



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA CRÓNICA LATINOAMERICANA EN LA ENCRUCIJADA DEL
NUEVO SIGLO. ANÁLISIS DE CUATRO AUTORES

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
GERARDO JUÁREZ VÁZQUEZ

DIRECTORA DE TESIS:
EDITH DEL ROSARIO NEGRÍN MUÑOZ
INSTITUTO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

MÉXICO D.F., ENERO 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Guiomar, siempre

A Aurora, por enseñarme una y otra vez que Berger es un hombre que ha
amado

A Aída

A mamilla

A Ariz

A papá

A Amalia y a Agustina, a Manu y a Meritxell

Me siento perdido en todas partes, mamá
Por eso ves las cosas con claridad

John Berger, *Aquí nos vemos*

LA CRÓNICA LATINOAMERICANA EN LA ENCRUCIJADA DEL NUEVO SIGLO. ANÁLISIS DE CUATRO AUTORES

ÍNDICE

Introducción	6
I. Metodología y definiciones de crónica	10
El Comparatismo Periodístico Literario	13
II. Caen las gotas: análisis historiográfico del desarrollo de la crónica latinoamericana en los siglos XIX, XX y XXI.....	17
Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura	17
La crónica, invento latinoamericano.....	19
El fusilado que vive.....	25
La crónica viaja por el continente.....	30
Neoliberalismo, narcotráfico y la búsqueda de espacios.....	32
Conclusiones del capítulo.....	37
III. Traducir el mundo: análisis narratológico de las crónicas de Guerrero, Salcedo, Osorno y Martínez.....	39
Narrador	40
Perspectiva	45
Tiempo narrativo	53
Conclusiones del capítulo.....	63
IV. Desenredando la madeja: análisis genológico de las crónicas de Guerrero, Salcedo, Osorno y Martínez.....	65
El problema de los géneros	66
Villoro y el ornitorrinco	71
La crónica como literatura policiaca.....	72
La voz de la narración	77
Dar cuenta de la realidad	80
Permiso para pensar	86
Conclusiones del capítulo.....	89

V. Simbad en Latinoamérica: análisis temático de las crónicas de Guerriero, Salcedo, Osorno y Martínez	92
El viaje	94
La vejez	101
La violencia	104
El mito popular	110
El abandono del Estado	112
Conclusiones del capítulo	115
Un esbozo de conclusión. Diez apuntes desde la periferia	117
Bibliografía	125

Introducción

–Con un bate –dice la voz de una de las crónicas del periodista salvadoreño Óscar Martínez (2012)– pero como no se moría le prendieron fuego con gasolina. Gritaba de dolor, y ellos le pegaban más. Media hora, 45 minutos. El cuerpo quedó irreconocible, carbonizada, no se le veían los pies. Carne quemada sin cabello”. Grecia, la voz que nos habla, cuenta la historia de una mujer cuyo castigo por intentar huir de sus captores consistió en arder delante de las demás.

Sobra decir que el relato es terrible. Óscar Martínez continúa narrando cómo Grecia relaciona por las noches cualquier ruido con el estruendo de los balazos y se pasa hasta dos o tres días sin comer. Y cómo, tras rendir esta declaración, ninguno de los culpables recibe su castigo.

¿Por qué estudiar la crónica? La pregunta exige una respuesta larga, por momentos dolorosa. Nos obliga a hacernos más preguntas: ¿Mujeres como Grecia comparten el mismo destino mientras escribo esta tesis? ¿Cómo puedo seguir viviendo con eso? ¿Debo fingir, al menos por ahora, que eso no existe, que los cadáveres carbonizados se esconderán debajo de la alfombra hasta que esté listo para mirarlos de frente?

No tengo una respuesta. Sé que la crónica se ha afirmado desde los primeros años de este siglo como uno de los géneros más ambiciosos de la narrativa actual, que estudiarla desde la academia con las herramientas teóricas del periodismo y la literatura supone desvelar su estrecha relación con los cambios de nuestra sociedad, con la narración de la que estamos hechos. (Me parece imprescindible hablar de *narración* para ubicarse en el punto de encuentro entre periodismo y literatura. Se evita, así, el menosprecio vertido en definiciones como la de Antonio Cándido (en Marques, 2006: 6): –La crónica es literatura a ras de suelo, es un género menor”).

