moacyr Barbosa, el arquero de Brasil en el fatídico mundial de 1950, cuando los cariocas perdieron la final de mundo ante Uruguay. Ese hombre nunca se pudo quitar de encima la culpa que todos le endilgaban de la derrota, en una ocasión una mujer lo señaló en la calle y le dijo a su pequeño hijo: “Ese es Barbosa, el hombre que hizo llorar a un país” (Villoro, 2006, p.68).

En 1993 la televisión inglesa realizó un documental, quisieron que Barbosa visitara la concentración de la Selección, pero no le permitieron la entrada:

Cuando lo interrogaron acerca de este incidente Barbosa miró a la cámara con ojos desolados y dijo que en Brasil la condena máxima por un crimen era de 30 años. En un país sin cadena perpetua sólo él estaba condenado de por vida (Villoro, 2006, p.68).

Este libro se convierte también en la posibilidad de celebrar a los protagonistas de las grandes gestas, lo ídolos de multitudes que paralizan a una buena parte del mundo con cada jugada:

Maradona mide 1,62; en sus tiempos como profesional, dormía hasta las once, corría sin ganas y digería con calma chicha (una ración de más en el espagueti del sábado se le notaba en el juego del domingo). Sin embargo,

una tensión extraña le recorría el cuerpo. Aunque se vistiera de *frac*, parecía a punto de matar un balón con el pecho. Fue el mayor artista del capricho que ha conocido el fútbol, el más dramático y el que más ha influido en su equipo (Villoro, 2006, p.73).

El perfil de los grandes ídolos también ocupa a un cronista como Leonardo Faccio quien a pesar de no saber mucho sobre fútbol y de las dificultades que supone que le hayan concedido tan sólo una entrevista de 15 minutos, se aventura a perfilar a uno de los futbolistas más mediáticos de la actualidad, el argentino Lionel Messi. En este texto, primero lo pone en el contexto global de los grandes futbolistas:

Los futbolistas fuera de serie tienen hábitos que los acercan al resto de los mortales y eso parece normalizar su genialidad. De Johan Cruyff se decía que fumaba en el vestuario minutos antes de entrar al campo. Maradona entrenaba con los cordones de sus botas desatados y dijo que si fuese reglamentario jugar así lo habría hecho en partidos oficiales. Romario salía a bailar por las noches y decía que la samba le ayudaba a ser el máximo goleador de la Liga. (Faccio, 2012, p.17).

Luego lo particulariza y lo retrata con sus comportamientos y actitudes, va desde su desgano al atender a los medios de comunicación a su manía por dormir:

La lista de entretenimientos que podría comprar acaba tarde o temprano por cansarlo. Tomar vacaciones es una forma de comprar distracción y también le aburre. La siesta parece ser un antídoto. Nadie se aburre cuando duerme [...] Nadie le pide a Messi sorpresa mayor que la pura fantasía de sus goles. Una de sus gambetas puede ser tema de conversación durante meses, y los enamorados del fútbol les contarán a sus nietos que ellos lo vieron jugar [...] Fuera de la burbuja del fútbol, para Messi el mundo suele ser un paisaje que ve desde las ventanas de un avión o de los ómnibus que van de un estadio a otro [...] El talento precoz suele ser rentable y la Pulga comenzó a generar cifras de seis ceros cuando aún no tenía edad para conducir [...] Regresar a Rosario significa para él en esencia lo mismo que para cualquier inmigrante: volver a las alegrías y a los problemas del pasado (Faccio, 2012, pp.189-190).

Pero el fútbol también tiene una cara oscura, una mancha negra que tiene apellidos como corrupción y hasta trata de personas. De este tema se ocupa el cronista chileno Juan

Pablo Meneses en su segundo libro de lo que él ha denominado periodismo *cash*, comprar con dinero en efectivo al protagonista de su historia (el primer ejercicio lo relató en *La vida de una vaca* (2008), en el que compra a un bobino desde que nace y lo retrata hasta que llega al matadero). Esta vez en *Niños futbolistas* (2013), rastrea el fenómeno de la venta de niños a los grandes clubes europeos que tienen la esperanza de encontrar al próximo Messi:

Para escribir *Niños futbolistas*, mi plan consistía en comprar con dinero en efectivo al protagonista del libro. Un experimento narrativo que suelo llamar “*periodismo cash*”, pues no es la primera vez que los billetes le dan estructura a mi relato, cuya fórmula es así de sencilla; comprar y luego contarle, consumo + escritura. Todo con el objetivo de conocer, desde dentro y de cerca, esas partes de la industria y el negocio que, por motivos que iremos revelando en estas páginas, solemos desconocer o no suelen importarnos (Meneses, 2013, p.9).

El fútbol es el deporte que más pasiones despierta, el que más aficionados reúne y es uno de los temas sobre los que más tinta han gastado los cultores de la crónica latinoamericana actual.

- **Homenaje a la crónica y a lo intelectual**

Dentro de la crónica hay una profunda reflexión acerca de la crónica misma y un acercamiento a las demás formas de arte. La crónica es *Anfibia* por naturaleza, es heterogénea y ambiciosa, por eso busca beber de lo artístico, de lo intelectual y se aproxima a estos temas con voracidad:

Hay muchas biografías, muchos perfiles biográficos de escritores latinoamericanos, nuevos y clásicos. Hay mucho acercamiento a los artistas y a los músicos. Se trabaja mucho el perfil de los artistas (Correa, 2014, entrevista)

Para entender el interés de la crónica por el arte es pertinente leer este fragmento de la entrevista *Me asombra que alguien cite algo que he escrito* (2013), realizada a la cronista Leila Guerriero y publicada en el periódico *El Tiempo*, de Bogotá, Colombia:

Tengo una especie de obsesión personal por entender cómo las personas que hacen algo relacionado con lo artístico, con lo creativo, lidian con su talento. Siempre me ha parecido que ese talento trae aparejado algún tipo de distorsión. Es como si encajaran en la cotidianidad de una forma distinta a

la persona que se dedica a otra cosa; a un ingeniero químico, por ejemplo. Son otras cabezas. Y hay algunos con una vida particularmente atractiva, misteriosa. Aurora Venturini, que se conoció en la literatura argentina a sus 87 años y no ha parado de publicar cada año, me producía curiosidad. Quería saber quién era esta persona capaz de hacer esos libros revulsivos a una edad que no se asocia con esa sensación tan oscura (Guerriero, 2013, entrevista *El Tiempo*).

Julio Villanueva Chang en su libro *Elogios criminales* (2008), explora la figura de varios artistas, pero desde un ángulo diferente. Al tallerista que imparte un curso llamado *De cerca nadie es normal* le interesa, por ejemplo, una muela de Gabriel García Márquez:

El tesoro del Dr. Gazabón era un molar con tres raíces y una incrustación de oro. Sólo por saber que había pertenecido al señor García Márquez, aquella muela adquiriría una apariencia de ficción y lucía más horrenda en el acto de extraerla de su bolsa de terciopelo. Ver cualquier muela fuera de su boca hace que uno pasee su lengua para verificar si las suyas siguen allí, dispuestas aún a masticar o morder. El molar de un genio se ve tan espantoso como el de cualquiera y crea la ilusión de que todos somos iguales bajo las tenazas de un dentista. Pero una muela de García Márquez en tus manos es más que eso. Es la historia secreta de una sonrisa (Villanueva Chang, 2008, p.22).

El mundo de la música también ha sido explorado por Villanueva Chang, ha hecho perfiles con el director de orquesta venezolano Gustavo Dudamel y también se ha interesado por su compatriota, el tenor Juan Diego Flórez, un hombre quien recibió la bendición como sucesor por la leyenda de la ópera Luciano Pavarotti:

Cada vez que el tenor Juan Diego Flórez revise su agenda, va a necesitar un largavistas: tiene programados sus conciertos para los próximos cinco años. Es un cantante de ópera que se sube a los aviones como si fueran taxis [...] En unos años más, la ópera cumplirá cuatro siglos sin problemas de afonía. Hoy Juan Diego Flórez va camino a los treinta y tres. A esa edad en que los futbolistas se jubilan, los tenores embellecen la voz (Villanueva Chang, 2008, p.27-34).

La crónica latinoamericana le rinde culto a un periodista polaco que se convirtió en modelo para muchos, primero fueron sus libros y después fue un taller que dictó para la

Fundación Nuevo Periodismo, en ciudad de México, al que asistieron, entre otros, Julio Villanueva Chang, quien aprovechó para escribir *El ABC del señor K*, en este perfil aparece la feroz obsesión de Kapuscinski con su trabajo, que no le permite ni siquiera el contacto con su esposa «No le escribo cartas ni la llamo por teléfono cuando estoy trabajando. Hay que viajar solo, aprender un idioma, involucrarse con la gente y no puedes estar pensando en la familia» (Villanueva Chang, 2008, p.54) y que lo obligan a aprender lo que más puede acerca del tema sobre el que va a escribir “Para escribir *Ébano*, Kapuscinski dice haber devorado una biblioteca de doscientos libros sobre asuntos africanos. También recuerda haber leído catorce mil páginas antes de escribir un libro sobre Crimea” (Villanueva Chang, 2009, p.57).

En *El cineasta invisible* va al mundo del cine y perfila al director Werner Herzog, a quien se encontró investigando en el archivo del diario *El Comercio* para un documental que quería realizar acerca de la única sobreviviente de un accidente aéreo:

Nadie sabía que era él, y Werner Herzog, el hombre que hipnotizó a sus actores para que rodaran una película en estado de sonambulismo, se paseaba como un extra del cine mudo por los pasadizos del diario *El Comercio* [...] Nadie sabía que era él pero, si alguien lo hubiese sabido, habría sido lo mismo: Herzog huye casi siempre de las palabras como si éstas atenuaran el drama que quiere contar (Villanueva Chang, 2008, p.143-144).

Como se dijo, la crónica reflexiona sobre sí misma. Son comunes los talleres que se ofrecen acerca de ella y los textos que han escrito los cronistas que teorizan sobre el oficio y son comunes también los perfiles a los grandes cronistas, en *El escritor que no se volvió cobarde ni caníbal* (2013), Diego Enrique Osorno retrata a Juan Villoro:

Villoro suele hablar con un amable tono pedagógico sobre todas las cosas. Sabes que te está dando una cátedra de algo pero no te apabulla con su conocimiento. El escritor Javier Marías ha resaltado los tremendos poderes de persuasión -seducción incluso- de Villoro, así como su mordiente ironía. Es claro que encarna un caso inusual: "El de poseer una inteligencia sin vanidad", de acuerdo con Julio Villanueva Chang, editor de la revista *Etiqueta Negra*. Villanueva Chang también dice que Villoro ha hecho suyo el credo de Gay Talese: "Decir la verdad sin ofender". Otro atributo de la conversación casual de Villoro es que puede producir frases

sumamente poderosas: aforismos que siguen la tradición de Georg Christoph Lichtenberg, escritor del siglo XVIII al que Villoro ha traducido del alemán al español. Lichtenberg es una de varias influencias de la cultura alemana que le fue inculcada desde niño por su papá (Osorno, 2013, s.p.).

La primera crónica que publicó Villoro fue acerca de Augusto Monterroso, el escritor guatemalteco, gran exponente del cuento, era el maestro de un taller literario al que asistía Villoro:

El entonces joven escritor no tenía duda alguna de su vocación como narrador de ficción, pero la experiencia periodística le gustó. Visualizó la oportunidad de no restringir sus curiosidades, la posibilidad de viajar más y la de contar con un pretexto legítimo para entrevistar a personas. También descubrió que del periodismo emergían experiencias secundarias que luego podían ser usadas en los cuentos que escribía en esos años (Osorno, 2013, s.p.).

Se mueve con comodidad en distintos géneros, ha trabajado desde los relatos infantiles, hasta el teatro, ha pasado por los guiones de cine, la novela, los cuentos, el ensayo y los relatos periodísticos. Dice que no tiene preferencia por ninguno, eso sí tiene claridad de los compromisos que implica hacer periodismo:

El compromiso ético del periodista es mayor que el del escritor. El escritor puede ser un hijo de puta y ser un genio, no tiene que rendirle cuentas a nadie y puede ser tan caprichoso como quiera, someter a sus personajes a todo tipo de torturas y deslealtades, lo importante es que el efecto sea bueno. Y puede tener una vida privada siniestra. No es que el periodista tenga que ser un ángel, pero lo que sí necesita de manera imprescindible es establecer un pacto de confianza con la gente: si a ti te van a decir cosas, deben poder confiar en ti, y tú necesitas tener una empatía con los entrevistados para entenderlos. Es decir, en el periodismo, las razones de lo que tú vas a escribir están en los otros, y eso es una muy saludable lección ética, porque te saca de ti mismo, te quita tus certezas y te demuestra que los demás tienen razón. Eso es central para mí (Osorno, 2013, entrevista).

La crónica se ha mirado permanentemente en el espejo de las artes, ha tratado de nutrirse para alejar la sensación de intento fallido por atrapar el tiempo. Además, se ha

analizado a sí misma para caracterizarse y encontrar un sustento teórico. De esta búsqueda también han hecho parte los cronistas que hacen la crónica latinoamericana actual.

- **La música y las músicas**

Se nota la idea de retratar no sólo a los cantantes famosos, sino un deseo de recuperación de memoria. Ha habido esfuerzos recurrentes como los de la revista *Rolling Stone* y los de autores como Alberto Salcedo quien, durante un tiempo, se dedicó a perseguir a representantes del vallenato colombiano, un ritmo musical que nació a finales del siglo XIX como una expresión de los campesinos y vaqueros del Magdalena grande, un departamento en el norte de Colombia que después dividió su territorio. De igual manera están quienes han tratado de retratar excéntricas estrellas de rock como Daniel Riera en su famoso perfil sobre el rockero Charlie García.

El testamento del viejo Mile, la historia de Emiliano Zuleta Baquero, uno de los más grandes juglares de la música vallenata, personaje simpático y mujeriego, su niñez, sus andanzas, los achaques de la vejez:

Las personas que tarareaban sus versos en aquellos pueblos y veredas retirados de la Civilización no lo habían visto a él ni en pintura. No sabían cómo era su rostro ni les interesaba. Pero reconocían en sus coplas el mejor correo posible, porque no les informaba sobre lo urgente -nada era urgente- sino sobre lo importante. Por eso las acogían aunque llegaran retrasadas: venían de muy lejos y conservaban el aroma de los montes. Quienquiera que fuera su autor, les estaba regalando ricas historias, contadas a la manera de las buenas crónicas periodísticas: historias completas, redondas, en las que había burla, deliciosos arcaísmos, apuntes sobre la suerte de las cosechas, regaños para bajarle los humos a algún aparecido, guiños a una mujer amada que hoy se llamaba Manuela y mañana María.

Conforme a la tradición, sus versos parecían destinados no más que a los compañeros de parranda y de labranza. Pero tenían tanta gracia melódica, tanta vitalidad narrativa, que, a pesar de que no habían sido grabados aún, se extendieron de boca en boca, de manera espontánea, por toda la costa caribe colombiana. En las trochas malsanas de la región se desnucaban las bestias, se extraviaban los caminantes, y los versos seguían su marcha a lomo del viento, porque fueron hechos por uno de esos juglares auténticos que no necesitan fijar su voz en el papel para protegerla del olvido. Un

juglar que no se dejó extinguir durante el tiempo en que permaneció a la zaga de su propio canto (Salcedo, 2011, pp.53-54).

Zuleta es uno de los pilares del vallenato y es quien compuso una de las canciones más emblemáticas *La gota fría*:

Azuzados por sus seguidores, los dos cultivaron la antipatía a la distancia, sin conocerse siquiera. En su casa de Guacoche, Guajira, alguien le contó a Morales que Emiliano andaba diciendo que era mejor que él. Zuleta, por su parte, escuchaba con frecuencia, en su casa de El Plan, que el rey del acordeón y de los versos era Lorenzo Morales. En ese correveidile, ambos se fueron llenando de requisitos para desplumarse cuando se encontraran.

Zuleta y Morales pasaron nueve años detestándose por correspondencia, lanzando coplas envenenadas en el buzón del viento, para que el monstruo del odio común, que ambos necesitaban, no fuera a researse por el abandono. Cada agresión los lastimaba y los redimía. A ellos y a sus corifeos. Y, de paso, iba levantando un reguero de polvos y colores en los senderos. Documentando el recuerdo. Haciendo la vida llevadera mientras llegaba la hora inevitable de cruzarse en alguna vereda neutral, para desenterrarse las espinas y definir de una vez por todas quién era el mandamás de la rima y del acordeón (Salcedo, 2011, p.76).

La eterna parranda de Diomedes, de Alberto Salcedo Ramos, es la historia del mayor ídolo de la música popular colombiana. Un hombre con una vida llena de excesos e idolatría, Salcedo va hasta su niñez cuando trabajó de espantapájaros, de vendedor callejero, de mensajero, hasta su época dorada, en la que vendía millones de discos, abarrotaba conciertos; pero también tenía una vida en la que la droga, el licor y las mujeres eran los grandes protagonistas. Diomedes estuvo en la cárcel por la muerte de una de sus amigas, Doris Adriana Niño:

Diomedes les había ayudado a convertir en canto lo que antes era desencanto. Y muchas de esas personas llevaban entonces un cuarto de siglo oyéndolo cantar. La música de Diomedes les había allanado el camino para seducir, enamorarse, copular, multiplicarse, amenizar sus bautizos, solazarse en sus cumpleaños, celebrar sus navidades, alimentar sus nostalgias. Luego estaban sus hazañas comerciales: en un país infestado de piratería, él había vendido veinte millones de copias y cosechado

veinticinco discos de platino y veintitrés de oro [...] recuerdo la hipérbole maravillosa que utilizó el productor musical Óscar Fabián Calderón para referirse a este tema:

-Cuando ese hombre estaba en su época de oro, primo, los discos que sacaba al mercado le sonaban hasta en las licuadoras (Salcedo, 2011, pp.130-132).

En *Un domingo en San Basilio de Palenque* (2011), Alberto Salcedo Ramos narra la historia del primer palenque del Caribe colombiano en el que la vida gira en torno al tambor.

Daniel Riera en *De gira con Charlie García* (2005), retrata la realidad de un género musical muy diferente, el rock y las excentricidades de las estrellas, a este particular texto, además, Riera quiere darle la musicalidad del rock al eliminar todos los signos de puntuación:

La diferencia entre los pasajeros del hotel y las *groupies* es que los pasajeros nunca abandonamos nuestra sensación de extrañeza en el hotel pero las *groupies* entran al hotel como si les perteneciera ninguna tiene más de 22 años y la mayoría parece tener menos lo cierto es que todas las *groupies* con las que charlé intentaron demostrarme que el momento que estaban viviendo era solo un recreo que sus verdaderas vidas eran otra cosa mucho más seria como hace la rubia de ojos verdes que me cuenta que estudia relaciones internacionales como hace la rubia de ojos té con leche que me cuenta que estudia piano y practica *trekking* como hace la otra que estudia no sé qué todas están ahí por primera vez en la vida cumpliendo su sueño y afuera de esta burbuja en la que se tiraron de cabeza son el orgullo de sus padres hay tres *groupies* en mi cuarto y no es porque quieran pasar la noche conmigo claro está que la quieren pasar con Charly están en mi cuarto esperando su turno (Riera, 2005, s.p.).

Riera también asistió al mítico concierto de los Rolling Stones en Río de Janeiro, el concierto con el récord de mayor asistencia de la historia, y lo cuenta en su texto *Persiguiendo a los Rolling Stones*:

Parece románticamente gracioso que Keith Richards tome su guitarra y se ponga a cantar un tema que se llama *This place is empty* delante de más de un millón de personas, en el concierto más grande de toda la historia de la

música, sobre un escenario de 22 metros de alto, 28 metros de ancho y 60 metros de profundidad montado frente a la playa de Copacabana, en Río de Janeiro. Y ahí estoy yo ahora: en el centro del universo, frente al escenario, delante de todo, y ahí están ellos, tocando gratis para la gente y lo veo en tamaño natural, como si estuviera en un teatro, y no lo puedo creer [...] Lo que sabe “todo el mundo” es que el show tiene que terminar antes de la medianoche, porque en caso contrario, la empresa promotora deberá abonar una multa de 125.000 dólares. Lo que no queda claro es antes de cuál medianoche debe terminar el show, porque el 18 de febrero en Brasil hay dos medianoches; a las 12:00 de la noche hay que atrasar el reloj una hora y vuelven a ser las 23 no deja de ser maravilloso que la noche de las dos medianoches sea justo la noche en que tocan los Rolling Stones. (Riera, 2006, pp.199-201).

El cronista chileno Pedro Lemebel, en su libro *Loco afán. Selección de crónicas de sidario* (2009) trata el tema de la música de manera amplia y se refiere a artistas como Joan Manuel Serrat “Su boca histórica que cantó por la revolución, por los obreros, los piratas y tanto mal amor perdido. Pero nunca nos dedicó ninguna estrofa, ningún estribillo, como si los maricones no existiéramos, nos exilió del universo poético de su canto” (Lemebel, 2009, p.103). También se detiene en la figura de Raphael:

Sin duda que a pesar de la homofobia de sus detractores, la sobreactuación y el delicado timbre vocal de Raphael se han impuesto como un estilo que logró incrustarse en el corazón del cancionero popular. Sin cambiar ni una nota, ni transar con la caricatura viril que la moral del mercado discográfico le imponía, Rafa ha usado esa presión para diferenciar su personaje de los Iglesias y los Rodríguez (Lemebel, 2009, pp.112-113).

El cronista ecuatoriano Esteban Michelena, en su libro *Pase al vacío* (2009) tiene un espacio dedicado a la música y por sus páginas son retratados Willie Colón, Celia Cruz, Juan Gabriel, Juan Fernando Velasco y Henry Fiol, de quien dice:

Fuera de la tarima no es fácil de creer que este señor delgadito, vegetariano, de hablar reposado y gestos sutiles, sea, sin duda, uno de los grandes y últimos soneros que sobreviven en un mundo plagado de posmodernos, adelantados, iluminados y otros mamones (Michelena, 2009, p.190).

También habla acerca del guitarrista Paco de Lucía:

El Paco de hoy es la conmovedora y comprometida historia de Francisco Sánchez Gómez. Son el genio y el hombre, los que hacen de sus recitales, rituales y comparten el imponente respeto y distancia que expresa Paco de Lucía [...] Dicen que los talentos como los de él se dan cada cien años. Y es cierto: Paco, el genio, también es el grito, la bronca de una raza cuya profunda expresión cultural hasta hace poco fue vista con la contemplación y reserva oficiales que las naciones conceden al folclor de las minorías (Michelena, 2009, p.198).

De igual manera hace una radiografía de Joaquín Sabina “Empezó a cantar para tener calor asegurado, de bar en bar. Hasta que su posición ante la vida, los hombres y sus dioses han logrado un espacio universal, difundido en millones de copias para sus diez lúcidos discos, editados desde 1978” (Michelena, 2009, p.208).

La cronista argentina Leila Guerriero también tiene un espacio para la música y su libro *Frutos extraños*, cuenta la historia de *El clon de Freddy Mercury*:

Los datos filiatorios son fáciles: *One*, la banda que lidera Jorge Bussetto, médico cardiólogo nacido en La Plata el 7 de julio de 1971, se formó en el año 2000 y es un tributo a *Queen*, la formación inglesa cuyo cantante, Freddie Mercury -pequeño, gay, con dientes de conejo y voz de registro alto-, murió de sida un día de noviembre de 1991 [...] En los primeros tiempos no salía vestido como Freddie: se limitaba a cantar con esa voz de nunca haber tomado clases. Pero un día decidió pintarse bigotes, vestir pantalones ajustados, y ya no se detuvo. Compró una tela amarilla y se la llevó a Norma, su madre, para que le cosiera la misma chaqueta que Freddie había llevado puesta en uno de sus shows. Después, se hizo un maillot rojo tachonado de ojos de plástico. Siguieron el traje de satín, el short rayado, la capa de rey, una corona, -Empecé a exigirles a los músicos que se vistieran también. Yo soy autoritario. Esta es mi banda. (Guerriero, 2009, p.202).

La música y las músicas también son un tema sobre el que se ha posado la mirada de la crónica latinoamericana actual.

- **La cocina**

En la crónica latinoamericana actual también es protagonista el tema de la cocina y, como era de esperarse, los que lideran la escritura en esta temática son los peruanos; en especial los de la escuela de la revista *Etiqueta Negra*, que incluso le dedicó un número entero al tema de la cocina. Fue el número 121, en el que Martín Caparrós trata de explicar por qué hay mil millones de hambrientos en el mundo, Diego Fonseca indaga por qué Estados Unidos, la nación más poderosa del mundo, ha producido la nación más gorda de la historia; Juan Villoro hace un recorrido por la comida callejera mexicana y un largo etcétera. Los peruanos tienen especial predilección por la temática y por todo lo que suene a sartenes y ollas, Daniel Titinger y Marco Avilés lo reflejan en *El imperio de la inca*:

“Nosotros vemos comida por todas partes”. Nuestra jerga es casi un menú. Cuando vemos piernas, decimos “yucas”. Cuando vemos tetas, pensamos en “melones”. Cuando vemos traseros, imaginamos un “queque”. Nos hacemos “paltas” cuando estamos en problemas. Metemos un “café” cuando alguien se equivoca. Tiramos “arroz” cuando queremos zafar de un compromiso (Titinger, 2005, p.79).

Justamente esta historia refleja la idiosincrasia de la comida peruana, de sabores fuertes y que se lleva bien con una gaseosa que no le gusta a muchas personas que no hayan nacido en Perú, muy amarilla, con sabor a chicle: la Inca Kola: “Si la comida ha formado siempre nuestra identidad, a Inca Kola sólo se le ocurrió acompañarla. La publicidad dio en el plato” (Titinger, 2005, p.79). Este tema también es abordado por Jaime Bedoya en *Te como, Perú*:

El peruano demuestra el amor a su patria comiendo. Tragando, en los más apasionados casos [...] La comida está asociada al mundo de los afectos y a la memoria de la felicidad. Por eso, un arroz con pato, por elegir algo de un menú tan extenso como sabroso, encierra en su elemental naturaleza un potencial de trascendencia. Proyectando el significado y recuerdo de un sabor a miles y millones de experiencias relacionadas en torno a él, se pavimentan caminos como el de la inclusión y el del lenguaje común. No es poca cosa pertenecer a un país que celebra el Día del Pollo a la Brasa, ojalá pronto feriado no laborable (Bedoya, 2010, p.16).

El peruano ama su comida y defiende su gastronomía de forma radical, como lo demuestra Daniel Titingher en su texto *El pisco y la Guerra Fría del Pacífico*:

Pisco es un aguardiente de uva fermentada y destilada que en el Perú siempre estuvo relegado a los últimos lugares del anaquel de las preferencias. Sólo era un alcohol para batir con limón, amargo de angostura, clara de huevo y canela al gusto [...] Hasta que un aviso publicitario recordó que en Chile también se tomaba pisco. “El pisco es peruano” se convirtió de pronto en el eslogan nacional y el consumo de pisco aumento en casi cien por ciento. Gracias a Chile. En contra de Chile. Al final es lo mismo: la peruanidad es sólo un acto reflejo, y la pataleta, una identidad nacional [...] Un peruano suele tolerar todo, excepto que le toquen su comida. Es una histeria nacional. La empresa chilena Soprole presentó una solicitud para registrar en su país la marca Suspiro Limeño, un envase negro del tamaño de una copita de vino rellena de dulce de leche y coronada con merengue [...] Ningún empresario peruano había tenido la idea de envasar Suspiro a la Limeña, como siempre se llamó a ese postre en el Perú [...] Como sucedió con el pisco, bastó una noticia para resucitarlo. Una chilena para ser más peruano. Otra vez (Titingher, 2012, pp.15-34).

En *Viaje apátrida a la tierra del cebiche*, Titingher cuenta algunas leyendas acerca del origen de la palabra cebiche, analiza la importancia de este plato en la peruanidad:

El cebiche existe antes de existir. A los nacidos en el Perú se nos hace cebiche la boca sin necesidad de comer cebiche [...] Nuestra comida es picante, ácida, pesada, mestiza, y el peruano suele descubrir su identidad alrededor de una mesa [...] El cebiche es el Perú, se dicta en calendario y pasquines. ¿Qué somos entonces los peruanos? No comemos para sobrevivir, sino al revés: sobrevivimos para comer, y ése es el rasgo gastronómico de un país en el que se puede morir de cualquier cosa, menos de hambre: la felicidad más patriótica es el empacho (Titingher, 2012, p.48).

Dentro de la temática de la cocina, cada vez ha tomado más fuerza el tema de los chefs, algunos ya son más famosos que los actores o los deportistas, conquistan páginas centrales de los diarios y segundos en televisión, son los custodios del secreto de la buena cocina, son genios perfeccionistas que investigan con ingredientes y maneras de preparar novedosos platos o darle un toque diferente a los clásicos. Por eso la crónica

latinoamericana también se ha ocupado de los cocineros. Desde el gran innovador Ferrán Adrià, a quien retrata Julio Villanueva Chang en *Un extraterrestre en la cocina*:

Más que un chef, el jefe de cocina de este restaurante experimental es un inventor residente en una cocina, el más insolente creador de sabores, texturas y aromas del mundo hallados en el ejercicio de su sexto sentido [...] La creación de platos lo había ascendido no sólo a la cima de la más cruda invención planetaria sino a la ola de la culinaria mundial cuando la Guía Michelin, esa vara universal que mide la excelencia en el arte de la hospitalidad y la buena mesa, le concedió a El Bulli su tercer y más apetecible estrella [...] El Bulli es el mayor horno de ideas culinarias del mundo, una meca gastronómica adonde acuden en peregrinación fetichistas y novicios, el laboratorio vanguardista de conceptos y técnicas de cocina del planeta [...] El Bulli no es un restaurante: es una forma de vida extraterrestre (Villanueva Chang, 2008, pp.153-176).

También se han ocupado del chef que maneja el mejor restaurante de América Latina: el DOM, en São Paulo Brasil. Alex Atala es un chef con pinta de punkero, que ha intentado revolucionar la cocina brasileña con ingredientes novedosos. Julia Priolli lo perfila en *Alex Atala. Un cocinero punk tras una nube de humo*:

El cocinero eliminó de su menú el *foie gras*, un plato que todo chef prestigioso suele exhibir en su mesa. «Casi nadie ha comido un foie gras. Si elogiaban el mío, es sólo porque no tenían referencias -dijo Atala-. Por eso mi reto es hacer un fríjol excelente que supere la memoria afectiva de los clientes». En Brasil, el arroz con fríjoles es un plato diario, casi obligatorio, y cada quien aprecia el fríjol de su madre (Priolli, 2012, p.26).

Una de las particularidades de Alex Atala tiene que ver con su obsesión por los pescados raros y frescos, que él mismo compra a pescadores a los que ha convencido de vendérselos. También se toma el trabajo de cortarlos. Una vez, después de hacerse una manicure, cortó un raro pez amazónico, por una pequeña herida en su uña le entró una bacteria anaeróbica y casi pierde un brazo:

Marcelo Nonaka suele llamar a Atala en la madrugada cuando encuentra algo raro en el mercado central de pescado. Luego le envía la foto del pez a su celular. «se emociona más cuando le llaman los vendedores de pescado que cuando le llaman unas chicas» [...] Alex Atala ha reinventado la

gastronomía de Brasil, un país que tiene todas las estaciones del año en un mismo día y en un mismo territorio, y donde la fisonomía y las costumbres de sus habitantes cambian tanto al punto de que llegan a no parecer paisanos. Aunque Atala ilumine la culinaria de la Amazonía, también explota la res de las pampas, los pescados del mar y la comida de los carreteros [...] Atala cambió el paradigma de los gastrónomos que tenían prejuicios sobre todo lo que sabía brasileño en exceso. En Brasil, antes de él, los cocineros estrellas hacían comida francesa e italiana. Atala rompió el eurocentrismo de los ingredientes y rechazó la idea de que una cocina eficiente casi siempre es comandada por un déspota histérico y genial (Priolli, 2012, pp.30-33).

Como se dijo, los peruanos son los que llevan la vanguardia en la tendencia de escribir sobre cocina. Por eso los más famosos chefs peruanos también han sido perfilados, es el caso de Gastón Acurio en el texto *El etno caceroalismo de Gastón Acurio* (2010), escrito por Jaime Bedoya. Acurio fue uno de los grandes impulsores de la marca de la comida peruana en el mundo:

su primera idea de buscar su cocina en el Grand Diplome del Cordon Bleu francés y no en un mercado de Lima, fueron nutriendo lo que es ahora en él una clara conciencia de lo único que une y suelda virtuosamente el mestizaje peruano, haciéndolo digno de orgullo común: su comida. Mezcla de negro, chino, cholo y blanco, el resultado es infalible y la fórmula él la aplica no solo como exitosísima línea de negocios, sino como filosofía a favor de la inclusión [...] Así ha introducido en el país y en el mundo una marca peruana como experiencia culinaria, con una sazón personal que no disocia la eficacia empresarial de la responsabilidad social (Bedoya, 2010, p.113).

Hay chefs que han tomado otro camino, es el caso de Rafael Osterling, de quien también se ocupa Daniel Titingher en *Rafael Osterling El chef solo quiere divertirse (sin cocina peruana)*:

Al cocinero Rafael Osterling le molesta un poco que la peruanidad culinaria esté tan de moda en el mundo. No quiere ser un chef-*souvenir*. Leonardo di Caprio celebró su cumpleaños número treinta y dos con un bufé de comida peruana, toda una epopeya territorial, pero eso a él le vale madre. Su trabajo

es cocinar rico, no hacer alucinadas variaciones de ají de gallina para el delicado estómago de millonarios esnobs atraídos por la *Peruvian food* (Titinger, 2012, p.119).

Rafael Osterling estudió en *Le Cordon Bleu* de Londres, no cree en las bondades *per se* de los ingredientes nativos, no le preocupa el orgullo patrio y está más preocupado por el buen sabor de sus platos:

Rafael Osterling es un obseso. Si un plato está bien solo en un noventa y cinco por ciento, él se llevará a la boca un bocado, moverá sus enormes mandíbulas con un gesto de desaprobación para luego tirar la mezcla a la basura, volverse poeta y decir:

-No rima, papá (Titinger, 2012, p.128).

La mayoría de los grandes chefs del mundo son perseguidos por la obsesión, llevan la perfección de los platos entre la cabeza y la lengua. Son artistas con gorro y cucharón:

Osterling es tal vez el chef que cocina más sabroso en Lima, aunque quizás eso se deba solo a que pasa mucho tiempo -demasiado, para algunos- pensando en el sabor perfecto: darle al cliente en la yema del gusto para que sonría y enloquezca [...] Los artistas te mueven el alma y la conciencia, acaso te hacen llorar. Pero un cocinero hurga en tus papilas gustativas para llegar al alma y la conciencia. De paso, por si fuera poco, te sacude la piel (Titinger, 2012, p.132).

No es casual que Lima se haya convertido en un destino gastronómico por excelencia, y esta situación la ha pensado muchas veces Rafael Osterling. Los chefs peruanos tienen una condición natural que facilita su trabajo:

En Lima hay buenos cocineros hasta debajo de las piedras. Todavía les falta mucho en técnica, a decir de Rafael Osterling, pero tienen algo invaluable: papilas gustativas criadas en Lima. Cuando un chef peruano se lanza a la aventura de abrir su restaurante afuera del país, siempre lo hace con un equipo de compatriotas suyos, pues es muy difícil que los cocineros locales tengan paladares tan entrenados. Argentina tiene futbolistas. Perú tiene chefs [...] En Lima no hay casi ningún extranjero a quien le haya ido bien al poner un restaurante, por más bueno que haya sido. Y sin embargo, a los peruanos sí les va de maravillas al inaugurar un local en el exterior. Paladar,

gusto, cultura. «La cultura gastronómica peruana es un asunto universal» (Titinger, 2012, pp.125-136).

Marco Avilés narra la historia de Pedro Miguel Schiaffino *El cocinero que se enamoró de un pez* (2011), Schiaffino es el creador del restaurante Malabar, uno de los mejores y más innovadores del mundo. Se formó en Estados Unidos e Italia y regresó al Perú para incorporar nuevos ingredientes a sus platos:

Schiaffino es un hombre menudo, de treinta y tres años, que lleva una bolsa de compras blanca en la mano izquierda. Viste unas bermudas de baño a rayas grises, una camiseta beige y lleva unos lentes de sol encima de la frente. La barba sin recortar añade un marco perfecto que resalta las reacciones de sus inquietos ojos claros y pequeños. Parece un surfista que ha extraviado su camino a la playa, y no el cocinero del que muchos de sus colegas limeños hablan con cerrada admiración. Schiaffino, uno de los tres mejores cocineros del Perú. El más joven de los grandes, el más osado, el más impredecible, el innovador (Avilés, 2011, s.p.).

Diez o doce veces por año, el chef emprende expediciones hacia el Amazonas para conseguir nuevos ingredientes, luego los prueba, experimenta y trata de que se acomoden a sus platos:

«La ventaja de la cocina peruana no sólo está en la técnica», me dijo en Lima unos días antes de emprender este viaje [...] «La técnica la puede tener cualquiera. La diferencia nuestra debe estar en aprender a incorporar todos esos ingredientes que existen en el país y que no hay en ninguna otra parte del mundo». Explorar. Encontrar más productos. Sorprender con la variedad [...] Estamos en la cocina de Malabar, uno de los cinco restaurantes más exquisitos de Latinoamérica, según la revista inglesa *Restaurant*, que clasifica a los mejores locales del mundo. La alta cocina es el esfuerzo por mantener los errores del mundo fuera del plato; y la tensión es un clima que suele envolver a quienes trabajan en busca de esa perfección (Avilés, 2011, s.p.).

La búsqueda de nuevos ingredientes es una de las bases de lo que se ha denominado “la nueva revolución gastronómica” y en este propósito el Amazonas parece una fuente inagotable de sorpresas: pescados, hierbas, frutos exóticos. Marco Avilés cuenta la historia

de *Un monstruo para chuparse los dedos* (2011), acerca del paiche, un “monstruo en vías de evolución”, mitad pez, mitad anfibio:

el pez de agua dulce más grande del mundo, el paiche, un monstruo carnívoro del tamaño de un torpedo, que puede medir hasta tres metros y pesar doscientos kilos. Ese animal, llevado a las brasas, es un manjar que empieza a ponerse de moda en los restaurantes más osados de Lima. Cortado en primorosos filetes de color marfil, sazonado con sal, pimienta y aceite de oliva, y luego sometido al fuego durante seis minutos, un platillo de esa carne puede costar hasta veinticinco dólares. Pero si ese exótico ingrediente pudiera hablar, el comensal estaría en posibilidad de conocer una saga sangrienta: no solo la de su propia captura, sino la historia de los pescadores que se pelean a machetazos en un mundo sin ley por el privilegio de capturarlos y aportar un insumo a la revolución de la cocina peruana (Avilés, 2011, s.p.).

Aunque hace poco se ha puesto de moda en los restaurantes gourmet, desde hace muchos años los pescadores del Amazonas lo persiguen para capturarlo. El crecimiento de su pesca lo ha puesto en peligro de extinción:

El paiche es el habitante más perseguido de este Parque Jurásico. Su rareza biológica conspira contra él y lo convierte en un monstruo temible relativamente fácil de capturar. Es un pez, y entonces respira el oxígeno del agua a través de branquias. Pero también tiene pulmones, y por eso siente la necesidad de sacar la cabeza para llenarlos de aire. Esa bocanada le permite adentrarse en las zonas más profundas de los pantanos, donde el agua es tan densa que se vuelve irrespirable para los peces. Cualquier otro predador moriría asfixiado en ese submundo. El paiche no. Los pescadores lo llaman el rey del Amazonas. Es un pez, es cierto, pero está en camino de ser otra cosa. Acaso un anfibio. En ese punto de su espléndida evolución, y debido a su costumbre de sacar la cabeza para respirar, un día de hace cientos o acaso miles de años los hombres-cazadores vieron por primera vez a ese monstruo e idearon -ensayo y error- una manera de atraparlo (Avilés, 2011, s.p.).

Pero no solo el paiche está en peligro de extinción, la voracidad de los comensales ha puesto en riesgo a muchas especies, como se evidencia en el número 4 de la revista

Etiqueta verde, con el artículo *Si vas a comer un ceviche de lenguado cada día, muy pronto desaparecerá y así sucesivamente los demás pescados* (2012), de Ernesto Ráez Luna:

Chávez es propietario de Pescados Capitales, un restaurante marino que respeta las épocas de veda, compra de proveedores certificados, planta árboles cada año y mide su huella ecológica con el mismo cuidado que en su cocina cuidan los ingredientes de un ceviche [...] Cuatro de cada cinco nuevos restaurantes en Lima son cevicherías. Pero ni él ni sus empleados se aburren: hay clientes que lo visitan cuatro veces por semana [...] A nivel mundial la tecnología ha permitido pollos, vacas y cerdos más abundantes y baratos. Pero grandes pesquerías han explotado los mares hasta llegar a un límite biológico irreversible, y la nueva popularidad del pescado no ayuda [...] Todos en el Perú somos gourmets instintivos: la cocina del país tiene su sustento en un gusto sincero por cocinar, sobre todo cuando se hace para otros (Ráez, 2012, pp.13-14).

Nessa Terán escribe *El gato que cocinó un ceviche para Hugo Chávez y Carlos Marx (Carrasco)* (2014), acerca de El Gato Portovejense, una cevichería en la que se puede escoger cuatro variedades de ceviche (hay de concha, de pescado, de camarón, de langostino, de pulpo, de calamar, de cangrejo o mixto), en este lugar han comido personajes ilustres como el ex presidente venezolano Hugo Chávez:

La estrella del menú es el Viagra, un estofado que lleva todos los mariscos de la casa, desde pulpo hasta un cangrejo que coloca entero por encima del guiso y un toque de maní. El plato que Freddy asegura haber inventado y al que le atribuye cualidades afrodisíacas, se sirve en un recipiente hondo y se acompaña con arroz, patacones, sal prieta y aguacate. El Gato asegura que este Viagra es el culpable de su extensa prole, que incluye cinco hijos y varios nietos (Terán, 2014, s.p.).

