

Boom de la crónica latinoamericana actual.

¿Periodismo o novela de la realidad?

Jorge Sánchez Quevedo

ÍNDICE

Introducción	5
--------------	---

Capítulo uno | Géneros y estilos

La novela de lo real	9
¿Ficción o realidad?	17
Cruces de periodismo y literatura	30

Capítulo dos | el boom y los autores

De que se trata	37
Antecedentes	39
Autores	43
La violencia como tema	46

Capítulo tres | el boom y las *crónicas*

Contexto político	49
Escribir	51
El arte de narrar	52

Capítulo cuatro | Otras voces

Distintos casos	55
Sobre la no ficción	61
Conclusiones	64
Bibliografía	66

INTRODUCCIÓN

Existen muchas opiniones acerca de si la literatura y el periodismo deben convivir o tomar caminos opuestos. Hay por lo menos dos posturas al respecto: los que piensan que *sí pero* y los que dicen *no pero*. Aunque haya sido comprobada y trabajada la conexión entre ambas, ¿qué determina que un texto periodístico pueda ser visto como literario? Y en este último caso, ¿se confunde al lector con el cruce de registros?

El motivo del proyecto se enmarca básicamente en el interés del tesista por la literatura y el oficio del periodista. Analizando a cronistas latinoamericanos exponentes de ambas materias. De allí surge la necesidad de analizar si los dos abordajes son parte de lo mismo y no se interfieren, o al contrario: se enriquecen mutuamente. Esto es fácilmente comprobable leyendo libros de escritores y periodistas como Gabriel García Márquez, Truman Capote, Tom Wolfe, Roberto Arlt, Ryszard Kapuscinski, Ernest Hemingway, Rodolfo Walsh.

La tesis aborda principalmente la novela de no ficción (aunque esta denominación lleva inevitablemente a considerar ficcionales a todas las novelas). A mediados del siglo XX ya se vislumbraban dos formas de hacer periodismo. Una predominante y conservadora signada por el supuesto de la objetividad plena, inspirada en las agencias y en sus códigos de homogeneización compulsiva de la información: es obligatorio responder al qué, al cómo, al dónde, al cuándo y al por qué. Y otra nueva que mostraba sus primeros chispazos sobre cómo el periodista intervenía cada vez más como sujeto que buscaba recortar el campo informativo y consideraba que la realidad no siempre encaja con facilidad en esas preguntas dogmáticas y defiende la posibilidad de acercarse a la subjetividad de los actores para entender qué sucedió.

Si bien hubo numerosos ejemplos antes, los primeros en plantear realmente el dilema fueron los estadounidenses Truman Capote y Tom Wolfe. El primero con la publicación de su ya clásica novela *A sangre Fría* en 1965, y por ser el que empezó a llamar *no ficción* a ese tipo de trabajos. El segundo por su libro *Nuevo Periodismo*. Publicado en 1977, ese libro fue un precedente para una de las denominaciones que más se utilizaría dentro de la

profesión, aunque el mismo Wolfe afirmara en su ensayo que desprecia de las clasificaciones dogmáticas para un género. Pero por el aporte que significó a la discusión, se lo tomó como una herramienta central para esta investigación; así pasó con los mejores trabajos de Capote.

La idea de Wolfe era tratar de replantear el estilo y los recursos del oficio periodístico explorando las fronteras que lo vinculan con la literatura, el cine, el teatro, y otros lenguajes artísticos y comunicacionales. “Periodismo subjetivo”. Hasta el surgimiento del nuevo periodismo la idea de periodista literario prácticamente no existía. Lo que existía es la visión (aún vigente) del periodista como un simple ejecutor de textos noticiosos.

El presente trabajo se propone indagar en las diferentes opiniones generadas por el fenómeno. La hipótesis que se intenta exponer aquí consiste en subrayar que la novela de lo real no sólo no está divorciada del periodismo sino que lo dignifica y enriquece en variados aspectos.

El objeto de estudio específico es el debate que se presenta por parte de críticos y analistas sobre este tipo de obras y similares: ¿la no ficción es periodismo y literatura al mismo tiempo? Y si es así: ¿qué consecuencias genera el hecho de que se crucen dos materias al mismo tiempo? ¿Se confunde al lector? ¿Se traiciona el ejercicio periodístico? Numerosos intelectuales y expertos en ambos géneros discutieron y escribieron sobre el asunto. El presente trabajo se aproxima a ellos con la finalidad de darle más claridad al tema y tratar de demostrar que una obra de periodismo también puede ser leída como una novela y viceversa. Por lo tanto se analizó lo que algunos de estos autores dicen sobre el asunto y se estableció una propia hipótesis. Siempre a partir de la base de que es poco probable que se otorgue una respuesta definitiva. Entre los nombres que todavía no se mencionaron están Darío Jaramillo Agudelo (colombiano), Martín Caparros (argentino), Alberto Salcedo Ramos (colombiano), Leila Guerriero (argentina) Fabrizio Mejía Madrid (mexicano), Juan Manuel Robles (peruano). Todo ellos están aportando con obras a la nueva fuerza de este género híbrido que tiene un nuevo aire en Latinoamérica

Además se realizaron entrevistas a escritores y periodistas que ostentan un amplio conocimiento en estos temas como Alberto Salcedo Ramos, Leila Guerriero, Maximiliano Tomas, Fernando Gómez Echeverri entre otros.

También se explican cuáles son algunas de las ideas que fundamentan lo que se llama literatura y cuáles son algunas de las que están detrás del concepto de periodismo.

Como el trabajo asiste a la relación entre el periodismo y la literatura, se utilizaron a su vez como marco teórico obras que explican una idea y la otra. Para el caso de la primera: *Introducción al periodismo*, de Julio Orione; *Así se hace periodismo: manual práctico de periodismo gráfico*, de Sibila Camps; *El blanco móvil: curso de periodismo con la experiencia de la escuela de El País*, de Miguel Ángel Bastenier. Estos tres por su explicación sencilla y resumida de lo que implicaría ser un periodista, sus características, sus herramientas.

Orione trata el tema principal de la profesión: el manejo de los datos. El periodista debe aprender cómo manejarlos y tratarlos como emisor. *Sin información no hay sociedad*, asegura. Por lo que el autor hace una descripción de los usos y las deformaciones; pone atención especial sobre las fuentes:

Toda noticia, toda información de valor periodístico, tiene una fuente. Ésta puede ser una persona, un documento o el resultado de una encuesta (...) Pero, atención, también puede ocurrir que la fuente no sea tan transparente como parecía: se corre el riesgo de malinterpretar los dichos, que sean deliberadamente ambiguos¹ (...)

Y para la literatura: *El concepto de ficción*, de Juan José Saer; *Introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov. Saer, escritor reconocido, explica lo que se entiende por

¹ Orione, Julio, *Introducción al periodismo*, Ediciones de la Flor, 2006, p. 43.

literatura. También desde el principio pone en duda lo que se considera como “realidad” en los libros de no ficción:

Aún cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos -lo que no siempre es así- sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes (...) Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario a la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad² (...)

Saer, el autor de *La Ocasión*, pone así sobre la mesa un problema más amplio: ¿Qué es lo falso y qué lo verdadero? Y nos advierte que, en su opinión, es seguro que la *ficción no es una reivindicación de lo falso*. ¿Cuál es su función entonces? ¿Qué representa exactamente?

La tesis presente es, fundamentalmente, exploratoria. Pero no se queda ahí. Se abordan aquí las teorías de las personas (con suficiente facultad por reconocimiento, estudio o trabajo) que opinen sobre el género.

¿La literatura es ficción? ¿El periodismo es la realidad? Estos interrogantes disparan el primer episodio pero su alcance es mayor. ¿Cómo saber qué es “cierto” y qué no en hechos históricos que ya han caído como tales? Si se escribe sobre un problema de la vida cotidiana, aunque sea todo imaginado por un autor, ¿no es de todas formas una aproximación a la realidad o a parte de la misma? Estas incógnitas se acompañan con breves reseñas sobre los comienzos y los avances más recientes del periodismo y la literatura. Todo está dirigido a subrayar la vigencia de una fusión de géneros cuyos resultados son alentadores y de cualquier manera promisorios.

² Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Seix Barral, 1997, p. 11.

Capítulo uno | Géneros y estilos

La novela de lo real

En mi realidad lo fantástico y lo real se entrecruzan cotidianamente.

Julio Cortázar

Podemos leer estos textos como una simple novela y estaremos en todo nuestro derecho. los resultados serán distintos, pero igual de reveladores, en libros como *A sangre fría* o con *Relato de un naufrago*. Es un recurso que terminó por convertirse en una constante entre renombrados escritores y periodistas.

La idea la puede explicar mejor Ernest Hemingway en uno de sus prólogos:

El autor ha intentado escribir un libro absolutamente verídico para comprobar si el aspecto de un país y el curso de los acontecimientos de un mes de actividad, presentados con sinceridad, pueden competir con una obra de imaginación³ (...)

En *París era una fiesta* el acercamiento es aún mayor: *si el lector lo prefiere* –dice Hemingway-, *puede considerar el libro como obra de ficción*. Asimismo es muy interesante lo que el autor expone luego, en el mismo prólogo, cuando advierte que un libro de ficción puede llegar a explicar lo que realmente sucedió de manera más clara y profunda.

Un relato así concebido avanza como si fuera una novela, fluye en ese registro. Está el personaje principal, los secundarios, el hecho, el asesinato, el robo, los fusilamientos, la

³ Hemingway, Ernest, *Las verdes colinas de África*, Lumen, 1972.

pareja, el amor, los hijos. La diferencia principal reside en que en una versión (la periodística) se supone que los hechos ocurrieron y en la otra (la novela ficción) se inventó con mayor libertad.

Dijo el periodista argentino Rodolfo Walsh en una entrevista de 1970:

Habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado período de desarrollo. En ese sentido y solamente en ese sentido es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final, esplendoroso como todos los finales, en el sentido probable de que un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable⁴.

El autor hizo algo de futurismo con esas declaraciones; lo sorprendente es que estuvo bastante acertado. Alcanza con ver las listas de los libros más vendidos de las librerías en los últimos años; el género documental y el histórico novelado están al tope. Inclusive en algunas se hizo un ranking aparte con el título *libros de no ficción*. Si bien habría que ver si los más vendidos son, en efecto, de mejor calidad.

Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, dijo Walsh más adelante. *No molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte*. Planteaba así sus dudas acerca de la novela tradicional. Esas mismas vacilaciones que llevan a la novela de lo real.

Uno de los objetivos principales que se propone esta tesis es demostrar que la no ficción (o novela de lo real) es enriquecedora como ejercicio periodístico. Y además puede llegar a conseguir un alto nivel artístico. Novelas como *A sangre fría* llegaron a esa altura. Los

⁴ Publicado en *Un oscuro día de justicia*, entrevista realizada por Ricardo Piglia, 1974, p. 2.

asesinatos de la familia Clutter fueron conocidos por muchas personas y aplaudidos por críticos.

A sangre fría es el relato de cómo dos ex convictos asesinaron a parte de la familia Clutter al entrar en su casa de Kansas con el objetivo de robar. Pero no se queda ahí, si no que ahonda en la convulsión que vive la sociedad del pueblo de Holcomb luego de los hechos, cuenta cómo era la vida antes de eso, se mete en la investigación policial; hasta llegar a desentrañar algo de la psicología de los ejecutores, que fueron atrapados en pleno proceso de creación de la obra. Capote trabajó durante seis años para terminarla. Hizo una gran cantidad de entrevistas e investigó sobre psicología criminal para tener siempre mucho más material de lo que se publicó.

Por qué leer o escribir

¿Cualquier escritor puede hacer una novela de lo real? Si de esa etapa de esfuerzo que es terminar de leer cuatrocientas o quinientas páginas de una obra (a veces cosa nada sencilla en la Modernidad acelerada y frenética) no queda nada, ni siquiera una frase o una palabra, ¿para qué hacerlo?

En el presente existe una especie de moda de lo que se denomina escritura confesional o autobiográfica. Abundan los blogs o redes sociales que presentan la paradoja de ser diarios íntimos al mismo tiempo. Alguien que cuenta a qué hora se levantó, qué desayunó, cómo se vistió y hasta si fue al baño. Asuntos intrascendentes, también por la forma (claro que en esto último por falta de práctica o talento). Cosas que antes quedaban dentro de la intimidad. La ensayista Paula Sibilía sostiene en su libro que es probable que una de las causas más fuertes, para que se de esta moda de mostrarse, es la multiplicación y desarrollo de los medios masivos y digitales de comunicación en Internet.

El siglo pasado asistimos al surgimiento de un fenómeno desconcertante: los medios de comunicación de masa basados en tecnologías electrónicas.

(...) Pero a principios del siglo XXI hizo su aparición otro fenómeno igualmente perturbador: en menos de una década las computadoras interconectadas mediante redes digitales de alcance global se han convertido en inesperados medios de comunicación⁵.

Claro que esos textos no son parte del periodismo por más que hablen de la realidad. Ni tampoco están cerca de las obras literarias. Lo que puede llevar a la confusión es que cualquier tema puede ser parte de la “literatura”, eso es cierto. Lo que sea. Pero para que sea arte tiene que haber un fondo en ese contar. El autor tiene que ir a lo que no se percibe, debe poseer un fin para mencionarlo. No es fácil. Grandes narradores de la historia demostraron que es posible. Pero no es un desafío para cualquiera. Las novelas de lo real requirieron un gran talento y oficio para trascender.

La novela como género

La novela es una forma de narrar, otra de las que ya existían –y existen– desarrollada principalmente desde el final del siglo XIX y en la primera mitad del XX (aunque se pueden encontrar ejemplos desde el XVII). *Don Quijote de la Mancha*, escrita por el español Miguel de Cervantes entre 1605 y 1615, es considerada por algunos como la primera *novela moderna*.

El género tiene ciertos parámetros que lo definen: la prosa, los capítulos, su extensión (bastante más que un cuento y no tanto como un manual de economía). Pero tampoco quedan del todo claros. De cuál otra manera se podría explicar la discutible tesis expuesta por Jorge Luis Borges al calificar a *Martín Fierro* como novela; se basó principalmente en la época en la que se desarrolló para esa teoría. Leopoldo Lugones había enaltecido y calificado esa obra al decir que se debía considerar a José Hernández un *poeta nacional* gracias a su magnífica *epopeya*. Numerosas fueron las discusiones desatadas por esa calificación –y la mencionada de Borges–. ¿Quién fue más preciso?

⁵ Sibilia, Paula, *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 5.

La novela, como género, es impura. Sufrió muchas difamaciones desde su aparición, y no es certera su naturaleza. No hay otro género que haya sido más vapuleado y modificado. Es impresionante y amplia la cantidad de obras que abarca –y la diferencia que presentan unas de otras. Ernesto Sábato escribió una vez que la novela *fue tantas cosas opuestas entre sí, tuvo y tiene una complejidad tan indescifrable, que sabemos lo que es una novela si no nos lo preguntan, pero comenzamos a titubear cuando lo hacen*⁶.