Estudiar la crónica no volverá menos trágicas las palabras de Grecia, pero nos permitirá entender cómo hemos llegado a este punto; la historia de Grecia no tendrá un final distinto, pero tal vez al final de esta investigación habremos entendido cómo escuchar su narración. La crónica, el gran relato de nuestra actualidad, nos ofrece un espacio rico, variado, fértil,

un espacio donde se entretujan la historia del continente y los modos de interpretarlo en la actualidad. Supone un retrato de lo que fuimos y de lo que somos. Un retrato que duele y obliga a pensar.

La crónica va ganándose el lugar que se ha construido. —La crónica es, tal vez —escribió Tomás Eloy Martínez (en Agudelo, 2012: 13)—, el género central de la literatura argentina”. Y a mi parecer no sólo de la literatura argentina; numerosos estudios podrán analizar la repercusión histórica de este género en otro tipo de expresiones artísticas. Por lo pronto, en los albores del siglo XXI se ha consolidado como una de las cumbres de la narrativa latinoamericana. Esta tesis se abocará a estudiar ese lugar central de la crónica, la manera en que llegó a colocarse donde se encuentra, las técnicas de escritura que ha ido fagocitando. El objetivo del estudio consiste en explicar el carácter complejo de un género que se ha encargado de dar cuenta de las rápidas transformaciones en Latinoamérica durante los primeros años del siglo.

Para este estudio he elegido la obra de cuatro cronistas: la argentina Leila Guerriero (1967), el colombiano Alberto Salcedo Ramos (1963), el salvadoreño Óscar Martínez (1983) y el mexicano Diego Osorno (1980), cuatro de los periodistas más destacados de la actualidad latinoamericana. Intento que sus escritos den cuenta de la variedad estilística y de temas que se practican en la región. Pretendo, también, un pequeño recorrido geográfico, desde los escritos argentinos de Guerriero hasta los mexicanos de Osorno, pasando por Colombia y El Salvador. Aunque insuficiente, espero que permita atisbar el cambio de registro de acuerdo con la región.

El criterio de selección, además, se basa en la certeza de que el ideal del siglo anterior ha cambiado: si antes el periodista destacado compaginaba sus actividades con un intenso trabajo en la ficción (pienso en Walsh, García Márquez, Poniatowska, Martínez, Villoro, Caparrós...), en esta nueva generación los periodistas han encontrado en la crónica su apuesta de futuro. Alejados de la aseveración de Rubén Darío de que el periodismo era una *gimnasia de estilo* (en Miranda, 2014), del consejo de Hemingway de dejar el periodismo a tiempo para dedicarse a la literatura, Guerriero, Salcedo, Martínez y Osorno han dedicado su genio creativo a la crónica. No han publicado, además, ningún trabajo de ficción.

Estudiaré los textos que estos periodistas han publicado en el periodo de 2011 a 2013, ya sea en periódicos o revistas. Debido a cuestiones prácticas de la investigación, la muestra se redujo en relación con la planeada inicialmente; no obstante, la variedad de temas y estilos que se presentan en estos años ejemplificará de buena manera el trabajo a través del cual la crónica latinoamericana se ha conformado como uno de los bloques más destacados del panorama narrativo. De igual manera, los trabajos de estos años condensan las líneas de trabajo que han desarrollado estos periodistas (principalmente los temas, a los cuales dedico el último capítulo).

Se han recopilado un promedio de siete textos por periodista. Estas crónicas servirán para dilucidar los parentescos, las formas, la historia y los temas predilectos de este género. El objetivo de este trabajo consiste en llevar a cabo un primer acercamiento a la crónica como producción estética, de manera que se reconozca su importancia histórica, se pueda dar cuenta de su estado presente y delinear, en lo posible, sus futuras direcciones.

Esta investigación consta de cinco capítulos:

El capítulo introductorio estudiará las distintas definiciones de la crónica y propondrá aquella con la que trabajaré el resto de la investigación. Explicaré, además, la metodología que guía este trabajo.

El segundo capítulo lleva a cabo un recorrido histórico de la crónica hasta nuestros días, enfatizando en el encumbramiento de la objetividad y del periodismo impersonal y el lastre que éstos han supuesto en el desarrollo del género, así como la ruptura que se da con el trabajo de Rodolfo Walsh y la generación de mediados de siglo encabezada por Tomás Eloy Martínez y Gabriel García Márquez. También establece conexiones entre el desarrollo del género y las condiciones sociales de América Latina y cómo éstas han influido en los modos de pensar y producir la crónica, en especial las ideas neoliberales, cuyos modelos instaurados en las últimas décadas del contexto latinoamericano han llevado a narrar las historias de crisis y violencia que aparecen en los trabajos de los cronistas seleccionados.