Ya dijimos que los chefs se han vuelto estrellas mediáticas, este fenómeno lo analiza Chris Cechin en *Ahora cualquier showman cocina* (2013), publicado en el número 113 de la revista *Etiqueta Negra*:

Tomemos el crédito y la culpa: hemos convertido a la comida en una celebridad pop. No hay duda de que por ello ahora mucha gente come mejor, se presta más atención a las granjas de animales y la comida se ha convertido en una causa ambiental y social. Pero también hay una

incómoda consecuencia: los chefs han dejado de ser artesanos sudorosos a los que rara vez veíamos para convertirse en una aristocracia cultural televisada [...] En los últimos años nuestros chefs famosos se han convertido en algo nuevo -ya ni siquiera necesitan contarnos sobre su propia comida-. Sólo tienen que mostrarnos lo que está mal en la que otros preparan [...] Al final el efecto de que los chefs de verdad alcancen la fama es bastante positivo. Los restaurantes malos cierran todo el tiempo, y los buenos están abriendo. A muchos pollos les inyectan ahora menos químicos antes de que los llevemos a casa (Cechin, 2013, pp.70-73).

La cocina es otro tema del que se ha ocupado la crónica latinoamericana actual, desde los elementos que la emparentan con la identidad nacional, pasando por los grandes protagonistas: los chefs y la celebridad que han cobrado; hasta los ingredientes que han hecho de la cocina una de las mayores innovaciones del mundo en los últimos años.

- Viajes

El viaje es un tema que siempre ha estado ligado a la crónica. Se ha establecido esa ventana a través de la cual se miran las experiencias de otras personas, los viajes son una forma para el encuentro con el otro, en este sentido vale la pena retomar el trabajo realizado por el cronista polaco Ryszard Kapuscinski quien siempre tuvo claro que lo más importante para el periodismo es el otro. Aunque el periodista firme sus artículos, estos siempre serán una construcción colectiva. Por eso en un viaje suyo a Nigeria, para cubrir la información que le pedía la agencia de noticias en la que trabaja y recolectar los testimonios que después conformarían su libro *Ébano*, quiso quedarse en una aldea local, para vivir como la gente común, para poder entender al otro. Algo que no podía hacer si se hubiera quedado en los lujosos hoteles o en las casas con cocinera en las que se quedaban sus colegas periodistas.

En un momento llegó a replantearse esa decisión. Cuando regresaba de su trabajo, en las tardes, encontraba que había desaparecido una olla, unos calcetines, una camisa. Otro día, desaparecían sus zapatos o unas cucharas. No podía entender que la gente no comprendiera que él quería vivir como ellos, ser parte de ellos.

Lo más curioso, es que días después, aparecían las cosas que había perdido y desaparecían otras. No aguantó más la situación, fue a hablar con un líder local y recibió una lección acerca del encuentro con el otro. Los habitantes del pueblo no querían causarle

ningún mal. Simplemente, lo consideraban uno más entre ellos y con él aplicaban las costumbres que seguían todos. Las cosas eran de quien las necesitara, de la comunidad. El buen periodismo es un permanente encuentro con el otro:

Todo reportaje tiene muchos autores, y únicamente una añeja costumbre hace que lo firmemos con un solo nombre. En realidad quizás sea el más colectivo de los géneros literarios, creado por docenas de personas -los interlocutores con los que topamos en los caminos del mundo- que nos cuentan historias de sus vidas o de sus comunidades, o acontecimientos en los que han participado o de los que han oído hablar (Kapuscinski, 2010, p.32).

Justamente Kapuscinski reflexionó permanentemente en sus libros acerca de este tema. En *Encuentro con el otro* plantea que “El encuentro con el Otro, con personas diferentes, desde siempre ha constituido la experiencia básica y universal de nuestra especie” (Kapuscinski, 2010, pp.11-12).

Compartir con los otros es la experiencia más significativa que podemos tener como seres humanos. En el principio los hombres conocían a los miembros de su familia, después a los miembros de su tribu y hasta allí llegaba la experiencia:

Hasta aquel momento, el miembro de nuestra comunidad familiar y tribal podía vivir convencido de que, conociendo a sus treinta, cuarenta o cincuenta hermanos, conocía a todos los habitantes de la tierra. Y de pronto descubre que no, que ni mucho menos; que el mundo también alberga a otros seres parecidos a él, ¡a otras personas! (Kapuscinski, 2010, p.13).

Más adelante, hubo hombres que decidieron dejar el lugar que habitaron, desplazarse y, al hacerlo, conocieron a otros hombres. Allí se produjo una forma diferente del encuentro con el otro “cada individuo hallaba en sí mismo una parte, por minúscula que fuera, de aquel Otro”. (Kapuscinski, 2010, p.14). El otro producía temor; pero también generaba empatía, encontrar al otro también era, y sigue siendo, una forma de encontrarse a uno mismo. En ese momento ante el encuentro con el otro había tres posibilidades “podía elegir la guerra, aislarse tras una muralla o entablar un diálogo” (Kapuscinski, 2010, p.15). Hubo civilizaciones que se enfrentaron en combates que quedaron registrados para siempre en la historia y en la literatura; otros, como los chinos, construyeron una obra colosal para no

tener contacto con el contaminado exterior; otros, en cambio, aprovecharon la riqueza del contacto entre los pueblos para establecer fructíferas relaciones comerciales.

Los que decidieron aislarse lo hicieron con la convicción de que estaban en lo correcto, lo hicieron como una forma de protección “Los mitos y las leyendas de muchos pueblos y tribus rezuman la convicción de que sólo nosotros -los miembros de nuestro clan, de nuestra comunidad- somos seres humanos: todos los demás son, como mucho infrahombres o cualquier cosa menos personas”. (Kapuscinski, 2010, p.16). Un buen ejemplo de este tipo de naciones, fueron los chinos para quienes el no chino era considerado “excremento del diablo o, en el mejor de los casos, pobre desgraciado que había tenido la mala suerte de no haber nacido chino”. (Kapuscinski, 2010, p.16). Los chinos llamaban Yang Kui, a los que llegaban de ultramar, es decir monstruos marinos.

Por el contrario, otros pueblos tomaron una actitud diferente. En Grecia no se sabía si el forastero era hombre o era dios. Los dioses se presentaban por los caminos para medir la actitud de los hombres, esta inseguridad hizo que naciera una cultura de la hospitalidad. No obstante, los mismos griegos, llamaban bárbaros a los demás pueblos, es decir, seres que emitían balbuceos incomprensibles.

“La experiencia humana demuestra que en un primer momento el hombre, por un reflejo, reacciona ante el Otro con desconfianza, recelo, aprensión y a veces incluso con hostilidad”. (Kapuscinski, 2010, p.84). Ese primer momento hostil ha estado presente a lo largo de la historia de la humanidad. Los romanos levantaron sus *Limes*, redes de fronteras. La conquista de América estuvo plagada de imaginarios que llevaron a los cronistas a contar no sólo lo que veían, si no a contrastarlo con sus propios mitos.

En esa idea del encuentro con el otro es fundamental la labor que desarrollaron los europeos. Los africanos ni siquiera quisieron llegar a la cercana Europa; los chinos se separaron del resto. A los persas, los árabes y los mongoles no los asaltaba el deseo de conocer el mundo si no de conquistarlo; los europeos quisieron conquistarlo; pero también conocerlo. En esta labor fue fundamental, hace dos mil quinientos años, el trabajo de Heródoto, quien fue el primero que buscó de manera consciente el encuentro con los otros, el deseo de conocerlos y para hacerlo, según planteó, debía “ponerse en camino, ir a buscarlos, llegar hasta ellos, salir a su encuentro” (Kapuscinski, 2010, p.37). Por eso fue, conoció y contó la historia de egipcios, escitas, persas, lidios.

En este proceso Heródoto y Kapuscinski entienden lo enriquecedor del encuentro con el otro. Kapuscinski es un hombre blanco, europeo. Eso sí, de una parte pobre de Europa: Polonia. Quiere salir de su país y lo consigue como corresponsal para una agencia de noticias y vive como corresponsal en Asia, África, América del sur y América central, donde, por primera vez reflexiona desde el punto de vista del Otro, donde se sitúa en una posición diferente a la que siempre había tenido, ahí entiende la realidad de los demás; pero, lo más importante, entiende su propia realidad “El Otro no es sino un espejo en el que se contempla -y en el que es contemplado-, un espejo que lo desenmascara y lo desnuda” (Kapuscinski, 2010, p.22).

En América latina incluso se hacen cursos de crónica de viaje, como el taller online que cada año ofrece la argentina Carolina Reymúndez, a través de la plataforma de la Escuela Móvil de Periodismo Portátil. Reymúndez, licenciada en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, trabajó diez años en el diario *La Nación*, actualmente es *freelance*, da clases de periodismo turístico, edita un blog de viajes, conoce más de 60 países y viaja gran parte del año. En el año 2013 publicó el libro *El mejor trabajo del mundo*, que recoge textos de viaje.

Uno de los grandes cultores de la crónica de viaje es el argentino Martín Caparrós, su libro *Larga distancia* (2012) abrió la perspectiva a los cronistas latinoamericanos que encontraron un referente cercano en las historias de viaje. Caparrós es un hombre inquieto que, aparte de contar historias, reflexiona acerca de los temas que narra, como lo hace en *Viva el turismo*:

Hubo un tiempo en que parecía cosa de norteamericanos, pero fueron los ingleses quienes inventaron el turismo. Se les ocurrió, como todos los demás deportes de masas, casi sin querer y a principios del siglo antepasado. En esos días la revolución industrial le había dejado -a unos pocos- tiempo, dinero y ganas de irse de su pueblo gris lleno de chimeneas [...] No hace mucho que se supone que viajar es un placer. Antes, en general, se viajaba para traficar, conquistar, huir, peregrinar o buscarse otro país cuando la vida en el propio se iba poniendo turbia. Y el viaje era, más que nada, una amenaza, un riesgo. De hecho, la palabra inglesa que significa viaje -*travel*- viene de la palabra francesa *travail* -trabajo- y significaba, al principio, como la francesa, los trabajos del parto: el primer

viaje [...] Mucho después, a aquellos señoritos tan *british* se les ocurrió que el viaje era un placer y que era, además, muy formativo. El turismo internacional de masas, su hijo bobo/pródigo, no apareció hasta los años cincuenta, cuando los norteamericanos aprovecharon ciertas consecuencias de la Segunda Guerra Mundial: su dominio del mundo, la mejora en los grandes aviones de transporte y la potencia del dólar en una Europa empobrecida (Caparrós, 2012, p.21).

Caparrós ha hecho ensayos y textos cortos sobre el viaje, pero también ha escrito libros de viaje como *El interior* (2006), un libro en el que hace un recorrido lento por la geografía de la provincia Argentina. Además, como ya mencionamos, *Larga distancia* (2012) se convirtió rápidamente en un clásico del género, en un texto modélico:

Larga distancia fue mi primer libro de crónicas. Cuando se publicó, en 1992, en la Argentina no había mucho de eso. Ahora tampoco. En el mundo, los grandes cronistas -Capote, García Márquez, Kapuscinski, Martínez, Hitchens- se leen y releen. Aquí, la crónica se ha convertido en la mulita de nuestro periodismo: una especie medio extinguida en un medio dominado por editores que diseñan medio gráficos para lectores que no leen (Caparrós, 2012, p.9).

En el prólogo del libro, Tomás Eloy Martínez (2012) valora la multiplicidad de temas que aborda Caparrós, esa promiscuidad temática y estilística que le caracteriza:

Caparrós entra en conflicto con los azares de su propia mirada y establece con el lector una relación cómplice, una especie de diálogo subterráneo en el que se juegan cartas como los mitos cinematográficos, el cine norteamericano de los 50, las iconografías argentinas, el Quijote, el Che, los sueños de la historia (Martínez, 2012, p.11).

A lo largo del texto Caparrós ofrece su visión sobre determinados lugares, pero también sobre lo que significa viajar, y hace una diferencia clara entre el viaje por placer y el viaje que tiene como propósito contar una historia. En el segundo caso, existe la necesidad de tener los sentidos muy despiertos:

Viajar para contarlo tiene, también, en estos tiempos de aviones y de televisores, algo arcaico. Como son arcaicos tantos otros placeres. El placer, en este caso, de dejarse contar, de acompañar una mirada claramente arbitraria: el relato de un viaje, el íntimo fragmento de una vida [...] Viajar

para contarlo: el temor de que ya no pueda viajar sin la excusa de un relato futuro. Ese relato que obliga a una intensidad de la mirada, que obliga a ver lo que no miraría. Y la sospecha de que cualquier viaje sin esa amenaza sería una levedad insoportable. Que no tendría sentido (Caparrós, 2012, p.35).

En la experiencia como viajero, Caparrós tiene una mirada de cronista que está atento a detalles pequeños, que revelan mucho de la condición humana, durante una protesta minera en Lima, Perú escribió: “Algunas mujeres llevan cascos, pero ningún minero un bebé”. Particulariza un detalle que nos da luces acerca de cómo se comporta este grupo social. Caparrós también es ingenioso y selectivo a la hora de incluir datos, al hablar de Hong Kong dice:

el tercer mercado bancario y financiero del mundo, detrás de Nueva York y Londres; produce tanta ropa como Francia, cinco veces más relojes que Suiza y más juguetes que nadie. Son, al año, unos 85.000 millones de dólares en exportaciones, que les permite tener la más nutrida flota de Rolls Royce y el mayor consumo de coñac francés por habitante en todo el mundo (Caparrós, 2012, p.18).

Con apenas el doble del tamaño de una ciudad como Madrid, Hong Kong se da unos lujos muy particulares que retrata Caparrós. En *La ciudad de las viudas* revela el drama humano que viven muchas mujeres en la India cuando se convierten en viudas, antes debían ser enterradas juntos con sus maridos, ahora son casi muertas en vida:

En la India es malo, entre tantas otras cosas, ser una viuda. Lo fue, brutalmente, durante muchos siglos: cuando moría un señor, los indios solían cremar con él a la señora. La costumbre se llamaba satí, y cuando los malvados colonizadores ingleses decidieron prohibirla, hacia 1830, hubo sublevaciones. Hasta bien entrado el siglo XX siguió habiendo casos, más o menos clandestinos, de quemazón de viudas; es probable que todavía quede alguno. Pero, aún sin fuego, ser viuda sigue siendo un mal destino: se supone que fue el karma de la mujer que mató a su marido, y eso las condena al ostracismo. No pueden casarse de nuevo, no pueden trabajar, no pueden nada. Muchas se quedan solas, sin recursos, y otras, peor, tienen familia pero la molestan (Caparrós, 2013, s.p.)

En *Níger* da una visión del lugar más pobre del mundo, que tiene la tasa de fertilidad más alta del planeta y en el que ni siquiera hay una clase media:

Níger es un país muy grande lleno de desiertos; sus 15 millones de habitantes -83 por ciento de campesinos- crecen con la tasa de fertilidad más alta del planeta: 7,7 hijos por madre. Níger tiene, también, una de las mayores tasas de mortalidad infantil: 248 por mil o sea, más de dos cada diez. Aquí funciona todavía el viejo mecanismo que la humanidad utilizó milenios: parir mucho para que algunos de esos chicos se conviertan, con suerte, en adultos [...] Pero, además: en una ciudad tan pobre no hay espacios públicos para los ricos. Sólo espacios privados: sus casas, sus refugios -que, por supuesto, hacen todo lo posible por abstraerse del entorno. El espacio público caro -restaurantes, bares, lugares de compras- es una conquista de la clase media. Vieja historia: los comederos más o menos elegantes aparecieron en Francia en la época de la revolución, cuando los burgueses más o menos pequeños trataron de acceder -por un rato, una noche, una comida- a los mismos placeres que los aristócratas gozaban todo el tiempo. Lo mismo que sucedió, décadas después, cuando aparecieron los hoteles distinguidos. Aquí, donde no hay clases medias, no hay de eso (Caparrós, 2011, s.p.).

La reflexión acerca de los viajes y de los lugares que se conocen es una característica que se extiende. Por ejemplo, Diego Fonseca reflexiona acerca de los viajeros en su texto *El vapor de las ilusiones*:

El turista cultural -el turista- es un coleccionista de ladrillos. Su rutina consiste en revivir una época echando el ojo sobre la arquitectura -las ruinas, el vestigio- de su cultura. El turista cultural -el turista- forma pelotones de tenis Nike y trota por siete colecciones del Louvre bajo las plaquetas de los muros de las casonas de una Roma de Vespas históricas disparando el iPhone. El turista sube y baja Teotihuacan, Tulum, Uxmal. El turista cultural -el turista- busca la reliquia y la llena de gente (Fonseca, 2013, s.p.).

Otro gran viajero de la crónica latinoamericana es el chileno Juan Pablo Meneses, quien incluso desarrolló el *Periodismo portátil*, que consiste en viajar por el mundo contando historias:

En el *Periodismo Portátil* es fundamental el equipaje de mano: aquella valija que se permite cargar en una cabina de avión, y en la que se lleva sólo lo indispensable. Por eso, tanto en su práctica como en su enseñanza, quedan descartadas todas las estructuras que dificulten la movilidad (Meneses, 2003, s.p.).

Justamente *Equipaje de mano* (2003) es el nombre de uno de los libros de Meneses que también se convirtió en referente para el género. El cronista chileno se dedicó a escribir los textos aún con la emoción pegada a los dedos en cibercafés de Estambul, Barcelona, Vietnam y Buenos Aires. Otro libro en el que Meneses explora el tema del viaje es *Hotel España* (2009) en el que hace un recorrido por toda América Latina. En cada capital de Latinoamérica hay un hotel que se llama España, Meneses se hospedó en cada uno de ellos. Con el que tuvo más cercanía fue con el de Buenos Aires, en el que incluso vivió:

Aunque estuviera en la Garganta del Diablo, no podía salir del Hotel España. Lo que había comenzado como una solución práctica, divertida y móvil se había transformado en una historia circular infinita. Ahí estaba, otra vez, muchas veces volviendo a registrarme en el Hotel España de Buenos Aires. Pidiendo la habitación 54, o esperando un par de días en otra habitación hasta que se desocupara la mía, como tantas cosas, el problema no era terminar viviendo en un hotel: lo grave era no poder dejar de vivir ahí (Meneses, 2009, pp.16-17).

La relación de Meneses con los hoteles se vuelve muy cercana, comenzó cuando era un niño de menos de 10 años y mientras su familia hacía planes para conocer el lugar al que llegaban, a él sólo le preocupaba el hotel. Perdió la cuenta de la cantidad de hoteles en las que ha estado, así como la de las veces en las que montó en avión:

Pronto me iré de aquí. Estoy en la 54 apenas unos días, mientras busco una nueva casa donde comenzar de cero [...] La vida en hotel incubada adentro, como huevos de mosca en la oreja, como un camino sin vuelta, como el viaje sin regreso de tantos inmigrantes que han ido y venido entre Latinoamérica y España por más de doscientos años (Meneses, 2009, p.261).

Meneses también ha publicado sus crónicas en revistas como la colombiana *Soho*, en estos relatos ha disparado un fusil en Vietnam, ha entrevistado al peor de la Fórmula Uno en São Paulo, una mosca puso huevos en su oído en Brasil, entrevistó al rey del porno en

Estados Unidos y también viajó a un punto al que los refranes populares le han dado el estatus del más remoto de la tierra, *La Conchinchina*:

La vida comercial en la vieja Saigón no tiene pausa. Se puede conseguir casi de todo, durante las veinticuatro horas. Desde maletas falsificadas y pastillas para dormir, hasta un buen masaje a seis manos, con tres vietnamitas esparciéndote aceites mientras ríen en un idioma que no entiendes, pero que también te da risa, o más bien, cosquillitas [...] después de China, Vietnam ha sido el país de Asia que más creció el año pasado. Gran parte del despegue se debe a esta ciudad, la otrora capital de la Conchinchina. La ciudad donde viven más extranjeros. La ciudad del mayor tráfico vehicular. La ciudad donde están las multinacionales. La ciudad en cuyos suburbios familias enteras, incluidos los niños, cosen por veinte dólares al mes las pelotas de fútbol y la ropa deportiva que se usará en los principales campeonatos europeos [...] En la Conchinchina la gente come con palitos, toma sopa empinando el plato, duermen en el suelo, las mujeres se protegen del sol con largos guantes de seda, muchos hombres se dejan crecer la uña del dedo meñique, en vez de masticar chicle se mastica ajo, el deporte más masivo es el bádminton, pero también hay cibercafé, cadenas de hamburguesas, todo tipo de Coca Colas, cines con películas de Hollywood, centros comerciales con escaleras automáticas, *bowling* y crédito (Meneses, 2007, s.p.).

En sus textos Meneses se vuelve un cazador de contrastes. El recorrido entre Argentina y México, realizado por él en *Hotel España* (2009) es una recurrencia entre los latinoamericanos. Muchos turistas tratan de hacer, por lo menos, el recorrido realizado por el Che Guevara, quien atravesó en motocicleta toda Suramérica. Daniel Riera hace *De Argentina a México en bus y otras crónicas* (2014), en este recorrido puede ver lo complejo de atravesar los pasos fronterizos en los que se evidencia la corrupción, el drama de algunos inmigrantes y la aventura del viaje por una topografía desigual, como desiguales son sus sociedades:

Para bien y para mal, la confortable asepsia de los viajes en avión no me hubiera permitido vivir nada de lo que estoy viviendo. Me propuse atravesar Latinoamérica en bus, desde Buenos Aires hasta Tijuana. Allí donde Bush está tan preocupado porque nadie se meta a trabajar en su

imperio- y un solo episodio del segundo tramo del viaje alcanza para ofrecerme una verdadera serie de situaciones emblemáticas: trabajadores en lucha, bananas, fronteras cortadas, improvisación, ni un solo mapa en un bus que pasa por tres países distintos [...] Cada puesto de migraciones que atravieso es igual: la sensación es que estamos indefensos, que no hay ley que valga y que pasaremos al país siguiente si y sólo si lo permite el humor del empleado que nos toque [...] Si en todos los países que atravesamos hasta ahora hemos sentido que hay algo así como un sentido de pertenencia a un espacio común y que son muchas más las cosas que nos unen que las que nos separan, en nuestro brevísimo paso por Panamá hemos sentido otra cosa distinta (Riera, 2014, pp.23-57).

Otra gran viajera latinoamericana es la argentina Leila Guerriero quien su libro *Frutos extraños* (2009) también tiene espacio para el viaje. Lo hace con otro de los puntos considerados remotos en la tierra. *La Patagonia*:

Hasta 1865, y salvo algunos intentos esporádicos, los indios tehuelches fueron los únicos habitantes de lo que todavía no se llamaba Chubut. Ese año, atraídos por una oferta de tierras por parte del Estado argentino, un grupo de galeses que escapaba de la opresión inglesa llegó en barco a estas pampas donde encontraron lo que había: nada. Ni pueblos ni casas ni agua dulce. Tenaces, se abrieron camino hasta encontrar un río, fundaron granjas, levantaron pueblos, plantaron semillas de ciudades futuras: Rawson, Trelew, Gaioman, Dovalon. Después, entrado el siglo XIX, llegaron hasta los Andes y fundaron una aldea llamada Trevelin. Ahora, siguiendo el recorrido galés, hay una ruta, la única pavimentada que une la costa de Chubut con la cordillera de los Andes. Se llama Ruta Nacional 25 y, como una metáfora de todas las cosas, cuanto más se interna en la meseta más se vacía: de autos, de gente, de caseríos que no terminan de ser un pueblo (Guerriero, 2009, p.172).

En una de sus crónicas, publicadas en la revista *Soho*, va a *Filipinas, un viaje al otro lado del mundo* (2014) y nos enseña que Filipinas está compuesto por siete mil islas, que tiene 94 millones de habitantes y que buena parte de la gente se llama Pedro o se apellida Ayala porque desde el siglo XV y hasta el siglo XVIII hizo parte del imperio español:

Aquí las calles son iguales a las de cualquier suburbio de Latinoamérica, con edificios hijos de la cópula entre la esquizofrenia arquitectónica y una hemorragia de hormigón, palmeras de plástico revestidas por guirnaldas de luces, iglesias católicas, *Seven elevens*, *McDonalds*, bares de chicas y un atasco -kilómetros de autos hundiéndose en el corazón de la tiniebla- que es la madre y el padre de todos los atascos. Cada tanto aparece un jeepney -camiones de trompa roma y colores intensos que sirven como transporte público- y esa es la única señal que indica que uno no ha llegado a Brasil ni a México ni a Colombia. Que esto debe ser, en efecto, Manila (Guerriero, 2014, s.p.).

Muchos de los temas de la crónica latinoamericana actual empiezan o terminan en el mexicano Juan Villoro, quien también es un viajero consumado. Con su visión particular y su prosa cargada de sabiduría, construye pequeños ensayos acerca de las ciudades que visita, como en *Arenas de Japón* (2009) en el que centra su atención en detalles simples y reveladores como los estornudos, los taxistas y las caricaturas manga:

Japón es el país de las alergias. Una de cada tres personas lleva cubreboca para protegerse del polen. Se dice que, al cabo de cinco años de vivir ahí, un extranjero puede volverse alérgico. Los estornudos son una seña de naturalización [...] Los taxistas mexicanos y españoles son expertos en negatividad: todo está mal y pronto estará peor. Informan de desfalcos, fraudes y rapiñas. Sus diagnósticos son deprimentes, pero resultan más llevaderos que sus soluciones. Tomar un taxi en Madrid o el DF puede ser una oportunidad de oír una defensa de la pena de muerte. Los taxistas japoneses prefieren hablar de historia. Describen las costumbres de los sogunes como si hubieran pertenecido a su corte [...] Le sorprendió mi comentario sobre la obsesiva redondez de los ojos en el manga y el ánimo japonés. Desde un punto de vista iconográfico, Heidi es “japonesa” en la medida en que tiene ojos circulares. “No me había dado cuenta, para mí las caricaturas deben ser así”, comentó. Los ojos redondos no son un signo de occidentalización, sino de falsificación, la garantía de que se trata de un ser imaginario (Villoro, 2009, s.p.).

En *Corea* (2012) continúa con la visión que se enfoca en determinados aspectos, tan disímiles que van desde la capacidad de emprendimiento, la cultura colectiva, la arquitectura, las comidas exóticas y hasta las telenovelas:

Daniel comparte oficina con otras tres empresas (cada una de un miembro). Los trámites para fundar un negocio tardan como mucho una semana. La expansión coreana se debe a transnacionales como LG, Hyundai y Samsung, pero también a la proliferación de pequeños comercios [...] En la televisión, una joven hacía el rictus inconfundible de quien sufre mucho a causa de un desgraciado. Corea del Sur es la Venezuela asiática. Sus telenovelas permiten que la llore con gusto [...] El hotel de cuatro habitaciones estaba a cargo de un expublicista que huyó del estrés de Seúl. Al anochecer, me invitó una cerveza en un pequeño cuarto de madera, con vista al río. Comentó que la arquitectura china privilegia la dimensión y la japonesa el detalle; la coreana se caracteriza por su armonía con el entorno (Villoro, 2012, s.p.).

Uno de los lugares turísticos por excelencia es Disney World, el sueño de muchos niños y de muchas mujeres que siempre añoraron ser princesas. Villoro, contrario al imaginario, plantea el *Escape de Disney World*:

Umberto Eco advirtió que cada atracción Disney World desemboca en "un supermercado disfrazado donde compras obsesivamente, creyendo que todavía estás jugando". El consumo es el principio rector y el fin último del lugar, pero se confunde con la diversión. Incluso el dinero adquiere otra dimensión simbólica. En Disney World puedes pagar en dólares o en la moneda local, que parece acuñada por un banco de dibujos animados. Aunque la equivalencia es de uno a uno, los disneydólares representan algo más que una divisa: el ingreso a otra realidad. Ahí el dinero se somete a la lógica de la fantasía, es un artículo desplazado que reclama una imaginativa manera de pertenecer a ese entorno, como los soldados de la guerra civil que recorren la Calle Principal, o los coches color malvavisco que hacen las veces de taxis. El dinero se vuelve un *juguete*, aunque sirva para lo mismo que en el olvidado mundo de fuera. Y no sólo eso: también cumple las funciones de *souvenir*, lo cual redondea sus méritos comerciales. Para tener un recuerdo adicional, numerosos visitantes prefieren "no gastar" sus últimos disneydólares, olvidando que ya los han gastado [...] En Semana

Santa, cien mil personas recorren Disney World; cada una de ellas recibe pasaporte de ciudadanía y cada una está de paso. En esta metrópoli que odia lo sedentario, incluso la noción de "visitante" es exagerada. Sólo hay pasajeros: el espectáculo y el traslado son una y la misma cosa (Villoro, 2005, s.p.).

Cronistas viajeros, herederos de una tradición milenaria, visitantes de lugares exóticos y de lugares comunes, pensadores que reflexionan acerca del viaje y que viajan por el placer de encontrarse con el otro. La crónica latinoamericana actual también es viajera.

Capítulo 7. Análisis de la obra de Alberto Salcedo Ramos

Si hubiera que usar una expresión para definir a Alberto Salcedo Ramos sería la de contador de historias. Desde que uno se encuentra con él, le está relatando un chiste, una cita de un libro, una anécdota, una frase de su abuelo, de su abuela, de su madre o de su tía, algo que le pasó con alguno de sus personajes. Siempre tiene dibujada en la cara una sonrisa, al punto que el cronista argentino Roberto Herscher lo ha definido como una “fuerza de la naturaleza”, que usa camisas no aptas para daltónicos. Compartir un momento con Salcedo Ramos sacude como los huracanes y recarga como las tormentas eléctricas.

Los primeros libros que “leyó” eran las historias contadas por los viejos que se reunían afuera de la casa para escapar del calor en San Estanislao, un pueblo a una hora de Cartagena, en el que, por la tarde, se siente más de 30 grados centígrados. Las calles son tan polvorientas, que es conocido como Arenal. A las seis se iba la luz y la gente sacaba las mecedoras para lograr el viento de la tarde. Las historias que se contaban eran sobre todo de duendes, espantos, de fantasmas y de la muerte. En el Caribe colombiano el folclor es una manera para disimular la tristeza, la música, el humor y las historias son formas para burlar a la muerte. Mientras se esté vivo se puede gozar y a eso se dedican:

El Caribe colombiano se caracteriza por su culto a la oralidad. En una parada de buses tú nunca vas a ver a dos tipos que por ser desconocidos se queden callados, como sucede en otras regiones. Nada de eso: los dos tipos conversan como si se conocieran desde hace siglos. En el Caribe no hay silencio que dure cien años ni habitante que lo resista. Casi todos hablamos hasta por los codos, y a gritos, pues allá el que habla en susurros es sospechoso.

¿De qué hablamos? De muchas cosas, pero, sobre todo, contamos historias. Es posible que semejante entorno haya determinado en parte el tono de oralidad que tiene mi prosa. Pero yo creo que eso también ha sido producto de una decisión consciente, derivada de mi formación como lector. Mis narradores favoritos son aquellos que parecen orales. Ojo, digo que lo parecen, no que lo sean. Más bien son autores que trabajan mucho para que no se les note lo mucho que trabajan.

Yo me esmero para que mi escritura se sienta natural, sin artificios, sin altisonancias, sin ruidos. Creo que esto se logra cuando las palabras están bien puestas. Supongo que si están bien puestas y fluyen de manera natural, suenan, y suenan bien (Salcedo Ramos, 2013, entrevista).

En esa época jugaba fútbol descalzo, se montaba a los árboles y bajaba frutos de los almendros y los tamarindos, pero nunca aprendió a nadar porque a su abuelo le daba pánico que se ahogara. Aunque suene paradójico, es un Caribe, en toda la extensión de la palabra, pero no sabe nadar. También era travieso, les pegaba chicles a sus amigos en la cabeza y era tan tímido que mojó la cama hasta que tenía 14 años. También ha sido un curioso permanente, siempre quiere saber más. Por la tardes se iba hasta el parque para ver a los enamorados besarse, para él era una manera de maravillarse con la realidad. De su timidez infantil queda muy poco.

Le gustaba escuchar la radio, en ella encontraba relatadas las hazañas de hombres como Antonio Cervantes *Kid Pambelé*, quien fue su ídolo. No creía en Superman, para él había un héroe de carne y hueso que con sus golpes hacía sonreír a su abuelo, ponía a festejar a los vecinos. La radio lo obligaba a construir en la cabeza las imágenes que le contaban, confiar en el relator era un acto de fe.

Es un admirador de Gabriel García Márquez y sobre todo de su prosa “encoñadora”, con el genio de Aracataca comparte, aparte del amor por el periodismo y la literatura, la marcada influencia de su abuelo. Cuando sus padres se separaron Salcedo Ramos tenía cuatro años, se fue a pasar unas vacaciones donde su abuelo que duraron 13 años. En la casa no había muchos libros, el viejo era un ganadero que no estaba muy preocupado por las letras. En el pueblo no había ninguna biblioteca y en su casa sólo había un libro de historia sagrada:

Recuerdo que era un libro viejito, ajado, que contenía unos dibujos preciosos. Me gustaba porque convertía los relatos bíblicos en narraciones breves. A mí me impactaba la de José, el hijo de Jacob y Raquel, quien tenía el don de interpretar los sueños y fue vendido por sus hermanos envidiosos (Salcedo Ramos, 2013, entrevista).

Aparte de ese libro, en su formación jugaron un papel muy importante las telenovelas de los años setenta. Las historias mexicanas y venezolanas que hacían llorar a las señoras y soñar a las señoritas con encontrar a un príncipe azul de bigote frondoso:

En el pueblo remoto donde crecí ni siquiera sabíamos que existía Orson Welles. Chaplin jamás se asomó por Arenal, pero en cambio las telenovelas siempre nos llegaban a través de los dos canales de televisión que había entonces. Fueron el primer referente que tuve, el primer contacto con las historias. García Márquez dice que uno llega a la buena literatura a través de la mala, y es verdad: ¿de dónde diablos íbamos a sacar nosotros en Arenal, el pueblo pobre y sin bibliotecas de mi infancia, un libro de Sartre o de Tolstoi? En cambio las telenovelas nunca dejaron de llegarnos. Eran malísimas, insisto, pero me despertaron la pasión por las historias (Salcedo Ramos, 2013, entrevista).

En la escritura comenzó tratando de imitar las historias que veía en las telenovelas y después ponía a actuar a sus amigos de infancia. En esa época también se le ocurrió una travesura que hoy, en perspectiva, le hace entender el poder de las historias. El Caracol era el hombre más feo que había visto, sin dientes, con un cabello ensortijado y sucio, era un ordeñador que iba todos los días a la casa para dejar el queso y se devolvía para la finca. En su casa vivía una mujer de 30 años, que hacía el aseo, era madre de cinco hijos, solterona, abandonada por su última pareja. Alberto le dejaba en la cocina una carta firmada por el Caracol. Las cartas fueron surtiendo efecto y aún hoy están juntos.

Más adelante, trató de salvar relaciones convertidas en naufragios, primero escribió una carta que le permitió a un amigo reconquistar a su novia. Corrió el rumor de que hacía milagros y empezó a escribir muchas por encargo. Con el dinero que ganaba iba al cine.

En su época escolar también caminaba largas distancias para ahorrarse el pasaje del bus. Ahora sus historias tienen la marca indeleble de la suela de los zapatos, camina mucho para encontrar la información. Las suelas gastadas son para él una metáfora de la buena *reportería*, de la investigación bien hecha.

Le gustan las historias de perdedores porque piensa que muestran los conflictos esenciales del ser humano. Por eso ha relatado la de boxeadores caídos en desgracia, de personajes anónimos sin nada espectacular en su vida. Es un cazador de historias sencillas que, sin embargo, revelan profundos rasgos de humanidad, que le permiten al lector identificarse con una historia que nunca estaría en la portada de un periódico.

El primer trabajo remunerado que tuvo en el periodismo fue en la emisora Todelar, donde hizo el reemplazo de unas vacaciones. Después consiguió trabajo en *El Universal*, de

Cartagena. En el periódico escribían en unas máquinas Remington que eran pesadas como un escritorio, pesada también era la escritura porque había que hundir con fuerza las teclas que, al final, hacían un ruido como el de la lluvia en un techo de zinc. Todavía en su cabeza está el golpeteo que era como una música que acompañaba su escritura. Es un hombre muy musical que ha escrito sobre músicos, que ha compuesto vallenatos, que tiene un programa radial dedicado a la música y que la escucha con fruición cada que puede. También tienen música y musicalidad sus textos.

De su época en *El Universal*, recuerda la vez en la que entrevistó a la reina de belleza Karen Whigtman. Como era el medio día se sentaron a almorzar, a ella le dieron un insípido plato de verduras, mientras él se comió un sancocho grande, con grasa. En ese momento la vio “presa de su belleza”.

Es un enamorado de la crónica incluso desde antes de que la palabra tuviera cierto *glamour*. A mediados de los noventa, como no había revistas que lo publicaran, decidió escribir las historias que le interesaban en un libro, que no quiso ninguna gran editorial, así nació *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas*.

Antes había publicado *Diez juglares en su patio*, un libro de historias de músicos vallenatos que escribió junto a su amigo Jorge García Usta, quien representó una influencia notable en su vida, ya que le presentó algunos periodistas norteamericanos que han marcado su estilo. García Usta murió a los 45 años y su ausencia aún le “pesa en el corazón” a Salcedo Ramos.

También había publicado *Los golpes de la esperanza*, un libro con la historia de unos niños boxeadores en Cartagena con el que ganó el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar, en total ha ganado 14 premios de periodismo, entre nacionales e internacionales.

Es un obsesivo con el trabajo. Es un observador a vida completa, que le gusta tomarse el tiempo para tratar de capturar detalles esenciales. Comparte con sus personajes lo que sea necesario. Está pendiente de los gestos, del lenguaje corporal. El cuerpo es un conjunto de signos que transmiten incongruencias:

En mi labor de reportero uso grabadora digital, libreta de apuntes y hasta cámara fotográfica. Algunos descalifican el uso de la grabadora, lo cual se me antoja tan tonto como injusto. ¿Por qué achacarle a la grabadora la culpa del mal periodismo? (Salcedo Ramos, 2013, entrevista).

La libreta y la grabadora son un primer soporte de sus historias. Desgraba completamente las entrevistas, incluso las reiteraciones de los personajes. También graba reflexiones acerca del trabajo del día. En la libreta, anota detalles adicionales, pero no la usa cuando está hablando con los personajes porque piensa que no es respetuoso y que se pueden perder gestos, miradas. La cámara es un descubrimiento relativamente reciente:

Es maravilloso, de repente me siento frente a la computadora y puedo dar *click* en las fotos, mientras escribo, y sentir que estoy otra vez en el lugar de la historia. Esa es una gran ventaja a la hora de recrear las atmósferas (Salcedo Ramos, 2013, entrevista).

Tener las fotografías le permite detenerse en la expresión de los personajes, describirlos mejor y también describir el lugar en el que se mueven, es un auxilio para la memoria. Después hace una especie de mapa de ruta, que le permite estructurar la historia, se toma mucho tiempo en la fase de preescritura; pero este proceso le permite después escribir más fluido:

He aprendido a hablar de la historia conmigo mismo, mientras releo los apuntes. Entonces establezco las coordenadas, trazo el croquis de los posibles capítulos, avizoro la entrada y el remate. Bioy Casares recomendaba que uno se cuente la historia tantas veces como sea posible (Salcedo Ramos, 2013, entrevista).

Su estudio está ubicado en una de las primeras habitaciones de la casa, ahí están todos sus libros y algunos objetos que conserva de sus viajes. Le gusta escribir ahí, no en otro lugar, porque es una de las costumbres de su disciplina. Mientras escribe toma mucho café negro y, cuando está saturado, le gusta salir a caminar:

El computador está ubicado contra la pared. Al lado izquierdo hay una ventana por donde entra poca luz. A veces, cuando me embarcó en proyectos de largo aliento, empiezo cada jornada sin saber cuándo será la próxima vez que el sol y yo nos veamos las caras. Eso me afecta. Me gusta estar al aire libre y que la brisa me golpee el rostro. El encierro me supone algunas renuncias importantes (Salcedo Ramos, 2013, entrevista).

Ha trabajado con muchos editores, la mayoría coincide en que es incansable, que pule cada párrafo hasta dejarlo lo más limpio posible. Diego Garzón, quien fue editor de la revista *Soho* piensa que “La gran cualidad de Alberto es su capacidad para observar, que es lo que hace a un gran cronista”. Esa observación tiene que ver con su mirada, que está

aguzada por la experiencia y que es el primer sentido que usa a la hora de pensar en sus relatos.

En principio, sus historias tenían que ver con sus intereses particulares, hablaba sobre músicos, deportistas y hasta sobre los apodos que se ponen en los pueblos de la costa. Algunos eran temas aparentemente anodinos que, gracias a su prosa, lograban interesar al público. Mario Jursich, editor de la revista *El Malpensante* piensa que esa es una de las fortalezas de Salcedo Ramos “eso es una de las grandes virtudes de la crónica, que te hace interesar en cosas sobre las que uno a priori no tiene mayor interés”.