Rayuela, de Julio Cortázar, *Cien años de Soledad*, de Gabriel García Márquez, *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Todas son novelas. ¿Cuántas cosas tienen en común, sin embargo?

Todavía se sigue llamando novela a un trabajo que, desde Flaubert, se ha transformado ya en otra cosa y que los malos hábitos de una crítica perezosa siguen confundiendo con la novela. El vocablo “novela” es restrictivo: la novela, género ligado históricamente al ascenso de la burguesía, se caracteriza por el uso exclusivo de la prosa, por su causalidad lineal y por su hiperhistoricidad⁷ (...)

El escritor Juan José Saer habla de cuatro problemas esenciales del género (o malentendidos); el citado más arriba es el primero. Luego menciona la facilidad con la que se suele subdividir en géneros a la misma novela pero que el conflicto está (nuevamente) en que ninguno de ellos se puede manifestar como una certeza (*la manía clasificatoria confunde invariablemente la parte con el todo*, dice Saer). El tercero es el carácter mundano que el escritor le achaca a la novela por su necesidad de adaptarse a lo que sea fácilmente legible para la sociedad.

⁶ Sábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Emecé Editores, p. 9.

⁷ Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Seix Barral, 1997, p. 122.

Por último está la hipótesis según la cual, entre las obras literarias, la novela es la única que adquirió la categoría de producto industrial. Además se la puede comerciar de manera sencilla como mercancía pues prevalece el cuidado de las características vendibles (formato, número de páginas, precio) a las artísticas.

Acerca de este punto en la actualidad se sabe que algunas editoriales recomiendan números de páginas a sus autores más vendidos (700, 800, 900 páginas). Es que cuanto más grande, más se podrá disimular el precio elevado; algo que parece importante, gordo, puede dar la sensación –muchas veces falsa– de que vale caro. Otra cosa que aún se comprueba es lo vendible de la novela frente a otros géneros; detalle que se puede notar al ver que rara vez aparecen entre los más vendidos uno de cuentos o ensayos.

El híbrido

Algunos investigadores ya habían opinado que estas obras no sólo pertenecen a una mezcla entre periodismo y literatura, si no que desde allí sale algo nuevo: híbrido. Es el caso de la ensayista Ana María Amar Sánchez:

Lo específico del género está en el modo en que el relato de no-ficción resuelve la tensión entre lo “ficcional” y lo “real”. El encuentro de ambos términos no da como resultado una mezcla (aunque sea posible rastrear el origen testimonial o literario de muchos elementos), sino que surge una construcción nueva cuya particularidad está en la constitución de un espacio intersticial⁸ (...)

Amar Sánchez se refiere al espacio en el que ambos géneros producen una especie de fusión, en el que la diferenciación entre una materia o la otra se hace difícil. Describe, por lo tanto, a la novela de lo real.

⁸ Amar Sánchez, Ana María, *El relato de los hechos*, Editorial de la Flor, 2008, p.19.

El escritor estadounidense Truman Capote, autor de la muy reconocida *A sangre fría* – entre otros títulos –, fue uno de los primeros en denominar el género de no-ficción (más adelante se debatirá acerca del término). En una entrevista para *New York Times*⁹, Capote responde sobre por qué eligió los asesinatos de Kansas como tema para la novela:

(...) The motivating factor in my choice of material -that is, choosing to write a true account of an actual murder case- was altogether literary. The decision was based on a theory I've harbored since I first began to write professionally, which is well over 20 years ago. It seemed to me that journalism, reportage, could be forced to yield a serious new art form: the "nonfiction novel", as I thought of it.

[El factor que motivó mi elección de material –me refiero a la elección de escribir sobre un verdadero suceso de asesinatos reales– fue asimismo literaria. La decisión fue basada en una teoría que abordé desde que empecé a escribir de manera profesional, hace veinte años. Me pareció que el periodismo (la crónica) podía ser forzado a producir una seria forma de arte nuevo: la novela de no ficción, como la pensé¹⁰.]

Hacia el final de la cita, Capote usa la denominación *no ficción*, que es como la piensa. Agrega más adelante que el periodismo le parece la herramienta literaria menos utilizada hasta el momento; él pensaba también en cómo sería el futuro de esa posibilidad artística. Lo imaginaba.

⁹ Entrevista de George Plimpton a Capote, “The story behind a nonfiction novel”, *The New York Times*, 16 de enero, 1966.

¹⁰ Traducción del autor de la tesis.

Denominación

Como se aprecia, en esta tesis además de la denominación no ficción, una de las más utilizadas, se alude a la novela de lo real. Una de las críticas que se le otorgan a la primera forma es que llevaría implícito el preconcepto de que todo relato que no mantenga las características de los libros que se abarcan en esta tesis por ejemplo, deben ser “ficticios”. Que sería una falacia. Como así también decir que un texto no tiene ficción en absoluto¹¹.

Otro tema importante, que ya se mencionó antes, es que con la novela de lo real aparece una construcción nueva. Por lo que no debe ser considerada sólo como una mezcla entre periodismo y literatura. Es que, por un lado, se aleja del realismo y el periodismo tradicional al no poder asegurar que lo que se contará es la representación idéntica de los hechos. Y, por otro, de la defensa que genera saber que es ficción (porque se supone que los hechos ocurrieron verdaderamente). ¿Dónde se sitúa, entonces? En la representación subjetiva escrita con arte. En la novela de lo real.

*El proceso es más duro –dijo Walsh– para los escritores que nos hemos criado en la idea de la novela burguesa; esa novela que uno quiso escribir desde los quince años no sirve para un carajo y en realidad lo que hay que escribir es otra cosa¹². La aplicación de las nuevas técnicas se empezaba a ver en las crónicas cuando los periodistas comenzaron, por ejemplo, a contar sobre el entorno social del entrevistado. Como lo explicó Tom Wolfe refiriéndose a un reportaje de Bárbara Goldsmith: *Para preparar este texto, Goldsmith recurrió a la técnica ahora normal en el Nuevo Periodismo de un contacto continuo con su tema, hasta desvelar escenas que tuvieron lugar en su presencia¹³.**

¹¹ De lo que se habla en el subcapítulo siguiente, “¿Ficción o realidad?”.

¹² Misma entrevista disponible en la referencia 2, *Un oscuro día de justicia*, p. 3.

¹³ Wolfe, Tom, *El nuevo periodismo*, Anagrama, 1974, p. 134.

¿Ficción o realidad?

Si haces la experiencia de ser ficticio durante un tiempo, comprenderás que a veces los personajes de ficción son más auténticos que los individuos de carne y hueso y de corazón palpitante.

Richard Bach

Lo real, ¿quién podría describirlo en plenitud? Nadie. Cada uno tiene una idea subjetiva de qué es el mundo. Alguien que estudia filosofía, por ejemplo, puede hacerse preguntas todo el tiempo. Pero a veces ni siquiera es posible saber si el piso que se toca al levantarse de la cama existe o no. En cierto punto habrá que parar, aceptar ciertos marcos que se ponen como parámetros, socialmente acordados.

Es como decidir qué está bien y qué mal. Sobre todo en tiempos como los actuales. Lo razonable es que cada uno decida. La supuesta democracia. La libertad. El *a mí nadie me puede venir a decir qué hacer y qué no*. Aceptable, pero con ciertos puntos límites. Si no Hitler estaba en lo correcto porque así él lo creía. Si no sería un caos. Están las leyes, las normas, la moral. De la misma manera cada vez que se da una noticia no se puede discutir si lo que se ve, es lo mismo que los demás ven. O cosas parecidas. Marcha la novedad, y a otra cosa. Las cuestiones que se discuten están en otro plano, más fino, un poco más

palpable. Por ejemplo: ¿qué influencias están detrás de este medio como para exagerar el asunto o mentir?

El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aún contradictorios, es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, cuando se trata del género biográfico o autobiográfico, una discusión minuciosa¹⁴.

Saer hace referencia a los textos biográficos y autobiográficos en la cita, de la misma manera que se podría mencionar a la novela de lo real entre ellos. En otras palabras, el autor dice que no habría que penalizar tanto que haya una equivocación de lo verdadero en uno de esos textos, como sí el hecho de que la finalidad máxima no haya sido tratar de reflejar lo que realmente sucedió, hasta donde se pueda.

La ficción no es lo opuesto a la realidad; no necesariamente por lo menos. Las mentiras están sobre la mesa constantemente. Son parte de los ingredientes. Tanto para los periodistas como para los escritores. ¿Cómo saber de historia entonces, si un dato falso pudo colarse durante siglos? Como también asegura Saer, *aún cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos –lo que no siempre es así– sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal.*

La historia

Reflejar la historia fue un dilema desde que existe como materia. *La historia trata de encontrar una verdad en los hechos, pero ningún hecho en sí es signo de verdad, dice*

¹⁴ Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Seix Barral, 1997, p. 10.

Michel de Certeau. Es un problema común que mantienen los periodistas como los historiadores si se lo piensa.

La historiografía –es decir historia más escritura– lleva inscrita en su nombre la paradoja de la relación de dos términos antinómicos: lo real y el discurso. ¿Es concebible componer un discurso verosímil de lo real? (...) Se supone que en lo sucesivo el signo de la historia es no tanto lo real sino lo inteligible o legible. Pero no es cualquier inteligible. La producción de sentidos no puede disociarse de un lugar y un objeto concretos. Hay un límite, hay procedimientos, hay acontecimientos comprobados que invitan a ser pensados desde otras perspectivas¹⁵.

Certeau plantea el problema sin rodeos desde el principio, ¿cómo unir a la historia y al discurso? Para esta tesis podría servir asimismo el interrogante: ¿cómo hacerlo con el periodismo y el discurso, si lo que se debe es contar “la verdad”?

Algunos de los historiadores y periodistas más reconocidos son, a su vez, autores de novelas. El escritor y periodista Tomás Eloy Martínez escribió una vez que *ya no se puede dialogar con la historia como verdad sino como cultura, como tradición*¹⁶. En esa misma nota el escritor argentino dice que el periodismo asimismo se sirvió de los nuevos recursos que adquirió la historiografía. Martínez plantea lo difícil que es, más aún en el mundo actual globalmente comunicado, cerrar los sentidos a que cada escritura esté sumamente influida por el exterior. Y que él no querría hacerlo de todos modos:

¹⁵ Certeau, Michel, *La escritura de la historia*.

¹⁶ “La batalla por la verdad”, *La Nación*, 1 de abril de 2000.

(...) No quiero suspender nada, no quiero renunciar a nada que prive a mi lenguaje de todos los recursos y las técnicas que ese lenguaje ha ido aprendiendo a fuerza de ejercitarse cotidianamente, a fuerza de buscarse a sí mismo. No quiero castrar a ese lenguaje de la pasión investigadora que se le adhirió al pasar por el periodismo, ni de la fiebre visual que se le contagió al escribir cine o textos sobre cine (...) No quiero, en fin, escribir fuera de la historia, ni lejos, ni simulando que no me concierne¹⁷.

El historiador Hayden White opina que su trabajo también representa escribir ficción en su mayor parte. A su vez dijo que *las mejores representaciones del genocidio están en las obras de arte, en novelas, cuentos, obras dramáticas, incluso en el periodismo*. White es conocido por la controversia que generaron sus libros como *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX* y *Los contenidos de las formas: discurso narrativo y representación histórica*. Como se puede notar en sus nombres, allí desarrolla temas similares a los de esta tesis pero al relacionar la ficción con el análisis histórico.

Hay cientos, miles de libros y artículos sobre el Holocausto, sobre los genocidios en Armenia, en Ruanda, que hacen lo que se supone que deben hacer los historiadores: estudian qué fue lo que ocurrió. Pero el público quiere otra cosa, quiere instrucción moral, quiere horrorizarse. Es un deseo legítimo anhelar un relato que represente el horror, porque se trata de sucesos terribles. Pero no se puede hacer eso y permanecer en el campo de la ciencia. Los números no pueden comunicar ni comprender el horror¹⁸.

¹⁷ Martínez, Tomás Eloy, *La otra realidad*, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 382.

¹⁸ Entrevista a Hayden White, "El arte problematiza la memoria", *Página/12*, 23 de mayo de 2011.

Voces interiores

La escritora Marguerite Yourcenar plantea por su parte el asunto del yo interior (que a su vez es otro, dice ella siguiendo a Rimbaud). Siempre interpretaciones, nunca realidad pura. Por algo somos individuos. Para esta tesis se puede agregar en la cita siguiente (además del novelista y el historiador), al periodista, *que no hace más que interpretar*. Y le otorga un color según sus convicciones, gustos, estilos, anécdotas de infancia, creencias morales. En ese caso el nuevo periodismo no estaría tan alejado del tradicional. En ambos se interpreta, nada más que en la novela de lo real es más evidente.

Los que consideran la novela histórica como una categoría diferente, olvidan que el novelista no hace más que interpretar, mediante los procedimientos de su época, cierto número de hechos pasados, de recuerdos conscientes o no, personales o no, tramados de la misma manera que la Historia (...) Flaubert reconstruye laboriosamente el palacio de Amílcar con ayuda de centenares de pequeños detalles; del mismo modo procede con Yonville. En nuestra época, la novela histórica, o la que puede denominarse así por casualidad, ha de desarrollarse en un tiempo recobrado, toma de posesión de un mundo interior¹⁹.

La escritora brasileña Clarice Lispector, por su parte, demostró que se podía innovar con los textos para un diario. Sus crónicas en el *Jornal do Brasil*²⁰ poseen una extraña fuerza

¹⁹ Yourcenar, Marguerite, *Memorias de Adriano*, Salvat, 1974, p. 170.

²⁰ Reunidas en los libros *Revelación de un mundo* y *Descubrimientos*, Adriana Hidalgo Editora.

interior que llevaron a elevar la cantidad de lectores del periódico durante años. Si bien se podría discutir cuánto de periodismo tienen esas crónicas, lo indudable es que interesó y logró transmitir ideas e información. Ella misma manifestaba la confusión:

¿Crónica es relato? ¿Conversación? ¿Resumen de un estado del espíritu? No sé, pero antes de empezar a escribir para *Jornal do Brasil*, sólo había escrito novelas y cuentos. Cuando combiné con el diario escribir aquí los sábados, enseguida me morí de miedo (...) Y también sin darme cuenta, a medida que escribía para él, me iba volviendo demasiado personal, corriendo el riesgo dentro de poco de publicar mi vida pasada y presente, cosa que no quiero²¹ (...)

Ella también creía en la pulsión que lleva a crear los relatos, a escribir para tratar de entender. En ese sentido la novela de lo real, la relevante, no sería sólo un resultado de un razonamiento en pos de producir, si no parte impulsiva del sujeto. La necesidad de escribir sobre algo que realmente pasó pero con arte. *¿Qué es ficción?* –pregunta Lispector en otra crónica–. *Es, en suma, supongo, la creación de seres y acontecimientos que no existieron realmente pero a tal grado podrían existir que se vuelven vivos*²².