El tercer capítulo analiza los trabajos elegidos para esta investigación desde los procedimientos teóricos de la narratología. Este análisis permite hallar las particularidades estilísticas de los textos. La descripción de los componentes formales constituirá la base de

los capítulos siguientes: a través de ellos nos daremos cuenta de la tradición de la que han bebido los autores, así como de la forma en que empalabran los hechos a los que se enfrentan.

El cuarto capítulo establece relaciones entre la crónica y otros géneros literarios con el objetivo de delinear las influencias recíprocas entre éste y los demás géneros. Se trata, a grandes rasgos, de una genealogía de la crónica, una historia interna de la forma que intenta desenredar en todos sus nudos y niveles los espacios de escritura con los que ha convivido.

El quinto capítulo estudia los temas predilectos de los periodistas latinoamericanos y la manera en que éstos los tratan. Se ubica al final debido a que echará mano del peso de las condiciones sociales estudiadas en el primer capítulo, de los procedimientos formales expuestos en el segundo y de los ecos internos descritos en el tercero, de manera que más allá de una enumeración de temas (narcotráfico, violencia, literatura) el capítulo ayudará a calibrar la mirada de los cronistas y su posición implícita ante estas parcelas de la realidad.

I. Metodología y definiciones de crónica

Dice Juan Villoro (en Agudelo, 2012: 28) que el intento de darles voz a los demás es un ejercicio de aproximaciones: ~~–~~“Imposible suplantar sin pérdida a quien vivió la experiencia”. No existe, pues, ningún lenguaje que pueda contener el dolor de Grecia, la protagonista de la narración de Martínez: ningún relato transmitirá íntegramente su aversión al sexo, la necesidad de empujar a su pareja cuando tienen relaciones.

Pero se hace el intento: ~~–~~“Siempre que alguien escribe, escribe sobre el tiempo, pero la crónica (muy en particular) es un intento siempre fracasado de atrapar el tiempo en que uno vive. Su fracaso es una garantía: permite intentarlo una y otra vez, y fracasar e intentarlo de nuevo, y otra vez”, escribe Martín Caparrós (2012a: 608). Porque si cesamos en esa actividad infinita de dar sentido a nuestra experiencia, el único destino será el olvido.

El humano es el único ser vivo que puede apuntar con el dedo, acto a través del cual encuentra un detalle en el abismo de lo total. Ahí se ubica el germen y la base de nuestra memoria: seleccionar, en un mundo inaprensible, un elemento que nos ayude a entendernos. Contar historias constituye la vía que tenemos para apropiarnos de nuestra condición histórica.

En ocasiones lo olvidamos. Cuando el periodismo se resigna a fungir como un sistema de resonancia del poder, cuando sólo oímos a quienes tienen la capacidad de imponer su voz, cuando soslayamos que el aceite y la amalgama de las relaciones humanas se encuentran en la creación de historias compartidas, la memoria se vuelve difusa. Sin narración no hay cultura.

~~–~~“Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo *actual*” (en Villanueva, 2012: 584). Walter Benjamin ya lo veía a mediados del siglo pasado: la velocidad se había vuelto rapidez. La noticia diaria ha terminado por expulsar a los márgenes a lo que carece de inmediatez.

–La luz pública lo oscurece todo”, decía Heidegger (en Arendt, 2001: 11). El cronista, por el contrario, tiene la obligación de transitar por el camino contrario. Llama la atención la claridad que algunos periodistas tienen de su oficio: –Y hay una pregunta que sólo se puede responder cada vez que se publica una nueva crónica: más que deslumbrar por el modo de contar una historia, hasta dónde puede un cronista iluminar el mundo que retrata” (Villanueva, 2012: 606). Y el propio Óscar Martínez (2014): –El periodismo trata de alumbrar esquinas oscuras de nuestras sociedades”.