Después, comenzó a trabajar con temas que le sugerían los editores, sobre todo en la revista *Soho*. De este trabajo nació el libro *La eterna parranda*, que recoge algunas de sus mejores crónicas y que fue editado por Camilo Jiménez “a pesar de que eran historias sueltas intentamos que tuviera momentos montaña, momentos valle, momentos más tranquilos, momentos más duros”. Por eso lo organizaron por capítulos y por eso también, al realizar el cotejo con los textos publicados originalmente, se nota que fueron eliminados párrafos enteros que ya no funcionaban en el conjunto del libro:

Me siento afortunado porque en las revistas donde colaboro los editores me ayudan a ver nuevas historias, y me dotan de los recursos para hacer el trabajo de campo, que en la crónica suele tener costos muy altos. Hay que ver la cantidad de leguas de camino que yo le he sumado a la suela de mis zapatos gracias a los encargos que me ha hecho la revista *Soho*. Contar historias asignadas por los editores es parte del oficio: a mí eso me ha ayudado a mejorar en todo sentido, porque me ha enseñado a medir la realidad más allá de lo que a mí me atrae. Hay una frase de Malraux que me encanta: “¿Qué importa lo que solo me importa a mí?” Suelo citar esa frase en mis talleres de crónica. La veo como una lección porque nos recuerda la necesidad de buscar más allá de nuestros propios intereses. Además, los temas que me proponen los editores no son incompatibles con los que yo les propongo a ellos. Sigo abierto a las historias que encuentro por ahí mientras voy andando. Presto muchísima atención a las sugerencias de la gente en la calle. Para mí lo importante es tener entre manos historias que lo exciten a uno. Si uno tiene eso, es secundario si fue sugerido por el editor o decidido por uno mismo (Salcedo Ramos, 2013, entrevista).

En los textos de Juan Villoro está presente su formación y por eso están cargados de aforismos; Julio Villanueva Chang intenta que en cada párrafo haya, por lo menos, una frase irrefutable; Leila Guerriero apela a la musicalidad, reitera palabras y utiliza metáforas contundentes. Alberto Salcedo Ramos trata de que sus textos se parezcan al lenguaje de la oralidad y también tienen altas dosis de humor.

El texto que más le gusta es *El oro y la oscuridad*, el extenso perfil que escribió sobre Antonio Cervantes *Kid Pambelé* que, aparte de Colombia, ha sido publicado en Argentina y en Chile.

Su trabajo también está presente en varias antologías como: *The Football crónicas* (Inglaterra, 2014), *Die Besten reportagem aus Lateinamerika* (Austria, 2014), *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (Anagrama, España, 2012), *Antología de crónica latinoamericana actual* (Alfaguara, España, 2012), *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina* (Universidad Finis Terrae, Chile, diciembre de 2010), *Crónicas latinoamericanas: periodismo al límite* (Fundación Educativa San Judas, Costa Rica. 2008), *Historia de una mujer bomba y otras crónicas de América Latina* (Uqbar Editores y Universidad Adolfo Ibáñez. Chile, 2009), *Lo mejor del periodismo de América Latina* (FNPI y Fondo de Cultura Económica, 2006) y *Citizens of fear* (Universidad de Rutgers, 2001).

Para esta investigación hemos tomado el libro *La eterna parranda*, en el que se sintetizan los procedimientos de trabajo del autor colombiano. En su obra hay una serie de coincidencias que procederemos a analizar a continuación.

Uno de los recursos que más dinamiza los relatos son las anécdotas; pero en el caso de Salcedo Ramos, aparte de dinamizar, la anécdota toma un valor que va más allá de la sabiduría popular. En sus textos, las anécdotas son pruebas de trabajo e inteligencia. Una muestra del uso de anécdotas está en el texto *Memorias del último valiente. La historia de Rocky Valdés*, un boxeador colombiano al que su ex esposa y su nuevo esposo siempre lo esperaban para el almuerzo:

Aída Iriarte fue tu primera esposa cuando tú apenas tenías dieciocho años. Ella te dio a tu primer hijo, ella estuvo contigo en la época de las penurias. ¿Qué pasó cuando se separaron? Aída se consiguió un nuevo marido, hombre buenísimo, caramba. Y tú te conseguiste cinco esposas más en los

años posteriores. Eso sí: vivieras con Juana o vivieras con María, siempre almorzabas en la casa de Aída.

-Mija -gritaba el marido de Aída cuando te veía llegar-, ¡corre, que llegó el Rocky!

Aída partía como un rayo hacia la cocina para prepararte tu posta de sierra con yuca. El marido, entre tanto, te preguntaba si querías guarapo, champion, o si preferías limonada (Salcedo, 2011, p.29).

Un texto completamente rico en anécdotas es *El testamento del viejo Mile*, que se vale de este recurso para darnos información sobre el personaje que se está retratando, sobre su picardía frente a algunos aspectos de la vida; pero también frente a su inocencia:

el primer trago de ron que se tomó no fue por gusto sino por necesidad. Tendría tal vez diez años cuando una vecina lo vio comiendo barro. Enterada del incidente, Sara Baquero, la madre de Emiliano, dijo que ahora entendía por qué a su hijo se le soplabla la barriga con tanta frecuencia. La vecina le indicó a la vieja Sara que para quitarle la mala costumbre al muchacho debía darle ron con quina.

-Lo más maluco que yo he probado en mi vida -señala el maestro- fue ese primer trago. Me dieron ganas de traspocar. Claro que a la semana de estar en el tratamiento le agarré el gusto al remedio, y hasta me parecía más sabroso cuando me lo tomaba sin quina. Dios debe tener en su santa gloria a esa vecina que le dio el sabio consejo a mamá. ¡El ron me salvó del barro! (Salcedo Ramos, 2011, p.41).

En algunos casos, las anécdotas son más completas y se convierten en una crónica dentro de otra crónica, también sucede en *El testamento del viejo Mile*, a los doce años Emiliano Zuleta fue entregado como peón en una finca llamada La Sierra Montaña, cercana a Valledupar, en el norte de Colombia. La primera noche no pudo conciliar el sueño porque nunca había dormido en un colchón. Al día siguiente se levantó y vio a un niño de su edad, que también parecía haber pasado mala noche. Lo saludó y el niño no le quiso responder. Fue donde la dueña de la casa:

Conchita Ustáriz le salió al paso, y Zuleta le preguntó que quién era ese niño maleducado que estaba en el corredor del rancho de los corraleros. La señora, extrañada, le respondió que el único concertado que ella tenía en ese momento en su finca era él. Como Zuleta insistió en que acababa de ver a

un muchachito que no le había devuelto el saludo, la mujer empezó a impacientarse. Para quitarle la pataleta, decidió ir con él hasta el lugar mencionado. Cuando llegaron, vieron que, en efecto, ahí estaba el niño. Esta vez, sin embargo, había algo inquietante: al chico lo acompañaba la mismísima Conchita Ustáriz. ¿Cómo podía ser que Conchita Ustáriz tuviera el don de repetirse, para estar parada al lado de aquel monstruo malcriado y al mismo tiempo al lado de Zuleta? Sintiendo que terminaría desquiciándose, Mile extendió un dedo acusador sobre el muchacho, justo en el instante en que el muchacho alargaba la mano para señalarlo a él.

-Ay, mijo -dijo la patrona, muerta de la risa-, eso es un espejo (Salcedo Ramos, 2011, pp.45-46).

El tema de las anécdotas también es importante en *El árbitro que expulsó a Pelé*, en este caso, es la historia de un árbitro tan particular que llegó a pelear a los golpes con varios jugadores de fútbol:

Alberto Castronovo, jugador del Atlético Nacional, aprovechó un embrollo para darle a Velásquez una patada alevosa en la canilla. Velásquez se retorció en el suelo, durante varios minutos. Cuando se repuso del golpe actuó como si no supiera quién le había pegado. De pronto, en un tiro de esquina, vio, nítida, la oportunidad de desquitarse. Calculó que, por el momento, los espectadores estarían pendientes del jugador que iba a cobrar y se colocó en el área, al lado de Castronovo. A continuación, lo conectó con un derechazo en la barbilla. Castronovo rodó por el pasto pero se levantó en seguida, furioso, y se lio a golpes con el árbitro, en medio de la sorpresa del público. Entonces, varios agentes de la policía entraron en acción, dispuestos a retirar al jugador por la fuerza. “No, señores”, les dijo *El Chato*, autoritario. “¡Háganme el favor y dejan al caballero en la cancha, que no está expulsado!”.

- ¡Pero cómo que no está expulsado, si vimos cómo le pegó a usted!

- ¿Y no vieron cómo le pegué yo a él? Si se va Castronovo, me voy yo también. Pero como donde manda árbitro no manda policía, he dispuesto que ni se va él, ni me voy yo (Salcedo Ramos, 2011, p.87).

La eterna parranda de Diomedes también es un texto lleno de anécdotas, cuenta la historia del máximo ídolo de la música popular colombiana, el cantante vallenato Diomedes Díaz, quien vendió varios millones de discos y llenaba cada escenario en el que se

presentaba. En el texto, las anécdotas sirven, por ejemplo, para retratar las costumbres de los intérpretes de la música vallenata:

Rafael Escalona, el más grande compositor de este folclor, vivió tan orgulloso de su talento para escribir canciones como de su envidia fecundadora: tuvo veintitrés hijos. Malgeniado, engreído, cuando le preguntaban si consideraba justo que un hombre embarace a cada una de sus amantes, montaba en cólera. No porque creyera que el interrogante fuera un reproche moral sino porque, al contrario, sentía que el interlocutor le estaba rebajando su palmarés como conquistador. Porque él, definitivamente, no había preñado “a cada una” de sus amantes. Que hubiera engendrado veintitrés hijos no significaba que solo hubiera tenido veintitrés mujeres. En seguida, para dejar bien claro que tales cuentas resultaban injustas para un tenorio de sus quilates, soltaba una de sus frases sentenciosas:

-Si cada disparo produjera un muerto, en los cementerios ya no quedaría espacio (Salcedo Ramos, 2011, pp.160-161).

Diomedes Díaz también tuvo muchos hijos, tantos que no hay una cifra precisa aunque varias personas has investigado para llegar a ella, este hecho también es aprovechado y se retrata por medio de anécdotas:

En cierta ocasión Diomedes fue encausado judicialmente debido a que rechazaba un hijo que se le atribuía. Su argumento para negarse a admitir la paternidad era que la mujer responsable de la demanda mantuvo en la misma época amancebamientos clandestinos con él y con un agente de la Policía. Cabía la posibilidad de que el bebé fuera hijo del otro amante. Guillén estuvo de acuerdo con esa presunción pero le dijo a Diomedes que, en todo caso, el juez tendría que ordenarles a los implicados una prueba de ADN. Diomedes le advirtió que por nada del mundo se sometería a ese examen. Más bien -agregó- él le propondría al juez la fórmula ideal para zanjar la disputa: sentar al bebé en medio de un bolillo y de un acordeón.

-Si el pelao agarra el bolillo -concluyó- es hijo del policía, y si agarra el acordeón es hijo mío (Salcedo Ramos, 2011, p.162).

Algunas anécdotas no apelan al buen humor, al contrario son desgarradoras, aunque plantean un contraste que las convierte en pequeñas historias autónomas. Un ejemplo está

en la de Víctor Regino, contada en *Retrato de un perdedor*, un boxeador que estuvo retirado por 13 años y no le importa que le den una paliza con tal de ganarse el dinero con el que puede recuperar una microempresa de traperos:

-Yo le digo que no se quede bruta como yo, porque los brutos se mueren muy rápido.

En principio, la sentencia de Regino se me antoja exagerada. Cuando se lo manifiesto se encoge de hombros, calla, y sigue avanzando con su tranco corto a través de la trocha llena de guijarros. De repente se detiene en seco. En 1982 -dice, cabizbajo- su padre era mayordomo de una finca en Antioquia. En cierta ocasión, desesperado por una tos persistente que no lo dejaba dormir, se bebió a pico de botella medio frasco de pesticida, porque lo confundió con el expectorante de su patrón. Antes del amanecer, murió. Si su padre hubiera sabido leer -agrega Regino con la voz quebrada- a lo mejor estaría vivo todavía.

-¿No le digo que los brutos se mueren rápido? -me pregunta con una expresión que parece a medio camino entre el sarcasmo y el abatimiento (Salcedo Ramos, 2011, p.189).

En esta misma línea se ubican algunas anécdotas que están presentes en el texto *Un país de mutilados*, que relata la historia de varias víctimas de las minas antipersona en el oriente del departamento de Antioquia, en Colombia:

de Delio Enrique Daza, un campesino de San Francisco al que sus paisanos le estamparon el sobrenombre de 'Culo roto', debido a que cayó de nalgas dentro de un hueco parapetado con hojas y relleno de varillas puntiagudas. A ese tipo de dispositivo de guerra, bastante común en la zona, se le llama "trampa cazabobos". El 'Canta rana' fue testigo del momento en que Daza atravesó a pie la calle principal de San Francisco, dando alaridos y con una estaca filosa hundida en el trasero (Salcedo Ramos, 2011, p.383).

Para esta investigación se hizo una extensa entrevista con el autor con el propósito de indagar en algunos aspectos puntuales de su obra, uno de los temas sobre el que se preguntó fue acerca de la selección de las anécdotas:

La anécdota es una minihistoria dentro de la gran historia. Convierte el relato en una especie de caja de sorpresas: cuando el lector la abre, oye música y ve aparecer una nueva cajita, entonces la abre y vuelve a suceder

lo mismo. La anécdota agrega luz, color. Tú estás contando algo y cuando le incluyes una anécdota, añades una nueva historia que tiene sentido completo pero también le da potencia a la primera. A mí me fascinan las anécdotas pero detesto las prosas que no van más allá de lo anecdótico. De la anécdota yo te podría decir lo que dijo Horacio Quiroga del adjetivo: si no da vida, mata. Lo que más me gusta es explorar el alma y la psiquis de los personajes. Las anécdotas me permiten dar un toque de color (Salcedo Ramos, 2013, entrevista).

Otro elemento recurrente y que tiene una relación directa con el tema de las anécdotas es el buen humor, algo que está presente en casi todos los textos de Alberto Salcedo Ramos, inclusive en los dramáticos. El humor ha sido propio no sólo de la crónica, si no de la literatura y en general del arte, en *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos* (2010) plantean que:

Los estudios humanísticos, desde las reflexiones platónicas y aristotélicas hasta las más actuales aportaciones teórico-críticas, han fijado su atención en las relaciones y analogías que se pueden descubrir entre Arte y Humor. Este interés adquiere, si cabe, mayor relevancia cuando tiene como objeto de estudio la obra artística literaria, en tanto que obra de arte verbal. En consecuencia, el estudio del humor en la literatura ha sido abordado desde los diversos enfoques teóricos que consiente el objeto: filosóficos, estéticos, antropológicos, retóricos o poéticos, por medio del específico desarrollo metodológico de cada uno de ellos (Lada Ferreras, 2010, p.9).

Desde siempre se ha tenido interés por seguir las relaciones entre el humor y los textos, incluso desde el género dramático se diferencian dos tipos de obras, que se convirtieron en subgéneros: la tragedia (considerada un género noble) y la comedia (considerada un género vulgar), aunque hay una especie de híbrido denominado tragicomedia:

lo que diferenciaba a la tragedia de la comedia era el tono serio y grave de la primera, frente al tono festivo y alegre de la segunda, tonos que procedían de la actitud del sujeto dramático que da unidad a la obra y crea a los personajes. Actualmente las tesis de Charles Mauron han revalorizado la comedia como «proceso de inversión» que presenta los problemas serios de los hombres desde la vertiente del ridículo y, desde luego, hemos

comprobado que las Poéticas del Renacimiento dedican a la Comedia la misma atención o más que a la tragedia, porque lo toman como género grave, no trivial (Lada Ferreras, 2010, pp.16-17).

Al principio, hubo una diferencia clara y radical que ponía a la tragedia como lo culto y a la comedia como lo vulgar, pero después la interpretación de la comedia se llevó más allá y en ella también aparecen todas las problemáticas y las reflexiones sobre la condición humana:

Maggi matiza un aspecto destacado, la risa causa una sensación agradable y placentera que justificaría su aparición y su cultivo en las obras literarias. Trissino añade otro, el matiz interesante de que la risa implica el sentimiento de superioridad, que es algo propio del ser humano, frente al hombre feo y deforme que suscita la risa de modo casi inevitable y con placer de los espectadores. El matiz de «superioridad» o de «compensación» que regocija ante lo deforme (y que implica crueldad, sin duda), volverá a ser reconocido por el psicoanálisis, pero en forma de «liberación»: el espectador se ríe del mal ajeno, pero más que por crueldad, porque se siente libre de ese mismo mal y celebra que así sea (Lada Ferreras, 2010, p.17).

Más adelante el humor tiene una estrecha relación con la burla y también con la liberación del ser humano al no padecer el mal ajeno. Después, se empieza a pensar en el diálogo que se establece con el espectador y por eso el humor debe ser más elaborado:

Otros autores renacentistas italianos, como Robortello, no explican el humor literario como algo general humano, lo interpretan como un recurso del discurso de los oradores y destacamos que lo justifican, no por el regocijo que producen al autor, sino teniendo en cuenta al oyente: los oradores tienen necesidad de introducir chistes y agudezas para mantener el interés del oyente [...] La idea de que el humor debe ser elevado deriva de la exigencia de que el discurso oratorio se enriquece con las gracias, si provienen del ingenio, si es agudo y rápido, pues la sorpresa potencia la comicidad, y por el contrario la degrada, si se hace vulgar y chabacano (Lada Ferreras, 2010, p.18).

La sorpresa es un elemento indispensable del ingenio, por eso los textos de Salcedo Ramos tienen un alto grado de atractivo, porque sacuden al lector y hacen que tenga

diferentes sensaciones, lo sacan de su cotidianidad. En el Renacimiento también se concibió a la risa como algo habitual, como una forma de distraer el ánimo y alejarse de las preocupaciones cotidianas. En el texto *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos* (2010) continúan con el recorrido histórico y llegan hasta el humor como término médico:

El término «humor», con algunos más (*semiótica*, por ejemplo) usados en teoría de la literatura, está tomado del lenguaje de la medicina que se refería con él a los líquidos de secreción interna del cuerpo humano: sangre, atrabilis o humor negro, bilis y flema, que corresponden a distintas vísceras (el corazón, el bazo, el hígado y el cerebro); y a los temperamentos: sanguíneo, atrabiliario o melancólico, colérico y flemático (Hipócrates).

Como tantas otras ideas clásicas, esta fue recogida por los árabes y pasó al saber de la Edad Media europea, a la Medicina y a la Filosofía. Destacamos que esta acepción del humor había pasado también a la literatura; el teatro presentaba sus caracteres, sobre todo los cómicos (Plauto y Terencio, luego Molière) de acuerdo con la clasificación de los humores y construía y matizaba sus tipos cómicos por los esquemas humorísticos, manifestándolos sobre el escenario con las bromas de la palabra y la extravagancia de la apariencia y de acciones, aparte del humor verbal de diálogo. La comedia no era solo un discurso con chistes e ingenio, sino una manera de crear personajes de acuerdo con la clasificación de los caracteres basada en la prevalencia de un humor u otro.

En un rápido esbozo de la trayectoria del humor, entendido ya en el ámbito de la risa literaria, en la novela europea, podemos decir que penetró en la cultura inglesa con fuerza («humor inglés») en dos modalidades del personaje: como sujeto pasivo, un excéntrico, que resulta cómico, del que se ríen los demás que son, o creen ser, normales; y como sujeto activo, el que tiene «sentido del humor», lo que se aprecia como gran mérito social. *Tristram Shandy*, por ejemplo, representa un humor ocurrente, rápido y un tanto melancólico, otros relatos ridiculizan la extravagancia y la vanidad de algunos personajes (Lada Ferreras, 2010, pp.26-27).

El recorrido histórico va desde la terminología médica, pasa por la labor de los árabes y la influencia del humor en la creación de personajes teatrales, después avanza hasta una

idea más moderna y toca un concepto que se da por sentado y es el del buen humor británico. Después, indaga en la aparición de los conceptos en diferentes libros:

En el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) el sentido de humor es el de «apacibilidad de genio» y un hombre de humor es el que posee «genio jovial, festivo y agudo». Por esta línea se va afianzando el significado del término, y *humorada* quiere significar «chiste gracioso, o hecho que se celebra, por el contento que da a los que lo ven y oyen». Nuestros humoristas, de la picaresca a Quevedo, se inclinan hacia formas de humor, generalmente patético, próximo al que hoy se denomina «humor negro», producto del sarcasmo, más que de la risa franca y directa.

Con las Vanguardias surge un nuevo modo de humor, que no se vincula a las actitudes más o menos ridículas, sino que tiene un matiz más racional, pues, si antes el ingenio y la sorpresa eran sus rasgos fundamentales, ahora consiste en la ruptura de expectativas, es decir, en la quiebra de los esquemas lógicos que se esperan y afecta por tanto a la razón o, mejor, a la suspensión de lo razonablemente esperado. Freud, en un famoso artículo, «El Chiste y su relación con el inconsciente», ha estudiado cómo se genera comicidad a partir de la ruptura de esquemas. El teatro del absurdo ha cultivado con preferencia otro tipo de humor basado en la incongruencia. Es un humor amargo, elaborado, muy literario y poco directo (Lada Ferreras, 2010, p.27).

La literatura clásica, desde los griegos, pasando por escritores fundacionales como Rabelais, Cervantes o Shakespeare ha tenido un fuerte componente de humor, que ayuda a que nuestras vidas sean más agradables y que podamos distraernos de las preocupaciones. Ya desde Aristóteles se planteaba que se puede hacer catarsis, desintoxicar el cuerpo y tranquilizar el espíritu. Todo a través de la comicidad del narrador y la extravagancia de los personajes, de la parodia y la paradoja, de la hilaridad generada con la hipérbole, la exageración o desproporción de algún rasgo físico y también mediante la ironía.

El humor es algo casi propio de la prosa de Salcedo Ramos, que le da un valor agregado porque refresca y hace que el lector disfrute, en *La eterna parranda de Diomedes* está la recurrencia casi directa a los chistes, como cuando relata un comentario del acordeonero y compositor Alejandro Durán:

En 1987, dos años antes de morir, el juglar Alejo Durán me contó que tenía veinticuatro hijos. El diálogo que se desarrolló a continuación se convirtió, para mi sorpresa, en un chiste nacional que aún hoy todo el mundo cita en los cocteles aunque casi nadie sabe cuál es su fuente original:

-¿Veinticuatro hijos, maestro? ¿Y con la misma?

-Sí, con la misma, pero con diferentes mujeres (Salcedo Ramos, 2011, p.161).

El texto de *La eterna parranda de Diomedes* tiene mucha tela para cortar, la excentricidad del personaje, la vida exagerada y licenciosa y sus propios comentarios ayudan al autor a darle toque de buen humor al texto:

Ramírez fue testigo de una tarde en que Diomedes quiso saber cuántos son, exactamente, los retoños de su hermano menor. Cuando ‘el Cancu’ le respondió que “casi veinte”, Diomedes hizo un ademán teatral de reverencia y le obsequió el siguiente cumplido:

-Caramba, hermanito, ¡y sin necesidad de cantar ni un solo disco! (Salcedo Ramos, 2011, pp.161-162).

El asunto se hace mucho más directo en la historia de Chivolito, *El bufón de los velorios*, un hombre que se dedica a amenizar la ceremonia en la que se permanece en vela para despedir a un muerto. Chivolito se dedica a contar chistes para, con el humor, tratar de ganar la batalla a la muerte. En el Caribe colombiano siempre se trata de hacer burlas a la muerte con el baile, con la música y con el humor:

-Un monstruo se casó con una monstrea -vuelve a la carga Chivolito, con su voz penetrante-. Una noche el monstruo llegó a la casa con tremenda borrachera. Y le dijo a la monstrea: «bueno, mi amor, vamos a acostarnos, que vengo con muchas ganas de hacerte monstruosidades». La monstrea le contestó: «ñerda, papi, hoy no se va a poder, porque tengo la monstruación» (Salcedo Ramos, p.222).

-Dos esposos llevaban treinta años sin hablarse. Una tarde el tipo fue al médico y se enteró de que se iba a morir al día siguiente. Entonces llamó a la mujer: «Fíjate, Susana, desperdiciamos treinta años odiándonos y ya mañana me van a comer los gusanos. No quiero irme a la tumba sin reconciliarme contigo. Te propongo lo siguiente: primero nos damos un abrazo y después nos vamos a cenar. Entramos al cine, tomamos vino y

rematamos la noche en un motel». Y le responde la esposa: «Nada de eso, malparido, recuerda que yo tengo que madrugar a preparar el entierro» (Salcedo Ramos, 2011, p.223).

-Una viejita se desnudó frente al espejo y empezó a hablar con su propia imagen. «Ay, mijita, estás toda arrugada como un acordeón. Ya no eres la misma que martillaba con navegantes, choferes, poetas, albañiles, músicos, zapateros, carpinteros, butifarreros, profesores y futbolistas. ¡Estás llevada de la malparidez!». De pronto se le salieron cuatro gotas de orín por donde sabemos, y dijo la viejita: «Echeeeeeee, ¡lloras porque te digo la verdad!» (Salcedo Ramos, 2011, p.228).

El buen humor acompaña la prosa de Salcedo Ramos, además permanentemente busca los rasgos humorísticos de sus personajes. Sus textos tienen una fuerte carga de humor que le es propio, que hace parte de su marca de estilo. Este hecho, acompañado por las anécdotas que utiliza, hace que sus textos tengan mayor vitalidad.

Otro aspecto que se repite, de forma regular, en las crónicas de *La eterna parranda* es la búsqueda de un origen, el momento en el que comenzó todo. En la historia de *El árbitro que expulsó a Pelé*, el Chato Velásquez comenzó a mostrar que podía administrar justicia dirimiendo los conflictos de sus padres de forma ecuánime

Guillermo Velásquez mostró su vocación de juez desde la adolescencia. Cuando sus padres discutían, lo buscaban a él para que decidiera quién tenía la razón. Cuando sus hermanos peleaban, sólo él lograba reconciliarlos. Muy pronto, su capacidad de discernimiento y su sentido de la justicia fueron célebres en la familia. Primos, tíos y otros parientes menos cercanos apelaban a él, porque confiaban en la ecuanimidad de sus sentencias (Salcedo Ramos, 2011, p.84).

En *El enfermero de los secuestrados*, William Pérez mostró desde niño un gran tesón a prueba incluso de las presiones de su tía, ese tesón le sirvió muchos años después para soportar con dignidad el secuestro al que fue sometido y en el que incluso pudo ayudar a sus compañeros

Fue un niño de tetero hasta cuando le dio la gana —es decir, hasta los cuatro años—, pese a que varios adultos de la familia trataron de quitarle ese hábito. En el tetero tomaba los jugos, la sopa e incluso el agua. Un día la tía Elizabeth, hermana de doña Carmen, llegó a la casa mostrando sus

ínfulas de mandamás: le arrebató a Tito el tetero de las manos y vertió su contenido en un vaso. A continuación le puso un plazo perentorio de diez segundos para que empezara a beber del vaso. Si no obedecía -lo amenazó-, ella le daría una azotaina inolvidable. Tito no dobló la cerviz ni siquiera cuando la tía gruñona le echó el agua en la cara. Pienso que aquel viejo episodio ya anunciaba el tesón de Pérez. Pienso también que en este mundo ruin cualquiera puede ser víctima de las arbitrariedades de los demás -el chorro de agua en los ojos, el secuestro-, pero no cualquiera tiene el carácter necesario para asimilar tales abusos (Salcedo Ramos, 2011, p.102).

En *La eterna parranda de Diomedes* también se busca el comienzo de la carrera musical de Diomedes Díaz, el principio no fue en ningún festival musical ni en un programa de radio o televisión, Diomedes comenzó a cantar en la época en la que trabajaba como espantapájaros

Según cuenta Jaime Araújo Cuello, otro amigo de infancia, la primera vez que Diomedes entonó esas coplas varios indígenas de la etnia wayúu que cuidaban una parcela contigua a la finca donde él trabajaba como espantapájaros se arrimaron a la cerca común y se dedicaron a contemplarlo, fascinados. Cuando el niño descubrió que lo observaban, se quedó en silencio. El mayor de los indígenas le dirigió la palabra.

-¡Hey, niño, sigue cantando!

El niño, malicioso, vio en seguida el camino que se le abría gracias a su voz cautivadora.

-Lo que pasa es que yo tengo hambre, indio. Si me das una totuma de café, canto (Salcedo Ramos, 2011, pp.124-125).

Incluso en profesiones exóticas, como la de Chivolito *El bufón de los velorios* de la costa Caribe colombiana, Salcedo Ramos trata de indagar el origen, en este caso es hereditario y tiene la responsabilidad de ser uno de los últimos que practica una profesión en vía de extinción:

Chivolito le responde que heredó el oficio de su padre, Demetrio Noriega. Luego cuenta que su primera función sucedió de manera accidental, en 1956, cuando tenía veintiocho años. Esa noche había muerto la madre de Aristarco Sepúlveda, uno de los más afamados bufones de velorios de Soledad. Sepúlveda, un cincuentón de panza abultada, estaba tan

conmocionado que no se atrevía a animar la velación, y por eso le pidió el favor a Chivolito, quien sólo había ido a expresarle sus condolencias (Salcedo Ramos, 2011, p.226).

Pero esta práctica no sólo cobija a las personas que comienzan en determinada profesión, también cuando hay objetos o partes del cuerpo que son protagonistas de una historia Salcedo Ramos trata de llegar hasta el principio, como ocurre en *Los dedos que no pudieron ser mariposas*:

Los dos dedos de nuestro relato transitaron por toda clase de parajes. A los doce años patearon una pelota en La Candelaria y a los diecisiete treparon de un solo tirón hasta la cima del Cerro Monserrate. Se posaron sobre el pasto, caminaron sobre la arena desnuda. Fueron rozados por la espuma del mar durante unas vacaciones decembrinas en Barranquilla. Saltaron, resbalaron, cayeron, se levantaron, tomaron impulso, avanzaron. Se engarrotaron en el frío y sudaron en el calor. A los dieciséis años, en una habitación del barrio Ricaurte, se resguardaron bajo las cobijas del primer amor. Como en este punto tampoco existen datos precisos, es legítimo apelar a una nueva conjetura: la tarde era gris y en el techo se sentía el ruido monocorde de una llovizna menuda. Los dedos se tensaron, se contrajeron y, al final, después de la conmoción telúrica, se aflojaron en una calma absoluta. Al rato volvió a brillar el sol (Salcedo Ramos, 2011, p.258).

Al final, los dedos que vivieron tantas historias y terminaron con gangrena, son amputados y botados en un basurero, y demuestran que la búsqueda de un comienzo es una preocupación recurrente en las crónicas de Alberto Salcedo Ramos.

Julio Villanueva Chang dice que un cronista es un cazador de contrastes. Los contrastes están muy presentes en la obra de Salcedo Ramos, de hecho el título del libro *La eterna parranda*, es una manera en la que los caribes se burlan de la muerte. Uno de los textos en el que el contraste es más evidente es en *El enfermero de los secuestrados*:

Mientras rebana con el cuchillo su porción de chivo guisado, el sargento William Pérez Medina me informa que por estos días come con la voracidad de un camionero. Es algo irónico, añade, porque durante la mayor parte de los diez años y cuatro meses que permaneció en poder de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), fue una persona inapetente. Pero ¿quién no pierde el apetito frente a la comida uniforme y

repulsiva que la guerrilla les ofrece a sus cautivos allá en la selva? El simple hecho de evocar la misma olla de siempre, rebosada por una madeja de espaguetis viscosos, produce náuseas. Y ni hablar de los platos salvajes del menú, como culebra guisada y empanada de tigrillo. En algunas situaciones de urgencia le tocó engullirse un gusano gordo bautizado por los captosres con el nombre de mojoyoy. También cenó raya del río Apoporís. La experiencia más aterradora fue comer mico asado. Pérez aún recuerda la mañana en que, rumbo hacia el caño donde se bañaban los secuestrados, vio a aquel mico recién muerto cruzado de brazos sobre un mesón, al lado de una palangana que contenía sus propias vísceras. Esa sola imagen -advierde- bastaría para quitarle el hambre a cualquiera (Salcedo Ramos, 2011 p.91).

La familia siempre tuvo presente a William Pérez, en especial con el tema de la comida. Su mamá vivía angustiada de si su hijo podía comer bien en el cautiverio. Todos los días ponía un plato de comida adicional en la mesa como una manera de tenerlo presente. En medio de su angustia, ella sentía que su hijo, a través de una conexión inexplicable, podía disfrutarlo. Ahora que sabe que pasó hambre, trata de complacerlo con las comidas que más le gustan:

En todo caso, aunque ella creyera en Dios -la familia Pérez Medina siempre ha sido evangélica-, se aferraba en forma obstinada a los agüeros que iba recogiendo por la calle. El más reiterado era el de la cena adicional. Sobre todo si se trataba de chivo guisado. Jesucristo, ¡cómo le gustaba ese plato a ese muchacho! A veces, al recostar la cabeza contra la almohada, se imaginaba que cuando Tito hiciera la entrada triunfal a la casa, el día en que la guerrilla lo soltara o el ejército lo rescatara, ella y don Pedro le ofrecerían un banquete enorme, servido sobre hojas de bijao. El banquete tendría todas las comidas que a él le fascinaban, desde sancocho de pescado hasta chicharrón con yuca harinosa [...] Cuando lo vio, al día siguiente, él estaba acostado en una camilla, conectado a una bolsa de dextrosa. Nada de chicharrones con yuca, ¿oyó?, ni de sancocho de róbalo cocinado en leche de coco. Ni siquiera logró darle el abrazo con el que soñó mientras él estuvo ausente. Lo abrazó y le estampó un beso en la mejilla, claro, claro, pero había mucha gente en la habitación, y a ella le hubiese gustado que ese momento fuera íntimo, suyo y de nadie más (Salcedo Ramos, 2011, p.100).

Otro contraste lo presenta Salcedo Ramos en el manejo del tiempo, lo hace a partir de un reloj que hay en el restaurante al que va a comer con el sargento William Pérez, alguien que está en libertad se despreocupa del tiempo, quien está en cautiverio tiene demasiada conciencia sobre él:

a quienes están secuestrados no los mata la suma final de los instantes, sino cada instante individualmente. Para ellos las manecillas del reloj son una penitencia. Cada minuto se parece al siguiente, tic tac, tic tac, tic tac, como las gotas de agua que se precipitan, una tras otra, a través del agujero del techo. Las horas son inmóviles. Amanece y, un siglo después, anochece. Da igual que sea sábado o miércoles. El tiempo de los cautivos es circular, repetitivo. En la selva no se avanza, no hay puerta de salida ni claraboyas [...] Pérez comprendió que si se dedicaba a medir las horas corría el riesgo de enloquecerse. Entonces decidió desentenderse del tiempo. Que fuera marzo o septiembre era un asunto que lo tenía sin cuidado. Para ayudarse a olvidar cerraba los ojos, se ponía los audífonos y se consagraba a oír emisoras internacionales en el radio de doce bandas que le obsequió uno de los guerrilleros (Salcedo Ramos, 2011, pp.107-110).

Un contraste es en sí la profesión de Chivolito como bufón de los velorios, la gente está triste despidiendo a alguien que murió hace muy poco y él trata de que al muerto lo acompañen más y que los que asistan no se aburran. El muerto al hoyo y el vivo al baile dice un refrán popular que resume esa idea muy Caribe de buscar maneras para hacerle un quite a la muerte:

La risotada es estrepitosa. El anciano desdentado luce al borde de un infarto. Se sacude, se golpea el pecho con la mano abierta. Los ojos le lagrimean. En medio de la algarabía, ninguno de los radiantes espectadores parece interesado en mirar hacia la sala, donde las mujeres enlutadas continúan entregadas a su plegaria por el difunto (Salcedo Ramos, 2011, p.223).

En *Detrás de un circo chino* el contraste es más básico, y se da entre las personas que hacen el montaje de la carpa de circo y entre las estrellas del show, el sueldo y las comodidades son muy diferentes entre estos dos grupos:

A diferencia de los obreros del montaje, ellos no tienen que trasnocharse clavando puntillas y arrequintando lonas. No sufren embotellados en una

romería de camiones lentos, porque viajan en avión. Duermen hasta la hora que les da la gana. Reciben entre cuatrocientos y seiscientos dólares libres cada mes. Y jamás se enmugran las uñas de barro ni llegan a una ciudad desconocida sin saber dónde van a alojarse (Salcedo Ramos, 2011, p.249).

En *Enemigos de sangre*, el contraste está dado por los paramilitares que decidieron dejar las armas y acogerse a los planes de reinserción a la sociedad del Gobierno Nacional de Colombia. Uno de los componentes es la educación que lleva a unos hombres que se sentían seguros y todo poderosos con el fusil a sentirse inseguros frente a las letras:

Acaso lo que más impresiona de contemplar a estos seres en los salones de clase, es su tremenda ignorancia. Abundan los analfabetos, los lerdos. Los que confunden la margen izquierda del cuaderno con la margen derecha, y dicen "padimento" en vez de "pavimento". Entre los que saben leer, hay varios con problemas graves de comprensión de lectura. Algunos deletrean los textos como niños principiantes. Y cuando son conminados a escribir, garrapatean cada símbolo con una lentitud penosa. Empiezan la frase con una letra pequeña, pero a medida que avanzan en la escritura, la caligrafía se les va agrandando y descarrilando en el renglón, como si de repente el alfabeto, cansado de tanta torpeza, se encabritara y decidiera huir del tablero. Sorprende ver cómo estos hombres, tan seguros de sí mismos cuando se terciaban el fusil al hombro, tan solventes cuando consumaban sus atrocidades, palidecen ahora de impotencia frente al sujeto y el predicado de la oración. Uno de ellos hace una mueca de desconsuelo ante sus propios garabatos en el pizarrón, y otro luce asustado, como si creyera que las palabras estuvieran conspirando para lincharlo (Salcedo Ramos, 2011, p.280).

Algunos contrastes son devastadores, Claudia Ocampo es una niña que vive en el oriente de Antioquia, su padre fue víctima de una mina antipersona, esa situación difícil y dolorosa, le ayudó a cumplir un sueño "A sus once años, Claudia Ocampo tiene claro que si no fuera porque a su padre lo despedazó una bomba, ella jamás habría conocido a su ídolo, el cantante Juanes" (Salcedo Ramos, 2011, p.352).

Dentro de la entrevista realizada para esta investigación también se le preguntó a Alberto Salcedo Ramos por los contrastes que están presentes en casi todos los textos de su libro *La eterna parranda*:

Me haces acordar de una situación chistosa de la cual fui testigo hace años dentro de un autobús en Barranquilla: dos mujeres veteranas iban hablando de sexo. De pronto una empezó a hablar de las posiciones, y mencionó la postura ‘pollito asado’, la postura ‘cógeme el jabón’ y la postura ‘del misionero’. La otra le pidió aclarar cómo eran esas posiciones y ella, toda gráfica, le empezó a dar la explicación. Cuando terminó, la otra le dijo: ‘ay, niña, yo las he hecho toditas; lo que no les sabía era el nombre’.

Oyendo ahora lo que me dices me sentí como la mujer supuestamente ingenua de aquel chiste: no me sabía las posiciones pero las había hecho todas. Supongo que cazo esos contrastes porque considero que son la esencia del relato. Escribir en forma triste sobre lo que ya es triste o en forma alegre sobre lo que ya es alegre, me parece una tontería. Escribir para contarle al lector que lo ordinario es tan ordinario como él lo ve, resulta redundante, y eso también vale para el caso contrario: ¿vale la pena escribir sobre un personaje extraordinario para decir que es extraordinario?

En todo caso, creo que no hay que abusar de este recurso, porque se banaliza y además pierde efecto. Si te bañas el cuerpo con demasiada agua de colonia, el olfato ya no percibe aquello como un olor exquisito sino como una agresión (Salcedo Ramos, 2013, entrevista).

El cronista argentino Martín Caparrós ha dicho que la crónica es un intento fallido por atrapar el tiempo, y como siempre se falla, se debe volver a comenzar. Eso sí, la crónica ha sido desde siempre una manera para que las sociedades dejen una huella de sus costumbres y los hechos más destacados que les suceden. Los cronistas son personas sensibles que tratan de reflejar la época en la que viven. Alberto Salcedo Ramos es quizás el mejor cronista de Colombia porque es el que mejor ha sabido leer el momento en el que vive, lo ha interpretado y ha dejado testimonio; pero no sólo ha reflejado la época presente, también se ha detenido en el momento en el que viven sus personajes para que quede una huella. Así lo hace en *El testamento del viejo Mile* cuando cuenta la historia de la música vallenata:

En los primeros tiempos, cada canto era una crónica que narraba un suceso significativo de la región: las travesías mundanas de un sacerdote al que todos creían casto, el chismorreo que les sirve a ciertos pueblos como ejercicio colectivo contra el tedio o la fuga de una muchacha rica y bonita

con un muchacho pobre y feo. Esos motivos elementales, al ser contados con gracia y precisión, adquirirían una gran fuerza expresiva. Era una música hecha para el consumo vital de sus propios cultores: cada verso se festejaba ruidosamente en el lugar mismo en el que nacía y en el momento mismo de su creación, y nadie esperaba que la práctica de aquella vocación primaria le condujera a la fama o le engordara los bolsillos. Cantaban por puro gusto. Para poner un poco de color en la gris labranza de todos los días, y como pretexto para departir con los amigos (Salcedo Ramos, 2011, p.47).

En *El testamento del viejo Mile* también están presentes las costumbres de una región machista, que le rinde culto a los hombres que pueden permanecer días enteros borrachos y que parecen en una competencia de quién puede conquistar a más mujeres:

En la región en la que se crio Zuleta es normal que los hombres no tengan reparos de conciencia frente a sus múltiples travesuras amorosas. Muchas mujeres, incluso, ven en el macho aventurero un símbolo de respetabilidad, un animal marrullero que, por haber sido jugado en varias plazas, les inspira tanto temor como atracción y de ñapa les plantea el reto de ver si son capaces de amansarlo. Domarlo no significa, desde luego, ser la única en su vida, sino ser la principal, el puerto de partida y de llegada, la que puede dormir con él toda la noche sin que la llamen vagabunda y luego echar el cuento de que ahí, en su cama, es donde él amanece todos los días. Ni las de la casa ni las de afuera se consideran las víctimas de un destino miserable. Ninguna piensa que está recibiendo migajas. Cada una se cree poseedora de la mejor parte del surtido, pero en el fondo saben que alcanza para todas. Por eso lo comparten sin problemas. Por eso, hasta se dan el lujo de utilizar al marido común como mensajero, para intercambiar sus especialidades culinarias. Como además tienen un sentido primario del clan, preservan por encima de todo la unión de la familia: los hijos que le nacen a la una son hermanos de los que le nacen a la otra y a la de más allá, y esa ligazón de sangre no merece que nadie la arruine por algo tan mezquino como los celos (Salcedo Ramos, 2011, p.52).