El Nobel peruano Mario Vargas Llosa dice que el escritor auténtico es aquel que *obedece dócilmente los mandatos que la vida le impone, escribiendo sobre esos temas y rehuyendo aquellos que no nacen íntimamente de su propia experiencia y llegan a su conciencia con carácter de necesidad*. Habla, al igual que Lispector y Yourcenar en otros escritos, del yo interior. *En otras palabras* –concluye Vargas Llosa–: *aceptar los propios demonios y servirlos en la medida de sus fuerzas*. Explica con eso que lo importante es que el tema sea

²¹ Lispector, Clarice, *Revelación de un mundo*, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 93.

²²Ibidem, p. 215.

algo visceral para el autor. El cómo es importante, tal vez más que el qué, pero cada cuál decidirá. Vargas Llosa habla de la fatalidad. Muchos escritores dicen que no habría que escribir ni una línea que no surja de una necesidad. Borges también lo decía. La impaciencia de contar algo, la urgencia de sacárselo de la cabeza o instalarlo allí. La cuestión central está ahí y no en si pasó en la vida real o no. El tema es que funcione como real. Pero cuidado: siempre habría que aclarar en la tapa para que el lector no se sienta traicionado. Una novela de lo real, surgida de una necesidad interior y hecha por un buen escritor, tiene grandes posibilidades de trascender.

Alguien que empieza a hacer una novela de lo real se embarca en la misma aventura (escribir sobre una necesidad) pero basándose en los hechos reales. Puede haber algo de imaginación en ese texto, pero debe ser con la excusa de representar algo real (una sensación, algo que no se puede decir, un sentimiento) algo que de cierta manera también es verdad. Y se tiene que dejar claro al lector que esa parte es una especulación, como afirmó la periodista Leila Guerriero en una entrevista realizada para este trabajo.

Definiciones

Realidad, según la Real Academia Española, se puede definir como existencia real o efectiva de algo. Verdad, por su parte, se define como lo que ocurre verdaderamente; lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio. En cambio los griegos llamaban a la verdad *alétheia*, es decir, desocultamiento.

Real según el diccionario (nótese que la distinción aparece en el nombre de la Academia, como si fuera la única y las demás pertenecieran al ámbito fantástico), sólo se explica como algo que tiene existencia verdadera y efectiva. Se podría continuar con la búsqueda de la interpretación de la palabra *cierta*, y así seguir interminablemente.

La primera vez que apareció el término *realidad*, en el año 1550 y para el idioma inglés, se usaba como un término legal para mencionar la propiedad fija de una persona. Llega a su vez del latín *realitas*, y éste de *res*, que se refiere a *cosas*. En el uso cotidiano se refiere a *todo lo que existe*. En cambio si se explora alguna definición filosófica como la de Lacan,

por ejemplo, se hacen dos distinciones: la realidad y lo real. La realidad sería lo que percibimos con los sentidos, lo que socialmente se recuerda por haberlo visto, escuchado, olido. Lo real, en cambio, sería todo, captado o no. Casi un imposible.

Otro punto interesante es pensar que lo que consideramos realidad hoy, probablemente dentro de veinte o treinta años ya no sea tan así. Tal como en un principio había seguridad de que el Sol y los demás planetas giraban alrededor de la Tierra, sólo muchos años después se tuvo la certeza de que no era así. Era la realidad en esa época.

Se podrían tomar numerosos ejemplos de lo que en la actualidad sabemos equivocado y que en el pasado era considerado como firme y confiable. El futuro deparará lo mismo para certezas del presente. Hace cincuenta años era real (y correcto) que las personas blancas en Estados Unidos tuvieran un tipo de baño en la vía pública, y las de color otro diferente. Se habla de la discriminación que había en esa época, por supuesto, y obviamente el servicio del primero era diez veces mejor que el de los otros (seguramente sin higiene y no más que un agujero). Algunos de los estadounidenses que ven una foto de esos hechos, en la actualidad, observan aquello con vergüenza. Sin embargo era la *realidad* de entonces. Y seguramente verán con vergüenza alguna fotografía de lo que sucede en la actualidad dentro de otros cincuenta años.

La realidad, por lo tanto, no es algo concreto y definido. Es una sustancia sobre la que se puede trabajar y hacer un relato leal.

Truman Capote se defendió en una entrevista frente a los que decían que la novela de lo real es un salvavidas a la falta de imaginación. Al contrario -dijo- es poner la realidad a su servicio. Además tanto él como Walsh se anticiparon a lo que en el futuro sería más utilizado ¿Y cómo se pueden anticipar algunas características del futuro? ¿Cómo se logra descubrir nuevas concepciones sin pruebas factibles? A través de la imaginación. Albert Einstein decía que desarrollarla es mucho más importante que cualquier otro tipo de razonamiento o capacidad intelectual. Él llegó a la histórica teoría de la relatividad sólo de forma empírica; no había logrado probarla técnicamente. Se cuenta que muchos años después, cuando la ciencia logró avanzar hasta el punto de poder comprobar la teoría, los

científicos encargados se acercaron a Einstein para contarle la noticia y mostrársela. Él contestó que no le hacía falta porque ya la había visto en su cabeza hace años.

Se puede lograr que otros vean las situaciones en su cabeza, lo más fiel posible a la realidad, mediante herramientas del periodismo (entrevistas, documentos, dichos) y de la literatura (crear un ambiente, describirlo, jugar con las palabras).

Discutir

A sangre fría es uno de los ejemplos más reconocidos de la crónica. Pero, ¿se puede asegurar que todo lo que está dicho en esa obra es cien por ciento verdadero? Es hasta mitológica la rigurosidad y precisión de Capote. Fue un obsesivo de los datos, de las entrevistas, de la verificación de las fuentes.

Eso no quita que se puedan discutir ciertas cuestiones con el autor, entrar en la controversia. Asimismo se podría hacer con muchos elementos del libro. De todas formas, difícilmente se podría lograr la descalificación total. No se puede decir que el título es falso. Sí argumentar en su contra.

Capote aclara antes de su novela, en una especie de prólogo: *todo el material en este libro que no deriva de mi propia observación, fue tomado tanto de documentos oficiales o es el resultado de entrevistas con las personas directamente afectadas*. Especifica entonces que lo que contará pasó verdaderamente. Que es real. Pero también habla de su propia observación, que no es la misma que la del tesista, que tampoco es la misma del que lee. ¿Cómo confiar, entonces, en lo exacto del relato a través de las más de trescientas páginas que tiene? La cantidad de datos y detalles que proporciona el autor es un hecho realmente extraordinario. Pero habría que desconfiar en que Capote no erró algún cálculo de su observación o que no trastabilló por alguna parte. Es imposible. Usó, inevitablemente, su imaginación. ¿Acaso es incorrecto haber hecho eso o confunde al lector? No si no se modificó nada esencial (se podría haber probado si fue así), si actuó de manera leal para crear la novela de lo real.

Pero hay que tener cuidado con las nociones que se tienen. Julio Cortázar contó una vez cómo descubrió desde chico que la noción de lo fantástico que poseía no era similar a la de los demás. Desde muy pequeño estaba fascinado con algunos libros de Julio Verne, por lo que le prestó uno a un compañero que leía bastante en la escuela primaria²³. Su fin era compartir la fascinación. En cambio lo recibió de vuelta de una manera desdeñosa. *Demasiado fantástico*, calificó el otro. Apareció ante él una revelación entonces: cada cual tiene su propia idea de lo fantástico.

Clave

Lo más importante, tanto para los que utilizan la ficción como para los militantes de lo verdadero, es la verosimilitud. Que el relato sea creíble. Un ejemplo llamativo más o menos actual es la película *Bastardos sin gloria* del reconocido director estadounidense Quentin Tarantino. En ella se cuenta un final diferente de la Segunda Guerra Mundial. Abundaron las críticas de historiadores y académicos sobre cómo habían tergiversado lo que verdaderamente sucedió. Tarantino respondió en un reportaje a la BBC de Londres que él defendería con firmeza su argumento contra cualquiera que le dijera que eso no podría haber sucedido. *Hitler y los demás altos comandantes*, sostuvo el director, *estuvieron en esos sitios durante la época en la que se desarrolla la historia del filme. Eso ciertamente pudo haber pasado*. Tarantino usó por lo tanto la ficción al servicio de lo que quería contar. Pero no se olvidó de lo verosímil, de la credibilidad (habría que ver si la logró).

Es común escuchar a algún lector (o espectador, televidente) decir: *me gusta, pero no termina de convencerme*. Se puede llegar a la conclusión, si se repite con varios, de que en algo falló ese autor. Algo quedó fuera de lugar en su obra. Desde una fecha hasta la forma de ser de un personaje. ¿Se puede llegar a hacer creíble cualquier hecho? Sí, con las herramientas y el talento necesario.

Por ejemplo si una historia cuenta que un niño de doce años es el más hábil piloto de los helicópteros en una ciudad, ¿cómo hacer para llegar a que eso suene verdadero? Entran en

²³ *El secreto de Wilhelm Storitz*, considerada como la primera novela en introducir la noción de invisibilidad de una persona.

juego entonces el contexto, la historia, los demás personajes, el tiempo (todo puede transcurrir en el año tres mil). Se necesita, por lo tanto, del talento y oficio del artífice de la historia.

Factores

Un escritor decide escribir sobre la realidad (lo que significa copiarla). Existen factores que influyen desde antes: la nacionalidad, el idioma, los gustos, los sentimientos, las situaciones por las que pasó ese individuo. Si se toma la nacionalidad, ¿se podría decir que todos los latinoamericanos escriben más o menos sobre una misma realidad? Difícilmente. ¿cómo se podría creer que lo que escribe alguien en Formosa, con un ambiente de cincuenta grados además, podría ser igual a lo de un Bogotano de sierra y ruana? Y tal vez hablan de lo mismo, ya sea la conquista de América, la caída de algún presidente, alguna dictadura.

La nacionalidad –escribió Saer– *es una de las cuestiones que primero deberían dejarse de lado al pensar en escribir.* Puede que afecte (y lo hará) pero no como una característica fundamental de la obra. Claro que de una primera lectura, igualmente, se notan diferencias en las formas de algo que tecleó un colombiano a un argentino. ¿Diferentes realidades? ¿Pero si ambos dicen escribir sobre *la realidad*?

El cubano Alejo Carpentier hacía una distinción en las formas y, según su teoría, dependía mucho de la geografía del lugar. Así un escritor argentino suele escribir de manera lineal y contundente, como son sus llanos territorios. Así justificó el barroco predominante en sus obras, como *El siglo de las luces*, *El reino de este mundo*. Y el barroco de Gabriel García Márquez y de José Martí. La exuberancia de la selva colombiana, según Carpentier, necesita de un barroquismo para ser descripta de la manera más correcta. Las otras formas carecen de herramientas para ello, no encuentran las palabras. Borges por su lado pensaba que ese tipo de escritura responde en cambio al egocentrismo del escritor.

Ahora, esa distinción que hace el escritor cubano –que fue un ejemplo tanto en la literatura como en periodismo– sobre lo barroco y lo lineal, ¿tendría que ser forzada o natural?

Carpentier explicó en una entrevista que llegó a esa conclusión de manera totalmente racional. Fue lo que él entendió como lo mejor.

Escribir

El sólo hecho de escribir en cualquier registro tal vez obliga a incursionar en la ficción. Desde la antigua Grecia se pensaba sobre este tipo de asunto. La gran mayoría de las palabras no llevan ningún tipo de relación con lo que significan. ¿Qué tienen en común *mesa* y *table*? Nada. Sin embargo ambas, pero en diferentes idiomas, quieren referirse al mismo objeto.

Truman Capote, al igual que Ryszard Kapuscinski –también Platón–, escribía desde la memoria. No tomaba apuntes ni usaba grabadores a pesar de que ya existían en su época. Contó una vez que la ejercitaba mediante algunas actividades; trataba de memorizar párrafos enteros, por ejemplo, y luego se los dictaba a un amigo. Aún así, ¿cuán confiable podía llegar a ser? La memoria es selectiva, para algunos más para otros menos. El autor polaco decía que hay que confiar en la eficacia con que desecha lo que no es importante; él insistía en que eliminaba un noventa por ciento de detalles sin relevancia, y trabajaba con la decena restante.

En *A sangre fría* Capote logra crear lo que no pasó, que es que uno observe el asesinato de la familia y cómo lo vivieron. Se construye la realidad, ¿y qué otra cosa es eso si no la literatura y el periodismo? Capote no podía conversar con la familia ya sin vida. Tampoco tenía acceso a cámaras de seguridad que grabaran el suceso. Tuvo que reproducirlo todo mediante los testimonios de los vecinos, los policías, los diarios, los chismes. Y tuvo que imaginárselo. Logró así que el lector pudiera acercarse bastante a lo que realmente ocurrió. Pero hay cosas que seguramente se le escaparon.

Un autor crea un mundo ficticio. Le da su forma, sus ciudades, su naturaleza, sus seres propios. Es irreal. Lo común, sin embargo, es que ese mundo inventado otorgue al lector una de las formas más eficaces para entender la vida diaria. Sucede, por ejemplo, con la

legendaria trilogía del *Señor de los anillos*. Podemos entender más sobre la naturaleza humana después de terminar su lectura. Hay exageraciones, por supuesto, pero difícilmente mentiras.

Biografía

Una biografía, aunque se presente como fidedigna, seguramente tendrá muchas cosas ficticias. Sobre todo si es la de un escritor. Un autor se muestra realmente en sus obras a través de sus personajes. Por medio del arte se puede conocer a un escritor, más que él mismo quizás. Es que mediante el vehículo de la escritura salen a la luz revelaciones profundamente interiores, más allá de la razón de esa persona. En cambio lo más común, sobre todo con los nombres más consagrados, es que haya discusiones y terminen por salir ediciones biográficas *no autorizadas*. Y en las autobiografías, ¿quién detiene al autor de que haga sus propios retoques? Ese fue su principal labor en vida después de todo. *La vida no es la que uno vivió* –dice Gabriel García Márquez en el libro que cuenta sus primeros treinta años de vida–, *sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla*.

Nadie puede confiar del todo en sus propios recuerdos. Un episodio de la infancia por ejemplo: un niño que pesca en un bote con su padre. Al crecer el hombre recordará como verde el bote que tal vez era azul. Se le caerá una lágrima de la añoranza de otro momento así. Quizás olvida, sin embargo, que en ese atardecer los mosquitos le habían hecho doler las piernas y que su padre lo regañó haciéndolo llorar. Él en cambio recuerda como si hubiese sido una de las mejores tardes de su vida²⁴.

Bastante seguido se escucha a algún anciano decir que en su época esas cosas no pasaban. La delincuencia era menor y los adolescentes estaban más comprometidos con sus estudios. Algunos investigaciones indican, sin embargo, que el cerebro anula automáticamente ciertas ideas ambiguas sobre cosas malas que pasaron. Para recordarlas habría que hacer un esfuerzo. Un simple mecanismo de defensa que determina que todo tiempo pasado fue mejor y hace de la vida un poco más agradable.

²⁴ Ejemplo sacado de la película *The final cut*, dirigida y escrita por Omar Naim.