Porque la noche va cayendo, y en la oscuridad hasta el mínimo ruido nos parecerá el estruendo de un balazo. En la penumbra total no seremos capaces de ver nuestra propia mano. Durante los últimos años del apartheid, el sudafricano John Coetzee (2003: 120) escribió: –Los peces de las profundidades primitivas desarrollan trozos de piel sensibles a los haces de luz. Ahora, en Sudáfrica, veo ojos que se nublan otra vez”. La crónica se inserta ahí, como una lucha, como un intento que fracasa una y otra vez, como el cerco a la orilla del mar que nos prohíbe volver, otra vez y para siempre, a nadar en las profundidades.

Las diferencias entre periodismo y literatura constituyen el tema de otros estudios (muchos de ellos llevados a cabo durante el siglo anterior, a raíz del estruendo provocado por el Nuevo Periodismo Estadounidense). En esta investigación no se establece una diferencia tajante. La literatura, decía Pound, es el lenguaje cargado de sentido (en Chiappe, 2010: 9). Cuando la crónica bebe de la cultura narrativa, cuando es escrita con el afán de transmitir la experiencia, alcanza también una plenitud de sentido. Por eso encuentro en la narración el concepto que ayudará a no detenerse en una retahíla de similitudes y diferencias. (En el cuarto capítulo veremos cómo desde la teoría de los géneros de Bajtín resulta de poco provecho establecer una tajante distinción entre estas dos actividades de naturaleza lingüística común). Después de todo, como dice Ricoeur,

¿Cuál es el soporte de la permanencia de un nombre propio? ¿Qué es lo que justifica que se mantenga el sujeto de la acción, designado de este modo por su nombre, como él mismo a lo largo de toda una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta no puede ser más que narrativa [...] Tal como había señalado Hannah Arendt, es narrar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de

una acción. La identidad del quién no es, pues, ella misma más que una identidad narrativa (en Casaroti, 1999).

La crónica se encarga también de esa empresa, la de articular a través de la narración los relatos olvidados, las voces que se escapan por las grietas del poder. Como veremos en el segundo capítulo, la forma actual del género se moldea con la transformación neoliberal de las economías, por lo que se constituye como un fecundo material de análisis. Este trabajo pondrá el énfasis en el estudio literario, pero no soslayará las condiciones sociales que la han rodeado.

Por crónica entenderé, junto con Darío Jaramillo (2012: 17), ~~una~~ una narración extensa [Agudelo no especifica la extensión, que en este trabajo se considerará de más de diez mil caracteres debido a cuestiones de publicación de las que hablaré en el próximo capítulo] de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales”. Como veremos en el capítulo genológico, la crónica se ha constituido como un género elástico en el que confluyen diversos ecos, donde las palabras esconden influencias de otros géneros, de otros escritores, de otros modos de aprehender la experiencia.

En los primeros años de este siglo, la crónica ha adquirido un lugar relevante en el terreno de la escritura. No obstante, durante mucho tiempo se le consideró banal y carente de sentido. Lo veremos con profundidad en el capítulo histórico, pero por ahora servirán un par de ejemplos para dar cuenta de la impresión que de ella se tenía. George Steiner la caracterizaba como *documental poético* o *alto periodismo* y la consideraba un género característicamente contemporáneo; sin embargo, la trataba con desdén: ~~—~~ Aunque el ~~—~~ documental poético” sea en el presente el modo dominante en que se concentra gran parte de la mejor prosa general y usurpe al mercado lector de la ficción seria, no se trata de un género muy significativo. No puede ir mucho más allá de lo que va si no es a costa de florituras o premuras destinadas a rendir más de lo que valen”. (Steiner, 2003: 106)

En el mismo tenor, Michel Tournier escribió: “Klauss Mann no tenía el genio de su padre; su obra, tan variada, prolífica y brillante, está más cerca de la crónica que de la creación”. (en Villoro, 2008: 312). Se caía, una y otra vez, en la misma trampa: la excelencia en la escritura radica en la invención (de personas, de situaciones). Aquello verificable, parecen decir al unísono Tournier y Steiner, carece de calidad.

A pesar de la larga lista de periodistas extraordinarios, el canon de la escritura mostró poca flexibilidad ante los textos de los cronistas. En este siglo la situación ha cambiado. Ricardo Piglia lo reconoce: “En eso, el documental, el cine está ligado, o está en sincro, con el gran desarrollo actual de la crónica como el género más renovador en la literatura actual” (en Carrión, 2008: 255).