Dicen que el acordeón nació porque los marineros no podían subir los pianos a los barcos, por eso crearon un “pequeño piano” de viento para acompañar sus travesías. También se afirma que tiene origen polaco, aunque sus antecedentes pueden rastrearse hasta en los imperios chinos, varios siglos antes de Cristo. Uno de los fabricantes más

famosos es la compañía alemana Hohner, que los produce desde 1857. El acordeón está ligado a la cultura de la costa colombiana. Llegó a Colombia desde Alemania y se convirtió en el alma del vallenato, un ritmo musical que nació a finales del siglo XIX como una expresión de los campesinos y vaqueros del Magdalena grande, un departamento en el norte de Colombia que después dividió su territorio.

Ciro Quiroz, un estudioso del vallenato, cuenta en su libro *Vallenato, hombre y canto* cómo nació el nombre de un tipo de música que se interpreta con el acordeón, una caja (instrumento de percusión) y una guacharaca (instrumento de rascado). Algunos nativos del Magdalena grande viajaban en mula por el llano y la sierra y decían: “Soy nato del valle, que equivale a decir soy del valle nato”, en referencia al Valle de Upar, hoy Valledupar. Los habitantes de Santa Marta, la capital del Magdalena, comenzaron a nombrarlos como vallenatos en forma despectiva, con una connotación de provincianos, con un carácter rústico y campesino. Una tarde en la emisora Midas, de Barranquilla, el locutor Pablo E. Becerra extravió el libreto que presentaría al Trío del Magdalena, los llamó Bovea y sus vallenatos, aunque sólo había uno de los integrantes del conjunto nacido en el Valle de Upar. Desde ahí comenzó a designarse como Vallenato a este ritmo musical. Salcedo Ramos continúa con la historia de este tipo de música en *El testamento del viejo Mile*:

Antes de que surgieran las voces andróginas de hoy; antes de la invasión de acordeoneros afectados que no parecen tocar su instrumento con dedos recios sino con una plumita de ganso; antes de que las composiciones se volvieran una mezcla insufrible de novelita rosa con balada -papel higiénico de empleadas domésticas desarraigadas-, el vallenato era una música genuina y vigorosa. Nada de melcochas, ni de paños de lágrimas, ni de palabras escogidas de afán en los basureros del diccionario. Se trataba de contar historias. De cantarle a la tierra mojada, al cruce de los novillos por el playón, a la leche espumosa que se apura al pie de la ubre, al compadre resentido por el bautizo aplazado, al sacerdote que pontifica aunque se haya robado los trastos de la parroquia, a la pezuña que deja una huella en forma de corazón, al lucero que es más alto que el hombre, al enamorado que espera hallar a la novia perdida, mediante el recurso cándido de describir sus cejas encontradas; al sol, que es viejísimo pero todavía alumbraba; a la

hembra que mueve el *caderaje* para que Dios se sienta engraido; a la víspera de Año Nuevo, estando la noche serena; a la hamaca que es más grande que el Cerro de Maco; al jornalero que apenas tiene una camisa, pero sabe usar la brisa como sombrero.

Los trovadores de la región, dueños de un primario sentido de la virilidad y del orgullo, también cantaban para aniquilar a los otros. Tarareaban alto para notificarle al mundo que no estaban dispuestos a permitir más gallos en su gallinero. Así nació la *Piqueria*, una expresión folclórica que consiste en enfrentar a dos cantores, para que se destrocen a punta de coplas (Salcedo Ramos, 2011, p.71).

En el propósito de dejar huella también juega un papel importante registrar las noticias que están dentro de la crónica en *El enfermero de los secuestrados* está el secuestro de un grupo de colombianos por parte de las FARC, el rescate por parte del Ejército y la forma en la que se abordó la información referente a estos casos:

El grueso de las noticias que registraban los medios de comunicación sobre el secuestro se refería a Ingrid Betancourt, la candidata presidencial raptada por las FARC el 23 de febrero de 2002. Nacida en el seno de una familia pudiente -su padre fue ministro de Estado y su madre, reina de belleza-, Betancourt se graduó como politóloga en el Instituto de Estudios Políticos de París. Gracias a su condición de ciudadana francesa, su caso se mantenía en el radar de la Unión Europea. Tanto el gobierno como la guerrilla tenían conciencia de que Betancourt era, tal y como señalaban algunos analistas, «la joya de la corona». Por eso, ambos intentaban utilizarla, a su manera, para dirigir hacia el bando contrario la presión de la comunidad internacional. El gobierno, para presentar a la guerrilla como un grupo bárbaro, sin ideales políticos. Y la guerrilla, para denunciar que el gobierno anteponía sus propósitos belicistas a la búsqueda de una solución negociada del conflicto, que acelerara la liberación de los secuestrados. Cada bando se atrincheraba tercamente en su propia posición y le endosaba al otro la responsabilidad de que los cautivos siguieran consumiéndose en la selva. Ingrid Betancourt era el leitmotiv de las partes enfrentadas, el leitmotiv de la prensa local e, incluso, el leitmotiv de los países europeos. Mientras su caso acaparaba las primeras planas, los demás secuestrados aparecían muy

de vez en cuando en las páginas interiores (Salcedo Ramos, 2011, pp.106-107).

De igual manera están las costumbres, en *El bufón de los velorios* queda clara la idea de que los habitantes del Caribe pueden morir de cualquier mal que los aqueje, menos de aburrimiento. De hecho se burlan de la muerte y mantienen el espíritu gozoso mientras quede vida en el cuerpo, como en la canción popular *El amor, amor*, se apegan a la frase de “cuando estoy en la parranda no me acuerdo de la muerte”:

En algunos pueblos pobres del Caribe colombiano, la muerte es una oportunidad de esparcimiento. La gente acude a los velorios no sólo para solidarizarse con los deudos, sino también para combatir la rutina diaria, para tener algo que hacer. Como no hay salas de cine que muestren muertos de mentira, toca distraerse con los muertos de verdad [...] Aunque no existen registros históricos sobre el origen de los bufones de velorio en el Caribe colombiano, se cree que es una tradición de por lo menos un siglo. Resulta obvio suponer que el propósito de esta costumbre es amortiguar el impacto que produce la pérdida de un ser querido. Pero se trata, en realidad, de algo mucho más profundo, relacionado con la naturaleza festiva de los habitantes. No es que se cuenten chistes con la intención calculada de desterrar el dolor y restaurar la alegría, sino que, sencillamente, la gente es así, gozosa, risueña. ¿Por qué diablos tendría que comportarse de manera distinta en los funerales? Sería como aceptar la derrota. Lejos de humillarse ante la muerte, los hombres la desafían con el humor. Por eso, al frente de la mayoría de cementerios de la región hay un bar que se llama La última lágrima. Es una cultura tan hedonista que pareciera inspirada siempre en la célebre sentencia de Lord Byron: la vida es demasiado corta para desperdiciarla jugando ajedrez. O rasgándose las vestiduras por algo que, a fin de cuentas, es inevitable (Salcedo Ramos, 2011, pp.221-223).

En *Lazos de sangre* está presente la barbarie del conflicto colombiano, un conflicto irregular, en el que se ven atrocidades, genocidios, masacres y todo tipo de violaciones a los derechos humanos por parte de los diferentes actores:

Recordó, por ejemplo, la tarde en que trajeron a un combatiente levantado en andas, debido a que una bomba le había descuajado los testículos. Recordó al paramilitar que cortejaba a las mujeres de sus compañeros y que

una mañana, misteriosamente, apareció muerto en su catre con un clavo enterrado en la frente. Recordó también algunas de las historias de horror contadas por los patrulleros mientras almorzaban en el rancho: la del viejo ganadero que, por resistirse al chantaje, recibió un castigo bárbaro: primero le arrancaron las plantas de los pies y luego lo obligaron a caminar sobre la arena caliente. La del ladronzuelo al que le extirparon los ojos por robarse unas gafas de sol. La del profesor que fue forzado a comerse veinte barras de tiza, supuestamente por incitar a sus alumnos al comunismo. De todos esos relatos, el que más impresionaba a José Atilano era el que detallaba los trucos que utilizaban los verdugos para impedir que las víctimas fueran identificadas: les rajaban las barrigas con un cuchillo de carnicero, les sacaban las vísceras, las rellenaban con piedras, las cosían con agujas de enfardelar costales y, al final, las arrojaban al río. De ese modo garantizaban que los cadáveres se hundieran hasta el fondo. Cuando salían a flote, muchísimos días después, estaban lacerados por los mordiscos de los peces y eran irreconocibles (Salcedo Ramos, 2011, pp.268-269).

En la idea de dejar huella también se indagan las razones por las que muchos jóvenes deciden participar en la guerra, muchas veces no encuentran más alternativas, en otras son intimidados y el temor los obliga a tomar partido:

Para la familia Márquez Martínez, como para tantas otras familias campesinas de Colombia, la educación es un proyecto demasiado azaroso: demanda una inversión muy grande de tiempo y dinero -piensan-, y nadie les garantiza que al final del proceso se vean los frutos. En cambio, la práctica de un oficio frecuente en la región -como el ordeño, o la conducción de lanchas, o la tala de malezas- produce unos resultados tangibles e inmediatos. Quien corta una carga de leña hoy, asegura en seguida el desayuno de mañana. Eso de pasarse veinte años gastando y sin cobrar, es un lujo que los pobres no se permiten, señor [...] Aparte de padecer los rigores de la miseria, vivían aterrorizados frente a la barbarie: un día era asesinado un político en el parque central y al día siguiente eran masacrados varios mecánicos en un taller de los extramuros. Los verdugos de cada bando bregaban por imponer a la brava sus códigos de guerra. El que controlaba el territorio con base en la fuerza, establecía las reglas de juego. Decidía, por ejemplo, a qué horas se cerraban los bares o qué tan

largo debían llevar los chicos el cabello. Fijaba el monto de las extorsiones, ordenaba destierros. Estas acciones criminales se facilitaban debido a la negligencia del Estado. Cundían los secuestros, las venganzas, el sálvese quien pueda. La población civil, atrapada en el fuego cruzado, padecía, impotente, los atropellos aunque también sentía una especie de fascinación por los bárbaros. Los veía como héroes dignos de admiración por destacarse en aquel paisaje de seres derrotados (Salcedo Ramos, 2011, p.275).

El periodismo es una posibilidad para compartir, para entender, para mantener viva la memoria. Las crónicas se convierten en fragmentos de historia, en pedazos vivos de realidad que palpitan y ayudan a entender mejor la sociedad que retratan. Cuando se escribe se comparte el saber, la experiencia y lo que se investiga, se establece un diálogo entre el escritor y el lector de cualquier época, en esta conversación interviene el saber y el acervo cultural de cada uno. Por eso uno de los principales fines del periodismo es la transmisión de conocimiento, dejar huella de la sociedad y de la época en la que se escribe. En este propósito cumple un papel fundamental la crónica, desde su etimología: *Chronos*, tiempo; este género se ha encargado de registrar la sucesión temporal desde que el ser humano adquirió el lenguaje, desde esa feliz conjunción entre lengua y habla. El periodismo narrativo tiene una infinita posibilidad de dejar huella. En los papeles amarillentos, llenos de ácaros y de tinta reseca, también existen millones de historias y fragmentos de historia. Alberto Salcedo Ramos lo tiene claro y es capaz de contar las atrocidades del conflicto, con sus torturas, con lo irracional, con la evolución o involución macabra del cerebro humano para planificar el sufrimiento de otro ser humano:

En la lista, después de Novoa Alvis, seguía Nayibis Osorio. La arrastraron prendida por el pelo desde su casa hasta el templo, acusada de ser amante de un comandante guerrillero. La sometieron al escarnio público, la fusilaron. Y a continuación, en el colmo de la sevicia, le clavaron en la vagina una de esas estacas filosas que utilizan los campesinos para ensartar las hojas de tabaco antes de extenderlas al sol. “¿A quién le toca el turno?”, preguntó en tono burlón uno de los asesinos, mientras miraba a los aterrados espectadores. El compañero que manejaba la lista le entregó el dato solicitado: Rosmira Torres Gamarra. Separaron a la señora del grupo, le amarraron al cuello una soga y comenzaron a jalarla de un lado al otro, al tiempo que imitaban los gritos de monte característicos de la arriería de

ganado en la región. La ahorcaron en medio de un nuevo estrépito de tambores y gaitas. Luego ametrallaron, sucesivamente, a Pedro Torres Montes, a Marcos Caro Torres, a José Urueta Guzmán y a un burro vagabundo que tuvo la desgracia de asomar su hocico por aquel inesperado recodo del infierno. Uno de los paramilitares amenazó a la muchedumbre: el que llore será desfigurado a tiros. Otro levantó su arma por el aire como una bandera y prometió que no se iría de El Salado sin volarle los sesos a alguien. “Díganme cuál es el que me toca a mí, díganme cuál es el que me toca a mí”, repetía, mientras caminaba por entre el gentío con las ínfulas de un guapetón de cine. Hubo más muertes, más humillaciones, más redobles de tambores. Varios tramos de la cancha se encontraban alfombrados por el reguero de cadáveres y órganos tronchados que había dejado la carnicería. Entonces, como al parecer no quedaban más nombres pendientes en la lista, los paramilitares se inventaron un juego de azar perverso para prolongar la pesadilla: pusieron a los habitantes en fila para contarlos en voz alta. La persona a la cual le correspondiera el número 30 -advirtió uno de los verdugos- estiraría la pata. Así mataron a Hermides Cohen Redondo y a Enrique Medina Rico. Después llevaron su crueldad, convertida ya en un divertimento, hasta el extremo más delirante: de una casa sacaron un loro y de otra un gallo de riña, y los echaron a pelear en medio de un círculo frenético. Cuando, finalmente, el gallo descuartizó al loro a punta de picotazos, estalló una tremenda ovación (Salcedo Ramos, 2011, p.302, 303).

En la idea de dejar huella, Salcedo Ramos también es consciente de la injusticia de un país en el que hay personas que sólo aparecen en los periódicos con el apellido de una tragedia, de lugares pobres y olvidados que sólo se mencionan cuando ocurre una catástrofe:

Porque en muchas regiones olvidadas de Colombia, fíjese usted, los límites geográficos no son trazados por la cartografía sino por la barbarie. Al distinguir los nombres labrados en las lápidas con caligrafía primorosa, soy consciente de que camino por entre las tumbas de compatriotas a quienes ya no podré ver vivos. Habitantes de un país terriblemente injusto que solo reconoce a su gente humilde cuando está enterrada en una fosa (Salcedo Ramos, 2011, p.305).

En las páginas de Salcedo Ramos también aparece el olvido sistemático del Estado a algunas regiones y la corrupción que es uno de los peores males, ya que desvía los recursos que deberían ser para solucionar los problemas de las comunidades y terminan enriqueciendo el bolsillo de algún político ladrón al que sólo le importa el beneficio propio:

Este es aún -recuerda- el departamento más pobre y atrasado de Colombia. Solo el veintitrés por ciento de sus cuatrocientos setenta mil moradores cuenta con servicio de agua potable, pese a vivir cerca de varios ríos caudalosos e importantes. La desocupación es altísima, pues prácticamente el Estado es el único empleador. La tasa de mortalidad infantil es de noventa y cuatro por cada mil. En marzo de 2007, por cierto, el país se conmovió con la noticia de que en el Bajo Atrato chocoano habían muerto diecisiete niños durante el último mes, a causa de una desnutrición severa. Algunas personas suponen que tanto abandono oficial, en una zona donde el noventa por ciento de la gente es negra, obedece a prejuicios raciales. También se menciona, entre las causas de la pobreza, la corrupción sistemática de los políticos locales. Como si fuera poco, los grupos armados al margen de la ley, que se disputan las rutas de la coca en la región y que atosigan a los mineros dueños del oro con impuestos ilegales, han martirizado a la población civil (Salcedo Ramos, 2011, p.326).

Hubo un tiempo en el que la guerrilla controló amplias extensiones de territorio en Colombia; también, los paramilitares tomaron control de territorios, desplazaron campesinos y les arrebataron sus tierras. Aún hoy hay algunos lugares en los que no hay presencia del Estado y diferentes actores armados son los que imponen la ley. Esto también está presente en la obra de Salcedo Ramos como una manera de dejar huella:

En muchas zonas olvidadas del país, los grupos al margen de la ley, bien sean de izquierda o de derecha, constituyen, en la práctica, repúblicas alternativas, con su sistema de normas y con sus métodos de producción. Su soberanía depende del dominio territorial, de su capacidad de intimidación y de la influencia que ejerzan sobre la economía del área: el número de combatientes, los informantes clandestinos, los encargados de cobrar las extorsiones, los centinelas de los cultivos ilícitos, los guardianes de los secuestrados, los *raspachines* de las matas de coca. Estas labores, aunque tenebrosas, mantienen a bastantes personas ocupadas y son remuneradas. Ni

quienes las llevan a cabo, ni sus familias, se atormentan con consideraciones morales. Se trata de imponerse por la fuerza, como en la jungla, para salvar el pellejo propio (Salcedo Ramos, 2011, p.328).

Hay también zonas olvidadas, que nunca habían sido reconocidas; pero en las que algún acontecimiento, aparte de la violencia, las ha hecho célebres. San Basilio de Palenque fue el primer asentamiento de negros libres en Colombia; pero alcanzó verdadera notoriedad y pudo tener alumbrado público gracias a que allí nació el primer campeón mundial de boxeo que tuvo Colombia, Antonio Cervantes *Kid* Pambelé. Tumaco, en el sur occidente de Colombia ha sido reconocido por los grandes futbolistas que han nacido allí:

El investigador Nel Enrique Valverde y la ecologista Lisenia Gallo me habían comentado que en Tumaco los blancos y los negros eran incompatibles como el agua y el aceite. Se miraban con desprecio, se esquivaban en los cruces. Vinieron a mezclarse, apenas, en 1918, cuando el fútbol llegó al pueblo y no les quedó más remedio que compartir pelotas y potreros. A partir de ese momento, labraron juntos una etapa de prosperidad que los mayores aún recuerdan: construyeron una fábrica de botones, una de gaseosas y otra de cigarrillos; crearon una compañía exportadora de atún, fundaron dos periódicos y montaron seis grandes empresas madereras que abastecían a todo el Pacífico Sur de Colombia (Salcedo Ramos, 2011, p.340).

La celebridad de algunos lugares nació de la tragedia, de la de sangre que tuvieron los diferentes actores armados que hicieron que la muerte se volviera moneda corriente y que todos fueran sospechosos de apoyar al bando contrario. La gente quedó en medio de las balas, si no ayudaban a unos los mataban porque eso significaba estar en favor del bando contrario, y si lo hacían era el bando contrario el que venía con su barbarie a castigar el apoyo:

La región que empiezo a recorrer -el oriente de Antioquia- es una superficie de 8.000 kilómetros cuadrados, conformada por 23 municipios y poblada por 640.000 personas. El periodista Guillermo Zuluaga, a quien he consultado muchas veces por teléfono, me ha informado que en este lugar, rico en recursos hídricos, se genera el 35% de la energía eléctrica que se consume en el país. Su posición geográfica es privilegiada, porque lo mismo permite acceder a la zona aurífera del Bajo Cauca que a la petrolera

del Magdalena Medio y a la caficultora del Eje Cafetero. Esos factores, sumados al vigor productivo de los habitantes, resultan atractivos para los grupos armados al margen de la ley. Durante años, cuatro frentes guerrilleros -de las FARC y del ELN- sometieron a los ganaderos y agricultores a un régimen de chantaje, secuestro y exterminio. Después llegaron tres bloques paramilitares y, con el pretexto de que urgía recuperar la paz, aumentaron la expoliación y la carnicería. Estos actores del conflicto necesitaban desplazarse obligatoriamente por el oriente de Antioquia para transportar sus mercaderías y sus armas. Por tanto, desataron una guerra sin cuartel para lograr el dominio del área. Entonces, la población civil quedó atrapada en medio del fuego cruzado (Salcedo Ramos, 2011, p.381).

La idea de meterse con temas del conflicto armado es reciente en Alberto Salcedo Ramos, de hecho apenas aparece en *La eterna parranda* y no está presente en sus demás libros. Antes, las historias que contaba eran las que le atacaban la curiosidad. Después, con su gran capacidad narrativa, varios editores lo buscaron para que contara historias de lo que sucedía en el país, con tan buen suceso que es uno de los que mejor ha sabido leer esas huellas que van quedando del conflicto armado:

Es cierto que en una época yo no publicaba crónicas del conflicto, pero eso no se debía a una decisión mía sino a un prejuicio de los editores que me contratan las crónicas. A mí solo me pedían historias relacionadas con músicos o con boxeadores. Es verdad que esos dos temas me apasionan, pero yo como periodista tengo un rango de intereses mucho más amplio. Contar nuestro conflicto armado ni siquiera es algo que tenga que ver con si me gusta o no me gusta: me parece que es más bien un deber con mi país, con mi oficio y conmigo mismo.

Hacer crónicas sobre el conflicto en Colombia me ha dejado muchas enseñanzas. Una de ellas es la importancia del contexto. Algunos periodistas tienen el vicio de suponer que la información que ellos conocen sobre la historia, también es conocida por el lector, y entonces vuelan con el piloto automático: no explican, no aclaran, no contextualizan, no se preocupan por buscar antecedentes.

Mi incursión en este mundo, como tantas oportunidades que he encontrado en el camino, se la debo a Daniel Samper Ospina, el director de la revista *Soho*. Un día él me propuso subir al Páramo de Sumapaz, en la región

andina de Colombia, donde existe un batallón de alta montaña del ejército. La idea era contar cómo es la vida de los soldados regulares que están allá arriba, a cuatro mil metros de altura. No vi batallas, ni muertos, ni sangre, pero palpé el país de nuestra guerra. Me asombró descubrir que ese país no aparece cuando nos presentan la guerra en la televisión, porque los editores de los noticieros parecen más preocupados por mostrar las balas, el estruendo, el llanto, todo ese entramado mediático del dolor ajeno, que a simple vista es más atractivo para el público. ¿Cómo es posible que se nos muestre la guerra omitiendo el retrato del país que la padece? Reducir el conflicto a la masacre más reciente es un despropósito.

Al hacer el trabajo de campo para relatar las historias del conflicto armado que aparecen en mi libro *La eterna parranda*, aprendí que esa realidad dura va más allá de la confrontación bélica, y que ha sido mirada por los medios de manera sesgada y facilista. Creo que el conflicto armado debe ser narrado con absoluta responsabilidad. Y entiendo que esa responsabilidad comprende la exploración del contexto social, económico y cultural de los seres que hacen y padecen la guerra. Sin maniqueísmos, sin prejuicios personales. La recreación de los antecedentes, la búsqueda de los *porqués*, demanda un esfuerzo adicional en la investigación. No es simplemente decir que acá hay unos buenos que lloran mientras entierran a sus muertos y allá hay otros malos que juegan fútbol con las cabezas de sus cadáveres mutilados. Es preciso ir más allá: buscar las raíces de la podredumbre, mirar hacia el país de los indiferentes, consultar el pasado. El periodista español Miguel Ángel Bastenier habla de la Teoría del Marciano, según la cual se requiere mirar la realidad con ojos de asombro, despiertos, como si fuéramos, precisamente, marcianos que acaban de llegar a la tierra, y todo lo que miráramos fuera desconocido para nosotros (Salcedo, 2013, entrevista).

Describir es tratar de construir con palabras una imagen en la mente del lector. La descripción centra su fuerza en los adjetivos que ayudan a que el autor logre plantar imágenes que resultan significativas para que el lector pueda aterrizarlas. Describir es tratar de aprehender la realidad y trasladarla al papel mediante imágenes que se sustentan en palabras, es retar la imaginación del lector, que se convierte en un espectador que está en la

primera fila para observar mentalmente un lugar, un personaje, una situación. La descripción se vale de los olores, los colores, los sonidos para tentar los sentidos del lector.

Uno de los grandes compromisos de los textos de periodismo narrativo es el de poder presentar de forma completa a los personajes, no solamente la descripción física, sino también la descripción psicológica que nos ayuda a entender su complejidad. Uno de los puntos más fuertes en la obra de Alberto Salcedo Ramos es la descripción de los personajes. En el caso de los hombres es contundente; en el de las mujeres es más decantada, con un toque de coquetería. En *Memorias del último valiente. La historia del Rocky Valdez* se siente la admiración del autor por el personaje que se refleja en el tono cercano que utiliza el narrador para contar la historia, también por el tipo de información que selecciona y queda aún más claro con la descripción del personaje:

A ti también te veo tal y como quedaste fijado en mi memoria: pómulos angulosos, labios gruesos. Me asombra, en todo caso, tu contextura física tan inferior a la de los boxeadores de peso mediano: caja torácica plana, brazos cortos. En el recorte de prensa amarillento que guardo en el maletín está subrayado el dato de tu estatura: 1,77. Me pregunto, Rocky, cómo pudiste ser campeón mundial de la categoría con tus medidas precarias. En esa división casi siempre reinaron atletas musculosos de más de 1,80 (Salcedo Ramos, 2011, p.20).

Como se indicó, aparte de la descripción física, la descripción psicológica aporta detalles que nos ayudan a entender al personaje, en *El testamento del viejo Mile*, se habla de la capacidad narrativa de Emiliano Zuleta Baquero, de la manera en la que encadena sus relatos:

Zuleta refiere sus historias de manera lenta y lineal. Las satura de detalles para alargarlas y regodearse con ellas. Y no permite que lo desprendan de la palabra. Si lo interrumpen, o si le formulan una pregunta que maliciosamente pretenda precipitar el final, escupe fuego por los ojos en dirección al insolente y retoma el hilo del relato en el mismo punto en que trataron de arrebatárselo. Así, hasta que termina de saborear la golosina de su propio verbo. Lo que más le gusta son las anécdotas, que en su boca fluyen copiosas y continuas, como un aluvión (Salcedo Ramos, 2011, p.54).

En *El testamento del viejo Mile* también se relata la confrontación más famosa del folclor vallenato, una *Piquería* que implicó a dos contendores, con ataques y réplicas llenas

de ingenio, que se volvieron memorables y generaron gran expectativa en el público, tan comprometido que terminó dividido en dos bandos. La lucha entre Emiliano Zuleta Baquero y Lorenzo Morales derivó en la canción *La gota fría*. Zuleta y Morales eran dos grandes acordeoneros de la región y varias veces se desafiaron para determinar quién era el mejor. La rivalidad tomó un carácter mítico y aunque se encontraron en reiteradas ocasiones nunca pudieron dirimir el duelo musical. Una vez porque Emiliano Zuleta estaba muy borracho, otra vez porque Lorenzo Morales tuvo que marcharse a otro pueblo, siempre hubo un motivo que impidió el duelo. De tal manera que sólo les quedó competir con sus versos, los más famosos: “Te fuiste de mañanita, sería de la misma rabia [...] Me lleva él o me lo llevo yo pa’ que se acabe la vaina”, han sido interpretados por diferentes cantantes, desde Carlos Vives hasta Julio Iglesias. Salcedo Ramos reconstruye las palabras que le dijo Emiliano Zuleta en el momento en el que conoció a Lorenzo Morales, en las que se nota un tono despectivo:

En el centro de la ronda estaba un hombrecito menudo, que parecía un colgandejo ridículo de su propio sombrero. Tenía los garbos de un monarca que cree que no hay más ley que la suya, y tocaba el son de monte con una solvencia ofensiva, moviéndose de un lado para el otro con una cierta vanidad, como si estuviera convencido de que, además de buen acordeonero, era un tipo bonito (Salcedo Ramos, 2011, p.73).

En *El enfermero de los secuestrados*, Salcedo Ramos reconstruye el momento en el que William Pérez tomó cierta notoriedad. La ex candidata presidencial Ingrid Betancourt le contó al mundo que gracias a él había podido sobrevivir en la selva. La imagen que se vio en televisión fue la de un hombre feliz y confundido, había recuperado la libertad después de más de 10 años de secuestro:

Un hombre escuálido emergió de atrás y se paró al lado de ella. Parecía sorprendido. Piel morena, bigote ralo, dientes separados. Tenía un rosario blanco con un cristo colgado en el pecho y una sonrisa tímida que acentuaba su aire de huérfano (Salcedo Ramos, 2011, p.112).

Cuando describe al cantante Diomedes Díaz, en *La eterna parranda de Diomedes*, Alberto Salcedo Ramos cuenta que desde niño el ídolo popular ya tenía los gestos que lo hicieron célebre, que marcaron una diferencia entre el modelo de cantantes que había antes de él y que determinaría el estilo de muchos cantantes que después trataron de imitarlo:

Cantaba a viva voz, sin micrófono, utilizando unos gestos ampulosos ajenos al folclor vallenato. Los juglares de aquellas tierras eran campesinos de manos callosas que entonaban sus canciones mientras ejecutaban el acordeón, y nunca acudían a mímicas estafalarias en sus presentaciones públicas. Podían emborracharse como una cuba pero siempre se mantenían bien puestos en sus sitios: austeros, estrictos, como si la música fuera uno más de sus quehaceres en el monte. El tal Diomedes, en cambio, se excedía en ademanes teatrales: entrecerraba los ojos, ladeaba la cabeza, caminaba de un extremo al otro. Además, se ponía las manos en el pecho con las palmas para arriba y los dedos apuntando hacia el público. Todos esos movimientos estrambóticos le conferían un aire de superioridad que no se compadecía con la imagen de fracasado que Patricia tenía de él. El chico había mejorado, sin duda. Todavía le faltaba el diente, claro, pero ya por lo menos no andaba descalzo: llevaba unas chanclas hechas con neumáticos viejos (Salcedo Ramos, 2011, p.135).

En las descripciones también están presentes los contrastes, cómo fue el personaje antes y la transformación que vivió con el tiempo y, en algunos casos, como el de Diomedes Díaz, con la fama. Son famosos los excesos de Diomedes, hay historias que lo involucran con mujeres, drogas y alcohol; pero según cuenta Salcedo Ramos era muy diferente en sus inicios:

Diomedes se cuidaba porque era un cantante de aspiraciones. Al conservarse sobrio podía seguir vivo para alcanzar la gloria que creía merecer. Al convertirse en un borracho ponía en riesgo esos ideales. Tenía claro que su canto era -como se dice en la jerga campesina de la región- su hacha y su machete. Por tanto, lo protegía como a su propia vida. Tomaba consomé para mantener en calor su garganta, comía panela para aclarar la voz. Esos mimos que se prodigaba evidenciaban, además, el respeto profundo que entonces le inspiraba su oficio. Los amigos que me han oído narrar esta historia coinciden conmigo en que aquel muchacho intachable no anticipaba al personaje disoluto que el país conocería después (Salcedo Ramos, 2011, pp.170-171).

En algunos casos, como en el de Víctor Regino, el protagonista de *Retrato de un perdedor* la descripción es contundente, va en la misma línea del título y lo pinta como un personaje decadente, indigno de un combate de boxeo:

Regino aparenta más de cuarenta años. Su piel cobriza, normalmente templada como un tambor, acusa los trastornos causados por la dieta estricta del último mes: se ve marchita, vaciada. Tiene una catadura de huérfano que quizá se debe a sus ojeras profundas. Uno pensaría que consiguió su ropa entre los restos de un naufragio: la camisa demasiado ancha, los zapatos con las puntas dobladas hacia arriba. Hasta su bigote largo y desgreñado, que contrasta con sus mejillas escurridas, parece heredado de un difunto mucho más grande que él (Salcedo Ramos, 2011, p.184).

En cambio, la descripción de Bernardo Caraballo, protagonista de *Caraballo, campeón sin corona* es la de un artista, de un bailarín que brindaba espectáculo con su estilo, con su vestimenta y con todo lo que movía a su alrededor. Un hombre que no fue campeón, pero que quedó en la memoria de la gente:

El día de la pelea subía al ring vestido de la manera más extravagante. Usaba pantalonetas de lentejuelas y zapatillas de combinaciones inverosímiles, como vinotinto con naranja y verde biche con azul eléctrico. A menudo lucía una boina de cuero de babilla con un sapo vivo encima. Además se ponía seis batas, de las cuales se iba despojando en el centro del cuadrilátero (Salcedo Ramos, 2011, p.211).

Cuando describe a Chivolito, *El Bufón de los velorios*, se concentra en los gestos que acompañan su espectáculo y que se alejan de todas las quejas que lanza cuando no está contando chistes, quejas de su salud, de su mala suerte en el amor y en la vida en general, que lo obliga a trabajar hasta el día en que se muera:

Esta noche Chivolito luce una camisa blanca de lino, un pantalón caqui y unos mocasines blancos. La cachucha, en la que más tarde recogerá el dinero, es verde. El hombre tiene una voz chillona que taladra los oídos y una variadísima colección de ademanes cómicos: tuerce la boca, se pone bizco, camina renqueando, se tira al piso, se alborota el pelo, saca un peine, se acicala con la raya en la mitad, hace la mímica de un borracho, aplaude,

se arrodilla. Parece un muñeco de cuerda manipulado por un titiritero delirante (Salcedo Ramos, 2011, p.222).

En ocasiones, la descripción se plantea con el contraste, en *Enemigos de sangre* se presenta la historia de dos hermanos que terminan en bandos diferentes del conflicto. Estos dos hermanos tuvieron desde siempre comportamientos diferentes:

José Atilano nació el 14 de enero de 1975. Desde pequeño ha sido callado y tranquilo, dice. Los amigos de infancia le rogaban para que saliera a divertirse con ellos, pero él prefería quedarse encerrado en el cuarto todo el día, distrayéndose con varias tapitas de gaseosa. Solitario, taciturno. Sólo asistió durante dos años a la escuela primaria. Allí jamás se metió en líos. Era tan medido que se negaba a jugar fútbol en la clase de educación física, con el argumento de que se le podían dañar los zapatos y eso perjudicaría a sus padres, que eran muy pobres. En cambio Edinson, nacido el 19 de marzo de 1987, fue malgeniado y problemático desde chiquito. Cuando apenas era un bebé, armaba unas pataletas memorables cada vez que sentía hambre y no tenía a la mano su biberón. Se chupaba los brazos hasta llenárselos de moretones, berreaba como si lo estuvieran torturando. En primero elemental le enterró un lápiz en la barriga a un compañero que se burló de él. En tercero, su último año en la Escuela 20 de Julio, descalabró con una piedra a un chico apodado *Curramba*, que le había escondido una regleta. A diferencia de José Atilano, era indolente: extraviaba los bolígrafos, destruía los cuadernos. Lo cierto es que ninguno de los dos se interesó en el estudio (Salcedo Ramos, 2011, p.274).

La contundencia de las descripciones es mayor cuando tiene poca información, en *Cita a ciegas con la muerte* apenas hay un cuerpo tirado en el piso y unos pocos documentos. No obstante, la mirada del cronista interpreta y permite tener una visión más amplia del personaje:

Pablo Emilio Arenas Lancheros. Su cédula de ciudadanía -la número 79.455.248- informa que nació en el pueblo de Facatativá, el 13 de marzo de 1968. Yace sobre un pozo de sangre, a doscientos noventa y dos centímetros de distancia de un poste de energía. Un poco más allá está la billetera -esculcada- al lado de un reguero de papeles teñidos de escarlata. Hay, entre otras cosas, un comprobante de vacunación contra la fiebre

amarilla, una agenda telefónica de bolsillo, tres estampitas del Divino Niño, un carné de la empresa promotora de salud y una hoja volante que ofrece los servicios de un mariachi. También está la factura del teléfono celular número 313-8480438, adquirido recientemente. Pero el aparato no se ve por ninguna parte. El muerto luce mocasines negros embetunados cuidadosamente, pantalón gris planchado de manera impecable y chaqueta azul cerrada hasta el cuello. Todo en él, desde su ropa barata pero pulcra hasta sus documentos personales en regla, sugiere que era un ciudadano esmerado que sobrellevaba la pobreza con dignidad (Salcedo Ramos, 2011, p.317).

La descripción de los hombres que son personajes en los textos de *La eterna parranda* es puntual, enfocada en las características más destacadas, en los rasgos que lo definen. En cambio, la descripción de las mujeres es más cuidada, con una mirada que se queda más tiempo enfocada. A diferencia de Emiliano Zuleta, un mujeriego consumado y contador de historias al que no le gusta que lo interrumpan, su esposa Ana Olivella tímida y reservada, como se muestra en *El testamento del viejo Mile*:

Ana Olivella es una mujer tímida que responde con frases estrictas a lo que se le pregunta. Si no se le pregunta nada, puede permanecer callada durante horas. A veces, cuando sus ojos se tropiezan con los del visitante, esboza una sonrisa que evidentemente le cuesta trabajo, y en seguida desaparece de la escena de la misma manera en que ha aparecido: caminando con sigilo, casi en puntillas, como queriendo volverse leve para que sus pisadas no llamen la atención (Salcedo Ramos, 2011, p.40).

Una de las mujeres que más marcó la vida y la carrera musical de Emiliano Zuleta fue Carmen Díaz, inspiradora de muchas de sus canciones, para describirla Salcedo Ramos trata de que el lector se enamore de ella o, por lo menos, que se sienta atraído por ella a través de la manera en la que la describe:

Cuando Zuleta volvió a la casa donde se encontraba Carmen Díaz, eran las diez de la mañana. No necesitó que se la presentaran para conocerla. Estaba sola en la sala, sentada en una mecedora de mimbre, pelando plátanos con un cuchillo basto. Tenía el cabello recogido en un moño de gasa morada y llevaba un traje cerrado de negro desde los pies hasta el cuello. Más allá de su indumentaria severa, que insinuaba un luto más antiguo que ella misma,

la mujer se gastaba una estampa de faraona que invitaba a besarle los pies. “Es una hembra”, pensó Zuleta (Salcedo Ramos, 2011, pp.65-66).

El mismo Emiliano Zuleta Baquero en *El testamento del viejo Mile* conoce a otra mujer con la que no tiene ni siquiera que hablar para saber que se va a producir un romance:

en cuanto apareció en el recinto una mujer de pelo negro y ojos almendrados que portaba un tarro humeante con aroma de eucalipto. Venía vestida con una túnica de cañamazo y traía unas sandalias de cordobán. Tras cruzar dos miradas con ella, Zuleta comprendió que el romance no iba a necesitar de mayores preámbulos, porque ya estaba madurito. Era, concluyó en el instante, una mujer que le habían guardado: no más tenía que reclamarla (Salcedo Ramos, 2011, p.62).

En algunos casos, las mujeres no se destacan por su belleza física, sino por su tenacidad, es el caso de Carmen Medina, la madre de *El enfermero de los secuestrados*, quien se convierte en un personaje central de la historia gracias a su fe inquebrantable:

me contó que mientras Tito -así le ha llamado siempre- estuvo cautivo, ella se comunicó espiritualmente con él a través de las comidas. Cuando preparaba una de sus especialidades -chivo guisado, sancocho de pescado-, lo hacía motivada por la exótica idea de que si ella se esmeraba en la cocina a su hijo no le iba a faltar un buen bocado. Por las tardes, al ofrecer la cena, invariablemente ponía un plato de más en la mesa [...] Aquella era siempre su hora más crítica -y cuando cuenta este pasaje el rostro se le inunda de lágrimas- sufría con la idea de que el pobre Tito estuviera pasando hambre [...] se sentía culpable: ¿cómo era posible que ella fuera a embucharse tamaño plato, cuando ignoraba si Tito, el hijo de sus entrañas, el temblor de su corazón, se había llevado a la boca siquiera un mendrugo de pan? [...] A veces se levantaba de la cama por las madrugadas y se paraba tras la ventana que da a la calle, porque creía que la actitud de espera era indispensable para provocar el pronto regreso de su hijo. En otras ocasiones despertaba azorada en mitad de la noche, con la idea pavorosa de que William se encontraba en ese momento tratando de subir una loma y las piernas no le respondían. Entonces se masajeaba las rodillas, convencida de que con su gesto se fortalecerían las rodillas de William [...] Cuando le ardían los ojos, se echaba colirio para que a William se le curara la

conjuntivitis. Cuando se le reseca la garganta, tomaba agua para que a William se le quitara la sed. En el colmo de su desesperación de madre, llegó al extremo más delirante de la superstición: supuso que William estaba fundido a ella y, por tanto, cualquier cosa que a ella le afectara, también le afectaría a él. Entonces procuró tranquilizarse para que él se tranquilizara (Salcedo Ramos, 2011, pp.98-99).

En ocasiones, la descripción no es de los personajes sino de situaciones, para evidenciar la pobreza de la familia de Diomedes Díaz, en *La eterna parranda de Diomedes* se vale de un detalle revelador “-Son tan pobres -le dijo una tía suya- que a veces demoran hasta dos días seguidos sin cocinar y el fogón frío se les inunda de lagartijas” (Salcedo Ramos, 2011, p.133). Para describir la crudeza del conflicto armado recurre a una escena en *El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas* “Mi marido -dijo Édita Garrido- esta mañana ayudó a cargar uno de esos cadáveres, y cuando terminó tenía las manos llenas de pellejo podrido” (Salcedo Ramos, 2011, p.304). Acerca de la descripción de los personajes también se consultó la opinión del autor, mediante la entrevista que se realizó en varias sesiones:

Busco que el lector vea a los personajes a través de mis palabras. No utilizo la descripción a la manera de una fotografía que nos permitirá reconocer al personaje en caso de que asesine a alguien, sino procurando captar algunos de sus rasgos esenciales. Me temo que al hacer esto soy bastante subjetivo. Martín Vivaldi dice que la crónica no es la cámara fotográfica que reproduce un paisaje, sino el pincel del pintor que interpreta la naturaleza. Todo el mundo tiene ojos, nariz y boca, así que si uno decide describir esas partes es porque ha encontrado en ellas algo especial que define al personaje, o influye en lo que a él le sucede. Como mínimo, yo espero que una descripción vaya más allá de lo que todo el mundo ve. García Márquez define el rostro de Cortázar con una pincelada magistral: “tenía los ojos muy separados, como los de un novillo, y tan oblicuos y diáfanos que habrían podido ser los del diablo”. Este mismo criterio vale para las descripciones relacionadas con los espacios. La descripción por la descripción misma no me interesa: tiene que aportar algo especial a la historia (Salcedo, 2013, entrevista).