Cruces | Periodismo y literatura

*El periodismo no es un circo para exhibirse,
sino un instrumento para pensar.*

Tomás Eloy Martínez

*Literatura para mí es el modo como los otros
llaman lo que nosotros hacemos.*

Clarice Lispector

La literatura

Arte básicamente. Arte escrito. La elección de palabras artesanalmente, el cuidado en cada frase, la búsqueda de sinónimos, describir en vez de decir, mostrar en vez de calificar.

Existe una diferencia importante. Por un lado está la literatura; por otro, las historias. Dan Brown (autor de *El Código Da Vinci*), por ejemplo, sabe inventar relatos entretenidos. Eso no tiene nada que ver con que sea malo o bueno, sólo que no es literatura. Son diferentes actividades y resultados. Una cosa es saber contar; otra, escribir. Entretenimiento y arte. Casi siempre separadas y difícilmente juntas. Pero cuando se logra aparece algo maravilloso.

Se quiere dejar claro que en esta tesis cuando se habla de literatura es por arte (de escribir), no los libros que sólo sirven para entretener. Claro que con muchos habría que entablar una discusión sobre de cuál lado estaría (otra vez el tema de la subjetividad) aunque en numerosos casos se podría decir que queda bien claro. A esos trata, por lo menos, de referirse esta tesis.

Dicen algunos escritores que el verdadero trabajo está en la corrección. La reescritura. Borrar, tachar, eliminar, agregar algo, cambiar palabras repetidas. Modelar la forma por ende: literatura y escribir no son sinónimos.

Entonces, si se quiere hablar de los comienzos de ese arte, habrá que diferenciarlo del encuentro de los primeros escritos. Se especula que la primera obra literaria pudo haber aparecido con los egipcios hace mil años. Asimismo algunos otorgan ese lugar a *El poema de Gilgamesh*, escritura sumeria que existe desde 1900 A.C. aproximadamente, encontrada en tablas que en la actualidad se conservan en el Museo Británico.

La palabra literatura viene del latín *littera*, que quiere decir *carta*. La clasificación más simple que existe, entre sus obras, es la de ficción o no ficción. Y dentro de ellas se puede hablar de diferentes géneros. Ficción: novela de aventura, infantil, absurdo, comedia, erotismo, histórica, ciencia ficción, terror, fantástica. No ficción: biografía, autobiografía, diarios personales, erótico, ensayos, fábula, historia, epistolar, texto religioso. No hay nada

certero en estas diferenciaciones. Nótese también que ciertos géneros se colocaron repetidos entre una y otra (y podría intercambiarse algunos más). Pero como las etiquetas suelen servir para algo (como ordenar una biblioteca, por ejemplo), es importante aclarar un poco las categorías. (...) *Sólo la literatura de masa* –dice Tzvetan Todorov– (*novelas policiales, folletines, ciencia ficción, etc.*) debería exigir la noción de género, que sería inaplicable a los textos específicamente literarios. Todorov opina así primero sobre el tema. Sin embargo después retoma:

Es difícil imaginar que en la actualidad sea posible defender la tesis según la cual todo, en la obra, es individual, producto inédito de una inspiración personal, hecho que no guarda ninguna relación con obras del pasado (...) Lo individual no puede existir en el lenguaje, y nuestra formulación de la especificidad de un texto se convierte automáticamente en la descripción de un género, cuya única particularidad consiste en que la obra en cuestión sería su primero y único ejemplo (...) No es posible, por consiguiente, “rechazar la noción de género”²⁵ (...)

De todas maneras es necesario dar nombres para poder realizar cierto tipo de trabajos. Facilita el entendimiento. Por eso en esta tesis se le otorga la denominación novela de lo real a determinadas obras, al entender que pertenecen a un género híbrido que mantiene ciertas diferencias con los otros. Pero como dice Octavio Paz:

Clasificar no es entender. Y menos aún comprender. Como todas las clasificaciones, las nomenclaturas son útiles de trabajo. Pero son instrumentos que resultan inservibles en cuanto se les quiere emplear para tareas más sutiles que la mera ordenación externa. Gran parte de

²⁵ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, 2003, p. 10.

la crítica no consiste sino en esta ingenua y abusiva aplicación de las nomenclaturas tradicionales²⁶.

También se pueden notar los cambios en los temas que se trataban según la época en los libros. O por lo menos la temática que sobresalía. Por eso entre las primeras obras prevalecía más que nada lo religioso y diversas enseñanzas sobre la vida. Luego el romance desde la edad media. Mientras que a partir del siglo XVII se dio más lugar a los relatos filosóficos y épicas nacionalistas. Obras naturalistas y realistas en el XIX. En cambio en el XX empezaron a surgir gran cantidad de creaciones relacionadas con el simbolismo y la psicología.

El periodismo

Informar, criticar, cuestionar el poder, investigar, escribir, relatar, hacer entrevistas. Para hablar de sus inicios se suele mencionar la época romana por la información que se divulgaba oficialmente según los pedidos de la realeza. Asimismo en otras cortes. Algo que quería informar el rey por ejemplo; estaban los pregoneros medievales también. Pero la crítica a esa teoría es que no era periodismo al no ser independiente del poder, por lo que al basarse en eso habría que trasladarse hasta la Edad Moderna. El feudalismo estaba en crisis entonces, en pleno proceso de desaparecer. Florece cada vez más la burguesía, marca su intereses, comienza a desarrollar su cultura y fuerza. Desde fines de la Edad Media aparecen varios diarios en Europa, sobretodo en ciudades comerciales italianas como Venecia. Es que allí eran muy necesarios por las noticias portuarias.

Aparece la imprenta en el siglo XV. Genera, obviamente, un salto enorme para la coyuntura de los diarios. Y lleva a que la burguesía incremente su fuerza, con más pensamiento, con la búsqueda cada vez más del disfrute a su vez del trabajo, y la integración de las discusiones políticas en las diferentes clases sociales. Florecían, por lo tanto, diarios en los que se incrementaba el periodismo y se reducían los servicios.

²⁶ Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 15.

Havas, la primera agencia de noticias, se creó en 1835 en Francia. Luego aparecería *Reuter* en Inglaterra y *The Associated Press* en Estados Unidos de 1848. En estos dos últimos países fue donde mayoritariamente se fueron desarrollando las nuevas tendencias dentro del periodismo. Fue así que con la segunda mitad del siglo XIX surgiría el denominado amarillista (con más morbo, chismes y farándula).

Asimismo la innovación de las revistas, con otro tipo de letra y grandes fotografías, apareció a partir de 1704 con *Review* de Londres. En esa misma tendencia surgiría *National Geographic* en suelo norteamericano. Luego llegaría el turno del fotoperiodismo y las investigaciones especializadas a partir de 1950 con *Time* y *Life* en Estados Unidos, *Paris Match* en Francia, entre otras.

En Norteamérica también se originaría, durante la guerra civil de la década de 1880, lo que luego se transformaría en tradición: la pirámide invertida y las cinco *W* en el primer párrafo (por sus siglas en inglés: qué, quién, dónde, por qué, cuándo; a veces se agrega el cómo). Ambas medidas generadas de la necesidad de mandar la información por un solo operador telegráfico durante las guerras, que a veces se cortaba en el medio y que los reporteros usaban por turno (uno mandaba lo primero, delegaba el turno a un colega, y luego mandaba el resto cuando le tocaba nuevamente).

Los siguientes cambios importantes en la profesión tuvieron que ver con la tecnología principalmente. La radio apareció en la primera mitad del siglo XX, la televisión promediándolo (convirtiéndose en el medio más visto diez años después). Y así se llega hasta 1990 y las primeras páginas Web de información. Cambios que todavía están en proceso de afirmarse, entre blogs, *Twitter*, lectores de RSS y los sitios de los diarios (que no saben con certeza aún si deberían cobrar o no por el servicio en Internet, por ejemplo).

Otro dilema en la actualidad es si los diarios deben seguir reproduciendo las noticias de la manera más sencilla y rápida posible, compitiendo con la radio y la televisión, o si se deben dedicar a la profundidad en notas extensas. La esencia de las notas del nuevo periodismo está en contar a través de la experiencia individual algo que sucedió a una gran cantidad de personas, a manera de novela. O algo que le sucede a todos: *Hegel primero, y después Borges, escribieron que la suerte de un hombre resume, en ciertos momentos esenciales, la*

suerte de todos los hombres, menciona Tomás Eloy Martínez en una célebre conferencia. Pero, como explica el periodista y escritor argentino, no es recomendable agobiar a los lectores con ese tipo de notas. Además que no todos los periodistas tienen la capacidad para hacerlo, ni todos los temas son adaptables en ese sentido.

Algunos jóvenes periodistas creen, a veces, que narrar es imaginar o inventar, sin advertir que el periodismo es un oficio extremadamente sensible, donde la más ligera falsedad, la más ligera desviación, puede hacer pedazos la confianza que se fue creando el lector durante años. No todos los reporteros saben narrar y, lo que es más importante todavía, no todas las noticias se prestan a ser narradas²⁷.

La crónica

*Relato “caliente” de un acontecimiento presenciado o vivido por un periodista y/o que recoge los testimonios de testigos presenciales. La crónica no incluye comentarios ni opiniones del periodista*²⁸. ¿No incluye opinión? Los ejemplos del presente parecen demostrar lo contrario. La crónica es un artículo que posee casi las mismas características de la novela de lo real; de menos extensión claro. Se desarrolló paulatinamente con el avance del periodismo. En ella el periodista se compromete con lo que dice, trata de demostrar el por qué de su discurso.

En las crónicas, como en las novelas de lo real, el reportero intenta que el texto esté marcado por su propio estilo, por su subjetividad, trata que sea inconfundible ese material y que se lo vea como algo anexo a su firma. Lo contrario a lo que busca –o buscaba– un artículo informativo del periodismo tradicional al sostener una forma modelada con anterioridad.

²⁷ Martínez, Tomás Eloy, *La otra realidad*, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 235.

²⁸ Orione, Julio, *Introducción al periodismo*, Ediciones de la Flor, 2006, p. 139.

Al cero del discurso histórico y de la crónica periodística le corresponde un juego constante entre una tercera persona y una primera persona. En ese juego de distanciamiento y acercamiento, el sujeto de la enunciación en su manifestación subjetiva está siempre presente, interviniendo explícitamente de manera evaluativa²⁹.

Lo que dice Rita de Grandis, escritora y profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad de la Columbia Británica (Canadá), es que las crónicas en ciertos momentos ocupan el tono de los historiadores, tal vez con la tercera persona como forma predominante. Pero tendrá que volver a la primera, al yo que vio tal cosa, o experimentó tal otra. Por eso también de Grandis dice que *el cronista en tanto historiador y periodista se sitúa a mitad de camino entre la historia y el periodismo*.

Se trata en algunos casos de hallar una voz que pueda mediar, sin pretender efectuar ninguna traducción, entre las voces de los otros y del propio lector (...) La crónica actual funciona, entonces, como una suerte de espacio discursivo en el que, a la manera de un campo de fuerzas, un sujeto mira a su alrededor y se mira a sí mismo³⁰.

La crónica es una manera narrativa de mirar el mundo. Otra de las que ya existen. Como se dijo, se basa casi en los mismos recursos que la novela de lo real, pero no tiene capítulos, prólogo, apéndice, índice, no tiene tantas citas. Entre otros recursos que se pueden aplicar en un lugar con mayor extensión.

²⁹ De Grandis, Rita, *Textos de y sobre Walsh*, Alianza Editorial, 2000, p. 194.

³⁰ Bernabé, Mónica, prólogo de *Idea crónica*, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 12.

Capítulo dos | El boom y los autores

De que se trata

La diferencia entre literatura y periodismo es que

El periodismo es ilegible y la literatura no es leída

Oscar Wilde

Gracias a que en los últimos años, hay un auge de revistas dedicadas al espacio del periodismo narrativo y a las destacadas crónicas que vienen exponiendo los autores latinoamericanos, es que podemos hablar de un boom. Para dar contexto a nuestro argumento dejemos que el periodista colombiano Darío Jaramillo Agudelo lo explique mejor: "La crónica periodística es la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita hoy en día en Latinoamérica"³¹.

Pero más allá de los calificativos ostentosos llamados para esta tesis, hay gran cantidad de escritores cuyas obras enriquecen el panorama de la literatura contemporánea. La no ficción periodística que se hace en Latinoamérica está alcanzando un merecido reconocimiento. No necesita comparaciones y cualquier lector curioso está invitado a descubrirla.

Junto con la aparición del libro de Jaramillo Agudelo, se publica otra antología, esta vez del español Jordi Carrión quien reunió en su libro *mejor que ficción*, una gran cantidad de trabajos con un altísimo nivel en la elección. La doble aparición de las antologías de Carrión y Jaramillo Agudelo implica más de mil páginas dedicadas a autores muy distintos; algunos, particularmente preocupados por la lengua y el estilo; otros, con la mira puesta en la denuncia social o política; pero eso sí todos, dispuestos a construir una mirada personal sobre la realidad y la gama de infinitos personajes que sus textos transforman en seres visibles.

Los rasgos en común son más temáticos que estilísticos y Jaramillo Agudelo nos amplía el panorama.

Antes que nada, los cronistas son gente que le da importancia a que el lector no se aburra. Surgidos de la prensa gráfica, donde la prosa debe ser directa y, al mismo tiempo, captar la atención de quien se molestó en comprar el diario, estos escritores de no ficción sólo le temen a resultar tediosos. Ese pánico escénico establece una distancia positiva

³¹Jaramillo Agudelo Darío, Antología de crónica latinoamericana actual, Alfaguara, 2012, prólogo.

con la ficción contemporánea y restablece la alianza entre la literatura y el lector. Que el texto resulte aburrido no parece ser una preocupación dominante entre los escritores de ficción y esto comenzó a ser un problema durante el siglo XX. Antes fue otra cosa. Basta pensar en *El Decamerón* y en Chaucer, en Rabelais, en la picaresca y *Don Quijote*, en el trayecto de la novela inglesa de Daniel Defoe a Conrad, y en Stevenson, Austen, Thackeray, Dostoievski, Stendhal, Dickens, Hugo, Tolstoi... Es clarísimo que estos inmensos novelistas estaban positiva, voluntaria y deliberadamente interesados en no ser aburridos.³²

Como demuestran estas dos compilaciones, uno de los principales retos de la crónica periodística consiste en combinar entretenimiento con el poder simbólico que el lector de todos los tiempos ha encontrado en el cuento y la novela. Esa fuerza, propia de la mejor literatura, no abunda ni en las obras de ficción ni en las de no ficción, y su ausencia podría ser una limitación especialmente riesgosa en la prosa periodística.

Al trabajar con materiales documentados, contrastables, me parece que es mucho más difícil que la crónica alcance el nivel poético y simbólico al que aspira la ficción -señala Jordi Carrión-. Para mí, la literatura actúa en dos niveles simultáneos: el de la referencia y el del sobresentido. La crónica tiene que esforzarse para alcanzar el sobresentido a partir de los hechos, de lo que sucedió.³³

Antecedentes

³² En una entrevista con el tesista.