El Comparatismo Periodístico Literario

En este trabajo aplicaré la metodología propuesta por el investigador catalán Albert Chillón en *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas* (1999). De acuerdo con Chillón, el Comparatismo Periodístico Literario constituye una derivación de la literatura comparada, el cual se define por el estudio de las relaciones entre periodismo y literatura desde una perspectiva interdisciplinaria, “que conjuga *ad hoc* las aportaciones teóricas y metodológicas de los estudios periodísticos y comunicológicos, de un lado, y de los estudios literarios y lingüísticos, de otro” (Chillón, 1999: 400).

El Comparatismo Periodístico Literario permitirá diferenciar dos bloques: el primero dará cuenta de las influencias estilísticas y culturales; el segundo, a su vez, permitirá identificar hacia dónde dirigen los cronistas su mirada y cómo ordenan su material narrativo.

El método que propone Chillón viene delimitado por “el conjunto de relaciones y conexiones, diacrónicas y sincrónicas, entre la cultura periodística y la cultura literaria. Se trata, pues, de un comparatismo de carácter interliterario, dado que investiga los contactos entre dos tipos de actividad cultural y comunicativa de naturaleza eminentemente lingüística” (Chillón, 1999: 403-404). Los puntos de enlace de la crónica latinoamericana del siglo XXI con otros tipos de expresión artística —la relación con el cine, por ejemplo,

constituye una veta riquísima de la que podrían ocuparse otros estudios— escapan, pese a su fertilidad, a los objetivos de este trabajo.

Según el investigador catalán, el Comparatismo Periodístico Literario debe acoger en su seno las siguientes parcelas de estudio:

1. Estudio histórico (CPL historiológico y de relaciones)

El comparatismo historiológico se ocupa, en general, de los nexos que históricamente han existido entre periodismo y literatura; debe edificar sobre su objeto de estudio conexiones de tipo diacrónico (entre distintas épocas, períodos y generaciones) y sincrónico (entre movimientos, escuelas, corrientes o tendencias coetáneas). Tendrá un carácter dialéctico: interpretará históricamente su objeto de estudio relacionándolo con las demás esferas de la vida social y cultural.

En este sentido, el contexto latinoamericano de los últimos años, caracterizado por la extensión del narcotráfico afianzado al término de la Guerra Fría, ha dejado ver su peso en las formas de documentar este tipo de temas.

En este apartado se estudiarán las relaciones del objeto de estudio con la tradición latinoamericana, rica, extensa, que empieza, según Rotker (2005), con la invención del género a cargo de los modernistas en los últimos años del siglo XIX y abarca el trabajo novedoso de escritores como Walsh o García Márquez. Se propone a Tomás Eloy Martínez como la figura bisagra que con su trabajo y pensamiento da paso a la generación de cronistas que escribe en este siglo

2. Estudio de las modalidades de estilo y composición (CPL morfológico)

El comparatismo morfológico, de acuerdo con Chillón, aporta un enfoque insustituible, encaminado a la comprensión de los mimbres formales con que están armados los textos periodísticos. Tal método permite, por ejemplo, examinar qué uso tienen determinados

procedimientos narrativos de composición y estilo —la trama espacial y temporal, la caracterización de los personajes, la focalización, las elipsis...— en textos de función informativa o documental.

Para diferenciar los procedimientos formales utilizaré la teoría de la narración o narratología, en especial los conceptos acuñados por Gerard Genette. La forma también habla. La descripción de los métodos de composición permitirá arrojar sentido sobre los demás apartados del CPL (cómo es narrado, cuánto se suprime, qué hechos tienen la importancia suficiente para convertirse en escenas: preguntas de este tipo forman la base para sacar conclusiones de mayor peso).

3. Estudio de los géneros y formatos (CPL genológico)

Según Chillón, el comparatismo genológico se orienta al estudio sistemático de las conexiones entre los géneros literarios y los géneros periodísticos, haciendo hincapié en las influencias, préstamos y comunicaciones recíprocas desde una óptica a la vez diacrónica y sincrónica.

Este apartado seguirá el tenor del estudio historiográfico, pues establecerá relaciones entre la crónica latinoamericana del siglo XXI y distintos géneros literarios. La tarea principal consistirá en describir la genealogía de la crónica y explicar cómo sus componentes (la narrativa policiaca, la subjetividad de los géneros confesionales...) se amalgaman en los textos de los cronistas de este siglo.