Uno de los procedimientos considerados como fundamentales dentro del llamado Nuevo periodismo norteamericano fue el contar el relato por escenas. En el prólogo de *El nuevo periodismo*, Tom Wolfe habla de cuatro procedimientos básicos y pone a las escenas en el primer lugar para contar la historia:

Saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica. De aquí parten las proezas a veces extraordinarias para conseguir su material que emprendieron los nuevos periodistas: para ser efectivamente testigos de escenas de la vida de otras personas a medida que se producían (Wolfe, 1998, p.50).

Los nuevos periodistas al igual que los buenos cronistas de hoy pasan mucho tiempo con los personajes para observar sus cambios de ánimo, cómo se comportan en diferentes escenarios. Juan José Hoyos en su libro *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo* también habla de las escenas y se remonta hasta la antigüedad:

Se habla del procedimiento dramático porque la escena es la unidad fundamental de la narración de la tragedia, de la comedia, del drama y, en general, de las formas teatrales. La escena representa un hecho ocurrido en el mismo lugar y en el mismo tiempo. Por eso se dice que tiene unidad de lugar, tiempo y acción (Hoyos, 2003, p.363).

Las escenas funcionan en la mente del lector como si fuera el espectador de una obra de teatro. No está presente la voz de un narrador y, más bien, aparecen unos acontecimientos que eliminan la presencia de intermediarios. El lector está en primera fila como testigo de lo que pasa. Hay imágenes y sonidos, además que se percibe el estado de ánimo de los personajes sin necesidad de explicarlo. Alberto Salcedo Ramos ha dicho que quiere convertir en película cada cosa que ve, lo logra mediante las escenas con las que cuenta sus historias. En *El testamento del viejo Mile*, Emiliano Zuleta está emocionado por el reconocimiento que le prodigan, pero su edad avanzada le juega una mala pasada:

Emocionado por los aplausos que el público le prodigaba en una presentación pública, bebió whisky a pico de botella y cantó en un tono mucho más alto de lo que su voz le permite. Cuando las piernas empezaron a aflojarse, él pareció ser la única persona, entre las miles que ocupaban el Paseo de Bolívar, que no se dio cuenta de que se estaba cayendo. Mientras caía al piso lentamente, seguía entonando *La gota fría*, como si apenas

estuviera durmiéndose con el arrullo de su propio canto. Despertó dos días después, en la camilla de un hospital (Salcedo Ramos, 2011, pp.41-42).

El lector está presente, gracias a la escena, en la tarima en la que Emiliano Zuleta canta y cae desmallado por el sobre esfuerzo, también está presente en la selva cuando William Pérez, El enfermero de los secuestrados narra las atrocidades del cautiverio:

Los más atroces, en su opinión, eran el encierro en jaulas y el sometimiento con grilletes de acero. A algunos les colocaban las ataduras en los tobillos. A otros, en el cuello. Y a los demás, en las manos. Cada cadena pesaba, dice, trece libras, sin sumar los candados, que eran enormes. Acaso lo peor era que cada secuestrado debía andar, las veinticuatro horas del día, unido por una cadena de metro y medio de largo a un compañero que los verdugos le habían asignado. Así, los rehenes vivían mancornados, como los animales de carga. Dormían en parejas, caminaban en parejas, almorzaban en parejas. Cuando el uno iba al caño para bañarse, el otro iba con él aunque no tuviera ganas de tomar su baño. Ya no contaban como individualidad sino tan sólo como complemento de su ignominiosa yunta. Daba igual ser el que necesitaba evacuar o simplemente su edecán. Compartir esas miserias era algo que, aparte de humillar, generaba vergüenzas y fricciones (Salcedo Ramos, 2011, p.103).

En *La eterna parranda de Diomedes* también hay escenas, el enamorado Diomedes Díaz va todos los días a la casa de Patricia a llevarle serenata, hasta que en la familia no aguantaron más la algarabía y el escándalo:

Antes de que terminara la canción se encendieron las luces de la casa. Entonces salió Hernán, hermano de Patricia. Portaba un revólver y venía echando pestes a diestra y siniestra. Primero dirigió una mirada retadora a los responsables de la serenata, después hizo un disparo al aire. El enamorado y sus secuaces huyeron en estampida. Los vecinos se asomaron despavoridos por sus ventanas. Hubo estruendo, regaños, llanto. Al final volvió a reinar el silencio de la madrugada, interrumpido de vez en cuando por el ladrido de los perros y el lamento de las cigarras (Salcedo Ramos, 2011, p.142).

En *Los dedos que no alcanzaron a ser mariposas*, la escena es corta; pero contundente para contar el momento en el que le son amputados los dedos gangrenados al

protagonista “Y pensar que hace apenas cuatro meses eran dos dedos saludables. Hoy son un par de muñones repolludos cubiertos con esparadrapo. Las falanges y el tejido muerto que les extirparon reposan sobre una toalla blanca, como simples desechos de matadero” (Salcedo Ramos, 2011, p.255). En otras ocasiones basta una frase para construir la escena como en *El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas* “-Si uno bostezaba -dice Torres- se tragaba un puñado de mosquitos” (Salcedo Ramos, 2011, p.307).

Para Salcedo Ramos las escenas ayudan a mantener el ritmo y el encanto, además de darle credibilidad al relato “como lector, me resulta más creíble ver al personaje de la historia organizando las pastillas dentro del botiquín que recibir simplemente la información de que es un tipo hipocondríaco”. La literatura inglesa acogió el término de la escenificación, en el que se presentan los hechos ante un lector para que sienta que los ve con sus propios ojos. En *Águilas de media noche*, aunque no hay combates ni muertos se siente la crudeza del conflicto colombiano al escenificar las condiciones en las que viven los integrantes del Batallón de Alta Montaña:

La escena transcurre en el Páramo de Sumapaz, en el Batallón de Alta Montaña Número Uno del Ejército colombiano, ubicado a tres mil seiscientos metros de altura sobre el nivel del mar. El restaurante donde se lleva a cabo la conversación funciona dentro un búnker, en cuyo techo se sienten, a ratos, los arañazos de un viento filoso. Las paredes internas están cubiertas con cobijas térmicas que exhiben el camuflaje característico de los uniformes militares. Afuera, la temperatura es de un grado centígrado, pero aquí adentro nadie parece tiritar de frío. Vistos bajo las lámparas opacas en esta noche de sábado, los cuatro suboficiales lucen un tanto fantasmagóricos (Salcedo Ramos, 2011, p.293).

El conflicto armado es rico en imágenes, en recuerdos de los protagonistas, en las huellas que deja en los lugares y en las personas. Una de las labores del cronista es desentrañar los contextos, ir más allá de las cifras, las escenas se convierten en una manera privilegiada de llevar de la mano al lector para que sea testigo, como en *El llamado de la chirimía* cuando se evidencia lo tocados que están por el conflicto unos ex combatientes paramilitares:

Aleida Moreno les ha entregado lápices y hojas en blanco a los muchachos, para que representen, a través de dibujos sucesivos, su pasado, su presente y

su futuro. Varios de los primeros bocetos que hicieron los improvisados pintores contienen armas: sierras eléctricas, fusiles, granadas (Salcedo Ramos, 2011, p.321).

Hay momentos del conflicto que sólo pueden contarse a través de una escena para que el lector pueda ver el tamaño de la barbarie, de nada servirían las reflexiones de un autor por más sabio que sea, no existen palabras para describir acciones que son tan contundentes que no requieren comentarios:

Desde el principio acordaron no caminar el uno al lado del otro, sino en fila india, como los burros. El hombre encabezaba la marcha, seguido por su mujer y, más atrás, por su hija. Aunque nadie lo comentó en ese momento, lo que se pretendía con tal disposición era proteger a la niña. En caso de una explosión, los dos adultos le servirían de escudo. Carmen Julia sugirió pisar en los puntos donde hubiera huellas humanas, ya que así disminuiría el riesgo de tropezar con una bomba. Samuel Antonio acató la recomendación, pero aseguró que no les sería útil durante mucho tiempo: dentro de pocos minutos, cuando anocheciera, resultaría imposible distinguir rastros de gente o de animales en el sendero. Avanzaron, tal vez, medio kilómetro bajo un crepúsculo anaranjado. De repente, una descarga que pareció surgir desde el fondo de la tierra los arrojó por el aire. Todavía hoy, Carmen Julia ignora cuánto tiempo duró inconsciente. Solo sabe que, cuando abrió de nuevo los ojos, el cielo se había encapotado y ella se sintió como la única sobreviviente de una catástrofe. Sin embargo, en la medida en que recuperaba plenamente el conocimiento, pensaba que también ella moriría. Le dolía la cabeza, le ardía el vientre. Palpando su propio cuerpo con espanto, descubrió, a través de su vestido hecho jirones, la masa de arena y sangre que le ensopaba los senos. Por un instante se preguntó quién era ella, de dónde venía, por qué andaba a gatas sobre aquellos rastros que le lastimaban las rodillas. Necesitó varios segundos para que sus oídos, aturdidos aún por el estampido, percibieran el llanto desgarrado de Claudía, que se encontraba, quizá, a unos cinco metros de distancia. De un solo golpe se le reveló, completo, el tamaño de su desgracia: su marido yacía en el suelo, destrozado. Entonces, Carmen Julia vio cómo la noche le caía encima y -según dice ahora, mientras zurce una enagua- desde ese día su

vida se volvió oscura. Está sentada en la estrecha cama de la sala, vestida con un riguroso traje negro (Salcedo Ramos, 2011, pp.354-355).

En algunos pueblos de Colombia, las minas antipersona destrozaron a miles de campesino ajenos por completo al conflicto. Otros fueron testigos de la crueldad llevada a los máximos extremos. Algunos huyeron dejando atrás sus vidas en busca de cualquier oportunidad incierta en ciudades completamente ajenas y hostiles:

Los habitantes, versados ya en el alfabeto de la barbarie, eran capaces de anticipar la desgracia hasta en los detalles más sutiles. Sabían, por ejemplo, que cuando se oía a lo lejos el ladrido desesperado de los perros, y cuando, a continuación, las gallinas abandonaban sus nidos, cacareando azoradas como si las hubiese espantado el mismísimo demonio, era porque se acercaba una comitiva de paisanos que traían en andas a algún mutilado. Nadie tenía que llamarlos para que acudieran inmediatamente a la calle principal del pequeño caserío, dispuestos a recibir a la víctima de turno. Si había muerto, la enterraban sin honores en una fosa rústica cavada por ellos mismos, dentro del lote baldío improvisado como cementerio. Y si seguía viva, la trasladaban como fardo hacia cualquier lugar que contara con hospital o con puesto de salud. La reiteración de esta escena implantó el pánico y obligó a los moradores a emprender el éxodo. A finales de ese año, La Iraca, perteneciente al municipio de San Rafael, era ya un pueblo fantasma, devorado por la maleza y las sabandijas (Salcedo Ramos, 2011, p.364).

En Colombia ha habido más 11 mil víctimas de las minas antipersona, Antioquia y Meta son los departamentos más afectados. Justo en el oriente de Antioquia ocurren las historias de *Un país de mutilados*, un texto cargado de escenas que hacen pedazos los sentimientos del lector al conocer las historias de las víctimas:

aquello fue como si justo bajo sus pies brotara un martillo descomunal que desfondara el piso y lo arrojara a él por el aire. Sintió un desgarrón debajo de la rodilla derecha. La tierra empezó a dar vueltas, el horizonte fue eclipsado por un hongo negruzco que expelía arena a raudales. Lejanos, amortiguados por los últimos coletazos de la explosión, se oyeron los gritos de los muchachos. Segundos después, cuando por fin se despejó el panorama, Ceballos descubrió que su pierna derecha, despedazada, pendía

de un delgado ripio, lo cual le pareció más espeluznante que si se le hubiese desprendido del todo. Fue en ese momento cuando le imploró a su hijo Henry que lo rematara con un machetazo en la frente (Salcedo Ramos, 2011, p.372).

La eterna parranda es un libro de contrastes y así como aparecen las desgarradoras imágenes de la guerra, también aparece la alegría, como la que muestran en el baile los habitantes de Tumaco, en el Pacífico de Colombia cuya historia es retratada en *Viaje a la despensa del fútbol colombiano*:

El barrio Vargas luce este domingo más alegre que de costumbre: varios adolescentes descalzos bailan currulao en plena calle, ante los ojos atentos de los adultos.

La música sale de una grabadora remendada con alambre y colgada como dios tutelar en lo alto de un cerco de estacas viejas. Un sancocho de pescado hierve sobre un fogón de leña improvisado en la arena desnuda. Los danzantes se mueven de manera circular, en sentido inverso a las manecillas de los relojes, como si intentaran luchar contra el paso del tiempo. Cuando zarandean los cuerpos, el aire se impregna de un almizcle de cebolla cruda. También huele a ajo machacado y a concha de mar (Salcedo Ramos, 2011, p.337).

Hay un tema recurrente en la obra de Alberto Salcedo Ramos y es la presencia de los espejos, el autor reflexiona acerca de ellos, están presentes en varios textos de *La eterna parranda* e incluso algunos textos anteriores como *Esther Farfán, la primera* en el que también aparecen los espejos. Sin ninguna duda, cuando se habla de espejos en la literatura hay una referencia inmediata que viene a la cabeza: Jorge Luis Borges, quien los mantuvo presentes en su obra y que también obsesionaron diferentes momentos de su vida. Carmen Noemí Perilli escribió el artículo *El símbolo del espejo en Borges* donde afirma que “El espejo es el símbolo por excelencia de la representación de la realidad. Esta representación de la realidad. Esta representación es fiel sólo en apariencia pues ofrece una imagen idéntica pero invertida, mostrando una suerte de revés de la vida (Perilli, 1983, p.149). El espejo representa la realidad, no simplemente la refleja, es una representación porque está dada en unos términos físicos en el que se proyecta una imagen invertida. Para Borges los espejos fueron símbolos

cambiantes “Dios es un gran espejo, pero paralelamente refleja a otros hombres/Dios es el espejo y la mirada (Perilli, 1983, p.151).

Según Perilli, Borges juega con la idea de un mundo terrestre que es, a su vez, reflejo de un mundo trascendente, perfecto. El autor argentino retoma la teoría platónica en la cual vivimos en un universo imperfecto temporal, que es la copia de un mundo de esencias ideales, acabadas y eternas. Además, para la autora chilena, Borges retoma la idea de que la literatura y el arte son reflejo de la vida:

A veces en la tarde una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo

Que nos revela nuestra propia cara (Borges, citado por Perilli, 1983, p.155).

Según Borges el espejo muestra al ser en su autenticidad. Borges tuvo a los espejos siempre presentes, cuando era niño en su habitación había un gran ropero con un espejo, quedarse toda la noche frente a esa imagen era un suplicio para él. Cuando estuvo más grande en su vida fueron recurrentes las pesadillas con espejos y laberintos, ese miedo se fue incrementando con la oscuridad de su ceguera. Según Perilli para Borges los espejos también fueron una “metáfora interior del poeta”. (Perilli, 1983, p.156) y “la Noción de multiplicación de los objetos e individuos, también la irrealidad de la repetición que es la muerte” (Perilli, 1983, p.156).

Umberto Eco también ha reflexionado acerca de los espejos, como queda claro en su ensayo *De los espejos*, en él, el autor italiano analiza desde la etapa infantil:

Entre los seis y ocho meses, el niño se confronta con su propia imagen reflejada en el espejo. En una primera fase confunde la imagen con la realidad, en una segunda fase se da cuenta de que se trata de una imagen, en una tercera comprende que la imagen es la suya (Eco, 1988, p.12).

Contrario a lo que plantean algunos teóricos que ven un nivel de irrealidad en la imagen invertida que proyecta el espejo, para Umberto Eco el espejo refleja la imagen tal y como incide en él y por eso tiene un alto valor de realidad:

Partimos siempre del principio de que el espejo «dice la verdad». Y la dice hasta tal punto, que no se preocupa siquiera de re-invertir la imagen (como hace la fotografía impresa, pues quiere darnos una ilusión de realidad. El espejo no se permite ni siquiera ese pequeño artificio destinado a favorecer

nuestra percepción o nuestro juicio. No «traduce». Registra lo que incide en él tal como en él incide. Dice la verdad de manera inhumana, como sabe quien -ante el espejo- pierde toda ilusión de lozanía (Eco, 1988, p.18).

Después analiza al espejo como un instrumento que permite lograr lo que no se podría únicamente con el ojo, ve al espejo como una prótesis que permite lograr captar la imagen propia:

Nos fiamos de los espejos como nos fiamos de las gafas o de los anteojos, porque como gafas y anteojos, son prótesis.

Una prótesis, en sentido propio, es un aparato que sustituye a un órgano que falta (miembro artificial, dentadura postiza), pero, en sentido lato, es todo aparato que extienda el radio de acción de un órgano. En ese sentido pueden considerarse prótesis las trompetillas acústicas, los megáfonos, los zancos, las lentes de aumento, los periscopios. Una prótesis extiende la acción del órgano mismo, pero puede tener funciones magnificantes (como la lente) o reductoras (las pinzas permiten extender el radio de prensilidad de los dedos, pero eliminan sensaciones térmicas y táctiles). En este sentido, el espejo es una prótesis absolutamente neutra y permite captar el estímulo visual allí donde el ojo no podría alcanzar (frente al cuerpo propio, detrás de un ángulo, en una cavidad) con la misma fuerza y eficiencia (Eco, 1988, pp.18-19).

Los espejos ayudan a mejorar la experiencia a la hora de mirar el mundo, además hacen posible la experiencia única de mirarnos a nosotros mismos como nos ven los demás:

Que la imagen especular sea el más singular de los casos de dobles y exhiba caracteres de unicidad, explica precisamente por qué los espejos han inspirado tanta literatura: esa virtual duplicidad de los estímulos (que a veces funciona como si fuese una duplicación tanto de mi cuerpo objeto como de mi cuerpo sujeto, que se desdobra y se pone ante sí mismo), ese hurto de imagen, esa tentación continua de considerarme otro, todo ello hace que la experiencia sea absolutamente singular, en el umbral entre percepción y significación (Eco, 1988, pp.21).

Ya analizamos una situación en la que los espejos son importantes dentro de la obra de Alberto Salcedo Ramos, fue en *El testamento del viejo Mile*, cuando Emiliano Zuleta Baquero conoció la ignorancia. Umberto Eco nos dice que entre los seis y los ocho meses el

ser humano reconoce su propia imagen. Eso sucede gracias a los estímulos permanentes; pero en el caso del compositor vallenato, a sus doce años nunca había explorado su propia imagen, no conocía un espejo. En ese mismo texto Salcedo Ramos regresa a un Emiliano Zuleta ya viejo y pícaro que tiene una relación más cercana con el espejo:

A ratos, frente al espejo, Zuleta es un Narciso que quiere precipitarse hasta el fondo de sus propios ojos, allí donde, según cuenta, se ahogaron más de tres hembras ariscas. Entonces, con esa vanidad tan suya que no tiene fisuras por ninguna parte, se dice en voz alta, para escucharse a sí mismo y para que lo escuche su propia imagen, que él, Emiliano Zuleta Baquero, es un viejo sinvergüenzón, carajo. Contemplando ese rostro que se le antoja jovial a pesar de los años, el viejo Mile tiene a menudo la impresión de que las canas que le blanquearon la cabeza son, literalmente, una tomadura de pelo, un maquillaje de juguete del ocioso tiempo, empeñado en embromarle la paciencia. De ahí que sean contadas las veces en que se quita la gorra de marinero. La gorra con la que, en este momento, se abanica el pecho (Salcedo Ramos, 2011, pp.46-47).

Salcedo Ramos recurre quizás al mito más famoso en relación con la imagen especular: al de Narciso, el joven enamorado de su propia imagen que se ahogó en una fuente al ser incapaz de apartarse de ella. Luego se mete con uno de los propósitos a la hora de utilizar los espejos, la búsqueda de la juventud perdida o de los cambios sustanciales que ha vivido un personaje. El tema de los espejos toma una importancia especial en *El enfermero de los secuestrados*, un espejo del restaurante en el que comen William Pérez y Alberto Salcedo refleja otro ángulo del ex secuestrado, otro ángulo como el que está viviendo en libertad cuando puede comer lo que quiera, diferente a la exótica y a veces nauseabunda comida que le ofrecían en el cautiverio:

A unos dos metros del sitio en el que conversamos hay un espejo grande, cuyo marco de madera se encuentra engalanado con flores repujadas. Rastreo en el cristal nuestros movimientos repetidos: veo al sargento Pérez abriendo la cremallera de su morral y me veo con el ceño fruncido. Hace varios días le pregunté cuándo fue la primera vez que, durante el secuestro, contempló su propio rostro en el espejo. Me contestó que no sabe, por cuanto a esas alturas él ya había perdido la noción del tiempo [...] Viendo a través del cristal cómo el sargento Pérez cierra la corredera de su maletín,

me pregunto, una vez más, qué es lo que buscamos los seres humanos en el espejo (Salcedo Ramos, 2011, pp.94-95).

Nuevamente recurre al mito de Narciso y también introduce otro clásico de la literatura de los espejos, el de la madrastra de Blanca Nieves que servía como juez de la belleza que ella recuperaba con la magia, pero que no podía competir con la juventud y la vitalidad de su hijastra. Esta vez también hay una comparación entre los que estamos libres y quienes están en cautiverio:

Y me hizo pensar que, a diferencia de la gente libre, ellos acudían al espejo con una actitud humilde: no pretendían ahogarse en su propia belleza, como Narciso, ni saciar su egolatría, como la malvada madrastra de Blancanieves, sino apenas descubrir un indicio de que la vida aún valía la pena. Si la picadura de la mejilla izquierda ya no estaba enconada, si las pupilas no lucían amarillas como la vez pasada, el rehén resucitaba (Salcedo Ramos, 2011, pp.95-96).

En ocasiones, las reflexiones son más profundas. La imagen del personaje sirve como ejemplo para analizar lo que representa el cambio de la fisonomía de un ser humano, unos cambios que pueden ser imperceptibles a través de la visión recurrente; pero que si se mira con detenimiento revela profundas transformaciones que marcan el paso del tiempo:

En esas cavilaciones andaba cuando el sargento Pérez comenzó a contar su experiencia con el espejo de bolsillo que le obsequiaron sus captores. Lo primero que notó fue una barba repelente. Se la rasuró en seguida. Después examinó su imagen con detenimiento: vio la vieja cicatriz en la parte superior de la frente; vio las cejas pobladas que una admiradora le piropeaba en el bachillerato; vio las huellas de acné que le dejó la pubertad; vio la nariz amplia que le heredó a su madre y las orejas prominentes que sacó de su padre; vio los labios cárdenos, los pómulos angulosos. Entonces le sucedió algo extraño: tuvo la sensación de que la cara que observaba no era la suya sino la de su hermano Edward [...] Un día, convencido de que para sobrevivir debía ser más fuerte, aprendió a contemplarse sin dolor. Desde ese momento el espejo fue para él como el visor de una pequeña cámara de video que le permitió ser testigo de la forma en que su fisonomía evolucionaba. A medida que la película avanzaba él advertía, sucesivamente, la mutación de sus facciones, el reblandecimiento de los

párpados, las primeras hebras plateadas en el cabello. Ante el espejo, en el curso de esos diez años dolorosos, William Pérez Medina siguió todas las fases de su propia metamorfosis: empezó su calvario como un muchacho de semblante risueño y lo terminó como un adulto de expresión ensimismada. Entonces yo, viendo ahora su imagen en el restaurante, me pregunto si los seres humanos somos conscientes de la memoria que se nos escapa, minuto a minuto, a través de la luna de los espejos (Salcedo Ramos, 2011, pp.96-97).

Algunas imágenes rayan con la obviedad, en *El fútbol de las regias*, uno de los travestis juega y coquetea con un espejo, al punto que parece más interesado en propia imagen que en la conversación que sostiene con el cronista:

A veces da la impresión de que Álvarez está más interesado en conversar con su propia imagen, desplegada en el espejo, que en dirigirse a Pardo. En esos momentos vuelve a ser el hombre de ademanes quebradizos que fue durante el partido. Se le nota a leguas que se engolosina con su propia imagen (Salcedo Ramos, 2011, p.196).

En algunos casos, el espejo sirve para que el personaje ayude a contar su historia, para que recupere momentos de su pasado, para que el cronista puede retratarlos, como sucede con Bernardo Caraballo en *Caraballo, campeón sin corona* “Entonces, Caraballo da unos pasos y se ubica frente al espejo. ‘Yo fui resbaloso desde el principio’, dice, sin dejar de contemplar su propia imagen. -Me agachaba así, fuaazzz, y la mano pasaba de largo sin rozarme-” (Salcedo Ramos, 2011, p.212). Al consultarlo por el tema de los espejos, Salcedo Ramos respondió:

Supongo que empecé a usarlos inconscientemente, y de pronto un día alguien me hizo notar que ya los había utilizado en varias historias. Creo que los he usado en un contexto en que han sido inevitables porque formaban parte de la realidad. El viejo Emiliano Zuleta me contó esa historia tan bonita que él vivió el día que se vio al espejo por primera vez, y el cabo William Pérez me contó cómo fue su relación con los espejos mientras estuvo secuestrado por las FARC. A mí este soldado me tocó el alma cuando me dijo que al verse en el espejo mientras estaba cautivo, se encontraba muy parecido a uno de sus hermanos, y entonces se la pasaba mirándose en el espejo porque era una forma de imaginarse que estaba

viendo a su hermano. Eso es algo muy emotivo y muy hermoso. Yo quisiera creer que los espejos, simplemente, han sido parte de algunas historias que he contado. Pero quizá hay algo más de fondo. Les tocará a los críticos y a los lectores ensayar otras interpretaciones (Salcedo Ramos, 2013, entrevista).

Hay un recurso que se repite en varias crónicas: el uso de fotografías. Alberto Salcedo Ramos las utiliza para describir a los personajes, para contrastar su imagen del pasado con lo que observa en el presente. Aparte las ha incorporado en su método de trabajo para apoyar sus descripciones. Susan Sontag publicó un extenso ensayo sobre la imagen denominado *Sobre la fotografía*, en este libro se detiene en aquello en lo que ponemos atención cuando tomamos u observamos una fotografía “Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de los que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión” (Sontag, 2006, p.15). Para Sontag la fotografía permite una ilusión enciclopédica “El resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes” (Sontag, 2006, p.15). Las fotografías logran captar experiencias, la cámara se convierte en el instrumento que permite saciar la codicia de experiencia, para Sontag fotografiar es una manera de “apoderarse” de lo que se fotografía. Además, las fotografías sirven como pruebas difícilmente refutables “Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía” (Sontag, 2006, p.18). Sontag reflexiona y llega a la conclusión de que las fotografías son un medio práctico para tomar apuntes, como las fotos que usa Salcedo Ramos para reconstruir atmósferas y expresiones de los personajes. La fotografía, además, comparte con la crónica la idea de atrapar un fragmento de tiempo:

Las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen. La televisión es un caudal de imágenes indiscriminadas, y cada cual anula a la precedente. Cada fotografía es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar (Sontag, 2006, p.35).

En la obra de Salcedo Ramos, las fotografías son importantes porque le recuerdan información cuando está escribiendo el texto y durante la fase de *reportería* busca que los

personajes le muestren las fotos porque en ellas está condensado el paso del tiempo, una información que nutre el relato “Las fotografías se valoran porque suministran información. Dicen qué hay, hacen un inventario” (Sontag, 2006, p.40). Salcedo Ramos también busca el contraste entre la imagen presente y las fotografías de hace muchos años “Mediante las fotografías seguimos del modo más íntimo y perturbador el envejecimiento de las personas [...] La fotografía es el inventario de la mortalidad” (Sontag, 2006, p.104). La fotografía muestra de manera contundente el paso del tiempo, lo refleja en cada arruga y cada cambio “Así como la fascinación ejercida por las fotografía es un recordatorio de la muerte, también es una invitación al sentimentalismo. Las fotografías transforman el pasado en un objeto de tierna reminiscencia” (Sontag, 2006, p.106). La fotografías de la infancia invitan a la ternura, las que muestran un pasado glorioso son una invitación para recordar momentos de alegría, las que dan cuenta de la belleza juvenil son el tesoro de los perdido “La vida no consiste en detalles significativos, iluminados con un destello, fijados para siempre. La fotografías sí” (Sontag, 2006, p.120). Eso sí, para Sontag “Las fotografías no explican, reconocen” (Sontag, 2006, p.160), el trabajo de la explicación corre de cuenta del cronista que, en el caso de Salcedo Ramos, es capaz de encontrar, por ejemplo, la juventud perdida aún presente en los ojos de los personajes protagonistas, como en *La eterna parranda de Diomedes*, cuando describe a Patricia Acosta, quizás la mujer más significativa en la vida del cantante Diomedes Díaz:

Hace un rato, después de contarme la historia de las citas furtivas en la ventana marroncita, me entregó un viejo álbum de fotografías. Por eso puedo apreciarla ahora tal y como era en los tiempos en que Diomedes la cortejaba: piel de aceituna, caderas generosas, cabello frondoso. Busco las semejanzas entre la jovencita radiante de las fotos y la morena otoñal que está sentada a mi lado ayudándome a pasar las páginas del álbum. La más evidente de todas es la expresividad de los ojos. Son ojos que de pronto se ríen solos, con gracia, a menudo con burla, y al instante siguiente se tornan severos, como dispuestos a fulminar lo que se encuentre a su alcance. En este momento lucen tan risueños como en la fotografía que acabo de mirar, tomada en el patio del colegio cuarenta años atrás (Salcedo Ramos, 2011, p.145).

Este recurso ya lo había utilizado en un texto que no fue incluido dentro de *La eterna parranda*, *Esther Farfán, la primera* (2003), que relata la historia de una de las primeras mujeres que se desnudó en el cine colombiano, en esa ocasión también contrasta a la mujer madura a la que entrevista con la joven que puso a suspirar a un país con su desenfado. Lo único que permanece igual en ella son los ojos que aún tienen la misma edad que la mujer de las fotos. Las fotos también le sirven para tratar de interpretar la actitud de los personajes retratados como en *La eterna parranda de Diomedes*, en la que puede decir que mientras estuvo prófugo de la justicia, el cantante Diomedes Díaz no sufrió por la tristeza y la humillación:

Varios noticieros de televisión han mostrado fotografías del cantante en la clandestinidad. En casi todas las imágenes Diomedes exhibe la misma catadura de ermitaño que se le ve esta noche aquí en Badillo: peludo, descuidado. Sin embargo, en esas fotos queda claro que, dondequiera que se encuentre, no está consumiéndose de tristeza ni humillado por su condición de hombre fugitivo. Al contrario, se emborracha con sus compadres, se atraganta de chivo guisado o suelta una carcajada colosal que deja al descubierto el famoso diamante que tiene incrustado en uno de sus dientes delanteros (Salcedo Ramos, 2011, p.119).

Las fotografías también le sirven para reflexionar acerca de esos momentos que se congelan con la imagen, en *La eterna parranda de Diomedes* le pide a la mamá y al papá del cantante que se tomen una fotografía. Al poco tiempo muere el padre de Diomedes y la fotografía se convierte en el último testimonio de su vida juntos. En otras ocasiones, las fotografías sirven para mostrar los contrastes y le dan ciertos toques de buen humor, en *El fútbol de las regias*, el equipo de fútbol gay, uno de los integrantes ve en la fotografía la obviedad “En la foto aparece Álvarez -cabeza ladeada hacia la derecha y mirada lánguida- con una túnica y sandalias romanas y una corona de laurel. -Ahí salí con cara de gay- exclama sonriente” (Salcedo Ramos, 2011, p.197).

Una de las principales características del boxeador Bernardo Caraballo, cuya historia es relatada en *Caraballo, campeón sin corona* eran sus trajes estrafalarios, algo que mantuvo con el tiempo y que Salcedo Ramos rescata de las fotografías:

De repente se detiene en una fotografía que le tomaron en el Palacio de Nariño, durante la ceremonia en la cual fue condecorado y pensionado junto

a un montón de viejas glorias del deporte. Lo acompañan, entre otros, el presidente Ernesto Samper, el ciclista Martín *Cochise* Rodríguez y el atleta Víctor Mora. Casi todos están tiesos dentro de sus trajes oscuros, alineados por el protocolo como si fueran los músicos de una banda marcial en trance de velorio. Sólo Caraballo, fiel a su costumbre, se aparta de la uniformidad: tiene un vestido amarillento que chilla a leguas, una corbata que encandila y el infaltable sombrero de guarachero otoñal (Salcedo Ramos, 2011, p.210).

Ya dijimos que la búsqueda de contrastes es fundamental en la obra de Salcedo Ramos, las fotografías son una prueba que le permite mostrar los contrastes. Por ejemplo de personajes que en su infancia no tenían cara de matar una mosca y terminaron metidos de lleno en el conflicto armado colombiano, como lo expresa en *Lazos de sangre*:

Ana Toribia muestra una fotografía de bordes carcomidos en la cual aparecen José Atilano y Edinson. Tendrían, quizá, dieciocho y seis años, respectivamente, cuando fueron retratados. Están de pie a lado y lado de un arbolito de Navidad torcido, adornado con cintas rojas y borlas blancas. Apacibles, candorosos. Parecen conscientes de que entre ellos existe un lazo fraternal indestructible. Una ligazón de sangre y de sentimiento. Imposible descubrir en esta vieja foto algún anticipo del periodo de guerra que les deparaba el destino. Viéndolos en esa actitud tan entrañable, nadie pronosticaría que, por cuenta de un conflicto que ellos ni siquiera entendían, resultarían integrándose a bandos enemigos, enfrascados en una contienda que pudo haberlos forzado a matarse entre sí (Salcedo Ramos, 2011, p.278).

En la entrevista realizada al autor barranquillero también se le indagó acerca del uso de las fotografías, ese acto que para uno de los mejores fotógrafos de la historia Henri Cartier-Bresson implica “poner en el mismo punto de mira la cabeza, el ojo y corazón”, que le sirve a Salcedo Ramos para reconstruir y leer a sus personajes porque como expresó Helmut Gernsheim "La fotografía es la única «lengua» comprendida en el mundo entero":

Hay un montón de recursos narrativos que empecé a usar por puro instinto, sin medir previamente sus alcances, de un modo que podríamos llamar inocente. Luego algunos lectores avezados me hicieron notar que eran recurrentes. Además de ese de los espejos que tú mencionas, tenemos el de las comidas: es increíble el montón de dinero que me he gastado almorzando o cenando con mis personajes. Lo bueno es que esos dos

recursos, como tantos otros que utilizo, son naturales, no son una estrategia profesional simplemente, aunque lo parezcan. Amo usar los almuerzos como pretexto para conversar. No sé si soy un glotón que conversa o un conversador que come. Me fluye llevar a mis amigos o a mis personajes a los restaurantes. Un día me dije que la mesa del comedor es a mí lo que el diván era a Freud: un sitio en el que miro hacia dentro de la persona que tengo al frente. Lo de las fotos es igual: siempre me ha encantado ver fotos, desde niño. A mí las fotos me sirven mucho para volver a ver los espacios de los personajes y recrear con más precisión sus atmósferas. Me gusta tener fotos rarísimas que ningún periódico o revista publicarían: del piso, de una grieta en la pared, de una telaraña en el techo, detalles así. No son fotos de tapa de revista, pero sí fotos que me ayudan a estar conectado con el personaje mientras escribo su historia (Salcedo Ramos, 2013, entrevista).

Para Salcedo Ramos escribir es narrar, narrar es seducir. Por eso intenta hacerle al lector una propuesta que no pueda rechazar. Además, compara las historias con una dama esquiva que se va a escapar si no se tiene la suficiente paciencia, ser paciente implica esperar suficiente tiempo para esperar los cambios significativos en la vida del personaje. En la escritura sufre, al punto que recita con frecuencia las palabras de Dorothy Parker, quien decía que odiaba escribir; pero amaba haber escrito. Muchas veces es difícil que los cronistas dejen pistas de su método de trabajo, Alberto Salcedo Ramos deja una huella permanente de su manera de abordar las historias, escucha la grabación de la voz de los personajes y va reconstruyendo recuerdos, hace caminatas y visitas a diferentes lugares (para él es importante dejar claro que estuvo con el personaje en diferentes escenarios), cuenta las dificultades en los lugares por los que transita, los problemas de seguridad que tiene que enfrentar, las carreteras estrechas, pantanosas y la manera en la que trabaja sus historias, como en la historia de William Pérez *El enfermero de los secuestrados*, aparte del restaurante en el que comen, Salcedo Ramos lo acompaña hasta la cocina de su casa:

En este momento estoy de pies bajo el arco de la cocina, viendo cómo Pérez prepara el café y lava algunas piezas de su vajilla. Mientras friega un pocillo con la esponja jabonosa, me pide tener en cuenta a las muchas personas que aún hoy permanecen en el monte. Cuando él estaba allá, agrega, los prisioneros establecieron un acuerdo: los primeros que

recuperaran su libertad ayudarían a mantener en la memoria a los compañeros que siguieran cautivos (Salcedo Ramos, 2011, p.115).

En *La eterna parranda de Diomedes*, el extenso perfil que fue publicado inicialmente por la revista *Soho* y que cuenta la vida del cantante vallenato Diomedes Díaz, requiere de información acerca del método porque Salcedo Ramos nunca entrevistó al personaje central, trabajó como Gay Talese en el famoso perfil *Sinatra está resfriado*, en el que Talese tampoco entrevistó a Frank Sinatra. Para poder construir el perfil, el colombiano entrevistó a unas 60 personas:

Nunca más nos hemos topado tan de frente, tan de cerca, a pesar de haber coincidido un montón de veces en los mismos espacios. Antes de decidirme a escribir sobre él lo vi actuar, por lo menos, en diez escenarios distintos. Después, en cinco. Viajando como cronista tras sus pasos he acumulado incontables millas de camino por tierra y por aire. Una noche en La Dorada, Caldas, me alojé en el mismo hotel en el que él estaba alojado. Una tarde en Ciénaga, Magdalena, me subí en el autobús de sus músicos. En febrero de 2010 asistí a la inauguración de una discoteca vallenata en Bogotá, amenizada por él. Durante la mayor parte de la velada permanecí montado en la tarima como si fuera un miembro más del conjunto. Desde mi ubicación privilegiada lo observé de perfil, a unos dos metros de distancia. Lo cierto es que son muchos los encuentros que he tenido con él desde aquella noche de 1979 hasta hoy. Algunos, inducidos por mí en mi condición de reportero; otros, determinados por el azar. Cuando no voy deliberadamente a los sitios donde él canta, de todos modos termino hallándolo por casualidad. Una mañana abordó el mismo avión en el que yo volé hacia Medellín. Un mediodía almorzó en el mismo restaurante de Valledupar donde yo almorcé. En cada nueva oportunidad parece más alcanzable, en cada nueva oportunidad se aleja un poco más (Salcedo Ramos, 2011, pp.172-173).

Dentro del método de trabajo hay una exposición a unos riesgos. Eso sí, la mayoría de las veces quienes se exponen al riesgo mayor son los personajes de las historias, como sucedió en *Lazos de sangre*, una historia en la que los personajes fueran cada vez más amenazados:

Este asunto de las amenazas, a propósito, se tornó muchísimo más crítico un mes después de que el fotógrafo y yo regresamos a Bogotá. Al principio me era posible hablar telefónicamente con los dos hermanos: averiguar detalles pendientes, verificar datos confusos, precisar fechas. Pero de repente, Edinson dejó de responder el teléfono móvil y nunca más me llamó de vuelta, como era su costumbre. Shirley Díaz, la tutora psicológica, fijó su residencia en Cauca, municipio vecino, por razones de seguridad. Ella me contó que la situación de orden público es desastrosa: Edinson y José Atilano tienen tanto miedo que no salen de su casa; Robinson Jaramillo y Luis Narváez Quinto, dos de los reinsertados fotografiados por nosotros en el aula del colegio, fueron asesinados. Y otros cinco, que tenían ser los próximos objetivos de los francotiradores, pidieron ser trasladados de inmediato hacia un lugar remoto (Salcedo Ramos, 2011, p.287).

Dentro del método de trabajo, para Salcedo Ramos es importante que el lector tenga presente las dificultades para conseguir la información. En ese sentido, expresa con claridad las dificultades vividas, lo que contrasta con la naturalidad de su prosa, aunque procura que no se note lo difícil que es conseguirla:

A los primerizos sedentarios como nosotros -nos previno- no les conviene sudar a cuatro mil metros de altura, pues la humedad en la piel aumenta el riesgo de una hipotermia o de un congelamiento de las extremidades [...] - Si nos detiene la guerrilla, dicen que son periodistas ecológicos y van a investigar sobre los lagos del páramo. Ah, y yo no soy un soldado sino un chofer contratado por ustedes [...] Le respondimos que por nada del mundo nos prestaríamos para esa farsa, ya que pondríamos en peligro nuestro pellejo. La mentira que nos proponía -le explicamos- era pésima [...] A lo largo de la travesía, sin embargo, comprendimos que hay más razones para temer. La principal es la escabrosa vía, que al principio tiene curvas - calculo- cada cuatro metros. Algunas de esas curvas son enormes y producen una sensación de vértigo similar a la del bajonazo en la montaña rusa. Después de tres horas se empieza a andar por una trocha polvorienta plagada de escalerillas. El carro salta, los riñones sufren y una nube de tierra descarga toda su furia en nuestros ojos y en nuestras gargantas. A veces la carretera se angosta tanto que escasamente cabe el jeep en el que vamos. Y justo en ese momento se aprecia, bajo la margen derecha, un

abismo que hiela la sangre. Luego está el frío, que endurece las manos y hace doler las orejas. Y más allá, la niebla que impide ver los bordes del camino (Salcedo Ramos, 2011, p.294- 296).