³³ Carrion Jordi, diario El País de España, octubre del 2012.

En los últimos años han proliferado en América Latina las revistas, las colecciones, los talleres y hasta los premios dedicados a la crónica. La ficción y la no ficción están a veces unidas por aquello que las separa: la literatura. El 8 de diciembre de 1982, Gabriel García Márquez abrió su discurso de recepción del Nobel recordando a Antonio Pigafetta, el navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo y que a su paso por América escribió “una crónica rigurosa que, sin embargo, parece una aventura de la imaginación”³⁴. El autor de *Cien años de soledad* recordó también que en los relatos de los cronistas de Indias ya se vislumbraban los “gérmenes” de lo que él llama “nuestras novelas”, vale decir, las del ya viejo *boom* y, con ellas, también se podría afirmar las del más viejo aún realismo mágico.

No deja de ser curioso que esos mismos viajeros del siglo XVI sean también invocados como remotos precedentes de la crónica periodística, un género que entró en la modernidad con los escritores del siglo XIX José Martí, Rubén Darío y en la posmodernidad de la mano de autores como Rodolfo Walsh, o el propio García Márquez que en los años cincuenta se adelantaron al nuevo periodismo que, vía Estados Unidos, triunfaría en la década siguiente. “En algunos países, como Argentina, la crónica es la columna vertebral de toda su historia literaria”³⁵. así lo plantea Tomás Eloy Martínez en su nota introductoria a *Larga distancia*, un libro de narraciones periodísticas de Martín Caparrós: “La crónica es, tal vez, el género central de la literatura argentina”, afirma el autor del libro en su prólogo³⁶.

Encontramos entonces que con distintos e importantes antecedentes: de García Márquez a Truman Capote, de Monsiváis a Wolfe, de Elena Poniatowska a Oriana Fallaci, estaba dado el caldo de cultivo para que el periodismo narrativo latinoamericano creara sus territorios para desarrollarse y adquirir sus propias características. Esos territorios son las revistas. Hoy en día hay excelentes cronistas en nuestro continente tienen un lugar donde exponen

³⁴ Marquez Garcia Gabriel, discurso premio nobel de literatura, diciembre de 1982

³⁵ Martinez Eloy Tomas, *Larga distancia*, Seix Barral, 2005, nota introductoria.

³⁶ Caparros Martín, *Larga distancia*, seix barral, 2005, prólogo.

sus trabajos: Etiqueta negra en Perú, Gatopardo (que comenzó en Colombia y ahora existe en Argentina y México), El Malpensante y Soho en Colombia, la mujer de mi vida y Orsái Argentina, Pie izquierdo Bolivia, Marcapasos Venezuela, Letras Libres México.

Tanto Carrión como Jaramillo Agudelo recuerdan en sus respectivos prólogos que, aun a pesar de su vasta y rica historia, la crónica en lengua castellana siempre fue menospreciada. Sin embargo, como quedaría claro años más tarde, la crónica modernista de Luis Tejada, Amado Nervo y José Martí preparó un escenario en el que podía imaginarse el desarrollo de un periodismo inspirado por las herramientas y técnicas de la literatura.

En la Argentina, el peso del género es inversamente proporcional al reconocimiento de quienes lo practican como verdaderos escritores. Y eso que, según Tomás Eloy Martínez, en la genealogía que traza en la nota introductoria a *Larga distancia*, de Martín Caparrós, recuerda que todo 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. Esa misma impronta hoy llega hasta los contemporáneos María Moreno, Leila Guerriero, Josefina Licitra, Cristian Alarcón, el propio Caparrós y tantos otros.

Sin embargo, la evolución del género no es una simple cuestión de nombres. En la crónica modernista, la principal marca era el acento poético y humorístico. En la de los maestros del siglo XX, como Gabriel García Márquez, Elena Poniatowska y Tomás Eloy Martínez, la ambición literaria, la voluntad de estilo y la lucidez política resultan casi tan protagónicas como las historias que narran. En los años de sus textos canónicos, de *La noche de Tlatelolco* (1971) a *La pasión según Trelew* (1974), la geopolítica dividía el planeta en dos bandos muy diferenciados, las opciones (políticas, sociales, sexuales) eran concluyentes y en la distancia entre el narrador y la situación o los personajes narrados habitaba la sensación de que el mundo podía ser explicado por la prosa.

Hoy, tras el impacto de Internet, el uso y abuso de las pantallas portátiles, el dinamismo de la comunicación global y la democratización del acceso a la información, el periodista es apenas otro *surfer* en la marea de datos, historias y bits que constituyen su trabajo cotidiano. Las opciones concluyentes se convirtieron en el lejano patrimonio de alguien que podía aspirar a saberlo todo, o de simularlo a fuerza de un estilo seductor, en un tiempo donde el modelo de conocimiento lo imponían la academia y la enciclopedia. A años luz de aquellas ilusiones, ya instalado en una época en la que el conocimiento circula por las redes sociales y parece haber tantos mundos como ojos que lo observan, el cronista contemporáneo también se aferra al poder de su mirada personal. En la era del yo, la crónica reivindica la subjetividad.

En el siglo que endiosó el entretenimiento, los cronistas hacen lo que sea por no resultar aburridos. Y mientras en todo el mundo se lucha por el reconocimiento de las minorías, los periodistas narrativos se esfuerzan por hacer visibles a todos aquellos que enarbolan su derecho a ser lo que son.

"O ya no entiendo lo que está pasando, o ya no pasa lo que estaba entendiendo"³⁷. escribió alguna vez el mexicano Carlos Monsiváis, quizás el escritor que mejor ha representado el rol de bisagra entre el periodismo narrativo de la segunda mitad del siglo XX y estos nuevos cronistas hispanoamericanos definidos por la perplejidad. Formado en el molde totalizador de la cultura enciclopédica

Lo he visto discutir de películas de gladiadores ante Terenci Moix, un consumado cultor del género; interrogar con autoridad a un novelista histórico escocés sobre el período de Cromwell; comprar discos de Mozart en Berlín con pericia de musicólogo y descartar mi invitación a un concierto de Simon & Garfunkel, pero sólo después de cantar todas sus canciones³⁸.

³⁷ Monsiavis carlos, diario el universal, entrevista, mayo, 1993.

³⁸ Villoro Juan, diario El País de España, febrero 1991.

Monsiváis fue sensible al cambio de época y narró con alegre desconsuelo las limitaciones del hombre contemporáneo ante los milagros del bolero, la transformación del boxeador Julio César Chávez en superhéroe pop y las aglomeraciones del subte de la Ciudad de México. Gracias a esa condición anfibia, Monsiváis dice presente en su carácter de prócer literario en las observaciones críticas de Carrión y Jaramillo Agudelo. En el resto de Latinoamérica recién en estos últimos años su obra comienza a publicarse, el humor y la finísima ironía de este autor constituyen una de las mayores influencias en las nuevas generaciones.

Muy por el contrario, en La argentina por ejemplo apreciamos autores más educados en el olfato militante de Rodolfo Walsh, la intervención política de Tomás Eloy Martínez y, más allá de nuestras fronteras, el impulso ético de Ryszard Kapuscinski. Todo un cóctel de gravedad y responsabilidad sociopolítica que Martín Caparrós condensó en unas palabras inolvidables, con vuelo de ideario. Como cita Jaramillo Agudelo:

La información (tal como existe) consiste en decirle a muchísima gente qué 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. La información postula (impone) una idea del mundo: un modelo del mundo en el que importan esos pocos. Una política del mundo³⁹.

La crónica se rebela contra eso cuando intenta mostrar, en sus historias, las vidas de todos, de cualquiera, lo que les pasa a los que también podrían ser sus lectores. La crónica es una forma de pararse frente a la información y su política del mundo: una manera de decir que el mundo también puede ser otro.

Autores

³⁹ Jaramillo Agudelo, Antología de crónica latinoamericana, Alfaguara, prologo, 2012.

Dentro de lo que es este nuevo boom tenemos una infinidad de respetados autores a lo largo y ancho del continente, entre ellos se conocen se respetan y se aprecian, varios comparten libros, cursos, talleres, charlas, conferencias y sobre todo pasión por escribir.

Exponer ejemplos de algunos de sus trabajos, puede ser la mejor carta de presentación para entender porque la importancia de sus trabajos. En su retrato de la cita que la Muerte le propuso durante el terremoto del 27 de febrero de 2010 en Chile *El sabor de la muerte*, el mexicano Juan Villoro asume esa potencia simbólica de la literatura y transforma su miedo personal en un eco del horror ancestral que convocan los sismos.

Por otro lado, en la violenta denuncia de los feminicidios de Ciudad Juárez que el también mexicano Fabrizio Mejía Madrid ensaya en *El teatro del crimen* (reunida en *Mejor que ficción*), el lector asiste a una espeluznante sucesión de chantajes, secuestros, asesinatos y violaciones que en ningún momento se proponen emparentarse con los logros poéticos de la literatura de ficción. Su objetivo es otro, y su potencia, idéntica. ¿Es lícito creer que la no ficción construye un sentido propio, particular, quizá más directo y deliberadamente ajeno a las coordenadas estéticas de la literatura tal como la entendemos hasta ahora?

El cronista admite que tiene vacíos, que le faltan certezas -apunta Jaramillo Agudelo-. No pretende una 'visión del mundo' completa y acabada, consoladora y elegante. En este punto logra una identificación con el lector, perteneciente, cuando es honrado, al sector de los perplejos⁴⁰.

Los narradores policiales acostumbran pintar a sus personajes a través de sus acciones; del mismo modo, para estos periodistas el mundo se interpreta a medida que se lo cuenta, sin conceptos teóricos ni ideas preconcebidas que enmarquen la narración. La Sublime Lady que inicia a la reportera peruana Gabriela Wiener en el mundo del sadomasoquismo "*Consejos de un ama inflexible a una discípula turbada* no fascina por lo que Wiener ve en ella, sino por la manera en la que le enseña a usar las uñas, el látigo y el *body* de látex. La

40 Jaramillo Agudelo, Antología de crónica latinoamericana, Alfaguara, prologo, 2012.

perplejidad de la periodista la inhabilita a opinar sobre su personaje, pero no para ensayar su retrato.

Dentro de los destacados cronistas que tenemos hoy en nuestro continente, hay uno que parece deslumbrar un poco más por encima de los otros, se trata del colombiano Alberto Salcedo Ramos

Muchas veces me han preguntado que cuando voy a “dar el salto” hacia la literatura. Yo respondo que nunca he dejado de hacer literatura. Lo que no hago es ficción. A través del periodismo narrativo, uno hace lo que Juan José Hoyos ha llamado “literatura de urgencia”. En esta modalidad se cuentan las cosas con mayor dignidad estética, más allá del mero dato. Me gusta esta forma de mirar la realidad pensando no sólo en la veracidad sino también en la verosimilitud⁴¹.

Entonces nos encontramos ante un periodista que se siente novelista, pero que basa sus textos fiel a la realidad que nos trata de exponer; además como el mismo nos lo aclara más adelante: sabe diferenciar y tiene el olfato para saber que detalles poner y que quitar.

Flaubert decía que “en los detalles está la verdad” y eso es algo que resulta evidente cuando se practica el periodismo narrativo. Hace poco fui al Oriente de Antioquia (provincia de Colombia) para contar cómo es la vida de esa zona, que es la más afectada del mundo por las minas antipersona. Allí se han presentado más de 6.000 víctimas, entre muertos y lisiados. Una tarde, yo me movilizaba en un taxi para recoger información. En ese recorrido, dentro del taxi se escuchaba una canción jocosa, de doble sentido, vulgar. En determinado momento, el taxista y yo nos reímos. Después, cuando me senté a escribir el relato, quise utilizar la canción como parte de la trama, pero tuve que quitarla. No fue que inventé algo para reemplazar la canción. No, en absoluto:

⁴¹ Salcedo Ramos, entrevista con el tesista.

simplemente omití ese detalle y me ocupé de otros que estuvieran más acordes con la situación. Aunque la canción era parte de la realidad, echaba por tierra todo mi esfuerzo narrativo, porque le daba un tono de fiesta y de broma a algo tan serio, tan grave y tan doloroso como el hecho de que caiga tanta gente en esas minas, incluyendo niños que pierden las extremidades. O sea, un dato cierto —el hecho de que sonara una canción— me dañaba la atmósfera de la narración y, de paso, conspiraba contra la verdad de fondo de mi crónica, la más importante de todas⁴².

Entonces nuestro abanico de cronistas se va abriendo, desde México hasta Chile y la Argentina nos encontramos con los más variados escritores, cada uno con su propio sello y un estilo diferenciado, pero con algo en común.

Lo que me mueve a hacer una crónica es la curiosidad. Puede que haya alguna excusa periodística para el tema, pero se trata de algo que, a priori, me ha interesado. En realidad no soy una gran “encontradora” de temas o personajes de esos que nadie conoce. La gente sobre la que escribo ya ha sido pasada antes por la prensa. Sin embargo, suelo sentir que me falta algo para ver la película completa, que hay cosas que no entiendo. Desde esa curiosidad, empiezo⁴³.

Entonces nos encontramos con el universo inagotable de lo que son estas nuevas generaciones de periodistas, de sus intenciones y sus deseos, Carrión es más explícito y nos da una orientación de esta nueva búsqueda en la que, tal vez ha llegado la hora de enriquecer ese gesto con propuestas más diversas.

Es un tema complejo -advierte Carrión-. Por un lado, está el deber de los medios de comunicación de denunciar lo poco visible, de contar las

⁴² Salcedo Ramos Alberto, entrevista con el tesista.

⁴³ Guerriero Leila, entrevista con el tesista.

historias de quienes no tienen acceso a gabinetes de comunicación. Por el otro lado, en el siglo XXI, a mí me está empezando a interesar más que me cuenten las historias de los ricos, de los *brokers*, de los banqueros, de quienes han provocado esta crisis que sufrimos. Hay buenos ejemplos de ello, como *Golden Boys*, de Hernán Iglesias Illa, o el trabajo de Martín Parr, el fotógrafo del turismo global, que últimamente ha trabajado sobre la cuestión del lujo⁴⁴.

La violencia como tema

La cantidad de crónicas publicadas en los últimos años es enorme en número y en calidad y a la vez habla sobre muchos temas. El espectáculo, el viaje y el deporte aparecen una y otra vez en esas páginas, aunque una rápida clasificación podría dividir el arco temático en una gran área: la violencia. En el mapa de la violencia, el narcotráfico, los feminicidios, el tráfico de personas y la herencia social o personal de las dictaduras suponen los territorios más transitados. “El arquetipo ya no es la noticia, sino lo asombroso”⁴⁵, dice Jaramillo Agudelo, y a esa peculiarísima galería de asombros llegan desde un mago manco hasta uruguayos que se llaman Hitler, pasando por enanos, niñas pistoleras o albinos patagónicos.