Una técnica similar utiliza en *La travesía de Wikdi*, un niño que tiene que caminar 8 horas diarias para ir y otras 8 horas para regresar de la escuela, por un camino escarpado y difícil, en el que abundan las quebradas y los precipicios y en el que además se han presentado combates de la guerrilla y los paramilitares. Alberto Salcedo lo acompaña y padece esas dificultades. En otras ocasiones lo que se referencia en el texto es parte del método de trabajo que utiliza para escribir las historias como en *Un país de mutilados*:

Más adelante, cuando oiga la voz de Oveida en la grabadora y relea los apuntes de mi diario de campo, evocaré este silencio. Entonces su imagen me llegará nítida: piel cobriza, cabello marchito sujetado con una peineta de carey, baja estatura, cuerpo rollizo. La recordaré sentada dentro de este jeep campero invadido por el polvo, hablando a borbotones a pesar del llanto, como si acabara de ser rescatada de un naufragio. Y luego, subiendo las calles empinadas de San Francisco, guiándome generosamente hacia las casas de los personajes que ella misma ha anotado en un retazo de papel (Salcedo Ramos, 2011, p.386).

Este recurso es importante a la hora de la escritura. Para Salcedo Ramos la grabadora es una manera de tomar apuntes y de guardar reflexiones, que decide incluir en el texto como una manera de participar en la historia, la crónica es una versión interpretativa y valorativa de los hechos, por eso requiere una fuerte presencia del cronista:

Al final del viaje, la grabadora también me permitirá tomar nota de mi propia voz. Me oiré averiguando por detalles como el tamaño de la onda explosiva. Me oiré pidiéndoles a los entrevistados reconstruir el accidente paso a paso. En algunos casos percibiré suspiros graves, silencios prolongados que me mostrarán la procesión que va por dentro. Me apiadaré de sus heridas frescas pero consideraré que sus testimonios son necesarios para el país. Y me percataré de un gaje del oficio de cronista: a menudo, para documentar la memoria, nos toca mencionar la soga en la casa del ahorcado (Salcedo Ramos, 2011, p.388).

Los principios son la puerta de entrada al texto, una de las razones por las que el lector decide si continúa o abandona lo que se le está presentando. El principio es una de las

partes más importantes y por eso los cronistas le dedican mucho tiempo. Tiene que ser fuerte, contundente, hacerle una promesa al lector de que se le va a contar una buena historia que lo va a entretener. Alberto Salcedo Ramos tiene diferentes maneras para construir los principios de sus textos, en ocasiones simplemente empieza con una frase contundente como en el caso de *El árbitro que expulsó a Pelé* “Guillermo Velásquez, más conocido como *El chato*, debe de ser el único árbitro de fútbol del mundo que registra en su hoja de vida por lo menos cinco jugadores noqueados” (Salcedo, 2011, p.82).

En otras ocasiones, también es contundente; pero aprovecha los contrastes que plantea la historia y a partir de ellos construye el principio, como en el caso de *Retrato de un perdedor*:

A Víctor Regino no le preocupa que esta noche, cuando regrese al ring después de un retiro de trece años, el público le grite anciano o el rival le desencaje la mandíbula: a él sólo le interesan los cien mil pesos de la paga, con los cuales podrá restablecer mañana su pequeño taller de traperos (Salcedo, 2011, p.184).

En «*Gitanillo*», *tremendo y vagabundo como él solo*, aprovecha las huellas que la actividad desempeñada ha dejado en el personaje para hacer una descripción que nos da una idea de lo que ha vivido un torero que ofrece su espectáculo en plaza pobre de pueblo:

Tiene tres tornillos incrustados en la mano izquierda y uno en la derecha; tres ganchos de metal en un muslo y una costura en la mandíbula. Viendo las muchas marcas que le ha dejado el toreo, uno de sus colegas le dijo hace poco que parecía “un sobrado de tigre” (Salcedo Ramos, 2011, p.202).

En otras ocasiones acude a la reflexión, es descarnado, plantea contrastes y nos deja la idea de la sociedad que está tratando de retratar, así lo hace en *El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas*:

Sucede que los asesinos -advierto de pronto, mientras camino frente al árbol donde fue colgada una de las sesenta y seis víctimas- nos enseñan a punta de plomo el país que no conocemos ni en los libros de texto ni en los catálogos de turismo. Porque, dígame usted, y perdone que sea tan crudo, si no fuera por esa masacre, ¿cuántos bogotanos o pastusos sabrían que en el departamento de Bolívar, en la costa Caribe de Colombia, hay un pueblo llamado El Salado? Los habitantes de estos sitios solo son visibles cuando padecen una tragedia. Mueren, luego existen (Salcedo Ramos, 2011, p.301).

En otras ocasiones, el recurso que utiliza para construir el principio son las escenas, abandona el papel de narrador y presenta a los personajes en un escenario. Con palabras, logra poner una imagen en la mente del lector como en *Cita a ciegas con la muerte*:

Los cinco agentes saben que antes del amanecer de este sábado habrá un nuevo asesinato en Bogotá. Cuando reciban el aviso por teléfono saldrán en su patrulla a practicar el levantamiento del cadáver y recoger las evidencias. Pero ahora, mientras les llega el momento de actuar, duermen a pierna suelta sobre las colchonetas del área de alojamiento (Salcedo Ramos, 2011, p.313).

Esta escena es fuerte porque nos muestra a un grupo de gente que, por el contacto permanente, se han acostumbrado tanto a la muerte que siguen su vida sin ningún tropiezo mientras esperan quién será el siguiente. Su trabajo, aunque implica la convivencia permanente con cadáveres, es para ellos uno más.

La multiplicidad de recursos para construir los principios: uso de reflexiones, momentos de buen humor, frases contundentes, escenas, descripción de los personajes, demuestran la versatilidad de un autor que procura no repetirse, que innova permanentemente en los textos que presenta, que siempre está buscando cumplir el doble compromiso con la información y con la forma que implica la crónica, esa que también tiene la responsabilidad de no aburrir a los lectores.

Alberto Salcedo Ramos tiene muy buena memoria, por eso en sus conferencias y en sus textos aparecen permanentemente una gran cantidad de citas a obras que ha leído, aparecen: Luis Carlos López, los Hermanos Grimm, Manuel Zapata Olivella, Henry Stein, Gulliver, Pablo Neruda, Héctor Rojas Herazo, Antonio Caballero, Jacques Prevert, Khalil Gibrán o Lord Byron. Además de reflexiones filosóficas. De igual manera, deja ver las influencias de otros autores, como es el caso Gabriel García Márquez, sobre todo en algunas metáforas como: “hasta el cuello de búfalo enfurecido”; “potencia telúrica”; “todo en él era titánico”, “una sonrisa tímida que acentuaba su aire de huérfano”; otras bíblicas: “como si se fuera a acabar la creación”. Incluso hay referencias directas como la comparación del río Badillo con el que aparece en *Cien años de soledad*. También con autores como David Reminck, con el que hay una notable similitud en el tratamiento de algunos temas. Salcedo Ramos dice en uno de sus textos: “tambaleaba como si caminara

dentro de una canoa en el mar”, y Reminck dice en *Rey del mundo*: “pasó entre las cuerdas para poner los pies en la lona, con cuidada delicadeza, como si subiera a una canoa”.

En *Memorias del último valiente. La historia del Rocky Valdés* hay una referencia a una frase del poeta colombiano Luis Carlos López “¿Sabes, Rocky? La villa pequeña en la que tú creciste, la “del ahumado candil y las pajuelas” —según el poeta Luis Carlos López—, ya solo existe en la memoria de los viejos” (Salcedo Ramos, 2011, p.26). En *La palabra de Juan Sierra* la referencia es para Heráclito “Los recuerdos, explica con otra metáfora, son el único recurso que le queda al hombre para bañarse de nuevo en el río que ya pasó (Salcedo Ramos, 2011, p.31). A propósito, las referencias antiguas tienen una presencia amplia en su obra en *El árbitro que expulsó a Pelé* aparece la costumbre de administrar justicia “Vuelvo a la carga con el argumento de que el día que se apruebe la Ley del Talión en las canchas, tendremos más sangre que goles” (Salcedo Ramos, 2011, p.83). También hay una referencia permanente a los griegos, son sus mitos como en *El enfermero de los secuestrados* “A veces la ropa vieja es para el alma lo que la pesada piedra es para la espalda de Sísifo: un lastre, una humillación” (Salcedo Ramos, 2011, p.97) y también de otras culturas como los etruscos “Me pregunto si así como los antiguos arúspices buscaban augurios en las vísceras de las víctimas, uno podría descifrar ciertos códigos ocultos del destino de Pérez en las comidas” (Salcedo Ramos, 2011, p.98).

Un hecho recurrente también son las referencias a la literatura, desde la literatura infantil que usa en *El enfermero de los secuestrados* “Como en el célebre cuento de los hermanos Grimm, el protagonista de esta historia era un sapo que agonizaba dentro de un pozo, y cuando fue pateado no se ahogó sino que se convirtió en príncipe” (Salcedo Ramos, 2011, p.113). Hasta referentes más locales como el del escritor colombiano Manuel Zapata Olivella usado en *Caraballo, el campeón sin corona*:

A los diez años se lo llevaron sus padres para Cartagena. La familia se estableció en Chambacú, un arrabal ubicado en la periferia del sector colonial, descrito por el escritor Manuel Zapata Olivella como "corral de negros" (Salcedo Ramos, 2011, p.215).

También hay referentes más lejanos, como el que utiliza en *El bufón de los velorios* “Es una cultura tan hedonista que pareciera inspirada siempre en la célebre sentencia de Lord Byron: la vida es demasiado corta para desperdiciarla jugando ajedrez” (Salcedo Ramos, 2011, p.224), o el que utiliza en *Un viaje con los enanos toreros*:

Bien dice el escritor Henry Stein que cuando un niño se planta en el baño mientras su padre se afeita, no es porque considere que ese ritual insulso valga la pena, sino porque abriga la esperanza de que el adulto se desbarate la cara con la cuchilla (Salcedo, 2011, p.239)

En el mismo texto de *Un viaje con los enanos toreros* se va hasta referentes de literatura del siglo XVII “Pero este mundo no es Liliput, donde las criaturas minúsculas pueden sojuzgar a los gigantes como Gulliver” (Salcedo Ramos, 2011, p.243). O se enfoca en la poesía latinoamericana como en *Los dedos que no pudieron ser mariposas* “Para decirlo con el célebre verso de Neruda, "el pie de ese niño aún no sabía que era pie, y quería ser mariposa o manzana" (Salcedo Ramos, 2011, p.257). Otro referente que aparece en la obra tiene que ver con las referencias bíblicas, como en *El último de la tabla* “O tal vez porque siente que en esta lucha de hoy sobra un David y falta un Goliat”. (Salcedo Ramos, 2011, p.232).

Los referentes en la obra de Alberto Salcedo Ramos son disímiles, están los autores que los han marcado, las referencias filosóficas, los mitos clásicos griegos, los relatos de la *Biblia*. Ese afán por tener referentes muestra un deseo de dar cierta autoridad a los textos. Al ser consultado sobre este tema Salcedo Ramos respondió:

En la crónica es muy importante la visión del autor. Los lectores del género esperan eso. Ahora bien: los apuntes interpretativos del cronista no deben sonar pretenciosos, ni forzados. Tienen que sentirse naturales, oportunos y, sobre todo, necesarios. Su función es complementar la información, no reemplazarla. Primero hay que conseguir los datos indispensables, y solo después hablaremos sobre cómo vamos a insertar de vez en cuando algunas pinceladas subjetivas en la escritura. Mi prioridad es contar la historia, y para eso me apoyo en acciones, en escenas, y por supuesto en los datos que consigo durante el trabajo de campo. A mí me desagrada encontrar un relato en el cual el autor no está interesado en informar o en narrar bien, sino en lucir muy listo (Salcedo Ramos, 2013, entrevista).

Julio Villanueva Chang dice que los cronistas deben convertir el dato en conocimiento, la cifra por sí sola no conmueve y hay que aterrizarla, hacer que el lector comprenda la magnitud de lo que le estamos diciendo, en este punto uno de los mejores exponentes en la crónica latinoamericana es el mexicano Juan Villoro, quien para hablar del valor en el mercado de Zinedine Zidane trata de que el lector comprenda más allá de un

cifra fría, en *La casa blanca del fútbol* dice “montar un observatorio espacial en Marte cuesta trescientos millones de euros, lo mismo que cuatro jugadores como Zidane”. Esa comparación le da una idea clara al lector del alto costo que tuvo para el Real Madrid el jugador francés, le ayuda a dimensionarlo en su cabeza. Alberto Salcedo Ramos también trata de poner las cifras en contexto para que produzcan más que la simple sorpresa del lector, lo hace en *La eterna parranda de Diomedes* cuando escribe:

un día el propio Diomedes le confesó que creía ser padre de más de cincuenta hijos. Me pareció que esta cifra era ya, para decirlo con una frase coloquial típica de la región, la tapa de la caja. El colmo. Cincuenta hijos no cabrían juntos en un aula de clases de longitud promedio. Para almorzar con todos ellos al tiempo se necesitaría contratar un salón comunal y sacrificar, por lo menos, nueve gallinas criollas de buen peso (Salcedo Ramos, 2011, p.152).

En *El último de la tabla* también realiza el ejercicio de convertir el dato en conocimiento, analiza cifras en la venta del jugador Iván Ramiro Córdoba y muestra contrastes, el dinero que recibió su primer equipo en una venta y el dinero que recibió un equipo argentino cuando lo vendió al fútbol europeo:

Hace nueve años el Deportivo Rionegro tenía un defensor de lujo: Iván Ramiro Córdoba. Con los 70 millones de pesos que le pagó el Atlético Nacional por su pase, el Rionegro adquirió por fin la buseta en la que hoy se desplaza por las carreteras del país. Si no tuviera ese vehículo, cada viaje le saldría por cuatro millones de pesos, es decir, el doble de los dos millones que hoy gasta. Lo injusto del asunto es que los equipos de segunda invierten tiempo y dinero en el cultivo del talento, pero son los clubes de primera los que recogen la cosecha. Es como si al llegar la Navidad, el granjero que engordó al marrano apenas tuviera derecho al rabo y a las pezuñas. Con los 17 millones de dólares que el Inter de Milán le pagó al San Lorenzo de Almagro por el pase de Iván Ramiro, el Rionegro habría podido comprar una flota de 170 autobuses modernos y fundar una empresa de transporte terrestre (Salcedo Ramos, 2011, p.233).

En el mismo texto, cuando analiza a las personas que se benefician alrededor del negocio del fútbol de ascenso en Colombia, tiene en cuenta a los que imprimen la boletería, los que fabrican los uniformes, los vendedores ambulantes, los dueños de hostales y fondas

de carretera, los que alquilan los buses y, por supuesto, las familias de los protagonistas, para dar una idea que va más allá de la cifra, busca una comparación que pueda aterrizarla:

Tovar sigue echando números: al multiplicar 60 familias por los 18 clubes, la cifra resultante es 1.080. Eso equivale, según él, a por lo menos cuatro mil personas, con las cuales se podría crear una de las empresas más productivas del país. Una empresa que tendría, por ejemplo, capacidad para elaborar 25 mil balones diarios (Salcedo Ramos, 2011, p.234).

En *Un país de mutilados* entrega datos aterradores, como que en Colombia hay bombas sembradas en 31 de los 32 departamentos, que los municipios perjudicados equivalen al 60% del territorio nacional, que desde 2005 se presentan, en promedio, tres víctimas diarias y que, en total se han registrado 6.637 víctimas, aunque muchas veces no se reportan los casos. Decir 6.637 puede sorprender, pero no conmueve, por eso trata de convertir el dato en conocimiento:

¿Qué son 6.637 cristianos reducidos a un diagrama de barras? Un simple guarismo en una hoja de cálculo. Sin embargo, si apeláramos a ciertas comparaciones, los áridos números nos servirían para establecer la magnitud del problema. Con esos damnificados se podría fundar una villa casi tan habitada como el famoso balneario de Punta del Este y seis veces más poblada que Ciudad del Vaticano. También se podrían llenar hasta el tope 22 salas de cine con capacidad para 300 espectadores. Si viéramos a las víctimas en carne y hueso, juntas en un espacio único, advertiríamos que son una multitud. Y así, la cifra escueta que ahora tengo frente a mis ojos, resaltada con tinta verde, parecería más dramática. Si esa situación imaginaria se materializara, si cerráramos los ojos durante un tiempo y al abrirlos nos encontráramos en un coliseo ocupado por 6.637 lisiados de guerra, lo que más nos impresionaría sería, justamente, la abultada cantidad. Luego nos asombraría lo insólito de la reunión (Salcedo Ramos, 2011, p.357).

Dentro de la obra también hay otra característica que se reitera. Varios personajes aparecen alrededor de la historia, sobre todo mujeres que están en el margen de la conversación; pero Alberto Salcedo Ramos se detiene en estos personajes que le ayudan a entender el ambiente del personaje central. En *La palabra de Juan Sierra* está hablando con varios indígenas de la etnia Wayuu, propia del norte de Colombia. En la conversación están

hablando de los alijunas, que significa extranjeros para los indígenas y aparece la voz de un personaje que no ha intervenido en el diálogo:

-¡Alijuna es el televisor! -exclama Arminda, de repente-. La frase es más sorprendente por el hecho de que la mujer no había abierto la boca en toda la mañana. Ahora señala con dureza hacia el rancho contiguo, donde sus hijas Erica y Milagros se mueren de la risa viendo un programa de televisión (Salcedo Ramos, 2011, p.32).

En *El testamento del viejo Mile* también aparece un personaje alrededor de la historia, se trata de Ana Olivella, la esposa del viejo Mile quien está pendiente de que no falte nada en la mesa de los que están conversando, pero no se atreve a decir ninguna palabra:

Ana Olivella, que está en el lavadero fregando la ropa, voltea sonriente para donde estamos nosotros. Parece más interesada en la risotada fácil de Griselda que en el apunte de su marido. Justo en ese momento descubre que la estoy mirando y entonces gira el cuerpo y vuelve a concentrarse en su oficio (Salcedo Ramos, 2011, p.58).

Hay otro recurso que usa Alberto Salcedo Ramos en sus textos y es un coro de voces que ayudan a dar estructura a la historia, sirve para entender algún fenómeno o las particularidades de algún personaje que intenta retratar, sucede en *Un domingo en San Basilio de Palenque* donde un coro de voces aportan para conocer la realidad del pueblo:

Nalfa Simarra, vendedora de «Caballitos» -dulces de papaya verde- dice que el 70 por ciento de los seis mil habitantes de Palenque defeca en los montes, como en la Edad de Piedra, pues el precario sistema de pozas sépticas ya no da abasto. La lingüista Solmery Cásseres se queja de la carretera de acceso y el concejal Arturo Hernández dice que a veces toca trasladar a los enfermos en mecedoras, debido a que no cuentan con una ambulancia. Silida Reyes, auxiliar del puesto de salud, considera gravísima la escasez de material quirúrgico. Si en este momento, por ejemplo, le llevaran un paciente con la cabeza partida, ella tendría que suturarlo con hilo para el rostro, mucho más delgado que el que se utiliza para coser cuero cabelludo. Basilia Pérez, secretaria administrativa, asegura que en los tres colegios las sillas son insuficientes. En todos los salones, según ella, hay entre diez y quince alumnos que reciben las clases de pie, o sentados

en pedazos de tronco que ellos mismos trastean diariamente (Salcedo Ramos, 2011, p.348).

Este recurso también le sirve en *Un país de mutilados*, cuando un coro de voces da cuenta de las barbaridades que han tenido que vivir las víctimas de las minas anti persona, el recurso coral, en este caso, hace que el drama sea más fuerte:

Oiré a Ariela Ramírez, una señora de la vereda Los Cedros, declarando que el petardo que le desfiguró el rostro y el cuello estaba metido en el fogón, y explotó justo cuando ella puso a hervir el primer café de la mañana. Oiré a Evelio Quintero, un tendero de Aquitania, contando que cuando llegó herido al hospital empezó a presentar incontinencia urinaria, y por eso la enfermera de turno se negó a atenderlo. Oiré a Numberto Ruiz, un leñador del caserío El Pescado, relatando cómo la ambulancia que lo trasladaba hacia el hospital el día que perdió la pierna derecha, se volcó en la carretera. Oiré a Julio Velásquez, un electricista de Cocorná, diciendo que el paquete cerrado en el cual se hallaba la plancha-bomba que le malogró la cara y le arrebató el 75% de la visión, fue enviado al taller donde trabajaba por enemigos de su patrón. Oiré a Luis Alfonso Quintero, un jornalero de la vereda El Venado, describiendo el ardor que sentía en el muñón de la pierna izquierda. Oiré a Delio Daza Giraldo, 'Culo roto', cantando una ranchera que narra su accidente, y que, según me anunció bajando la voz misteriosamente, piensa mandarle a Juanes (Salcedo Ramos, 2011, p.387).

En la entrevista realizada al cronista barranquillero se le indagó por el recurso de un coro de voces que ayudan a entender situaciones y reconstruir la vida de personajes:

Si el texto es polifónico, la realidad que mostramos queda más contrastada y resulta más confiable ante los ojos del lector. El personaje principal de nuestra crónica solo tiene una versión de su vida: la suya propia. Aunque se supone que es quien mejor conoce su biografía, lo que él diga sobre sí mismo es solo una parte de la historia. Hay más personas que, para bien y para mal, saben mucho sobre él y pueden enriquecer nuestro punto de vista (Salcedo Ramos, 2013, entrevista).

La buena literatura se caracteriza porque reflexiona acerca de la condición humana, en ella están presentes los conflictos esenciales del hombre, sus principales preocupaciones. La crónica no podía ser ajena a estas reflexiones. En el caso de Alberto Salcedo Ramos, la

reflexión ha aparecido paulatinamente en sus textos, en *La eterna parranda* es donde se hace más evidente, los escritores, como la mayoría de los seres humanos, adquieren sabiduría con el tiempo y las vivencias, en *La palabra de Juan Sierra*, reflexiona acerca del conflicto y de la palabra como medio para resolverlo:

Se trata de un acto refinado en la forma pero inapelable en el fondo. Lo que te envían no es un dardo envenenado sino una palabra, pero esa palabra es de acero, te cobra las cuentas pendientes, te enrostra las faltas cometidas y te amenaza de un modo tan sutil que no puedes evitarlo. Claro que también te ofrece una nueva oportunidad. Si usas con buen juicio el verbo que te mando, nos ganaremos ambos la gracia de librarnos de la guerra (Salcedo Ramos, 2011, p.35).

La palabra se convierte en una muestra de altura y de nobleza, en una forma elevada de la civilización frente a la condición natural conflictiva de los seres humanos y la barbarie de los conflictos:

Una palabra bien dicha desarma al enemigo, acerca al que se encuentra lejos, abre las puertas clausuradas, alegra al que está triste y apaga los incendios alevosos. En cambio cuando pronuncias una palabra altanera, las palomas se vuelven halcones, los ríos se salen de madre, los mares se enfurecen y hasta el problema más inútil adquiere de repente la fuerza suficiente para destruirte (Salcedo Ramos, 2011, p.37).

Los contrastes también hacen parte de la condición humana, la necesidad de idolatría de ciertos personajes en el fútbol, en la música, en el arte y las reacciones salidas de tono de muchos de los ídolos populares, como lo cuenta en *La eterna parranda de Diomedes*:

La historia de Diomedes era la historia de todos estos asuntos placenteros de la cultura popular: paisaje, magia, poesía, bohemia, sentimiento. Pero él la convirtió en un caso de página judicial salpicado de temas terribles: drogas, homicidio, paramilitares. Justo cuando habíamos caído rendidos ante la versión feliz del Quijote que sí pudo derrotar a los molinos de viento, el protagonista se nos volvió un antihéroe de vergüenza. Teníamos entre manos una leyenda romántica que nos servía, por lo menos, para ponerle una banda sonora bonita a nuestros conflictos de cada día. Eso nos hacía suponer que para consolarnos bastaba con abandonar de vez en cuando el territorio del drama para refugiarnos en el del canto. Pero aquello

era un simple espejismo: hoy sabemos que no existe ninguna diferencia entre el país que anda de rumba y el país que se derrumba. El rapsoda que nos permite repetir en nuestra memoria ciertos amores ya extinguidos, el que perpetúa con su voz los soles que nos calientan y las lluvias que nos refrescan, el que universaliza nuestras costumbres, se transmutó en un bárbaro más (Salcedo Ramos, 2011, p.130).

En *La eterna parranda de Diomedes* también hay reflexiones sobre temas universales como el amor, aparece el desamor, las promesas hechas e incumplidas, el canto, la música que acompaña los acontecimientos que nos suceden y que se convierte en la banda sonora de nuestras vidas:

En la época de la ventana marroncita -recuerdo- él dijo en versos que, a menos que se presentara una peste, viviría la vejez junto a Patricia. Sin embargo, ahora no se encuentra aquí para cumplir su promesa. A menudo lo único que queda de los grandes juramentos sentimentales son desengaños. O bisuterías, como los cuadros que están colgados en las paredes. Me asombra la nueva paradoja: Diomedes inmortaliza como cantante los amores que destruye como hombre calavera. En la vida cotidiana él y Patricia ya no son pareja, pero en las canciones el romance de los dos es indestructible. Cantar es embaucar, es hacerle creer a la gente que los pajaritos pintados en el aire por fin aprendieron a volar. Las quimeras de la música ejercen en nuestras almas un efecto balsámico parecido al que producen los espejismos en el desierto (Salcedo Ramos, 2011, pp.166-167).

En *Retrato de un perdedor* lleva la reflexión hasta la comparación con el hombre primitivo, lo hace a través del boxeo que se convierte en una forma de analizar y entender la vida misma, la supervivencia, lo más básico de los seres humanos que, a veces, permanece intacto a pesar de los avances y los siglos de civilización:

Y bien: ahí tenemos a Regino, en el centro del cuadrilátero, debajo de una lámpara que lo ilumina a chorros como para dejarlo en evidencia. Está allí para recordarnos que, a pesar de nuestras ropas, seguimos desnudos. Somos a menudo muy pretenciosos en nuestro confort, pero deberíamos ir coligiendo que si nos niegan el perfume, como a Regino, lo que nos queda es el sudor. El hombre se llena la boca hablando de la Civilización y piensa que sus antepasados primitivos, aquellos que debían luchar cuerpo a cuerpo

contra las demás especies de la Creación, son criaturas anacrónicas. Y, sin embargo, todavía a estas alturas le toca arriesgar el pellejo por un trozo de pan. O por unos traperos (Salcedo Ramos, 2011, pp.187-188).

Dentro de las reflexiones también hay espacio para la sexualidad, en *El fútbol de Las Regias* trata de entender la vida de los travestis que están a medio camino entre dos mundo, pero no pertenecen a ninguno. Viven en una zona nebulosa que no les permite la pertenencia:

Ni las mujeres ni los hombres heterosexuales lo ven como alguien de su género, sino como un ser disfrazado, una caricatura. Hasta el gay convencional lo rechaza, porque lo considera una criatura disparatada que necesita ponerse falda para asumir su sexualidad. A menudo, los policías que patrullan la ciudad desalojan al travesti del mismo espacio público en el cual le permiten estar a la prostituta. Cuando termina el acoso del mundo exterior -explica La Madison- comienzan los conflictos personales. En principio está el abismo entre lo que el transexual quiere proyectar en la sociedad y la percepción que en realidad se tiene de él. Le pesa, además, la obligación de vivir aprisionado dentro de un cuerpo que no desea, y sufre cada noche en su habitación, al final de la jornada, desandando los pasos de su propia metamorfosis: entonces le toca destruir a la mariposa nocturna que él mismo había creado, para que reaparezca el escarabajo de siempre. Desmaquillarse, redescubrir la sombra azulosa de la barba debajo del polvo facial, es una muerte diaria que, según La Madison, solo pueden entender quienes la han experimentado. Quizá por la depresión que generan todos estos problemas -concluye- los transexuales son tan propensos a la drogadicción (Salcedo Ramos, 2011, p.196).

En *Un viaje con los enanos toreros*, se mete a un tema que ha sido catalogado dentro de lo freak, pero va más allá del simple exotismo. Analiza cómo es la vida de unos ciudadanos que, en ocasiones, han sido considerados ciudadanos a medias, analiza cómo es la vida de muchos enanos que no encuentran muchas oportunidades, más allá de convertirse en espectáculo dentro de nuestras sociedades:

Los enanos que no desafían la cornamenta de una vaca, los que no se contorsionan de manera estrafalaria sobre la barra de un bar, los que no se desnudan en las fiestas de despedida de solteros, los que no actúan como

hazmerreír de ferias, son un cero a la izquierda, un yerbajo del rosal. Excluidos del mercado laboral, deben resignarse a ejercer, a ratos, oficios no calificados. Sus estudios son precarios, en parte por discriminación y en parte por la ignorancia de ciertos padres, que consideran una pérdida de tiempo darles educación. Ni siquiera cuentan, literalmente, como ciudadanos rasos, ya que los censos de población los desdeñan (Salcedo Ramos, 2011, p.240).

En *Los dedos que no pudieron ser mariposas* la reflexión se enfoca en la fragilidad humana, un hombre que pierde sus dedos amputados por una gangrena sirve como pretexto para analizar lo expuestos que estamos al mundo, lo fácil que es contraer una enfermedad e incluso morirnos:

¿Qué somos, a fin de cuentas? Un mueble que se desintegra, un cascarón que se desmorona a pedazos. O, como decía el escritor Héctor Rojas Herazo, una carretada de tripas que cada quien empuja como puede. En los hospitales nos sentimos cosificados y empequeñecidos. Tanteamos nuestras limitaciones, recordamos que el esqueleto nos duele. Constatamos que el cuerpo se corrompe y el baile se acaba. Y presagiamos, ya sin artificios, el último suspiro. Mientras la enfermera Fonseca arroja un algodón untado de yodo al cubo de la basura, me pregunto cuántas extremidades son amputadas día a día en el mundo. Centenares, supongo, de manera vaga. Manos que han palpado la redondez de un durazno, pies que han recorrido muchos caminos siguiendo el rastro del ser amado. Todos terminan flotando en un frasco lleno de alcohol, convertidos en mera carroña de laboratorio (Salcedo Ramos, 2011, p.256).

Como es lógico, uno de los temas más recurrentes en la literatura y en la cabeza de cada ser humano es el de la muerte, por eso no sería explicable que no entrara en las reflexiones de Alberto Salcedo Ramos, sobre todo en un país que a fuerza del contacto permanente se ha acostumbrado a ella, la tiene como una sombra normalizada por la costumbre, como lo cuenta en *Cita a ciegas con la muerte*:

La Señora Muerte se soltó el moño y se encuentra de ronda. Oteando el panorama desde lo alto de un puente peatonal o agazapada en un lote baldío, cumple sin afanes su rutina. Ya ha elegido a su próximo mártir y ahora, simplemente, espera el momento de asestarle el golpe. Es capaz de

sorprenderlo en el callejón más oscuro o en la avenida más iluminada. Frente a los designios de esta caprichosa dama no hay poder que valga. Los viernes por la noche su aliento se siente en toda la ciudad: en las autopistas colmadas de conductores suicidas, en las discotecas plagadas de borrachos iracundos, en las esquinas donde se entreveran el magnate y el desharrapado, en las inmediaciones de los negocios prósperos, en los barrios marginales donde impera el “sálvese quien pueda”. Acaso es ella, la Señora Muerte, lo único verdaderamente democrático que existe en Colombia (Salcedo Ramos, 2011, pp.315-316).

Es natural que en Colombia un cronista se dedique a reflexionar acerca del tema de la muerte, el conflicto armado es una fuente inagotable de muertos, sus historias muchas veces no se conocen. En algunos casos, han sido retratadas y dan cuenta de la barbarie, de la falta de humanidad:

Gran parte de la memoria nacional ha sido escrita por su mano huesuda. Una mano que, por cierto, no se ha limitado a eliminar a los ciudadanos de manera natural, sino que además los ha exterminado con los instrumentos más inhumanos: tanques de gas, motosierras, machetes, destornilladores. A sus pies han caído ministros, recicladores, sacerdotes, ateos, periodistas, saltimbanquis, políticos, jueces, soldados, guerrilleros, paramilitares, raspachines de coca, cultivadores de papa, panaderos, hacendados, truhanes y filántropos. No solo los policías judiciales de la Fiscalía se han acostumbrado a la Señora Muerte: los demás habitantes también han perdido frente a ella la capacidad de sorprenderse, después de tropezársela por veredas y metrópolis, y después de haberla visto miles de veces en los noticieros de televisión, revuelta con goles y desfiles de ropa interior (Salcedo Ramos, 2011, p.316).

Dentro de las reflexiones caben las que se ocupan de la barbarie, es difícil de entender el grado de sofisticación que ha alcanzado la crueldad humana, Alberto Salcedo Ramos analiza, busca porqués, sienta una posición, lo hace en *Un país de mutilados*, un texto acerca de víctimas de las minas antipersona:

pienso que es muy bellaco mimetizar una bomba entre matorrales o disfrazarla con tierra, y más cuando se trata de lugares por donde transitan civiles inocentes, incluidos menores de edad. El propósito, está claro, es

evitar que los caminantes se prevengan, atacarlos por sorpresa. Acaso lo más execrable del método es, precisamente, su marrullería, porque asalta la confianza necesaria para la supervivencia de las comunidades. Es como una humillación que se le añade al dolor y lo recrudece, como un escupitajo en el ánimo de la gente. Con sus bombas, el agresor mutila físicamente a la víctima. Con su engaño, le quebranta la psiquis. Quizá sea esto último lo que más les interesa a los terroristas que siembran las minas antipersonales. Al inundar de explosivos los caminos el enemigo se hace sentir pese a que no da la cara. Y así, produce la sensación de que está en todas partes aunque no se le encuentre en ninguna. El hombre tiende a deificar las fuerzas invisibles, justamente porque no puede descifrarlas. Respeto la mano criminal que camufla la bomba en el suelo y luego se esconde, tanto como al poder supremo que desata las centellas y los aluviones. Ambos le resultan inalcanzables, ambos le resultan irrefutables. De atentado en atentado, los verdugos se van granjeando una reputación intimidante que les sirve para su proyecto de dominio territorial, pues una vez que el miedo se generaliza, los pueblos huyen, despavoridos, y ellos, los bárbaros, se quedan en el área como amos y señores (Salcedo Ramos, 2011, p.360).

El buen periodismo es una forma de literatura, con todos sus componentes formales, que incluyen la reflexión sobre la condición humana. Alberto Salcedo Ramos tiene la sensibilidad para abordar temas universales de los hombres, se concentra en los conflictos y las maneras de resolverlos, en los contrastes que plantea la vida humana, la necesidad de idolatría, el amor, la música, las diferencias y similitudes con el hombre primitivo, la sexualidad, la fragilidad y la crueldad humana, así como la muerte.

La obra de Alberto Salcedo Ramos tiene unas características particulares y unas reiteraciones que marcan un estilo. Sus textos tienen una prosa fluida que se emparenta con la oralidad, esa condición la logra gracias a mucho trabajo. En sus textos se reitera la presencia de los espejos, que sirven para analizar dos visiones de un personaje. Al igual que las fotografías, que le sirven para describir gestos y también para hacer comparaciones entre el ayer y el ahora, en un ejercicio de memoria que permite la captura de un instante fotográfico. En la obra también aparece su método de trabajo, el tiempo que comparte con los personajes, los paisajes que frecuenta, el tipo de preguntas que realiza, la forma en la que construye los principios y la versatilidad que busca para tratar de no repetirse, los

personajes que gravitan alrededor de los principales y ayudan a construir la historia y también las reflexiones sobre la condición humana propias de la alta literatura.

Conclusiones

1. Desde siempre el hombre ha tenido la necesidad de comunicar y lo ha hecho con cada uno de los recursos que le han sido propicios, desde las señas y los primeros sonidos, hasta los alfabetos más complejos. La crónica surgió cuando se volvió necesario recordar y tratar de conservar los hechos ocurridos a la comunidad. Se convirtió en una manera para dejar huella, para hacer historia.
2. La escritura representó una forma más confiable para dejar testimonio de lo que sucedía a las comunidades. Sirvió para que no se perdieran, para que pudieran conservarse los textos religiosos, los relatos de batallas, las leyes, poemas, notas necrológicas, las alabanzas a los gobernantes, los registros agrícolas y de comercio. Cada uno de los pueblos, desde los más primitivos hasta los más civilizados, pretendieron dejar una huella de su paso por el mundo. La narración de sus hazañas y los hechos más importantes de cada pueblo tiene fuertes componentes de crónica porque cuenta hechos reales y, en muchos casos, con una calidad estética destacable. La crónica registra de forma sincrónica el devenir de los individuos y sus logros.
3. La crónica nació en América con los Cronistas de Indias. Eso sí, su trabajo está lleno de mitos propios, contrastados con lo que realmente vivían en América y con la idea de justificar su salario, sin importar exagerar e inventar historias. No son un referente para la crónica periodística actual, más dada a la investigación rigurosa y al cuidado en las formas; pero, sin duda, representan una base para la literatura latinoamericana.
4. Aunque se pueden hallar algunos aspectos de periodismo en el origen mismo de las civilizaciones, el periodismo como tal está asociado al Renacimiento. Cuando se aplican unas técnicas de comunicación definidas de forma ordenada, seriada, en oferta pública, con precio. En 1600 aproximadamente comenzaron las publicaciones periódicas, eso sí hasta el siglo XVIII no fueron comunes los diarios y hasta el siglo XIX no podemos encontrar periódicos con un aspecto similar a los que conocemos hoy.

5. La imprenta fue definitiva para lograr que hubiera una periodicidad, muy importante la hora de hablar de periodismo. El correo también fue fundamental para lograr la periodicidad y para su desarrollo. Cada semana se realizaban los mercados en las ciudades a las que llegaban cartas, que servían para comunicar las noticias.
6. En el siglo XV varios impresores comenzaron a consolidar las bases para las tres grandes líneas del periodismo moderno: las noticias, la opinión y el relato de hechos extraordinarios.
7. La historia del periodismo, como lo conocemos hoy, tuvo desde el comienzo fuertes nexos con la política. Esta relación marcó la forma en la que se escribían los periódicos, con una prosa panfletaria. El propósito era la difusión de las ideas políticas formadas en la Europa del siglo XVI.
8. La industrialización de la prensa permitió llegar al hombre de la calle y dejó de ser un producto exclusivo de la élite. En este proceso fueron vitales, la invención del telégrafo y el teléfono, que ayudaron a transmitir información a larga distancia. De esta manera nacieron la *news* o noticias. Con el telégrafo se sentaron las bases para el desarrollo del periodismo informativo, que nació de la revolución industrial y predominó durante la última mitad del siglo XIX. Las noticias son un relato de origen telegráfico. Una serie de sucesos ayudaron a su desarrollo: la industrialización, el desarrollo de las agencias internacionales, la aparición de grandes diarios en las ciudades. El modelo empleado buscaba responder a unas preguntas básicas: qué, quién, cómo, cuándo, dónde y presentaba la información en un esquema denominado “pirámide invertida”, en la que se ubica la información más importante al principio y se construyen párrafos sucesivos con información en orden decreciente de acuerdo con su importancia. Este esquema subvierte el orden tradicional de las narraciones literarias en las que, normalmente, se acumula tensión para el final.
9. La creación de las agencias de noticias separó las noticias de las opiniones, como las agencias vendían noticias a periódicos de diferentes tendencias ideológicas, fue necesario eliminar los puntos de vista. Se invirtió la tendencia

de los siglos XVII y XVIII, ahora las opiniones tenían un lugar específico: las páginas editoriales.

10. Los *Muck-rakers*, grandes periodistas investigativos de Estados Unidos, se acercaron al estilo del reportaje gracias a la rigurosa investigación, a la presentación de pruebas documentales y testimonios. Los principales temas que abordaron fueron las maniobras de los monopolios mercantiles, prácticas de políticos corruptos, malversación de fondos públicos, salud pública, injusticia social.
11. La literatura comparada, entendida como la aplicación de un método comparativo es muy útil para entender el surgimiento y desarrollo de ciertas tipologías textuales. Alejada del simple análisis de las literaturas nacionales, también permite el estudio de las interrelaciones entre la literatura y demás artes. Esta actitud abre grandes posibilidades, ya que permite ampliar los horizontes de análisis y ayuda a entender las conexiones que ha tenido la literatura con otras formas de producción artística.
12. La literatura y el periodismo han tenido una relación estrecha, unos lazos que las han emparentado y enriquecido. Dentro de estas relaciones cabe destacar el buen periodismo, o periodismo narrativo, que tiene el compromiso con la información, pero además con el componente estético. El periodismo narrativo tiene además la particular característica de trascender en el tiempo.
13. La teoría contemporánea de los géneros enseña que el género literario no debe entenderse como un sustrato metafísico. El género no es una esencia, sino un producto histórico: hay géneros que dejan de cultivarse, mientras otros aparecen como resultado de fusiones, mezclas, ensayos o trasgresiones de categorías existentes.
14. En el periodismo puede haber textos muy imaginativos, que requieren un gran esfuerzo intelectual de sus autores. Lo único que quedaría excluido sería lo imaginario, aquello que es inventado por el autor.

15. La configuración artística de la palabra es la que nos ayuda a comprender el mundo; pero esa configuración se transforma conforme a la época que intenta reflejar.
16. No se debe determinar a la ficción como único criterio para definir la *literariedad* (eso que le concede su carácter de literario a un texto) de un texto. Hay tipologías textuales que, aunque no son de ficción, pueden considerarse como formas de literatura.
17. El lenguaje está ligado a la realidad, es el vehículo por el que podemos aprehenderla y además el alimento permanente del pensamiento, con su uso consciente, el periodismo narrativo trasciende lo meramente informativo.
18. Los textos de periodismo narrativo son una representación de la realidad, no son la realidad. Están influidos por la mirada del cronista, son una traducción. Eso sí, representación y creación no implican falsedad, así como lo imaginativo es diferente de lo imaginario.
19. Buena parte de las novelas realistas de Charles Dickens, Víctor Hugo y Honoré de Balzac fueron publicadas mediante folletines, allí se configuró un paso más adelante en la asociación sistemática entre periodismo y literatura.
20. El acercamiento entre la literatura y el periodismo estuvo presente, de igual manera, en el Costumbrismo, un movimiento artístico que nació en Europa y en los Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XIX y por eso coincidió con el desarrollo de la prensa de gran difusión 1830-1850.
21. Las ciencias sociales han tomado prestados algunos recursos del periodismo (como la entrevista en profundidad) y los han devuelto fortalecidos, mejor contruidos, con unas bases más sólidas.
22. En el periodismo hay un género que toma elementos de las ciencias sociales, de la literatura y el arte. El reportaje es el género máximo, un depósito de posibilidades múltiples que combina diferentes formas de narración que van

desde el periodismo hasta las manifestaciones artísticas como la literatura, el cine, el ensayo, etc.

23. En el reportaje-novelado es quizás donde más se han explotado las relaciones entre el periodismo y la literatura. El género máximo del periodismo y el más extendido de la literatura se conjugan para representar la realidad social de su época.
24. Daniel Defoe, periodista y escritor inglés fue el primero en contemplar la posibilidad consciente de juntar al periodismo y a la literatura en una forma de narración que se convierte en la mejor forma de dejar huella de una sociedad y una época en un momento determinado.
25. El caso más representativo de reportaje-novelado es *A Sangre fría*, de Truman Capote, quien lleva a la máxima expresión las técnicas de investigación periodística, al servicio de contar una historia con las técnicas que tradicionalmente había usado la literatura Realista.
26. En la labor de consolidación del periodismo norteamericano y el muy valorado Nuevo Periodismo fueron importantes revistas como: *Esquire*, *New York*, *Ramparts*, *The New Yorker*, *The Village Voice*, *Playboy*, *Harper's Magazine*, *Rolling Stone*, *The New York Herald Tribune*, *The New York Times Magazine*. También fueron importantes las transformaciones sociales que se vivían en Estados Unidos y en Europa: Mayo del 68, la Primavera de Praga, la Contracultura, la rebelión de los estudiantes contra el *American Way of Life*, la rebelión de los negros contra la segregación racial, la revolución sexual, la psicodelia y la cultura de la droga, los movimientos de liberación de la mujer, las protestas contra la guerra de Vietnam, el movimiento Hippie.
27. En Europa también hubo desarrollo de las relaciones entre periodismo y literatura avalado por revistas y periódicos como: *The Face*, *Actuel*, *The Times*, *Libération*, *El País*, *La Repubblica*, *Stern*, *Quick*, *Paris Match*, *Interviú*, *Época*, *Oggi*, *Panorama*. Semanarios *Le Nouvel Observateur*, *Der Spiegel*, *Cambio 16*,

La Calle, Triunfo, Cuadernos para el Diálogo, Destino, Ajoblanco, La Luna, El Europeo.

28. Los periodistas europeos: Ryszard Kapuscinski, Günter Wallraf, Alberto Cavalleri, Oriana Fallaci, James Fox, Manuel Vázquez Montalbán, también hacían su trabajo y desarrollaban una forma de periodismo que reunía con éxito lo mejor del periodismo y la literatura.
29. En América Latina, escritores como: Rodolfo Walsh, Gabriel García Márquez, Tomás Eloy Martínez o Eduardo Galeano le dieron brillo especial a las relaciones entre periodismo y literatura.
30. Para analizar el periodismo narrativo es importante tener presente su componente retórico. Aunque la retórica, en su concepción clásica, nació de los discursos orales, también está presente en cualquier discurso escrito, que alberga diferentes niveles de *retoricidad*. Es evidente su presencia en el periodismo narrativo, en el que hay un fuerte componente subjetivo, una necesidad de convencer, de persuadir, de conquistar al lector desde el título, el principio, su estructura y su final. En la actualidad, es más difícil seducir a los lectores, pretender que quieran pasar varias horas frente a un texto, por eso es necesario el componente persuasivo que ofrece la retórica.
31. Uno de los principales fines del periodismo es la transmisión de conocimiento, dejar huella de la sociedad y de la época en la que se escribe.
32. El periodismo y, en especial, el periodismo narrativo es una forma de escritura que por sus características, que incluyen encontrar personajes, recrear acciones y contextos, ha sido un modo para mantener una memoria viva de las civilizaciones, una historia que palpita y está viva en esos papeles amarillentos, que cobran validez cada vez que alguien se dedica a estudiarlos.
33. El periodismo narrativo es perfectamente compatible con la Teoría de los Mundos Posibles, que introdujo en España Tomás Albaladejo Mayordomo. De hecho, al estudiar este tipo de escritura, se puede configurar un nuevo modelo de mundo posible, El Mundo real no objetivo o Mundo real facticio, en él los seres,

estados, procesos, acciones e ideas, aunque forman parte de la realidad efectiva, no son una sección de ella, son una representación, un *empalabramiento* de esa realidad. Esa representación, no obstante, está condicionada por unas facciones que requieren ser probadas, por una ética que inherente al periodismo y por la necesidad de que lo que se le muestre al lector pueda ser comprobado.

34. La crónica es un género que está ligado al origen del hombre. Algunos teóricos ubican su origen en *La Biblia*, pero hay otros que lo sitúan en el comienzo de las civilizaciones. El periodismo aprovechó una amplia tradición histórica y literaria para adaptarla a sus páginas.
35. La realidad, para los medios masivos, es un fragmento muy reducido de lo que sucede, un fragmento que le interesa a la minoría que detenta el poder, uno de los aspectos importantes de la crónica es que va en contra de la imposición de los medios tradicionales y busca nuevos protagonistas.
36. Otro compromiso de la crónica está en luchar contra el facilismo de los medios tradicionales; pero, además, contarles a los lectores una historia como nunca se la han contado.
37. La crónica es una forma de arte, es literatura bajo presión, creada a pesar de la inminencia de la hora de cierre.
38. La crónica representa a la realidad y pretende que esa representación sea tan viva que se actualice, que vuelva a ocurrir en la mente del lector. Que quien se aproxime a ella se convierta en testigo.
39. El tema de los géneros ha sido tradicionalmente una cuestión abordada desde la literatura; pero tiene una importancia capital dentro del periodismo, incluso está ligado a su desarrollo. Los géneros periodísticos surgieron a medida que se fueron desarrollando los periódicos y fue necesario encontrar nuevas maneras de contar la realidad.
40. Mijail Bajtín incluye dentro de lo que denomina géneros complejos a algunos géneros periodísticos y de esta manera implica también a unas formas de representación escritas que no están dentro de la definición tradicional de literatura.

41. El tema de los géneros es especialmente propicio para el análisis visto desde la perspectiva de Tvezan Todorov, porque para él los géneros tienen un carácter evolutivo, están determinados por la época en la que son producidos, además tiene una visión amplia, en la que las formas elaboradas de periodismo pueden considerarse como literarias. Para Todorov más que un asunto lingüístico, los géneros se ajustan a la ideología históricamente aceptada por la sociedad en la que se producen los textos. Para el teórico búlgaro hay una lógica interna de los géneros que es “absoluta”; pero la elección de un género en lugar de otro es de la potestad del autor.
42. Los lectores saben qué esperar cuando se enfrentan a un poema, un cuento o una novela; los autores tienen unos puntos de referencia a la hora de escribir. Esta característica se hace particularmente importante en el caso de los géneros periodísticos, la figura modélica es la que justifica las escuelas de periodismo, la que hace que los periodistas cuenten la realidad según la forma que más se ajuste a su necesidad.
43. La época es definitiva para definir qué tipo de textos se producen, cuáles son los géneros que existen e incluso cuáles predominan. Algo muy similar ocurre con los géneros periodísticos que nacieron muy ligados a los cambios sociales y tecnológicos de diferentes periodos históricos.
44. La teoría moderna de los géneros es abierta, no limita el número de géneros ni impone reglas fijas. El género le brinda una serie de posibilidades estéticas al autor, que el lector es capaz de comprender.
45. El término géneros periodísticos fue usado por primera vez en la década de los años cincuenta por Jacques Kayser, un francés que estudió derecho y letras en la Universidad de la Sorbona y quien ejerció el periodismo en su juventud. Con este concepto Kayser intentó la clasificación de los textos que aparecían en los periódicos. El enfoque filológico de los géneros periodísticos comenzó en 1959, en la Universidad de Navarra, con la cátedra de Redacción periodística del profesor José Luis Martínez Albertos, quien, sin embargo, ha dicho que la

clasificación y funciones de los géneros periodísticos fueron idea inicial del director del centro, Antonio Fontán.

46. Lorenzo Gomis plantea la interpretación como la comunicación que hace el periodista de un hecho que primero tiene que entender, pero esta interpretación es diferente de la opinión. La interpretación es la que ayuda, mediante el lenguaje, a comprender lo que pasa a nuestro alrededor.
47. Los niveles de interpretación irían en una línea similar a los de la escuela de periodismo estadounidense que plantea la distinción entre hechos y comentarios. La interpretación de primer grado dice lo que ha pasado, es indicativa, describe y la de segundo grado es evaluativa. La primera trata de reproducir de forma verosímil el pasado inmediato, la segunda trata de interpretar y proyectar, de forma igualmente verosímil, cómo será el futuro. La interpretación es fundamental, según Lorenzo Gomis, porque ayuda a entender mejor lo que está sucediendo, la simple transmisión de hechos a veces es insuficiente para entender lo que pasa.
48. La realidad se comunica a través de una serie de convenciones, de fórmulas para la redacción que se denominan géneros periodísticos, cada género tiene una función específica. Cuando existen circunstancias tan diversas que deben ser comunicadas, deben aparecer nuevas formas de comunicación, más adelante estas formas se convierten en convenciones, con unas reglas que permiten a los periodistas y lectores entender qué y cómo se está tratando un tema. El tema de los géneros se convierte en un requisito mayor en el periodismo que en la literatura. La enseñanza del periodismo actúa como un soporte de los géneros periodísticos, el dominio de éstos es un rasgo diferencial entre un profesional del periodismo y alguien que no tiene el dominio técnico.
49. Cada género posee unas características que pueden potenciar la información, el diálogo, la voz del personaje, la riqueza narrativa del autor, etc. El periodista elige cada género de acuerdo con su necesidad comunicativa, privilegia aquel que le ayude a que su mensaje llegue mejor.

- 50.** Cada género tiene una función y unas características específicas, las noticias se concentran en la respuesta a unos interrogantes, que la teoría ha denominado *Ws*, por sus siglas en inglés; los textos narrativos y descriptivos no abandonan el componente informativo, pero se concentran en otros aspectos formales que le dan gran valor a los verbos, los sustantivos o los adjetivos, según el caso, y existe una tercera corriente, que son los géneros de opinión, que buscan interpretar y orientar, en los que hay una valoración de los hechos.
- 51.** La entrevista es un diálogo entre dos o más personas, altamente informativo y de interpretación. Su objetivo es obtener información o revelar el mundo interior de un personaje. Busca conseguir información testimonial, obtener opiniones sobre hechos de actualidad y sobre temas de interés permanente.
- 52.** La entrevista nació en el periodismo, pero éste le dio un uso bastante restringido. La etnografía encontró en la entrevista la metodología para conocer, más a profundidad, datos sobre el hombre. El discurso puede revelar temores, costumbres, creencias, odios, saberes, tradiciones, sentimientos, que no pueden adquirirse mediante la simple observación.
- 53.** El perfil es un género que requiere una construcción colectiva, por eso consulta muchas voces para adentrarse en un personaje, pueden ser amigos y opositores. Busca retratar, con palabras, los aspectos de la vida de un personaje.
- 54.** El perfil muestra una visión de las distintas facetas de una persona, plantea todos los elementos que constituyen su vida: sus virtudes y defectos, sus éxitos y fracasos, su cotidianidad y sus sueños. Es la explicación de quién es una persona y cómo llegó a serlo. Es una exploración profunda en la personalidad.
- 55.** El testimonio es particular porque requiere de un *testimoneador* que establece un diálogo para dar voz, para que tome protagonismo un testimoniado. Es un acto de solidaridad, es un diálogo en el que toma especial relevancia la palabra del otro. Nació de la entrevista. Es un género que surgió en el periodismo, pero recibió el impulso de otras disciplinas sociales como la antropología y la historia que lo convirtieron en una forma de darle voz a los

que, tradicionalmente, no la han tenido. También ha sido muy importante en la literatura donde sus fronteras con otros géneros han sido difusas.

- 56.** Los textos de opinión muestran un panorama de la realidad, analizan las transformaciones sociales, dejan ver cómo interpreta el entorno un medio de comunicación o una organización. Los textos de opinión son un reflejo de la ideología, de las posiciones que se tienen frente a determinados temas.
- 57.** La columna es un texto que cumple múltiples funciones, debe interpretar, orientar, contextualizar, presentar razones, analizar, contrastar, estudiar antecedentes históricos, confrontar, comparar.
- 58.** El reportaje es hijo de la crónica y la entrevista y tiene una notable influencia del cine. Además, por su afán totalizante es el género mayor del periodismo, el que permite dejar testimonio de los hombres y su época. Su rigor investigativo lo convierte en una fuente de consulta fiable, que ofrece declaraciones, datos, cifras y, sobre todo, respuestas derivadas del análisis.
- 59.** La crónica es una zona de tránsito libre, en la que confluyen distintas disciplinas es narrativa, descriptiva y ofrece opinión. Además hay una búsqueda del rostro humano de la noticia. En la crónica es importante tener unos protagonistas, hay que ir más allá de las cifras, debe tener unos personajes que, normalmente, son seres comunes que no serían seleccionados para estar en la portada de los grandes medios de comunicación.
- 60.** En la crónica hay una necesidad de buscar unos protagonistas diferentes de la historia. En ocasiones son personajes reconocidos; pero la mayoría de las veces, los actores principales son desconocidos que tienen una historia atractiva, con la que mucha gente puede sentirse identificada. La crónica representa la realidad y la realidad está plagada de estos nuevos protagonistas, por eso es un género que se convierte en una manera de expresar la vida misma, a través de distintas maneras de narrar.
- 61.** La autoría de la crónica es la marca que distingue un texto. Los grandes cronistas como los buenos novelistas o los mejores pintores logran un estilo propio, personal. Así como al ver unos trazos el conocedor de arte sabe que está frente a un Picasso; el estudioso del periodismo narrativo, al leer unas pocas

líneas, sabe que está frente a un texto escrito por Gay Talese, Leila Guerriero o Juan Villoro.

62. La crónica es el género periodístico por excelencia en Latinoamérica, en el continente ha tenido momentos brillantes que lo han alimentado y fortalecido para convertirlo en uno de los géneros literarios que mejor da cuenta de los destinos del continente en la actualidad.
63. El primer impulso lo recibió de los llamados Cronistas de Indias, normalmente sacerdotes que venían a catolizar a los nativos y que registraban lo que veían en el Nuevo Mundo. Después estuvo *El Carnero*, de Juan Rodríguez Freyle, que inaugura la crónica de ciudad, se detiene en las costumbres locales, registra un periodo temporal de una comunidad determinada, con las noticias políticas, crímenes famosos, pestes, costumbres y escándalos. *El Carnero* tiene todo los componentes de un buen texto periodístico, es un libro precursor de la crónica latinoamericana, un documento que, a pesar de los relatos de ficción, tuvo la ambición de fijar el momento histórico vivido, a través de un texto entretenido y estético en una clara conjunción entre el periodismo y la literatura que lo convierten en un pionero de la crónica.
64. El Modernismo, liderado por Rubén Darío y José Martí, fue definitivo para la llamada crónica literaria y para la exploración formal de estos autores que encontraron en los periódicos el germen de muchas de sus ideas y la posibilidad de ampliar las concepciones estéticas. El periodismo y especialmente los modernistas, cultores de la crónica literaria, reflejaron las transformaciones de las grandes ciudades y fue la crónica la mejor manera de retratar una época definitiva para América Latina y su literatura.
65. El argentino Rodolfo Walsh es pionero de la novela de no ficción, con su texto *Operación Masacre*, anterior incluso a la paradigmática *A Sangre Fría* de Truman Capote. En *A sangre fría* hay una idea de amalgamar una serie de recursos que posee el autor para lograr una obra total, existe el deseo de la consolidación definitiva de una carrera exitosa como escritor, un deseo de innovación profundo, la intención de sacudir los cimientos de la literatura. En

Operación masacre hay un afán de recoger los testimonios de las víctimas y contar su historia, existe un deseo de denuncia, un fuerte compromiso político que acompañó a Walsh hasta el último día de su vida cuando fue asesinado por órdenes de la Junta Militar, ese compromiso que marcó una época de la literatura latinoamericana y de la que este libro es una obra paradigmática.

66. Los cronistas latinoamericanos son conscientes de su importancia como autores; pero no para ser protagonistas, sino para aportar desde su mirada, que busca ser única y particular. Asimismo, son conscientes de que sus historias requieren tiempo, para compartir con los personajes, para escribir y corregir muchas veces.
67. La crónica, como ha observado Martín Caparrós, es política, toma una posición y ha sido así desde el comienzo.
68. Últimamente se han publicado antologías en España, en Alemania, en Austria y hasta en Inglaterra. En España e Italia se han publicado artículos que indagan acerca de lo que sucede con la crónica latinoamericana. Cada vez hay más talleres de crónicas, revistas que publican trabajos y premios que buscan reconocer a los talentos con trayectoria y descubrir nuevos narradores, hay tesis y estudios que se ocupan del tema. Eso sí, son pocos los cronistas que pueden vivir de su oficio, aún los libros de crónicas no tienen ni siquiera una distribución continental.
69. La Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano le ha dado un impulso a la crónica, a los cronistas, a los maestros. Le ha conferido un estatus a un género que había sido visto como menor, ha consolidado la figura del cronista y del maestro de cronistas que, a su vez, ha desencadenado en una serie de talleres que han ayudado a la consolidación de la crónica. Además, ha servido de puente para que se conozca el trabajo de los cronistas en todo el continente.
70. Si la crónica latinoamericana se ha extendido en los últimos años, ha tenido una mayor difusión, si se han creado redes y el trabajo de los cronistas es cada vez más conocido, en buena medida se debe a internet. Con una industria editorial todavía poco desarrollada, con unos canales de distribución de libros y

revistas mediocres, la red se ha convertido en la mejor manera de acercar países, autores y lectores. Además, la creación de un buen número de medios digitales ha fortalecido la vitalidad de la crónica.

- 71.** Es en las revistas donde la crónica latinoamericana ha encontrado un espacio, muchos temas han surgido al amparo de las revistas, otros han sido financiados por ellas. Muchos autores han pulido o han encontrado un estilo en estas publicaciones. La crónica latinoamericana actual ha encontrado un espacio natural en las revistas.
- 72.** Una característica particular de esta generación de cronistas es que para muchos de ellos ya no es un requisito para perpetuarse escribir literatura de ficción, ya no es una marca de estatus como escritores o simplemente no les interesa “dar el salto”. Para varios integrantes de esta generación es suficiente con estar atentos a la realidad, interrogarla de forma correcta y después vestirla o desvestirla con paciencia, según el caso, a la hora de escribir. En la generación de los abuelos de la crónica, para hombres como Martí o Rubén Darío la literatura de ficción era lo primordial, el periodismo era una manera de subsistencia. Para hombres como Tomás Eloy Martínez o García Márquez la literatura de ficción era la forma en la que podían garantizar la trascendencia, para escritores como Juan Villoro es una forma de prestigio. Autores como Leila Guerriero, Alberto Salcedo Ramos o Josefina Licitra no quieren escribir ficción, para ellos la no ficción les garantiza la satisfacción de sus necesidades narrativas, esta marca distintiva es una característica particular de esta generación
- 73.** El hecho de que los cronistas ya no perciban al periodismo como una manera de ganarse la vida, sino como una forma de arte a la que dedican todo su esfuerzo ha hecho que se note una mayor calidad en lo que se publica. Antes hubo textos memorables que radicaban en el talento de los escritores. Ahora, aparte del talento, entra a jugar un papel importante el oficio.
- 74.** Cada vez es más clara, más sentida, la necesidad de hablar de editores cuando se piensa en la crónica latinoamericana actual, al momento de valorar crecimiento de autores y la personalidad de los medios. A la par con los medios

y los cronistas ha crecido una generación de editores que son un componente importante dentro del desarrollo de la crónica latinoamericana actual.

75. Hay una serie de editoriales que han apostado por los autores de la crónica latinoamericana actual, que han descubierto el interés de un grupo de gente a la que le gusta leer historias reales bien investigadas y bien contadas. Este grupo de editoriales van desde las grandes como: *Alfaguara* y *Anagrama*, pasa por editoriales universitarias como la *Diego Portales* y la *Universidad de Antioquia*, hasta editoriales independientes como *Libros del náufrago* y, últimamente también se han impuesto los E-books.
76. Una característica especial de la crónica latinoamericana actual es el alto número de talleres de crónicas, de perfiles y de edición que se ofrecen. Los talleres formales comenzaron con la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, que le dio un estatus al maestro que compartía su experiencia, su método. Después muchos de los que recibieron talleres en la Fundación crearon sus propios espacios, sus escuelas de periodismo.
77. Para entender mejor el fenómeno de la crónica latinoamericana actual es necesaria la labor de los estudiosos que tratan de comprender qué sucede con el género y con sus autores. En este apartado hay un déficit. Muy pocos estudios se han detenido a analizar la crónica latinoamericana y, en general, la crónica.
78. Otro de los factores que nos habla de una presencia fuerte de la crónica en América Latina es que últimamente se han creado varios premios para reconocer el trabajo de los cronistas, aparte de los reconocimientos nacionales, como el Premio Simón Bolívar de Colombia, el Jorge Mantilla de Ecuador o el PNP de México, se han creado una serie de galardones regionales. Incluso hay premios que se ofrecen al otro lado del Atlántico y que han reconocido el trabajo de grandes cronistas latinoamericanos como es el caso del Premio Rey de España, dentro del que se convoca el Premio Don Quijote y el premio Ortega y Gasset.
79. En los últimos años, uno de los sucesos que ha ayudado a que se hable de un *Boom* de la crónica latinoamericana fue la publicación de dos antologías, la *Antología de la crónica latinoamericana actual*, de la editorial Alfaguara y

Mejor que ficción, de Anagrama. El hecho de que las dos antologías se hayan publicado en España, un país que entiende por crónica algo diferente, le dio una especial relevancia al tema. Ya antes se habían hecho antologías de un autor y de varios autores.

80. Una de las grandes críticas que se le ha hecho a la crónica latinoamericana actual es la recurrencia en los temas, una delimitación cerrada que deja deudas, según los expertos, por ejemplo, en el tratamiento del poder y los poderosos.
81. La violencia es un tema central de la crónica latinoamericana y atraviesa de manera transversal el continente, como la misma crónica.
82. Paralelo al tema de la violencia está el tema del narcotráfico, que también es un eje en toda América Latina. Los países que producen la droga, los que la distribuyen y los que sirven de puente para exportarla. La droga tiene muchas consecuencias, una de las más delicadas es la violencia que se genera a su alrededor y que ha llevado a que algunas naciones se planteen si realmente sus sociedades son viables. Aparte está el fantasma corruptor de las grandes cantidades de dinero que mueve el negocio. En países como Colombia y México su influencia ha llegado desde los políticos hasta los sectores populares. El narcotráfico, además, genera un estilo de vida que se ha extendido y generado una estética propia, la *narcoestética*, que se refleja en hombres y mujeres que gravitan alrededor del negocio.
83. El endurecimiento de los controles migratorios, la problemática que viven los migrantes al enfrentarse a los carteles de la droga en el norte de México, las dificultades de los inmigrantes latinoamericanos en España y las humillaciones a las que son sometidos los inmigrantes bolivianos en Argentina y en Brasil también hacen parte de la temática de la crónica latinoamericana actual.
84. América latina es un territorio de extremos, de la misma manera su gente vive situaciones extremas, por eso se ha dado pie a que surjan relatos que intentan dar cuenta de estas experiencias.
85. Los perdedores y los hombres que han transformado radicalmente su vida también habitan la temática de la que se ocupa la crónica latinoamericana actual.

- 86.** En la crónica latinoamericana actual también hay espacio para los oficios que desaparecen. Las nuevas tecnologías y las nuevas dinámicas sociales han hecho que se pierdan o estén en peligro de desaparecer muchos oficios que antes eran comunes. De igual manera, las transformaciones hacen necesarios nuevos oficios que suplen las nuevas necesidades.
- 87.** Los desastres naturales son un tema que también tiene recurrencia en la crónica latinoamericana actual. Historias de supervivencia, de grandes pérdidas, de actitudes heroicas en personajes cotidianos también han ocupado a los cronistas. Dicen que América latina es un lugar con la eterna propensión al desastre. La crónica latinoamericana también ha hecho de los desastres naturales un tema para ser contado.
- 88.** Lo monstruoso, lo extravagante, lo extraordinario es uno de los temas recurrentes en la crónica latinoamericana actual, se busca lo exótico, lo novedoso, lo raro, lo que se sale de lo común. Es uno de los temas más trabajados, más buscados por los cronistas.
- 89.** Para los cronistas latinoamericanos es muy importante la cantidad de tiempo que se dedica al trabajo y además, algunos, se meten de lleno en las historias, dejan la piel y parte de sus creencias para contar relatos más vivos.
- 90.** En la crónica latinoamericana actual existen distintas manera de vivir el periodismo de inmersión. Por un lado está el método del argentino Emilio Fernández Cicco, que él ha denominado periodismo *border*. El periodismo *border* se plantea dinamitar los esquemas del periodismo tradicional y buscar una narración auténtica, vivir los sucesos en carne propia y de la misma manera contarlos. Gabriela Wiener disfruta y sufre sus textos, en ellos está más que el simple deseo de retratar una experiencia, hay un tono íntimo y tan personal que parece hablarle al oído del lector, parece contándole un secreto. En el periodismo de inmersión hay otra forma más brutal de vivir los acontecimientos, ponerse de frente al relato, vivirlo en carne propia con la determinación del protagonista que sufre cada uno de los sucesos.

- 91.** Existen una serie de situaciones que son tratadas en la crónica latinoamericana actual que se relacionan con culturas que se posicionan y con determinadas circunstancias que se ponen de moda.
- 92.** Las religiones son uno de los temas más definitivos en la vida de los hombres y uno de los aspectos que más determina la conformación de grupos sociales. Por las religiones se han creado comunidades y también ha habido sanguinarias guerras. Son uno de los aspectos de mayor comunión y discordia. La crónica latinoamericana también se ha ocupado de esta temática en forma recurrente.
- 93.** La homosexualidad es otro tema que tiene protagonismo dentro de la crónica latinoamericana actual, desde el estilo único de Pedro Lemebel, hasta otros más distantes como el de Martín Caparrós, pasando por el humor preciso de Alberto Salcedo Ramos.
- 94.** El sexo es ampliamente relatado en la crónica latinoamericana actual, desde la problemática de la trata de personas que refleja la mexicana Lydia Cacho, hasta la incursión en el cine porno de Emilio Fernández Cicco, pasando por las osadas irrupciones en la temática de Gabriela Wiener y Daniel Riera.
- 95.** El fútbol es otro tema que está presente con fuerza en los contenidos de la crónica latinoamericana actual. Desde especialistas que hablan del tema como Martín Caparrós y Juan Villoro, hasta personas que no tienen idea de fútbol y hacen investigaciones para retratar un fenómeno que va más allá del deporte, como es el caso de Leonardo Faccio, en su perfil sobre Lionel Messi. También están quienes retratan aspectos poco éticos que hacen del fútbol un simple negocio.
- 96.** Dentro de la crónica hay una profunda reflexión acerca de la crónica misma y un acercamiento a las demás formas de arte. La crónica es *Anfibia* por naturaleza, es heterogénea y ambiciosa, por eso busca beber de lo artístico, de lo intelectual y se aproxima a estos temas con voracidad.
- 97.** Se nota un esfuerzo por retratar no sólo a los cantantes famosos, sino un deseo de recuperación de memoria. Ha habido esfuerzos recurrentes como los de la

revista *Rolling Stone* y los de autores como Alberto Salcedo quien, durante un tiempo, se dedicó a perseguir a representantes del vallenato colombiano. De igual manera están quienes han tratado de retratar excéntricas estrellas de rock como Daniel Riera en su famoso perfil sobre el rockero Charlie García.

98. En la crónica latinoamericana actual también es protagonista el tema de la cocina y, como era de esperar, los que lideran la escritura en esta temática son los peruanos; en especial los de la escuela de la revista *Etiqueta Negra*, que incluso le dedicó un número entero al tema de la cocina.
99. El viaje es un tema que siempre ha estado ligado a la crónica. Se ha establecido esa ventana a través de la cual se miran las experiencias de otras personas, los viajes son una forma para el encuentro con el otro.
100. Uno de los recursos que más dinamiza los relatos son las anécdotas; pero en el caso de Alberto Salcedo Ramos, aparte de dinamizar, la anécdota toma un valor que va más allá de la sabiduría popular. En sus textos, las anécdotas son pruebas de trabajo e inteligencia.
101. El humor ha sido propio no sólo de la crónica, si no de la literatura y en general del arte. Los textos de Salcedo Ramos tienen un alto grado de atractivo, porque sacuden al lector y hacen que tenga diferentes sensaciones, lo sacan de su cotidianidad, son una forma de distraer el ánimo y alejarse de las preocupaciones cotidianas.
102. Otro aspecto que se repite, de forma regular, en las crónicas de *La eterna parranda* es la búsqueda de un origen, el momento en el que comenzó todo para cada uno de los personajes.
103. Julio Villanueva Chang dice que un cronista es un cazador de contrastes. Los contrastes están muy presentes en la obra de Salcedo Ramos, de hecho el título del libro *La eterna parranda*, es una manera en la que los caribes se burlan de la muerte.

- 104.** Los cronistas son personas sensibles que tratan de reflejar la época en la que viven. Alberto Salcedo Ramos es quizás el mejor cronista de Colombia porque es el que mejor ha sabido leer el momento en el que vive, lo ha interpretado y ha dejado testimonio; pero no sólo ha reflejado la época presente, también se ha detenido en el momento en el que viven sus personajes para que quede una huella. En la idea de dejar huella, Salcedo Ramos también es consciente de la injusticia de un país en el que hay personas que sólo aparecen en los periódicos con el apellido de una tragedia, de lugares pobres y olvidados que sólo se mencionan cuando ocurre una catástrofe.
- 105.** La idea de meterse con temas del conflicto armado es reciente en Alberto Salcedo Ramos, de hecho apenas aparece en *La eterna parranda* y no está presente en sus demás libros. Antes, las historias que contaba eran las que le atacaban la curiosidad. Después, con su gran capacidad narrativa, varios editores lo buscaron para que contara historias de lo que sucedía en el país, con tan buen suceso que es uno de los que mejor ha sabido leer esas huellas que van quedando del conflicto armado.
- 106.** Uno de los grandes compromisos de los textos de periodismo narrativo es el de poder presentar de forma completa a los personajes, no solamente la descripción física sino también la descripción psicológica que nos ayuda a entender su complejidad. Uno de los puntos más fuertes en la obra de Alberto Salcedo Ramos es la descripción de los personajes. En el caso de los hombres es contundente; en el de las mujeres es más decantada, con un toque de coquetería.
- 107.** Las escenas funcionan en la mente del lector como si fuera el espectador de una obra de teatro. No está presente la voz de un narrador y, más bien, aparecen unos acontecimientos que eliminan la presencia de intermediarios. El lector está en primera fila como testigo de lo que pasa. Hay imágenes y sonidos, además que se percibe el estado de ánimo de los personajes sin necesidad de explicarlo. Alberto Salcedo Ramos ha dicho que quiere convertir en película cada cosa que ve, lo logra mediante las escenas con las que cuenta sus historias.

- 108.** Hay un tema recurrente en la obra de Alberto Salcedo Ramos y es la presencia de los espejos, el autor reflexiona acerca de ellos, están presentes en varios textos de *La eterna parranda* e incluso algunos textos anteriores como *Esther Farfán, la primera*. La imagen del personaje sirve como ejemplo para analizar lo que representa el cambio de la fisonomía de un ser humano, unos cambios que pueden ser imperceptibles a través de la visión recurrente; pero que si se mira con detenimiento revela profundas transformaciones que marcan el paso del tiempo. En algunos casos, el espejo sirve para que el personaje ayude a contar su historia, para que recupere momentos de su pasado, para que el cronista puede retratarlos
- 109.** Hay un recurso que se repite en varias crónicas: el uso de fotografías. Alberto Salcedo Ramos las utiliza para describir a los personajes, para contrastar su imagen del pasado con lo que observa en el presente. Aparte las ha incorporado en su método de trabajo para apoyar sus descripciones.
- 110.** Alberto Salcedo Ramos deja una huella permanente de su manera de abordar las historias, escucha la grabación de la voz de los personajes y va reconstruyendo recuerdos, hace caminatas y visitas a diferentes lugares (para él es importante dejar claro que estuvo con el personaje en diferentes escenarios), cuenta las dificultades en los lugares por los que transita, los problemas de seguridad que tiene que enfrentar, las carreteras estrechas, pantanosas y la manera en la que trabaja sus historias.
- 111.** Los principios son la puerta de entrada al texto, una de las razones por las que el lector decide si continúa o abandona lo que se le está presentando. Alberto Salcedo Ramos tiene diferentes maneras para construir los principios de sus textos, en ocasiones simplemente empieza con una frase contundente. En otras ocasiones, también es contundente, pero aprovecha los contrastes que plantea la historia y a partir de ellos construye el principio. En otras ocasiones, el recurso que utiliza para construir el principio son las escenas, abandona el papel de narrador y presenta a los personajes en un escenario. La multiplicidad de recursos para construir los principios demuestran la versatilidad de un autor

que procura no repetirse, que innova permanentemente en los textos que presenta.

- 112.** Los referentes en la obra de Alberto Salcedo Ramos son disímiles, están los autores que los han marcado, las referencias filosóficas, los mitos clásicos griegos, los relatos de la *Biblia*. Ese afán por tener referentes muestra un deseo de dar cierta autoridad a los textos.
- 113.** Julio Villanueva Chang dice que los cronistas deben convertir el dato en conocimiento, la cifra por sí sola no conmueve y hay que aterrizarla, hacer que el lector comprenda la magnitud de lo que le estamos diciendo. Alberto Salcedo Ramos también trata de poner las cifras en contexto para que produzcan más que la simple sorpresa del lector.
- 114.** La buena literatura se caracteriza porque reflexiona acerca de la condición humana, en ella están presentes los conflictos esenciales del hombre, sus principales preocupaciones. La crónica no podía ser ajena a estas reflexiones. En el caso de Alberto Salcedo Ramos, la reflexión ha aparecido paulatinamente en sus textos, en *La eterna parranda* es donde se hace más evidente, los escritores, como la mayoría de los seres humanos, adquieren sabiduría con el tiempo y las vivencias.
- 115.** La obra de Alberto Salcedo Ramos tiene unas características particulares y unas reiteraciones que marcan un estilo. Sus textos tienen una prosa fluida que se emparenta con la oralidad, esa condición la logra gracias a mucho trabajo. En sus textos se reitera la presencia de los espejos, que sirven para analizar dos visiones de un personaje. Al igual que las fotografías, que le sirven para describir gestos y también para hacer comparaciones entre el ayer y el ahora, en un ejercicio de memoria que permite la captura de un instante fotográfico. En la obra también aparece su método de trabajo, el tiempo que comparte con los personajes, los paisajes que frecuentan, el tipo de preguntas que realiza, la forma en la que construye los principios y la versatilidad que busca para tratar de no repetirse, los personajes que gravitan alrededor de los principales y ayudan a

construir la historia y también las reflexiones sobre la condición humana propias de la alta literatura.

Bibliografía

- ABELLO, J. (2013) Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Medellín, Colombia, en noviembre de 2013. (Incluida en apéndices).
- ADORNO, T. (1983). *Teoría estética*. Madrid: Orbis.
- AFANADOR, L. (2012). *El último ciclista de la vuelta a Colombia*. En: Antología de la crónica latinoamericana actual. Madrid: Alfaguara.
- AGUILAR, M. (2010). *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América latina*. Santiago: RIL.
- AGUIRRE, C. (2010). *Espejito, espejito*. En: http://editorialorsai.com/revista/post/n1_caro_aguirre. Recuperado el 2 de febrero de 2013.
- ALARCÓN, C. (2012) *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. Buenos Aires: Aguilar.
- ALARCÓN, C. (2012). *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Aguilar.
- ALARCÓN, C. (2013). Conferencia en la Fundación Tomás Eloy Martínez. Buenos Aires, Argentina.
- ALARCÓN, C. (2013). *Un mar de/ castillos peronistas*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1991). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (2000). *El texto político de escritura periodística: la configuración retórica de su comunicación*. En: *Círculo de lingüística aplicada a la Comunicación*. <http://www.ucm.es/info/circulo/no1/albalade.htm>. Recuperado el 20 de octubre de 2011.

- ALMAZÁN, A. (2010). *Un buchón no se retira, solo hace pausas*. En: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2010/01/05/un-buchon-no-se-retira-solo-hace-pausas/>. Recuperado el 2 de octubre de 2014.
- ALMAZÁN, A. (2012). *Acapulco kids*. En: Antología de la crónica latinoamericana actual. Madrid: Alfaguara.
- ALMAZÁN, A. (2013). *Cartas desde la laguna*. En: <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=185>. Recuperado el 15 de marzo de 2014.
- ALMAZÁN, A. (2013). *Un narco sin suerte*. En: *Crónicas inexplicables*. México: Debate.
- ALMAZÁN, A. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Medellín, Colombia, en noviembre de 2013. (Incluida en apéndices).
- ÁLVAREZ, I. (2012). *Mirando al norte: algunas tendencias de la migración latinoamericana*. San José: FLACSO.
- ÁLVAREZ, J. (2013). *Balas por encargo*. Bogotá: Rey Naranjo Editores.
- ÁLVAREZ, S. (2008). *La casa del transformismo*. En: *Soho crónicas*. Bogotá: Aguilar.
- AMPUERO, M. (2013). *Permiso de residencia*. Quito: La Caracola Editores.
- ANDERSON, J. (2005). *Taller de perfiles*. Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- ANDRADE, J. (2010). *The ecuadorian dream*. En: <http://culturab.blogspot.com/2010/08/ecuadorian-dream-pluma-de-oro-jorge.html>. Recuperado el 2 de octubre de 2014.
- ANDRADE, J. (2012). *Quito Bizarro*. Quito: Aguilar.
- ANGULO, M. (2014). *Crónica y mirada*. Madrid: Libros del K.O.
- ANGULO, M. (2014) Entrevista realizada por el autor de la tesis por correo electrónico.
- ANGULO, T. (2012). *Librero de viejo andante*. En: *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara.
- ARISTÓTELES. (2000). *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- ATORRESI, A. (2007). *Los géneros periodísticos. Antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- AVILÉS, M. (2013). *Pedro Miguel Schiaffino, El cocinero que se enamoró de un pez*. En: <http://soloparaviajeros.pe/invitado/pedro-miguel-schiaffino-el-cocinero-que-se-enamoro-de-un-pez/>. Recuperado el 3 de marzo de 2014.
- AVILÉS, M. (2013). *Días de visita*. Madrid: Libros del K.O.
- AVILÉS, M., citado por Jaramillo, D. (2011). En: *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara.
- AVILÉS, M. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Lima, Perú en octubre de 2013. (Incluida en apéndices).
- AYALA, A. (2011). *Sillerico, el hombre que viste a Evo Morales*. En: *Bolivia a toda costa*. La Paz: El Cuervo.
- AYALA, A. (2012). *Los mercaderes del Che*. Madrid: Libros del K.O.
- AYALA, A. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en La Paz, Bolivia en septiembre de 2013. (Incluida en apéndices).
- BARRERA, C. (2004). *Historia del periodismo universal*. Barcelona: Ariel.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAJTÍN, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, M. (2011). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- BARRIENTOS, F. (2011). *Bolivia a toda costa*. La Paz: El Cuervo.
- BARTHES, R. (1970). *Lo verosímil*. Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- BARTHES, R. y otros (1978). *Lingüística y literatura*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- BASTOS, M. (2013). *La gran mudanza y otras crónicas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- BATRES, V. y LIMÓN, E. (2010). *Sexo de extremo a extremo*. En: *Lo mejor del periodismo en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BEDOYA, J. (2010). *Trigo Atómico*. Lima: Mitin Editores.

- BEDOYA, J. (2010). *El etnocacerolismo de Gastón Acurio*. En: *Trigo Atómico*. Lima: Mitin Editores.
- BEDOYA, J. (2010). *Te como, Perú*. En: *Trigo Atómico*. Lima: Mitin Editores.
- BENAVIDES, J. (2014). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis por correo electrónico en marzo de 2014. (Incluida en apéndices).
- BENAVIDES, J. (2014). *Juan Villoro, el maestro de la dispersión total*. En: *Revista Sole*. Disponible en: <http://www.revistasole.com/2014/10/juan-villoro-el-maestro-de-la.html>. Consultado el 20 de octubre de 2014.
- BIANCHINI, F. y otros. (2012). *El hombre que nada y otras crónicas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- BIANCHINI, F. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Buenos Aires, Argentina en marzo de 2013. (Incluida en apéndices).
- BISAMA, A. (2015). *Lo lloraremos como a los héroes muertos*. En: <http://www.revistaAnfibia.com/cronica/como-los-heroes-muertos/>. Recuperado el 2 de abril de 2015.
- BORRAT, H. (1991). *Teoría del sistema de textos*. En: CASASÚS, J y NUÑUEZ, L. *Estilo y géneros periodísticos*. Madrid: Ariel.
- BOYTON, ROBERT S (2005). *El taller de Gay Talese*. En: *El Malpensante*. Número 65. Bogotá.
- BUDASOFF, E. y otros. (2012) *El hombre que se convirtió en espejo y otras crónicas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- BUDASOFF, E. (2013) Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Buenos Aires, Argentina, en febrero de 2013.
- CACHO, L. (2011). *Esclavas del poder. Un viaje al corazón de la trata sexual de mujeres y niñas en el mundo*. México: Grijalbo.
- CAMINO, H. (2006). *Los balseros del Mediterráneo*. En: *Las mejores crónicas de Gatopardo*. Bogotá: Random House Mondadori.