La crónica contemporánea actualiza el pedido de Caparrós y ya no se limita a contar “las vidas de todos, de cualquiera”; muy por el contrario, incorpora lo inusual y extravagante, de acuerdo con una época en la que el derecho a ser libre ya es una conquista inalienable.

Pero ¿de veras seremos libres? ¿O esa conquista será la máxima ilusión de la época?

La sed se ha acostumbrado a la Coca-Cola -dice Jaramillo Agudelo-. Y eso, a pesar de que su función secreta no consiste en apagar la sed, sino en producirla. Es más: en producir una sed que sea específica de Coca-Cola. No somos libres frente al consumo ni frente a esa redundante

⁴⁴ Carrión Jordi, diario El Tiempo, febrero 2011.

⁴⁵ Jaramillo Agudelo, entrevista en el diario El Colombiano, agosto 2012.

programación fantasmal de la sed, que es la sed de Coca-Cola. Por eso, cuando aparece algo fuera del guión, algo que ataca desde otros flancos las verdades establecidas y los códigos impuestos, cuando aparece lo extravagante o la violencia descarnada, entonces ocurre algo que nos produce desconcierto e interés⁴⁶.

En cada época, a la literatura se le pide que cuente la historia no oficial, la realidad no tal como la vemos sino como es o podría ser. Tal vez la nueva crónica latinoamericana no hace más que poner en marcha ese mecanismo antiguo y siempre eficaz, que recorre desde siempre el hábito de abrir un libro para ver qué nos dice. "Una crónica es un cuento que es verdad" ⁴⁷ dijo, mejor que nadie, Gabriel García Márquez.

Entonces así nos encontramos con un Alberto Salcedo Ramos que narra la masacre perpetrada por un grupo de paramilitares en Colombia, donde en uno de las partes más escalofrantes del relato, nos cuenta como este grupo armado aburrido después de matar a varias personas que tenían en una lista acusandolas de guerrilleros, deciden que todos hagan una fila en el centro de la plaza del pueblo y los obligan a irse numerando, el que diga treinta... se muere; todo estos mientras obligan a las mamás, las novias, las abuelas y las mujeres del pueblo a tocar la gaita (instrumento autóctono de la costa colombiana).

Así se titula su crónica *el pueblo que sobrevivió a una masacre organizada con gaitas*. Pero nos encontramos con otro relato que nos entrega el mismo autor el de wikdi, un niño que también es víctima de la violencia. Vive en una comunidad indígena autóctona en el departamento del Choco. Debe realizar una travesía diaria de 5 horas para poder ir a estudiar, la mayoría de las veces no desayuna, sale cuando ni siquiera el sol se deslumbra en el horizonte, recorre caminos que tal vez el no sepa, pero donde han ocurrido algunas de las peores masacres que han golpeado al pueblo colombiano.

⁴⁶ Jaramillo Agudelo, columna en la revista semana, noviembre 2012.

⁴⁷ Garcia Marquez Gabriel, entrevista diario El Universal, septiembre 1992.

Deduzco, además, que para hacer camino al andar como proponía el poeta Antonio Machado, conviene tener una feliz dosis de ignorancia. Que es justamente lo que sucede con Wikdi. Él desconoce las amenazas que representan los paramilitares⁴⁸.

Entonces podemos ir entendiendo la influencia social de la violencia en esta nueva ola de cronistas, vemos por ejemplo una magistral narración de Juan José Hoyos, quien nos relata lo que fue pasar *un fin de semana con Pablo Escobar* uno de los narcotraficantes más poderosos, acá Hoyos nos muestra el Escobar de su Hacienda Nápoles, mezclando en el relato a la figura temida, con el buen anfitrión.

⁴⁸ Salcedo Ramos Alberto, Revista Soho, crónica *La travesía de Wikdi*, 2011

Capítulo 3 | *El boom y las crónicas*

Contexto político

Mientras los ideólogos sueñan, gente más práctica tortura y mata.

Rodolfo Walsh

La historia del siglo XIX en nuestro continente estuvo marcada por la represión de numerosas dictaduras que vivieron todos los países, dejando en algunos devastadores consecuencias, los dictadores latinoamericanos se formaron en la Escuela de las Américas, aquella institución creada en plena guerra fría, con el fin de frenar el avance del comunismo de la Unión Soviética.

Estas dictaduras marcaron muchas generaciones que vivieron estas represiones y veían como asesinaban, desaparecían o exiliaban a la fuerza a sus amigos y familiares, no cabe duda que estos hechos marcaron a estas personas y varias voces protestaron en contra de estos crímenes.

En la Argentina lo tenemos a Rodolfo Walsh quien protesto desde sus escritos contra estas arbitrariedades y nos dejó Operación Masacre, acá queda registrado el abuso del estado y el uso sistemático para la desaparición de personas.

El gobierno peronista, después de 10 años, cayó en septiembre de 1955 por un golpe cívico y militar. El conflicto con la Iglesia había sido el principio del fin para la segunda presidencia de Juan Domingo Perón, que llegó a ser excomulgado por la Santa Sede. Pero esa unión que había derrocado al gobierno poseía muchas contradicciones; los diversos sectores casi no compartían ideas similares, entre los que sobresalían los nacionalistas (más abiertos al diálogo) y los liberales (que después serían calificados de “gorilas”). Sólo se habían juntado como fuerza antiperonista.

Las tensiones provocarían que luego se desalojara al sector nacionalista del ejecutivo el 13 de noviembre, con el presidente general Eduardo Lonardi incluido. Asumió entonces el general Pedro Eugenio Aramburu en reemplazo.

Aramburu intensificó la ola de represión; persiguió a los militares y líderes políticos peronistas, al proscribir el partido inclusive. Además se intervino la CGT y se anuló la constitución de 1949 para volver a la de 1853. El hostigamiento les servía, asimismo, para instaurar la política económica en detrimento de los sectores más populares. Se facilitó, por ejemplo, la entrega de recursos económicos nacionales a los monopolios extranjeros, sus aliados; se fomentó la desnacionalización de industrias, el traspaso de bancos en condiciones increíbles, el desmantelamiento de economías regionales.

Por entonces, a principios de 1956, el peronismo empieza a encontrar cierto apoyo en el sector de la sociedad que, agredida e insultada, quería responder. Aparecen los primeros sabotajes y atentados contra militares del gobierno.

Con ese empujón, un grupo de militares nacionalistas liderados por Juan José Valle intentaron un levantamiento contra el gobierno de facto el 9 de junio de 1956. El tema fue que desde el gobierno sabían que se gestaba, pero se decidió aguardar a que se produjera para poder golpearlos con toda la fuerza brutal a manera de enseñanza.

El gobierno había tenido indicios de la posibilidad de un movimiento revolucionario y Aramburu, en viaje a Rosario, había dejado firmado, sin fecha, un decreto declarando la ley marcial. Los sublevados fracasaron en Buenos Aires y sólo tuvieron éxitos parciales en la Plata y Santa Rosa, pero fueron dominados en la mañana del día 10. El gobierno tuvo un serio temor de que el conato pudiera transformarse en guerra civil y reaccionó con singular dureza, fusilando a los principales complotados y dando mucha publicidad a las ejecuciones que alcanzaron a 18 militares y 9 civiles⁴⁹.

La ley marcial (estado de excepción, en el que se le otorga mayor potestad a las fuerzas armadas para resguardar el orden público) fue declarada en la madrugada del 10 de junio de 1956. La noche anterior, una comisión de la Policía con las ordenes directas del teniente coronel Desiderio Fernández Suárez realizó un allanamiento a una casa del barrio de Florida; eran las 23.30 aproximadamente. La acusación era que todos lo que se encontraban allí estaban involucrados en el levantamiento con Valle. Se capturó a doce hombres y se ordenó su fusilamiento, que se intentó concretar en un basural de José León Suárez (provincia de Buenos Aires). Cinco murieron y siete escaparon.

En un diario saldrá luego una lista de cinco fusilados, pero con la mayoría de los nombres mal. Es cuando a Rodolfo Walsh le llegó el rumor y comenzó a trabajar en la creación de *Operación Masacre*.

⁴⁹ Floria, Carlos Alberto; García Belsunce, César A.; *Historia de los argentinos II*, Larousse, 1992, p. 434.

Escribir

Cuándo la escribió

Rodolfo Walsh comenzó con la aventura a penas se enteró de esa injusticia en diciembre de 1956. El rumor le había llegado y quería chequear si se podría transformar en noticia. Tenía en la cabeza hacer artículos como los que ya venía realizando, con esa mezcla algo marcada entre periodismo y literatura; no una novela. Pero de a poco la idea floreció. Sobre todo cuando confirmó la historia con diversos testimonios.

Ahora, durante casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revólver, y a cada momento las figuras del drama volverán obsesivamente.⁵⁰

Walsh le dedicó su tiempo al trabajo de crear su novela de lo real. Y se fue transformando, poco a poco, en algo que él mismo calificó como una obsesión. Desde el principio se involucró con los abogados, se metió en el juzgado, habló con los vecinos de las víctimas, con los familiares. La realizó con pasión, como algunos viejos periodistas opinan que debería realizarse el oficio: dormirse con el pensamiento de lo que se escribirá.

(...) Una mañana en que soy el primo de Livraga y por eso puedo entrar en el despacho del juez, donde todo respira discreción y escepticismo, donde el relato suena un poco más absurdo, un grado más tropical, y veo que el juez duda, hasta que la voz de Livraga trepa esa ardua colina detrás de la cual sólo queda el llanto, y hace ademán de desnudarse para que le vean el otro balazo.

⁵⁰ Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, 2006, p. 19.

Entonces estamos todos avergonzados, me parece que el juez se conmueve y a mí vuelve a conmovirme la desgracia de mi primo⁵¹.

El arte de narrar

Empezar la novela

Si se toma el primer párrafo: *Nicolás Carranza no era un hombre feliz, esa noche del 9 de junio de 1956. Al amparo de las sombras acababa de entrar en su casa, y es posible que algo lo mordiera por dentro (...) Muchos pensamientos duros el hombre se lleva a la tumba, y en la tumba de Nicolás Carranza ya está reseca la tierra*⁵².

Los escritores le dan un comienzo de novela. Intentan atrapar al lector dándole importancia a las primeras líneas: como convendría hacer tanto en periodismo como en literatura. También usan la suposición allí pero no de la nada. En el trabajo de campo de un crimen entrevistan a la viuda, a los amigos, a los vecinos que se animaron, a las demás víctimas.

Hacen algo que se utiliza para hacer el perfil de una persona; se rodea al protagonista con un círculo de conocidos, entrevistando a cada uno. Si se puede hablar con él también, mejor.

Diálogos

Las conversaciones, a manera de cuento o novela, también se aplicaban muy rara vez en las notas periodísticas de esa época. Así comienza el capítulo 23, titulado “La matanza”:

Ha llegado el momento. Lo señala un diálogo breve, impresionante.

-¿Qué nos van a hacer? –pregunta uno.

-¡Camine para adelante! –le responden.

⁵¹ *Ibidem*, p. 19-20.

⁵² Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, 2006, p. 29.

-¡Nosotros somos inocentes! –gritan varios.

-No tengan miedo –les contestan–. *No les vamos a hacer nada*⁵³.

Walsh no dudó en incorporarlos a la novela de lo real y en gran cantidad. Incluso diálogos imaginados de lo que pudo haber sido, presentando varias posibilidades.

No hay testigos de lo que hablan [Garibotti y Carranza]. Sólo podemos formular conjeturas (...) O le diga simplemente: -Vamos a casa de un amigo a escuchar la radio. Van a pasar una noticia...

También caben explicaciones más inocentes. Una partida de naipes o la pelea de Lause que se va a transmitir luego por radio. Algo hubo de todo eso⁵⁴.

Asimismo utiliza de vez en cuando la pregunta retórica como recurso de narración.

A las ocho de la mañana siguiente la sacaron a Elena de la casa de sus parientes, la llevaron sola a la comisaría y la interrogaron durante cuatro horas. ¿Llevaba panfletos su padre? ¿Era peronista su padre? ¿Era un delincuente su padre?⁵⁵

Las descripciones son una especialidad en *Operación Masacre* y otros trabajos de Walsh. Se detiene en los detalles de los rostros de las personas, en el color de sus ojos, las sonrisas, los gestos. Así como en los rincones de las casas, los relojes, los adornos en los muebles.

Tampoco deja de recordar cada tanto ciertos datos que se podrían señalar como históricos. Como cuando menciona que a 30 kilómetros de la casa donde se produce el hecho principal, en Campo de Mayo, un grupo de oficiales y suboficiales al mando de los coroneles Cortínez e Ibazeta inician el levantamiento de junio. Para mantener el contexto también, Walsh menciona cada tanto la hora e inclusive algunas veces la temperatura que hace. Herramientas que suelen ser de la literatura.

53 *Ibidem*, p. 91.

54 Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, 2006, p. 35.

55 *Ibidem*, p. 31.

Otros dos recursos recurrentes en *Operación Masacre* son los avisos que Walsh hace al lector (“Conviene retener el detalle; tiene cierta importancia”); y la programación de la Radio del Estado según pasan las horas. Este último lo utiliza para cerrar algunos de los capítulos, quizás para resaltar la paradoja de que allí se pasaba música clásica mientras en el país comenzaban a desarrollarse acciones violentas.

En el libro se presentan muchas dudas y el autor no lo disimula. Al contrario, suele resaltarlas. Casi siempre son intrascendentes o están entre las posibilidades (“pudo haber pasado esto”) que presenta el autor. Conocerlas ayuda a saber más sobre los hechos. Walsh utilizó varias notas al pie para explicarlas, a veces de gran extensión, así como para detallar a veces cuáles inconvenientes hubo en la investigación para no poder llegar a esas respuestas.

La novela de lo real propone dudas. El periodismo tradicional, no. Pero ese *no estoy seguro de lo que pasó pero pudo haber sido esto o esto* funciona de una manera informativa también. Propone al lector que lo tome si quiere para sacar sus propias conclusiones. Inclusive tiene un capítulo, el trece, titulado “Las incógnitas”. Allí especula con la cantidad de personas que había en el departamento antes de que llegara la Policía, y cómo se llamaban y qué hacían esos testigos que no fueron encontrados. El capítulo es una introducción a la segunda parte del libro, la puerta de entrada a “Los hechos”. Walsh relata la llegada de la Policía con suspenso e invita a empezar a sentir algo de terror.

Como ya se mencionó el escritor asimismo incorporaba casi siempre algo de humor e ironía a sus textos. En la segunda parte del capítulo catorce, por ejemplo, cuenta sobre la registración del departamento allanado y describe cómo el *señor jefe de la Policía busca entre prendas de ropa interior fabulosos planes revolucionarios, o quizás al mismo Tanco*. O cuando cuenta sobre las declaraciones de los encargados de la detención de Livraga, que describían como si había estado *con un régimen alimenticio especial, y tantas mantas para abrigarse, que no podía moverse*.

“La revolución de Valle”, que es el capítulo 15, tiene la finalidad de poner al lector más en contexto si bien durante toda la obra Walsh incorpora datos históricos y de actualidad. Allí tampoco deja de lado algunas de sus opiniones políticas.