- CANTAVELLA, J. (2004). *La crónica en el periodismo: explicación de hechos actuales. Redacción para periodistas: informar e interpretar*. Barcelona: Ariel.
- CANTÚ, E. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Lima, Perú, en octubre de 2013.
- CAPARRÓS, M. (2004). *Larga distancia*. Buenos Aires: Seix Barral.
- CAPARRÓS, M. (2005). *Boquita*. Buenos Aires: Booket.
- CAPARRÓS, M. (2007). *Por la crónica*. En: http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_1/13/caparros_martin.htm. Recuperado el 15 de febrero de 2012.
- CAPARRÓS, M. (2011). *Níger*. En: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/09/07/niger/>. Recuperado el 2 de abril de 2014.
- CAPARRÓS, M. (2011). *El Hambre*. Bogotá: Planeta.
- CAPARRÓS, M. (2012). *La ciudad de las viudas*. En: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2012>. Recuperado el 2 de febrero de 2013.
- CAPARRÓS, M. (2012). *Viva el turismo*. En: *Etiqueta Negra*. Año 4, número 32.
- CAPARRÓS, M. (2012). *Muxes de Juchitán*. En: *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara.
- CAPARRÓS, M. (2014). *El interior*. Barcelona: Malpaso.
- CAPOTE, T. (2007). *A Sangre fría*. Barcelona: Anagrama.
- CARRASQUILLA, T. (1958). *Obras completas*. Medellín: Bedout.
- CARRIÓN, J. (2012). *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama.
- CARRIÓN, J. (2014). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis por correo electrónico, en marzo de 2014. (Incluida en apéndices).
- CASASÚS, J y NUÑUEZ, L. (1991). *Estilo y géneros periodísticos*. Madrid: Ariel.
- CASTAÑO, J. (2006). *¿Cuánto cuesta matar a un hombre?* Medellín: Norma.
- CASTAÑO, J. (2006). *Vida feliz de un narco*. En: *¿Cuánto cuesta matar a un hombre?* Medellín: Norma.

- CASTAÑO, J. (2008). *La desenterradora de cuerpos*. En: *Zoológico Colombia*. Medellín: Norma.
- CASTAÑO, J. (2008). *Zoológico Colombia*. Medellín: Norma.
- CASTRO CAYCEDO, G. (1999). *La caja de herramientas del narrador*. En: *Folios*. No. 04. Medellín.
- CASTRO LEAL, A. (Prólogo) (1946). *Cuentos vividos y crónicas soñadas*. México: Porrúa.
- CECHIN, C. (2013). *Ahora cualquier showman cocina*. En: *Etiqueta Negra*. Año 12. Número 113.
- CEPAL. (2006). *Migración internacional de latinoamericanos y caribeños en Iberoamérica*. Santiago: CELADE.
- CEPEDA SAMUDIO, A. (1977). *Antología*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- CHEREM, S. (2010). *Yo sobreviví al tsunami*. En: *Lo mejor del periodismo en América latina II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CHIAPE, D. (2010). *Tan real como la ficción*. Barcelona: Laertes.
- CHICO RICO, F. (1988). *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Murcia: Universidad de Alicante.
- CHICO RICO, F. (2015). *La Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica*. En: *Revista Dialogía*. Número 9.
- CHILLÓN, A. (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CHILLÓN, A. (2014). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis por correo electrónico en abril de 2014.
- CHILLÓN, A. (2014). *Literatura facticia. Literatura periodismo y comunicación*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CISNEROS, D. (2012). *Dieciocho horas en el tren de inmigrantes*. En: *El hombre que nada y otras crónicas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- CLARKE, G. (1989). *Truman Capote. La biografía*. Barcelona: Ediciones B.

- COLÓN, C. (2011). *Diario de abordo*. En: http://www.elhistoriador.com.ar/documentos/conquista_y_colonia/diario_de_a_bordo_de_cristobal_colon.php. Recuperado el 18 de junio de 2012.
- COLOMBO, S. (2014). *Um artesão da crônica latino-americana em São Paulo*. En: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2014/11/1541986-sylvia-colombo-um-artesao-da-cronica-latino-americana-em-sao-paulo.shtml>. Recuperado el 2 de noviembre de 2014.
- CORREA, C. (2011). *La crónica reina sin corona*. Medellín: EAFIT.
- CORREA, C. (2008). *Las llaves del periódico*. Medellín: EAFIT.
- CORREA, C. (2014). *Aprendiz de cronista*. Medellín: EAFIT.
- CORREA, C. (2014). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Medellín, Colombia, en noviembre de 2014. (Incluida en apéndices).
- CORTÁZAR, J. (2000). *Algunos aspectos sobre el cuento*. En: *El elegido y otros cuentos*. Medellín: Impresos El Día.
- DADA, C. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Medellín, Colombia, en noviembre de 2013. (Incluida en apéndices).
- DEFOE, D. (1996) *Diario del año de la peste*. España: Seix Barral.
- DEFOE, D. (1977) *Robinson Crusoe*. México: Aguilar.
- DEFOE, D. (2005). *La tormenta*. Londres: Penguin.
- DE LLANO, P. (2012). *Un matador tímido*. Lima: Antología de perfiles *Etiqueta Negra*.
- DE MARCO, M. (2006). *Historia del periodismo argentino*. Buenos Aires: Educa.
- DONADO, D. (2003) *Crónica anacrónica. Un estudio sobre el surgimiento, auge y decadencia de la crónica periodística en Colombia*. Bogotá: Editorial Panamericana.
- ECO, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Lumen.
- EGAN, L. (2001). *Cultura y crónica en el México contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- EL TIEMPO. (1989). *Manual de redacción*. Bogotá: El Tiempo.
- EL TIEMPO. *Crónicas El Tiempo*. (2013) Bogotá: Intermedio editores.

- EL PAIS. (1998). *Libro de estilo*.
- EMERY, E. (1966). *El periodismo en los Estados Unidos*. México: Trillas.
- ENRÍQUEZ UREÑA, P. (2001). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FACCIO, L. (2013). *Messi*. Madrid: Debate.
- ETHEL, C. (2008). La invención de la realidad. En: *Babelia*, No. 868, *El País*, 12 de julio de 2008. Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215819552_850215.html. Consultado el 26 de julio de 2014.
- FACCIO, L. (2008). *El humanitario negocio de alquilar tu cuerpo para el progreso de la ciencia*. En: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2008/10/24/el-humanitario-negocio-de-vender-tu-cuerpo-para-la-ciencia/>. Recuperado el 3 de octubre de 2014.
- FAULKNER, W. Entrevista tomada de: www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/faulkner.htm - 55k. Recuperada el 7 de noviembre de 2008.
- FAVERÓN, G. (2013). *Breve historia de la explosión más larga del mundo*. En: *Buen Salvaje*. Disponible en: <http://buensalvaje.com/2013/01/09/big-bang-Boom/>. Recuperado el 22 de octubre de 2014.
- FERNÁNDEZ, A. (2002). *Los nuevos lectores*. En: *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*. Número IV. Universidad de Murcia.
- FÉRNANDEZ, E. (2004). *Nena de mamá*. En: <http://www.rollingstone.com.ar/582251>. Recuperado el 3 de octubre de 2014.
- FÉRNANDEZ, E. (2006). *Yo fui un porno star y otras crónicas de lujuria y demencia*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- FÉRNANDEZ, E. (2006). *Vale todo*. En: *Las mejores crónicas de Gatopardo*. Bogotá: Random House Mondadori.
- FERNÁNDEZ, P. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Medellín, Colombia, en noviembre de 2013. (Incluida en apéndices).
- FERNÁNDEZ, S. (2011). *El debate en torno a los géneros periodísticos en la prensa: nuevas propuestas de clasificación*. En:

- <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer11-12-fernandez.pdf>. Recuperado el 20 de octubre de 2014.
- FNPI. (2006). *Lo mejor del periodismo en América latina I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FNPI. (2010). *Lo mejor del periodismo en América latina II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FONSECA, D. (2012). *Sam no es mi tío*. Bogotá: Alfaguara.
- FONSECA, D. (2013). *Ingrid y los patojos*. En: <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=193>. Recuperado el 2 de octubre de 2014.
- FONSECA, D. (2013). *El vapor de las ilusiones*. En: <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=207>. Recuperado el 10 de octubre de 2013.
- FONSECA, D. (2013). *Crecer a golpes*. New York: Random House Mondadori.
- FONSECA, D. (2014). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis por correo electrónico en marzo de 2014. (Incluida en apéndices).
- FUENTES, B. (2009). *Historia de una mujer bomba y otras crónicas de América latina*. Santiago: Universidad Aldolfo Ibañez.
- FUGUET, A. (2012). *El dealer digital*. En: *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara.
- GALEANO, E. (2001). *Nosotros decimos no. Crónicas*. Madrid: Siglo XXI.
- GALEANO, E. (2010). *El fútbol a sol y sombra*. Madrid: Siglo XXI.
- GARCÉS, A. (2009). *Emergencia de la juventud en las ciudades contemporáneas*. En: Anagramas. Volumen 7, número 14.
- GARCÍA ÁNGEL, A. (2008). *Raelianos*. En: *Soho crónicas*. Bogotá: Aguilar.
- GARCÍA BERRÍO, A. (1989). *Teoría de la literatura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- GARCÍA BERRÍO, A. y HERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ, T. (2006). *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GARCÍA, K. (2009). *Periodismo, arte y testimonio. Operación masacre: el legado de un escritor anfibio*. *Revista Nexos*. Número 5. Cali: Universidad del Valle. En: <http://dintev.univalle.edu.co/revistasunivalle/index.php/nexus/article/view/1061>. Recuperado el 10 de junio de 2012.
- GARCÍA, M. (2008). *Burdel de burras*. En: *Soho Crónicas*. Bogotá: Aguilar.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2000). *Relato de un naufrago*. Bogotá: Editorial Norma.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Editorial Norma.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2013). *Gabo periodista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA USTA, J. (2007). *García Márquez en Cartagena: sus inicios literarios*. Bogotá: Seix Barral.
- GARZÓN, D. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Bogotá, Colombia, en enero de 2013. (En apéndices).
- GATOPARDO. (2001). *Un mundo muy raro y otras crónicas de Gatopardo*. Bogotá: Aguilar.
- GATOPARDO. (2006). *Las mejores crónicas de Gatopardo*. Bogotá: Random House Mondadori.
- GATOPARDO. (2009). *Crónicas de otro planeta. Las mejores historias de Gatopardo*. Bogotá: Random House Mondadori.
- GILARD, J. (1997). Prólogo. En: *Gabriel García Márquez. Obra periodística: Textos costeños*. Bogotá: Norma.
- GARGUREVICH, J. (1989) *Géneros periodísticos*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2011). *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- GARRIDO MEDINA, J. (1992). *La lengua y los medios de comunicación*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

- GAUR, A. (1987). *A history of writing*. New York: Cross River Press.
- GENETTE, G. (1991). *Ficción y dicción*. Madrid: Lumen.
- GIARDINELLI, M. (2003). *Así se escribe un cuento*. Madrid: Punto de lectura.
- GÓMEZ ALONSO, J. (1999). *El estilo en la crítica literaria periodística*. En: *La lengua y los medios de comunicación. Tomo II*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GÓMEZ, F. (2006). *Un americano original*. En: *Las mejores crónicas de Gatopardo*. Bogotá: Random House Mondadori.
- GOMIS, L. (2008). *Teoría de los géneros periodísticos*. Barcelona: Editorial UOC.
- GONZÁLEZ, S. (2014). Conferencia en la Feria del Libro de Buenos Aires, Argentina.
- GORDIMER, N. (1997) *Agenda cultural Alma Máter*. Periodismo y narración. N. 129. Febrero de 1997.
- GORODISCHER, J. (2010). *Orden de compra*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- GOSSAÍN, J. (1997). *Crónica del día*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- GRIJELMO, A. (1997). *El estilo del periodista*. Madrid: Taurus.
- GUARNIZO, J. (2014). *Extraditados por error*. Bogotá: Planeta.
- GUERRIERO, L. (2009). *Frutos extraños*. Bogotá: Aguilar.
- GUERRIERO, L. (2009). *La voz de los huesos*. En: *Frutos extraños*. Bogotá: Aguilar.
- GUERRIERO, L. (2009). *El hombre del telón*. En: *Frutos extraños*. Bogotá: Aguilar.
- GUERRIERO, L. (2009). *El amigo chino*. En: *Frutos extraños*. Bogotá: Aguilar.
- GUERRIERO, L. (2010). *Algunas mentiras sobre el periodismo*. En: *El Malpensante*. Número 108. Mayo de 2010. En: http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=337. Recuperado el 8 de octubre de 2011.
- GUERRIERO, L. (2012). *La verdad y el estilo*. En: *El País*. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/15/actualidad/1329307919_560267.html. Recuperado el 18 de febrero de 2012.
- GUERRIERO, L y otros. (2012). Conferencia en la Casa América de Madrid, España. (Incluida en apéndices)

- GUERRIERO, L. (2013). Charla en la Feria del libro de Buenos Aires. (Incluida en apéndices).
- GUERRIERO, L. (2014). *Filipinas, un viaje al otro lado del mundo*. En: <http://www.revistaAnfibia.com/cronica/filipinas-un-viaje-al-otro-lado-del-mundo/>. Recuperado el 2 de febrero de 2015.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL (1982). *La literatura colombiana en el siglo XX*. En: *Manual de Historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá: Procultura S. A. Instituto Colombiano de Cultura.
- GUTIÉRREZ, M. (1943). *Obras inéditas: Crónicas de Puck*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- HACHER, S. (2011). *Sangre salada*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- HACHER, S. (2012). *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- HERNÁNDEZ, L. (2012). *Buzo de aguas negras del D.F.* Quito: Soho Ecuador.
- HERRERA, E. (1986). *La magia de la crónica*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- HERRERA, G. (2012). *Migraciones internacionales y democracia: nuevos desafíos para una ciudadanía inclusiva en América latina*. En: *Mirando al norte: algunas tendencias de la migración latinoamericana*. San José: FLACSO.
- HERSCHER, R. (2009). *Periodismo narrativo*. Santiago: RIL Editores.
- HERSCHER, R. (2013). Entrevista realizada por el autor de la tesis en Buenos Aires, Argentina, en abril de 2013. (Incluida en apéndices).
- HERSEY, J. (2002). *Hiroshima*. Madrid: Turner.
- HOYOS, J.J. (1997) *Periodismo y literatura: el reportaje en Colombia 1870-1970*. Medellín: Centro de investigaciones. Facultad de Comunicaciones. Universidad de Antioquia. Especialización en Periodismo investigativo.
- HOYOS, J. J. (2003) *Literatura de urgencia*. Medellín: Universidad de Antioquia, Legado del Saber, Vol. 13.
- HOYOS, J. J. (2003). *Escribiendo historias el arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- HOYOS, J. J. (2010). *La pasión de contar*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

- HOYOS, J. J. (2011). *Un fin de semana con Pablo Escobar*. En: *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara.
- JARAMILLO, D. (2011). *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara.
- JARAMILLO, D. (2014). Entrevista realizada por correo electrónico.
- JAUSS, H. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península.
- JIMÉNEZ, C. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Bogotá, Colombia, en diciembre de 2013. (Incluida en apéndices).
- JIMÉNEZ, M. (2009). *Pasión por el lenguaje. Orígenes retóricos del ensayo moderno*. Madrid: Editorial Complutense.
- JIMÉNEZ, M. (2015). *En torno al desarrollo de la semiótica literaria y el concepto de cultura*. En: *Revista Dialogía*. Número 9.
- JURSICH, M. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Bogotá, Colombia, en diciembre de 2013. (Incluida en apéndices).
- KAPUSCINSKI, R. (2005). *Los cínicos no sirven para este oficio*. Barcelona: Anagrama.
- KAPUSCINSKI, R. (2000). *Ébano*. Madrid: Anagrama.
- KAPUSCINSKI, R. (2010). *Encuentro con el otro*. Barcelona: Anagrama.
- KLING, P. (2006). *El diario de Maher Arar*. En: *Las mejores crónicas de Gatopardo*. Bogotá: Random House Mondadori.
- KÖNIG, M. (2010). *Infancia al límite*. En: *Lo mejor del periodismo en América latina*: México: Fondo de Cultura Económica.
- LADA FERRARA, U Y ARIAS, A. (2010) *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- LAFUENTE, S. (2006). *Sagrados bandidos*. En: *Crónicas de otro planeta. Las mejores crónicas de Gatopardo*. Bogotá: Random House Mondadori.
- LAFUENTE, S. (2014). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis por correo electrónico en mayo de 2014.

- LA HOJA. (2007). *Ciudad vivida. Antología 15 años de La Hoja*. Medellín: Editorial Universidad EAFIT.
- LEMEBEL, P. (2004). *La esquina es mi corazón*. Santiago: Seix Barral.
- LEMEBEL, P. (2009). *Manifiesto (hablo por mi diferencia)*. En: *Loco afán*. Santiago: Seix Barral.
- LEÑERO, V. Y MARÍN, C. (1992). *Manual de periodismo*. México: Grijalbo.
- LEÓN, J. Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Guayaquil, Ecuador en septiembre de 2013. (Incluida en apéndices).
- LICITRA, J. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Buenos Aires, Argentina en agosto de 2013. (Incluida en apéndices).
- LICITRA, J. (2014). *La maravillosa vida de Marcos Abraham*. En: <http://www.letraslibres.com/revista/reportaje/la-maravillosa-vida-breve-de-marcos-abraham>. Recuperado el 2 de octubre de 2014.
- LOBO, R. (2013). *Leila Guerriero: «El periodismo objetivo es la gran mentira del universo, todo es subjetivo»*. En *Jotdown*. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2013/11/lei%C2%ADla-gue%C2%ADrrie%C2%ADro-el-periodismo-objetivo-es-la-gran-mentira-del-universo-todo-es-subjetivo/>. Recuperado el 2 de octubre de 2014.
- MARTÍ, J. (2004). *Ensayos y crónicas*. España: Cátedra.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A. (2015). *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Berna: Peter Lang.
- MARTÍN VIVALDI, G. (1986). *Géneros Periodísticos*. Madrid: Paraninfo.
- MARTÍNEZ, O. (2011). *Langostas, pangas y cocaína*. En: <http://www.salanegra.elfaro.net/es/201106/cronicas/4350/>. Recuperado el 2 de octubre de 2014.
- MARTÍNEZ, O. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Medellín, Colombia, en noviembre de 2013.
- MARTÍNEZ, O. (2014). *Los coyotes domados*. En: <http://www.salanegra.elfaro.net/es/201403/cronicas/15101/>. Recuperado el 5 de octubre de 2014.

- MARTÍNEZ, J. (1974) *Redacción periodística*. Alicante: ATE.
- MARTÍNEZ, T. (2006). *La otra realidad. Antología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍNEZ, T. (2009). *Santa Evita*. Buenos Aires: Alfaguara.
- MARTÍNEZ, T. (2014). *Lugar común la muerte*. Buenos Aires: Alfaguara.
- MATOS, A. (2006). *El precio de un vestido. Las mejores crónicas de Gatopardo*. Bogotá: Random House Mondadori.
- MEDINA, E. (2008). *Boxeador por un día*. En: *Soho crónicas*. Bogotá: Aguilar.
- MEDINA, E. (2013). *El gato que heredó diez millones de euros*. En: <http://www.soho.com.co/zona-cronica/articulo/el-gato-heredo-diez-millones-euros/31830>. Recuperado el 5 de octubre de 2014.
- MEJÍA, F. (2013). *Días contados*. México: Almadía.
- MENESES, J. (2007). *La Conchinchina*. . En: *Soho*. En: www.soho.com.co/imprimir/1132. Recuperado el 10 de marzo de 2008.
- MENESES, J. (2008). *La vida de una vaca*. Buenos aires: Planeta.
- MENESES, J. (2009). *Hotel España* (2009). Bogotá: Norma.
- MENESES, J (2010). *El peor de la Fórmula 1*. En: <http://www.soho.com.co/deporte/articulo/el-peor-de-la-formula-uno/6816>. Recuperado el 2 de octubre de 2014.
- MENESES, J (2013). *Niños futbolistas*. Madrid: Blackie Books.
- MENESES, J. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Santiago de Chile, Chile, en septiembre de 2013. (Incluida en apéndices).
- MENESES, J. (2014). *Equipaje de mano*. Bogotá: Ícono.
- MICHELENA, E. (2010). *Pase al vacío*. Quito: Paradiso Editores.
- MOCHI, S. (s.f.). *La problemática del testimonio en “Biografía de un cimarrón” de Miguel Barnet*. En: http://www.academia.edu/8589875/La_problema%3%Altica_del_testimonio_en_Biograf%3%ADa_de_un_cimarr%3%B3n_de_Miguel_Barnet. Recuperado el 15 de mayo de 2015.

- MOCHKOFSKY, G. (2014). *El Puercoespín en pausa*. En: <http://www.elpuercoespín.com.ar/2014/04/01/el-puercoespín-en-pausa/>. Recuperado el 2 de mayo de 2014.
- MOJICA, J. (2011). *Las pollas, niños travestis*. En: *El hombre que nada y otras crónicas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- MOLANO, A. (2006). *Selva adentro*. Bogotá: Santillana.
- MOLANO, A. (2013). *Los años del tropel*. Bogotá: Santillana.
- MONSIVÁIS, C. (1970). *Días de guardar*. México: Era.
- MONSIVÁIS, C. (1977). *Amor Perdido*. México: Era.
- MONSIVÁIS, C. (1987). *Entrada libre*. México: Era.
- MONSIVÁIS, C. (1988). *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo.
- MONSIVÁIS, C. (1994). *Los mil y un velorios*. México: Alianza.
- MONSIVÁIS, C. (1995). *Los rituales del caos*. México: Era.
- MONSIVÁIS, C. (2005). *No sin nosotros*. México: Era.
- MONSIVÁIS, C. (2006). *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México: Era.
- MORAL PADRONES, E. (1999). *Ficcionalidad, mundos posibles y sueños*. En: *Estudios de literatura*. Número 24. Castilla.
- MOUAT, F. (2011). *Chilenos de raza*. Santiago: Editorial Lolita.
- MUÑOZ, B. (2011). *Notas desabotonadas. La crónica latinoamericana*. En: *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara.
- MUÑOZ, B. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Medellín, Colombia, en noviembre de 2013. (Incluida en apéndices).
- NAVARRO ROMERO, R. (2014). *Literatura breve en la red: el microrrelato como género transmediático*. En: *Tono digital*. Número 27. Murcia.
- NAVIA, R. (2012). *Esclavos made in Bolivia*. En: *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara.

- NICHOLSON, W. (1920). *The historical sources of Defoe's Journal of the Plague Year*. Washington: Library of Congress Catalog.
- NIETO, P. (2012). *Los escogidos*. Medellín: Sílabo Editorial.
- ORTIZ, M. (2013). *Leila Guierriero: Me asombra que alguien cite algo que he escrito*. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12819869>. Recuperado en 5 de mayo de 2013.
- OSORIO, R. (2014). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Medellín, Colombia, en octubre de 2014. (Incluida en apéndices).
- OSORNO, G. (2006). *Santa muerte*. En: *Las mejores crónicas de Gatopardo*. Bogotá: Random House Mondadori.
- OSORNO, D. (2013). *El escritor que no se volvió cobarde ni caníbal*. En: <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=176>. Recuperado el 2 de junio de 2014.
- OSORNO, D. (2014). *El manantial masacrado*. En: http://www.vice.com/es_mx/read/el-manantial-masacrado. Recuperado el 2 de octubre de 2014.
- OSORNO, D. (2014). *Adiós a Gatopardo*. En: <http://www.gatopardo.com/detalleBlog.php?id=380>. Recuperado el 2 de mayo de 2014.
- PAREDES, J. (2008). *La mujer más gorda de Colombia*. En: *Soho Crónicas*. Bogotá: Aguilar
- PALET, A. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Bogotá, Colombia, en diciembre de 2013. (Incluida en apéndices).
- PAVEL, T. (1995). *Universos de ficción*. Caracas: Monte Ávila.
- PEÑARANDA, R. (2000). *Géneros periodísticos: ¿Qué son y para qué sirven?* En: *Sala de prensa*, vol. 3, no 2.
- PERALTA, D y URTASUM, M. (2004). *La crónica periodística. Lectura, crítica y redacción*. Buenos Aires: La Crujía Editores.

- PERLILLI, N. (1983). *El símbolo del espejo en Borges*. En: *Revista chilena de literatura*.
- PEUCER, T. (1690). *De relationibus novellis*. Disertación doctoral no publicada. Leipzig: Universidad de Leipzig.
- PINEDA, R. (2007). *La noche eterna*. En: *Ciudad vivida. Antología 15 años de La Hoja*. Medellín: Editorial Universidad EAFIT.
- PINHEIRO, D. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Medellín, Colombia, en noviembre de 2013. (Incluida en apéndices).
- POGOLOTTI, G. (2005). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- PONIATOWSKA, E. (1971). *La noche de Tlatelolco*. México: Era.
- PRIETO, A. (2013). *Pánico*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- PRIOLI, J. (2014). *Alex Atala. Un cocinero punk tras una nube de humo*. En: *Antología de perfiles Etiqueta Negra*. Lima: Etiqueta Negra.
- PUJANTE, D. (2011). Teoría del discurso retórica aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la *Elocutio*. En: *Rétor*. Volúmen 1. Número 2. Buenos Aires.
- QUIROZ, C. (1983). *Vallenato, hombre y canto*. Bogotá: Ícaro editores.
- RAMOS, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RANDALL, M. (1992). *¿Qué es y cómo se hace un testimonio?* En: *Revista Crítica literaria*. AÑO XVII. Número 36.
- REYMÚNDEZ, C. (2013). *El mejor trabajo del mundo*. Patagonia: Sud Pol.
- REMNICK, D. (2010). *Rey del mundo*. Madrid: Debolsillo.

- RESTREPO, F. (2014). *Primer editorial como editor de Gatopardo*. En: <http://www.gatopardo.com/detalleBlog.php?id=386>. Recuperado el 6 de julio de 2014.
- RESTREPO, J. (2013). *La santidad de la madre Laura*. En: *El Tiempo crónicas*. Bogotá: Intermedio.
- REYES, G. (1997). *Cambio de hábitos*. En: <http://www.semana.com/gente/articulo/cambio-de-habitos/32418-3>. Recuperado el 3 de octubre de 2014.
- RIERA, D. (2013). *Persiguiendo a los Rolling Stones*. En: <http://www.soho.com.co/zona-cronica/articulo/persiguiendo-rolling-stones/2213>. Recuperado el 5 de mayo de 2014.
- RIERA, D. (2005). *De gira con Charly García*. En: <http://www.soho.com.co/vida-soho/articulo/de-gira-con-charly/5061>. Recuperado el 5 de mayo de 2014.
- RIERA, D. (2012). *Esclavos del deseo*. En: *Nuestro Vietnam y otras crónicas*. Buenos Aires: Aguilar.
- RIERA, D. (2012). *Brujos arrepentidos*. En: *Nuestro Vietnam y otras crónicas*. Buenos Aires: Aguilar.
- RIERA, D. (2012). *Nuestro Vietnam y otras crónicas*. Buenos Aires: Aguilar.
- RIERA, D. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Buenos Aires, Argentina mayo de 2013. (Incluida en apéndices).
- RIERA, D. (2014). *De Argentina a México en bus y otras crónicas*. Bogotá: Icono Editorial.
- RICOEUR, P. (1987). *Tiempo y narración*. Madrid: Editorial Cristiandad.
- RINCÓN, H y otros. (2000). *Medellín secreto. Cinco reportajes*. Medellín: Norma.
- RIVAS, L. (2014). *Tareas no hechas*. Medellín: Editorial Universidad EAFIT.
- RIVERA, E. y ESCOBAR, F. (2008). *Crónicas latinoamericanas: periodismo al límite*. Costa Rica: Fundación educativa San Judas Tadeo.

- ROBLES, J. (2007). *Lima freak*. Lima: Planeta.
- ROBLES, J. (2007). *Rafael Osterling. El Chef que solo quiere divertirse*. En: *Lima freak*. Lima: Planeta.
- RODÓ, J. (1967). *Obras completas*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Segunda edición. Madrid: Aguilar.
- RODRÍGUEZ FREYLE, J. (1975). *El Carnero*. Cali: Círculo de lectores.
- RODRÍGUEZ, M. (2001). *La entrevista periodística y su dimensión literaria*. Madrid: Tauro Producciones.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (1998). *Ficción y géneros literarios*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (2005). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- ROBERTS, J.M. (1995). *The Penguin History of the World*. Lóndres: Penguin Books.
- ROTKER, S. (2001). *Citizens of fear*. New Jersey: Rutgers.
- ROTKER, S. (2005). *La invención de la crónica*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- RÁEZ, E. (2012). *Si vas a comer un ceviche de lenguado cada día, muy pronto desaparecerá y así sucesivamente con los demás pescados*. En: *Etiqueta Verde*. Año 1. Número 4.
- RUIZ, A. (2007). *Así habla la crónica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- SALCEDO, A. (1993). *Los golpes de la esperanza*. Medellín: Alcaldía Mayor de Cartagena.
- SALCEDO, A. y GARCÍA USTA, J. (1994). *Diez juglares en su patio*. Bogotá: ECOE.
- SALCEDO, A. (2003). *Esther Farfán, la primera*. En: <http://www.soho.com.co/contacto/articulo/esther-farfan-la-primera/3403>. Recuperado el 2 de agosto de 2012.
- SALCEDO, A. (2005). *La mujer que apagó un volcán*. En: *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas*. Bogotá: Ediciones Aurora.
- SALCEDO, A. (2011). *La eterna parranda*. Bogotá: Aguilar.
- SALCEDO, A. (2012). *El oro y la oscuridad*. Bogotá: Aguilar.

- SALCEDO, A. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Medellín y Bogotá Colombia, en varias sesiones a lo largo del 2013. (Incluida en apéndices).
- SAMPER, D. (2001). *Antología de grandes reportajes colombianos*. Bogotá: Aguilar.
- SAMPER, D. (2002) *Antología de grandes entrevistas colombianas*. Bogotá: Aguilar.
- SAMPER, D. (2003). *Antología de grandes crónicas colombianas*. Tomo 1. Bogotá: Aguilar.
- SAMPER, D. (2007). *Antología de grandes crónicas colombianas*. Tomo 2. Bogotá: Aguilar.
- SAMPER OSPINA, D. (2008). *La Habana en una jinetera*. En: *Soho crónicas*. Bogotá: Aguilar.
- SANTAMARÍA, G. (1997). *Soy un tramposo, soy un infiltrado en el periodismo*. En: *Folios*. Número 2. Medellín: Universidad de Antioquia.
- SANTORO, D. (2004) *Técnicas de investigación: métodos desarrollados por diarios y revistas en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SÁNCHEZ, A. (2013). *Se busca vivo o muerto el juez Odilon Oliveira*. En: <http://etiquetanegra.com.pe/articulos/se-busca-muerto-al-juez-odilon-de-oliveira-recompensa-usd-2500000>. Recuperado el 5 de octubre de 2014.
- SÁNCHEZ, C. (2005) *¿A qué sabe el periodismo?* En: *Revista Folios*. Vol. 9 N.7. Enero de 2005.
- SÁNCHEZ, G. (2010). *Los burdeles de Ushuaia*. En: *Lo mejor del periodismo en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SANÍN, A. (2008). *El hombre más bajito de Colombia*. En: *Soho crónicas*. Bogotá: Aguilar.
- SEMANA. (2002) *¿Cómo hacer periodismo?* Bogotá: Editorial Aguilar
- SILVA RODRÍGUEZ, M. (2007). *Periodismo y literatura: una cuestión de oficio, pero también de conceptos*. En: *Folios. Periodismo para leer*. Número: 12-13.
- SIMS, N. (1996). *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*. Bogotá: Ancora editores.
- SINAY, J. (2011). *La pastora Delia contra el demonio*. En: *El hombre que nada y otras crónicas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara
- SOHO. (2008). *Soho crónicas*. Bogotá: Aguilar.

- SOHO. (2012). *Soho Ecuador*. Edición 116.
- SOLANO, A. (2008). *La perra con escoltas. Soho crónicas*. Bogotá: Aguilar
- SOLANO, A. (2008). *El sastre de Jorge Barón*. En: *Soho crónicas*. Bogotá: Aguilar
- SOLANO, A. (2012). *Seis meses con el salario mínimo*. En: *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara.
- SONTAG, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- SOUTAR, J. y GIRVEN, T. (2014). *The football crónicas*. Londres: Ragpicker Press
- STAINER, G y otros. (2000). *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Argentina: Adriana Hidalgo.
- STACKL, E. (2014). *Die besten reportagem aus lateinamerika*. Austria: Czernin Verlag.
- STEINER, G. (1982) *El género pitagórico*. En: *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- STENDHAL. (1991). *Rojo y Negro*. Madrid: EDAF.S.A.
- TALESE, G. (2010). *Retratos y encuentros*. Bogotá: Alfaguara.
- TARIFEÑO, L. (2012). *Periodismo narrativo: El nuevo Boom latinoamericano*. En: *La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1497165-periodismo-narrativo-el-nuevo-Boom-latinoamericano>. Recuperado el 18 de octubre de 2014.
- TEJADA, L. (2008). *Nueva antología*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- TERÁN, N. (2014). *El gato que cocinó un ceviche para Hugo Chávez y Carlos Marx (Carrasco)*. En: <https://www.Gkillcity.com/articulos/come-y-bebe/el-gato-que-cocino-ceviche-hugo-chavez-y-carlos-marx-carrasco>. Recuperado el 2 de diciembre de 2014.
- TERÁN, V. (2014). *Julio Villanueva Chang: No siempre la curiosidad coincide con la inteligencia*. En: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/julio-villanueva-chang-no-siempre-la-curiosidad-coincide-con-la-inteligencia.html>. Recuperado el 2 de octubre de 2014.
- THOMPSON, H. (2003). *Miedo y asco en las Vegas*. Madrid: Anagrama.
- TIME. (1975). *Entrevista a Oriana Fallaci*. En: *Time*. 20 de octubre de 1975.

- TITINGER, D. y AVILÉS, M. (2005). *El imperio de la Inca*. En: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-imperio-de-la-inca>. Recuperado el 5 de mayo de 2014.
- TITINGER, D. (2012). *La última parábola del niño predicador*. En: *Cholos contra el mundo*. Lima: Planeta.
- TITINGER, D. (2012). *Sixto Paz Wells. El hombre que visitó Ganímedes*. En: *Cholos contra el mundo*. Lima: Planeta.
- TITINGER, D. (2012). *Dios es peruano*. Lima: Planeta.
- TITINGER, D. (2012). *El pisco y la guerra fría del Pacífico. Dios es peruano*. Lima: Planeta.
- TITINGER, D. (2012). *Viaje apátrida a la tierra del cebiche. Dios es peruano*. Lima: Planeta.
- TIRSO, J. (2012). *El editor como chef: Las cocinas de la nueva crónica*. En: <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/el-editor-como-chef-las-cocinas-de-la-nueva-cronica-2/>. Recuperado el 2 de mayo de 2014.
- TIRSO, J. (2013). *¿Nueva? crónica latinoamericana*. En: <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2014/03/11/nueva-cronica-latinoamericana/>. Consultado en abril de 2014.
- TODOROV, TZVETAN. (1988). *El origen de los géneros*. En: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros S.A.
- TODOROV, TZVETAN. (2012). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- TRUAX, E. (2014). *La frontera entre la vida y la muerte*. En: <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=255>. Recuperado el 2 de diciembre de 2014.
- TURATI, M. (2011). *La descomposición nacional*. En: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/08/16/la-descomposicion-nacional/>. Recuperado el 2 de octubre de 2014.
- TURATI, M. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Medellín, Colombia, en noviembre de 2013. (Incluida en apéndices).

- ULIBARRI, E. (1944). *Idea y vida del reportaje*. Bogotá: Trillas.
- URDIAGO, E. (2012). *Curandero con burro*. En: *Soho Ecuador*.
- VALENCIA, U. (2007). *El club de las mujeres solas*. En: *Ciudad vivida. Antología 15 años de La Hoja*. Medellín: Editorial Universidad EAFIT.
- VALLE, G. (2013). Conferencia Feria del libro de Buenos Aires. (Incluida en apéndices).
- VALLEJO MEJÍA, M. (1997). *La Crónica en Colombia. Medio siglo de oro*. Bogotá: Biblioteca familiar Presidencia de la República.
- VALLEJO MEJÍA, M. (2006) *A plomo herido: Una crónica del periodismo en Colombia (1880-1980)*. Bogotá: Planeta.
- VALLEJO MEJÍA, M y SAMPER, D. (2011). *Antología de notas ligeras colombianas*. Bogotá: Aguilar.
- VALLEJO MEJÍA, M. (2014). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Bogotá, Colombia, en enero de 2014.
- VÁSQUEZ, F. (2006). *La vida al borde. Las mejores crónicas de Gatopardo*. Bogotá: Random House Mondadori.
- VERA, C. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Quito, Ecuador en octubre de 2013. (Incluida en apéndices).
- VELÁSQUEZ, C y otros. (2005). *Manual de géneros periodísticos*. Bogotá: Ecoe Ediciones.
- VILELA, S. (2006). *La mujer que llegó al día siguiente*. En: *Etiqueta Negra*. Año 4. Número 32.
- VILLANUEVA CHANG, J. (1999). *Mariposas y murciélagos*. Lima: Fondo Editorial de la UPC.
- VILLANUEVA CHANG, J. (2006). *Un día con Julio Villanueva*. Aragón: Asociación de la Prensa de Aragón. Congreso de periodismo digital.
- VILLANUEVA CHANG, J. (2011). *El que enciende la luz ¿Qué significa escribir una crónica hoy?* En: *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara.
- VILLANUEVA CHANG, J. (2008). *Elogios criminales*. Madrid: Grijalbo.

- VILLANUEVA CHANG, J. (2013). Entrevista. Realizada por el autor de la tesis en Buenos Aires, Argentina en mayo de 2013. (Incluida en apéndices).
- VILLARREAL, R. (2013). *La crónica es el gran retrato de nuestro tiempo*. Disponible en: <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2013/10/28/la-cronica-es-el-gran-retrato-de-nuestro-tiempo-rogelio-villarreal/>. Consultado en abril de 2014.
- VILLARNO, A y SÁNCHEZ, J. (1992). *Discurso, tipos de texto y comunicación*. Pamplona: Eunsa.
- VILLORO, J. (1995). *Los once de la tribu*. México: Aguilar.
- VILLORO, J. (2005). *Safari accidental*. México: Joaquín Mortiz.
- VILLORO, J. (2005). *Escape de Disney World*. En: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/escape-de-disney-world>. Recuperado el 2 de febrero de 2015.
- VILLORO, J. (2006). *Dios es redondo*. Bogotá: Planeta.
- VILLORO, J. (2006). *La crónica ornitorrinco de la prosa*. En: *La Nación*. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa>. Recuperado el 3 de septiembre de 2011.
- VILLORO, J. (2008). *La alfombra roja del terror narco*. En: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/11/29/_-01811480.htm. Recuperado el 2 de octubre de 2014.
- VILLORO, J. (2009). *Arenas de Japón*. En: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/arenas-de-japon>. Recuperado el 2 de febrero de 2015.
- VILLORO, J. (2010). *El sabor de la muerte*. En: <http://www.lanacion.com.ar/1240525-el-sabor-de-la-muerte>. Recuperado el 5 de octubre de 2014.
- VILLORO, J. (2011). *8.8 el miedo antes el espejo*. Buenos Aires: Interzona.
- VILLORO, J. (2012). *Corea*. En: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2012/05/28/corea/>. Recuperado el 2 de febrero de 2015.
- VILLORO, J. (2013). Conferencia Feria del Libro de Buenos Aires.
- VILLORO, J. (2014). *Balón dividido*. Bogotá: Planeta.

- VILLORO, J. (2014). *¿Hay vida en la tierra?* México: Almadía
- VIVALDI, G. (1998). *Géneros periodísticos*. Madrid: Ediciones Paraninfo.
- VIVALDI, G. (2000). *Curso de redacción*. Madrid: Ediciones Paraninfo.
- WALLRAF, G. (1999). *Cabeza de turco*. Madrid: Anagrama.
- WALSH, R. (2008). *Operación masacre*. Madrid: 451 editores.
- WIENER, G. (2008). *Sexografías*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.
- WIENER, G. (2008). *Viaje a través de la ayahuasca*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.
- WIENER, G. (2010). *Nueve lunas*. Barcelona: Mondadori.
- WIENER, G. (2012). *Micaela volvió al Perú*. En: <http://www.revistaAnfibia.com/cronica/micaela-volvio-a-peru>. Recuperado el 2 de octubre de 2014.
- WIENER, G. (2014). *Llamada de emergencia*. Barcelona: Malpaso.
- WOLFE, T. (1977). *El nuevo periodismo*. España: Anagrama.
- ZAVALA, J. (1921). *Crónica de Muñiz*. Montevideo: El Siglo ilustrado.
- ZAVALA, J. (1966). *Crónica de un crimen*. Montevideo: Biblioteca Artigas.
- ZAVALA, J. (1954). *Crónica de la reja*. Madrid: Aguilar.
- ZIMMERMAN, M. (2011). *La crónica como espacio de resistencia al periodismo hegemónico*. Buenos Aires: Universidad de la Matanza.