De igual forma que Capote en *A sangre fría*, Walsh no escatimó cuando consideró necesario adjuntar algunos documentos enteros al relato, como los comunicados del gobierno luego de la promulgación de la ley marcial o las declaraciones judiciales. Siempre con comentarios sobre lo que se leerá en ellos o lo que se puede interpretar de allí.

A veces con una palabra, una oración, Walsh hace imaginar lo que pasa en el relato, en una estructura que se asemeja a los textos de teatro también. Esa era una materia en la que el autor manejaba conocimiento y que luego desarrollaría en obras de ese estilo. Por ejemplo cuando el juez pide explicaciones a Fernández Suárez, autor intelectual de la orden de fusilamiento de los detenidos, y en el siguiente párrafo el autor sólo coloca: *Silencio*.

Capítulo cuatro | Otras voces

Distintos casos

Algunos me creen un poeta surrealista, otros un realista y otros no me creen poeta. Todos ellos tienen un poco de razón y un poco de sinrazón.

Pablo Neruda

Kapuscinski

A principios de 2010 una biografía sobre Ryszard Kapuscinski aportó a la polémica. Es que en ella, titulada *Kapuscinski non-fiction*, al parecer se llega a la conclusión de que el autor polaco habría modificado a su antojo algunos hechos escritos en sus libros que siempre se consideraron novelas de lo real. El primer fogueo se produjo en Inglaterra; aunque Artur Domoslawski, autor de la biografía, luego diría en una entrevista que no reconocía a su libro al leer los titulares de la prensa británica.

Domoslawski describió cómo en ciertos lugares las cosas que contó su mentor (como él lo denomina) no fueron tan así. Se fue hasta Addis Abeba (Etiopía), por ejemplo, para hablar con los testigos que sirvieron en la construcción de *El emperador* (sobre la caída del dictador Haile Selassie), y se encontró con que algunos estaban molestos porque el autor había modificado sus dichos.

Se podría acotar que no es raro en el periodismo que alguien se moleste con el reportaje que se le hizo. “No dije eso” o “no fue tan así” son reacciones que los periodistas suelen recibir cada tanto, o que en los medios se puede escuchar cuando algún entrevistado sale a aclarar una polémica. Ya sea porque el entrevistado se arrepintió de lo que dijo o porque realmente el periodista transformó el texto (con o sin intención).

Lo que hizo Kapuscinski está ya fuera de toda duda, dijo el escritor Timothy Garton Ash, que escribió una nota sobre el tema⁵⁶. El punto está en cómo reaccionar frente a esa metodología según el autor inglés. Asimismo él asegura que su conclusión es que, teniendo en cuenta que la frontera entre periodismo y literatura es difícil de precisar (no hay un muro con alambrado), habría que evitar obligatoriamente pasar la frontera sin avisarle al lector, sin cambiar la etiqueta de la obra.

Al respecto Neal Ascherson, también periodista e historiador, escribió para el diario británico *The Guardian* que Kapuscinski era un gran narrador de historias y no un mentiroso, que existe una gran diferencia entre escribir artículos y libros, y además: *Casi todos los periodistas, excepto un puñado de santos, sacan punta a las citas o varían ligeramente las horas y los lugares para causar más efecto. Quizás no deberían, pero lo hacen; lo hacemos*⁵⁷. Complicado lo que plantea Ascherson; sobre eso se podría preguntar: ¿cuál es el límite para sacar punta? ¿A qué se refiere con ligeramente? ¿Qué es causar más efecto? Si bien luego en la nota Ascherson aclara que según su opinión el escritor debería dejar bien en claro qué es lo que presenta al lector, si un informe o la realidad con algo de imaginación. Y reconoce que Kapuscinski no lo hizo y a él le hubiera gustado que así hubiese sido. Hacer la verdad más verdadera, con esas palabras se puede resumir lo que Ascherson cree que el polaco hacía con sus libros.

Por su parte Leila Guerriero, periodista y escritora que en agosto de 2010 ganó el premio de la Fundación Nuevo Periodismo por su crónica “El rastro en los huesos”, opina que el asunto es más simple de lo que parece: la cuestión está en no decir que uno estuvo en tal lugar, cuando no fue así; de no decir que habló con tal, cuando no fue así:

Se llama periodismo literario a aquel que toma algunos recursos de la ficción —estructuras, climas, tonos— para contar una historia. Pero, de todos los recursos disponibles, hay uno —uno— que le está vedado: poner allí lo que allí no está. Si la pregunta es cuál es el límite entre el periodismo y la ficción, la respuesta es simple: no inventar⁵⁸.

56 Garton Ash, Timothy, “La ficción y la verdad periodística”, revista *Ñ*, marzo de 2010.

57 Ascherson, Neal, “Ryszard Kapuściński was a great story-teller, not a liar”, diario *The Guardian*, marzo de 2010.

58 Guerriero, Leila, “Cosas que creo”, revista *Ñ*, marzo de 2010.

Hasta ahí difícil oponerse a la opinión de la escritora argentina. Lo que se puede discutir, y de lo que se habló en esta tesis, es algo que dice después. Guerriero sostuvo que poner un buen adjetivo, hacer una descripción eficaz, incorporar el suspenso, no significa hacer ficción. ¿No será más preciso, en verdad, decir que en el sólo hecho de escribir ya se incursiona en ficción? Lo que está escrito ya no existe. Aceptar esa ambigüedad, desde el principio, servirá para no caer en falsas promesas. *Eso se llama, desde siempre, escribir bien*, aclaró Guerriero; también se podría aplicar ese juicio, pero tal vez sin la simpleza de creer que ficción sólo es mentir o inventar.

En otra entrevista⁵⁹, la escritora explicó lo que según ella son algunas características de la crónica periodística: (...) *Es el más literario de los géneros periodísticos, pero tiene sus reglas, como la reflexión cercana al ensayo. Debe tener una mirada mucho más subjetiva; claramente hay un 'yo', aunque el texto no esté en primera persona. Si no hay mirada, no hay crónica. También importa la forma: la crónica es más sofisticada. Y siempre, en el fondo, se trata de contar historias reales.* A su vez, como Ash y Domoslawski, la escritora dijo que algo esencial es dejar en claro al lector con cuáles licencias se creó la nota o el libro que tiene en manos, a nadie le gusta que lo manipulen.

Todas las historias de Kapuscinski son verdaderas, postula Domoslawski; pero no todas son ciertas. Esto según el periodista y sociólogo Roberto Herrscher (autor de un ensayo titulado *Periodismo Narrativo* y de *Los viajes del Penélope*, una novela de lo real sobre la Guerra de Malvinas). Herrscher le quita importancia a las desmentidas de los testimonios al subrayar que las fuentes de Domoslawski asimismo son endeble. Es que pertenecen a partes interesadas, aclara, y es como confrontar opiniones:

Lo de los peces del lago ugandés es de un ciudadano de ese país que asegura que los peces ya estaban gordos de antes, no un biólogo lacustre que lo haya estudiado; en el caso del periodista boliviano, el hijo dice que era mucho más, un gran político (¿qué va a decir el hijo?), pero Domoslawski no consulta las hemerotecas para desmentir la aseveración del viejo maestro⁶⁰.

Lo que aclara Herrscher además es que todos los entrevistados confiesan que los relatos de Kapuscinski reflejan las sensaciones y las historias que se conocían en esa época, que en sus textos construye con precisión el lugar que era en ese momento. *Y que con la fuerza y elegancia con las que están escritas –dice Herrscher–, siguen valiendo como metáforas y fábulas del mundo, del poder, de la naturaleza humana.* Lo que el periodista argentino más critica al polaco, en cambio, es el tema del espionaje para el partido comunista; si bien aclara que era algo común en la política de esos años y en esos países.

⁵⁹ Viater, Nora, “La cronista que aprendió a esperar”, diario *Clarín*, 21 de agosto de 2010.

⁶⁰ Herrscher, Roberto, “Mitos y secretos del gran cronista”, diario *Perfil*, domingo 28 de noviembre de 2010.

Para seguir un poco más con la polémica de Kapuscinski, se puede decir que él no aclaró que en algunos de sus libros más importantes dejó que la imaginación afectara más de lo que ya comúnmente es aceptable para una crónica, para una novela de lo real. Pero en las entrevistas confesaba que su principal fuente de información, en el momento de escribir los libros, era su memoria. Con las debilidades o fortalezas que eso pueda tener. Aceptaba, inclusive, que no usaba grabadores para las entrevistas (igual que Capote). *Mi memoria desecha lo que no tiene importancia y conserva lo que sí*, le contestó a un editor de la revista *Times*.

Entonces Kapuscinski no mintió aunque tampoco aclaró el malentendido. Algo que menos aún había hecho con un dato, el de que había sido amigo de Ernesto *Che* Guevara, que se expandió por todo el mundo al estar en algunas solapas de sus libros. Cuando el periodista Jon Lee Anderson se lo preguntó, obtuvo como respuesta que fue “un error de los editores”. Sólo cuando se lo preguntó. Kapuscinski había dejado crecer su fama: quería que su mensaje llegara a la mayor cantidad de personas posibles.

Para ver algo de su obra:

He vivido unos cuantos años en África (...) Viajé mucho. Siempre he evitado las rutas oficiales, los palacios, las figuras importantes, la gran política. Todo lo contrario: prefería subirme a camiones encontrados por casualidad, recorrer el desierto con los nómadas y ser huésped de los campesinos de la sabana tropical. Su vida es un martirio, un tormento que, sin embargo, soportan con una tenacidad y un ánimo asombrosos.

De manera que éste no es un libro sobre África, sino sobre algunas personas de allí, sobre mis encuentros con ellas y el tiempo que pasamos juntos. Este continente es demasiado grande para describirlo. Es todo un océano, un planeta aparte, todo un cosmos heterogéneo y de una riqueza extraordinaria. Sólo por una convención reduccionista, por comodidad, decimos <<África>>. En la realidad, salvo por el nombre geográfico, África no existe⁶¹.

El autor polaco se refiere, en la primera parte de la cita, al tema mencionado del uso político de las crónicas literarias y las novelas de lo real (asunto también expuesto por Martín Caparrós). Suelen apuntarse hacia el lado opuesto a los poderosos, los gobiernos, los ricos, los famosos -de los que habitualmente se encarga el periodismo tradicional de los diarios. Buscar el sujeto además, no las multitudes, no las catástrofes.

⁶¹ Kapuscinski, Ryszard, *Ébano*, Editorial Anagrama, 2000, p. 4.

La segunda parte de la cita está vinculada a la humildad en lo que se obtuvo, a que no se deje de ver por lo que es. Kapuscinski no cae en la falacia de la universalidad (y, obviamente, menos todavía en la de la objetividad suprema). Es como si se excusara: el libro habla sobre algunas personas de allí. Que es lo que es. Pero cualquiera que tenga alguna sabiduría al leerlo comprenderá que en realidad es mucho más. Es lo que es pero en realidad (importante esta palabra también aquí) es más. Es periodismo, literatura, historia.

Se puede tomar el primer párrafo:

Lo primero que llama la atención es la luz. Todo está inundado de luz. De claridad. De sol. Y tan sólo ayer: un Londres otoñal bañado en lluvia. Un avión bañado en lluvia. Un viento frío y la oscuridad. Aquí, en cambio, desde la mañana todo el aeropuerto resplandece bajo el sol, todos nosotros resplandecemos bajo el sol⁶².

De repente el contraste entre Londres y África. La lluvia y el sol. Los edificios y la tierra. Lo primero que llama la atención. Mueve la imaginación para que el lector viaje con él, pise el mismo suelo, entre en África. Y escrito de una manera bien particular. De claridad. De sol. Dice Kapuscinski. Difícil encontrar dos oraciones que digan tanto en una crónica periodística tradicional. Y todo eso en un párrafo, el primero. Luego en la misma página:

Y, finalmente, el descubrimiento más importante: la gente. Gentes de aquí, del lugar. ¡Cómo encajan en ese paisaje, en esa luz, en ese olor! ¡Cómo se convierten el hombre y la naturaleza en una comunidad indivisible, armónica y complementaria! ¡Cómo se funden en un sólo cuerpo! ¡Cómo cada una de las razas está enraizada en su paisaje, en su clima! Nosotros moldeamos nuestro paisaje y él moldea los rasgos de nuestros rostros⁶³.

Cuatro líneas seguidas con signos de exclamación en este último párrafo. Bastante difícil encontrar algo así en una redacción periodística asimismo. Pero lo importante es que poseen una función, no están puestos allí porque sí. Kapuscinski, nuevamente, dice más de lo que se podría en un párrafo ordinario.

⁶² Kapuscinski, Ryszard, *Ébano*, Editorial Anagrama, 2000, p. 5.

⁶³ *Ibidem*.

Capote

Operación Masacre y *A sangre fría*. Varias son las coincidencias que se pueden marcar entre una y otra obra. Las dos están en el plano del relato policial. Las dos hablan de asesinatos. Ambos periodistas tuvieron una ayudante (esencial) de investigación. Del mismo modo en seguida aparecen las diferencias, por ejemplo de contexto: Walsh se para desde el lado de las víctimas, mientras que Capote habló más de los ejecutores; Walsh habla de un Estado represor, mientras que Capote cuenta la eficiente persecución del grupo de detectives. Se notan más procedimientos similares durante la investigación.

¿Capote habrá visto alguna versión de *Operación Masacre*? No se sabe, pero según él la idea de probar con el nuevo género habría comenzado a dar vueltas en su cabeza casi simultáneamente con el inicio de su carrera de escritor, veinte años antes de *A sangre fría*. Además Capote aseguró en una entrevista que esa no era su primera prueba:

Not that I'd never written nonfiction before. I kept journals, and had published a small truthful book of travel impressions: "Local Color". But I had never attempted an ambitious piece of reportage until 1956, when I wrote "The Muses Are Heard", an account of the first theatrical cultural Exchange between the U.S.A. and the U.S.S.R⁶⁴.

[No es que no haya escrito no ficción antes. Mantengo diarios personales, y he publicado un libro pequeño y veraz de impresiones de viaje: *Color local*. Pero nunca había intentado un ambicioso reportaje hasta 1956, cuando escribí "Las musas son escuchadas", el relato del primer intercambio teatro cultural entre Estados Unidos y la Unión Soviética]⁶⁵.

El autor de *Desayuno en Tiffany's* también explica otros asuntos claves en esa entrevista. Primero defiende a la no ficción de los que creen que se recurre a ella sólo por falta de imaginación o de la musa inspiradora. *Of course a properly done piece of narrative reporting requires imagination!* [¡Por supuesto que una bien lograda pieza de reportaje narrativo requiere de imaginación!], exclamó Capote sobresaltado y además opinó que en todo caso hay una falta de imaginación en los que opinan de esa manera. Otro punto clave que Capote desarrolló entonces, y a su vez dijo que fue lo que primero lo atrajo de ese trabajo, es que implica que el escritor se meta en las mentalidades de los protagonistas de la historia. Especialmente el periodista debe ser capaz de hacer uso de la empatía con otras personalidades fuera de su usual rango de imaginación. Y tal vez mezclarse con tipos de personas sobre las que nunca hubiera escrito si no fuera por la necesidad de la situación periodística.

⁶⁴ Entrevista de George Plimpton a Capote, "The story behind a nonfiction novel", *The New York Times*, 16 de enero, 1966.

⁶⁵ Traducción del tesista.

Otra diferencia entre Walsh y Capote es que el argentino, antes de su obra bisagra, era reconocido en el ambiente del periodismo (si bien había editado obras), mientras que Capote ya tenía más relevancia literaria.

Eloy Martínez

El escritor argentino explicaba que para sus crónicas utilizaba las mismas fuentes que para cualquier otra nota de periodismo, sean testimonios personales, cartas, estadísticas, libros e investigaciones de historiadores. Pero que el trabajo que les dedicaba reflejaba más lo que se solía esforzar al crear un texto de ficción. *Que corresponde* –escribió Martínez–, *más bien, a los diversos humores de la escritura. ¿Cómo afirmar sin escrúpulos de conciencia que esa otra realidad no los altera?* La última pregunta se refiere a las modificaciones que recibe el tema; pero eso no quiere decir que confundan a un lector avisado. Además, como se mencionó hasta ahora, siempre con respeto a la veracidad de los datos. También escribió:

Esos desvíos de la realidad me parecieron naturales cuando los viví; también -creo- fueron naturales para los lectores, que nunca manifestaron extrañeza. Avanzar más allá de las convenciones de la verosimilitud me permitió advertir que, al otro lado de esa frontera, hay un lenguaje de imaginación que es igualmente verdadero⁶⁶.

Sobre la no ficción

Another deterrent -and not the smallest- is that the reporter, unlike the fantasist, has to deal with actual people who have real names.

Truman Capote

Mempo Giardinelli, reconocido escritor chaqueño que incursiona en el periodismo de seguido, no cree que cualquiera pueda adentrarse en el terreno de obras como *Operación Masacre* o *A sangre fría*. Al respecto dice: *Los libros de no ficción son una forma contemporánea de paraliteratura. Desde Rodolfo Walsh entre nosotros, y Truman Capote en los Estados Unidos, se popularizó una textualidad que intenta combinar las reglas del periodismo con las de la literatura. La audacia*

⁶⁶ Martínez, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte*, Alfaguara, 2008, p.12.

creativa se sumó en esos casos al talento de ellos, porque ambos eran, ante todo, grandes escritores. Ésa me parece una condición sine qua non de este así llamado ‘nuevo género’⁶⁷.

Giardinelli habla del talento y trabajo que debe poseer un escritor para llegar a conseguir esa clase de obra. O para que valga la pena por lo menos. Porque no se trata sólo de aprovechar la popularidad del género en el presente. Para escribir una novela de lo real hay que poseer gran experiencia tanto en el periodismo como en la literatura. *Pero claro –aclara el escritor chaqueño-, por eso mismo no siempre los resultados de este tipo de experimentos resultan excelentes. En mi opinión, sólo los grandes escritores están cualificados para salir airoso.*

Asimismo Maximiliano Tomas, editor jefe del suplemento cultura del diario Perfil, opina que no cualquiera puede ser cronista o publicar libros de no ficción. Cree que podría ser casi una fatalidad convertirse en un buen relator de hechos reales, así como ser escritor. Dice en una entrevista realizada para este trabajo: *Los grandes cronistas se tomaron el trabajo de estar en el lugar e investigar exhaustivamente hasta donde pudieron para ser lo más fieles posibles a la realidad. Que se puede. ¿Rodolfo Walsh puede haber alterado el pelo de Livraga, por ejemplo? Puede ser, pero se pasó meses y años tratando de ser lo más fiel posible. Truman Capote estuvo seis años viviendo en Holcomb para reconstruir qué había pasado esa noche. Ahora es muy fácil decir voy a ser cronista, querer hacer libros de no ficción. Y esa no creo que sea una decisión que deba tomar un periodista.*

Puede ser que se llegue a ese lugar de redactor privilegiado en menos tiempo, dice Tomas, pero antes tiene que haberse recorrido un camino largo en las diferentes ramas del periodismo, haber logrado un ejercicio con las fuentes de información, los lugares, el trabajo de campo; tiene que haberse leído mucho. *Poseer además una sensibilidad y una mirada muy desarrollada –aclara-. Uno no puede ser cronista a los 19 ó 20 años. Todavía le falta vivir, ejercer el periodismo, leer un montón de cosas. Uno puede ser cronista cuando ya pasó por todas estas instancias.*

Piedad Bonnett, la reconocida poeta colombiana, dice que el auge de los libros sobre testimonios está resultando excesivo y poco enriquecedor en la actualidad. En su país cada vez más personas se dedican a escribir sobre la mala experiencia vivida, por ejemplo, al ser víctimas de secuestros de las guerrillas.

En la era de la globalización y la posmodernidad todo el que no ha escrito un libro, o lo está escribiendo o querría escribirlo. Y por eso mismo se publican tantos perfectamente prescindibles. (...) Todos -el que fue secuestrado por horas en un avión, el que pasó diez años en la selva, el que escapó de sus raptos, el raptor mismo, desde la cárcel, el padre, la esposa, el hijo del secuestrado, el policía que dirigió el rescate- quieren hacer el relato escrito de lo vivido⁶⁸.

⁶⁷ En una breve entrevista con el tesista.

⁶⁸ Bonnett, Piedad, “Colombia y el exceso de la realidad”, diario *El País de España*, agosto de 2009.

Uno de los problemas que esto puede acarrear, según Bonnett, es confundir eficacia con fidelidad. Cita a Machado al final de su nota: no hay que olvidar que la verdad también se inventa. Lo que quiere aclarar, al igual que Giardinelli y Tomas, es que una novela de lo real es enriquecedora pero con dependencia de quién la escriba. Y así también opina Guerriero, al decir además que sí es fructífero que los cronistas encuentren más lugares para publicar en el presente.

Tomas concuerda con la tendencia que menciona Bonnett tanto en Argentina como en otras latitudes. Para él se podría hablar de un lado bueno y otro malo en esto. Lo positivo, como opina Guerriero, sería que los periodistas encuentran espacios para publicar que antes no existían. La industria editorial está más accesible para presentar trabajos. *Existe la posibilidad que no estaba hace algunos años de que una editorial te contrate, te haga algunos encargos, o vos le vendas una idea de crónica más fácil que antes. Además hay varias revistas en el exterior, que conocen el trabajo de estos periodistas (Gatopardo, Letras Libres, Etiqueta negra, El malpensante).* La contracara de esto es lo que menciona Bonnett; Tomas remarca además cómo los jóvenes periodistas pretenden lograr este tipo de trabajos desde un comienzo, sin entender tal vez que se requiere más experiencia. *Es un lugar al que se llega –dice–, no del que se parte.*

¿Se puede confiar sólo en la memoria para escribir una novela de lo real? Todo parece indicar que no. Hay casos excepcionales, como la aparente memoria de Truman Capote. Además él la defendía con orgullo por el trabajo que le costó desarrollarla con ejercicios durante años.

No es fácil ser fiel a los hechos. Requiere de práctica, de ejercicio. *Para evitar que la memoria se equivoque existen las libretas y las grabadoras –asegura Fernando Gómez Echeverry, editor de la revista DonJuan, antes de Gatopardo, y autor de novelas–. Capote presumía de no tener necesidad de usarlas, pero creo que era un superdotado con memoria fotográfica y por lo último que han encontrado los críticos de Kapuscinski parece que él no tenía las mismas capacidades⁶⁹.*

Gómez Echeverry también subraya la importancia de la verdad en el periodismo, en las novelas de lo real. Refuta la idea de Neal Ascherson en su polémico artículo. Opina que los que modifican ligeramente la realidad en un artículo son malos periodistas. El medio para el que uno trabaja debería ser el principal encargado en controlar eso. *En The New Yorker llegan al extremo de contratar a especialistas que se encargan de revisar que todos los detalles de un artículo sean realmente ciertos. La verdad en el periodismo es todo. Una sola mentira puede arruinar la carrera de alguien y el prestigio de un medio.* También una novela de lo real.

69 Entrevistado por el tesista.

Conclusiones

No cualquier autor puede escribir una novela de lo real. Se necesita una trayectoria, mucho oficio, talento, gran conocimiento de la literatura como del periodismo. *Sólo los grandes escritores pueden salir airosos*, dijo Mempo Giardinelli. El riesgo está también, por ejemplo, en incluir demasiado la voz propia. En olvidar los datos que hacen firme a una nota periodística. Sólo los grandes periodistas lo lograrán, asimismo se podría decir.

Queda descrito que algunos lo lograron. Hicieron que sus obras enriquecieran y aportaran tanto al periodismo como a la literatura. Walsh y *Operación Masacre*; Capote y *A sangre fría*; Mailer,

García Márquez, Wolfe, Hemingway, Talese, Tomás Eloy Martínez, Kapuscinski. Y tantos otros clásicos que se nombraron en la tesis (no se quisiera olvidar nombres, como se dice en las dedicatorias). Están los más actuales también, como Leila Guerriero, Alberto Salcedo, Cristian Alarcón, María Moreno.

El lector siempre querrá saber lo que está por leer. Es necesario que eso se aclare desde la tapa. La crónica, la novela de lo real, no admite inventos. Si construcción. Se permite y es necesaria la especulación con aviso a veces, la duda. Pero habrá que hacérselo notar al lector, como dijo Guerriero. Esa es otra diferencia central con la prosa tradicional del periodismo.

Hay varias denominaciones: periodismo narrativo, no ficción, crónica, periodismo de autor, nuevo periodismo. Esta última tal vez ya quedó un poco vieja, como asegura el escritor Martín Caparrós⁷⁰. Es que van cincuenta años desde que se empezó a consolidar como método de trabajo. Lo importante es que se sepa que se habla de lo mismo. En esta tesis se planteó una especie de oxímoron como denominación más acertada: la novela de lo real. No es que se niegue el nombre crónica, pero las obras como *Operación Masacre* son algo más, un paso más allá, que utilizan la crónica como base pero que tiene una extensión más larga, por ejemplo. La denominación no ficción es muy ambigua como se vio, entre otras teorías, por lo que planteó Juan José Saer en *El concepto de ficción*.

Ni el periodismo ni la literatura se mantuvieron inalterados e impolutos durante su desarrollo. Como se describió en las breves reseñas de cada asignatura, su evolución fue constante y sus cambios también. Con la novela de lo real pasa lo mismo. El nuevo híbrido mantiene su desarrollo y se verá en el futuro cuáles nuevas formas de transmitir información y pensamiento manifiesta.

Walsh utilizó diversas formas y recursos para la novela de lo real. Se detalló cómo en algunas partes tiene algo de teatro, de película, de guión; usó el arte de narrar pero sin olvidar los datos precisos y la veracidad.

Las novelas de lo real también requieren de imaginación. Y, según Capote, de mucha. Es interesante lo que se vio de cómo el autor estadounidense defendió ese punto. Asimismo su teoría de que ese tipo de trabajo obliga al escritor a meterse en mentalidades que quizás nunca hubiera elegido si no fuera por la tarea periodística. Implica recurrir más a la empatía.

Las obras de arte no están aisladas de su tiempo y de las necesidades sociales de cada época. Todo lo contrario. Walsh creó *Operación Masacre* como respuesta a lo que él y el país vivía. Pensaba que la denuncia traducida sólo en ficción se vuelve inofensiva. Por eso se describió algo del contexto de la época.

Es diferente informarse sobre algo que sentir el horror. El historiador Hayden White concluye que la mayoría de las personas necesita involucrarse de manera sentimental para lograr comprender lo sucedido con mayor amplitud y que así trascienda. El arte ayuda a que eso pase. Las novelas de lo real son una conjunción entre obras de arte y periodismo.

⁷⁰ En el prólogo de *La Argentina crónica*, selección a cargo de Maximiliano Tomas, (Booket) Planeta, 2007, p. 14.

Walsh siempre mantuvo una conexión permanente con el periodismo y la literatura. Su trayectoria fue amplia en ambas materias y pudo haber llegado mucho más lejos si no habría muerto al resistir ser secuestrado el 25 de marzo de 1977. Esa experiencia, la dedicación, ese oficio que tenía para ambos géneros, y por ende para el híbrido, es una condición necesaria. No cualquiera puede hacer una novela de lo real, pero si sale, y es buena, enriquecerá tanto a la literatura como al periodismo. Siendo, también, una aproximación certera a la verdad.

Bibliografía

Alsina Miguel Rodrigo, *La construcción de la noticia*, Paidós, Barcelona, 1989.

Sanchez Ana María, *El relato de los hechos, Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Ediciones de la Trilce, Buenos Aires, 2008.

Perrot Roberto, *Aguafuertes porteñas, Buenos Aires, vida cotidiana*, Losada, Buenos Aires, 2005.

Bernabé, Mónica, prólogo de *Idea crónica*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2006.

A

F

A

- apote, Truman, *A sangre fría*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2006. C
- ijk Van Teun, *La noticia como discurso*, Paidós, Buenos Aires, 1990. D
- Floria, Carlos Alberto; García Belsunce, César A.; *Historia de los argentinos II*, Larousse, 1992. G
- arcía Márquez, Gabriel, *Crónica de una muerte anunciada*, Debolsillo, Buenos Aires, 2003. G
- arcía Márquez, Gabriel, *Noticia de un secuestro*, Debolsillo, Buenos Aires, 2003. G
- emingway, Ernest, *Las verdes colinas de África*, Lumen, 1972. H
- Kapuscinski, Ryszard, *Ébano*, Editorial Anagrama, 2000. L
- afforgue, Jorge, y otros autores, *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 2000. L
- ispector, Clarice, *Revelación de un mundo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008. L
- Martínez, Tomás Eloy, *La otra realidad*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.
- Martínez, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte*, Alfaguara, Buenos Aires, 2008.
- rione, Julio, *Introducción al periodismo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2006. O
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1983. S
- ábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Emecé Editores, 2005. S
- aer, Juan José, *El concepto de ficción*, Seix Barral, Buenos Aires, 1997. S
- ibilia, Paula, *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008. S
- pang, Kurt, *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid, 1993. S
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 2003.
- Tomas, Maximiliano, *La Argentina crónica*, (Booket) Planeta, Buenos Aires, 2007. W

alsh, Rodolfo, *¿Quién mató a Rosendo?*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2004.

Walsh, Rodolfo, *Antología del cuento extraño*, Edicial, Buenos Aires, 1956.

W

alsh, Rodolfo, *Caso Satanowsky*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2007.

W

alsh, Rodolfo, *El violento oficio de escribir*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2007.

W

alsh, Rodolfo, *Ese hombre y otros papeles personales*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2007.

W

alsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2006.

W

olfe, Tom, *El nuevo periodismo*, Anagrama, Barcelona, 1976.

Yourcenar, Marguerite, *Memorias de Adriano*, Salvat, 1974.