4. Estudio de los temas, argumentos y motivos (CPL temático)

El comparatismo temático, según Chillón, parte de dos tradiciones constituidas:

- a) Es inherente a esta rama del comparatismo literario el estudio del tratamiento literario de mitos como el de Don Juan, Penélope, Sísifo, el Holandés Errante,

Prometeo...; o de temas como el amor, la muerte, el destino, la caída...; o de alegorías como la de la nave del Estado, el eterno retorno, el descenso al infierno...

- b) El comparatismo tematólogo parte también de los estudios sobre mecanismos de construcción comunicativa de las visiones del mundo mediante la focalización de la atención de los públicos sobre conjuntos de hechos tematizados por la industria de la comunicación; es decir, la *novelización* a que son sometidas ciertas actividades como la política o el deporte.

El estudio tematólogo dará luz sobre la idea que de América Latina construyen las crónicas que analizo en este trabajo. El capítulo se basará en las preguntas formuladas por Martín Caparrós (2012): los cronistas ¿qué quieren contar, qué les atrae, qué mundos miran? Este apartado resultará de gran importancia debido a que nos ayudará a formarnos la idea de cuál es el relato de la actualidad latinoamericana que cuentan los cronistas.

La metodología propuesta por Chillón guiará la base de los cuatro capítulos siguientes. Como la crónica, el Comparatismo Periodístico Literario planta los pies en distintos campos del conocimiento. Su peculiaridad consiste en que conjunta los estudios de literatura y comunicación, por lo que el análisis literario se ve completado por el análisis histórico y social (y viceversa).

II. Caen las gotas: análisis historiográfico del desarrollo de la crónica latinoamericana en los siglos XIX, XX y XXI

De acuerdo con Albert Chillón (1999: 405), el problema primordial del Comparatismo Periodístico Literario historiográfico radica en “la convicción de que la tradición no es un legado unitario e invariable transmitido automáticamente de una generación a la siguiente, sino un proceso dialéctico de trasvases e intercambios sometidos a condicionamientos históricos –retrasos, aceleraciones, silencios y, sobre todo, formas cambiantes de producción y reproducción– de índole comunicativa, cultural y literaria”.

De ahí que el presente capítulo no se limite a describir las etapas históricas de la crónica (una historia llena de vacíos, de omisiones), sino que se concentre en esos retrasos, en esos silencios, porque sólo así podremos entender el estado actual del género. Al respecto anota Rotker (2009: 229): “La crónica propone una épica con el hombre moderno como protagonista, narrado a través de un yo colectivo que procura expresar la vida entera, a través de un sistema de representación capaz de relacionar las distintas formas de existencia, explorando e incorporando al máximo las técnicas de escritura”. Revisar las instancias de elaboración del texto –el objetivo de este capítulo– nos permitirá entender los orígenes y las causas de esta épica.

Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura

Susana Rotker, una de las principales estudiosas de la crónica, murió en un accidente automovilístico en Nueva Jersey. Unas horas después, el 27 de noviembre de 2000, Tomás Eloy Martínez, quien estuvo casado con ella y quien ordenó los apuntes póstumos de Rotker que dieron origen a *La invención de la crónica*, le daba la noticia a un amigo mutuo, Ariel Dorfman. En un artículo publicado años después, Dorfman lo cuenta así: “Y más tarde la voz de Tomás al otro lado de la línea, desolado, más allá del dolor, y sin embargo contándome todo como si fuera una película, como si no pudiera, aún en los momentos de mayor devastación, dejar de narrar y supiera que sólo relatar esa historia alucinante podía salvarlo de la locura” (Dorfman, 2010).

Tres años antes, Tomas Eloy Martínez había dado una conferencia titulada “Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI” (1997), en la que hablaba de un fundamento perdido: el periodismo nació para contar historias. Y en este momento, decía Martínez, muchos de los periódicos han olvidado esa misión. Las historias nos ayudan a entender, a recordar. Narrar, aseguraba el argentino, tiene la misma raíz que conocer: ambos verbos tienen su remoto origen en una palabra del sánscrito, *gna*, conocimiento.

A pesar de la poca disposición de los periódicos latinoamericanos a abrazar este modo de hacer periodismo, Eloy Martínez (1997) se mostraba confiado en el futuro:

Tengo plena certeza de que el periodismo que haremos en el siglo XXI será mejor aún del que estamos haciendo ahora y, por supuesto, aún mejor del que nuestros padres fundadores hacían a comienzos de este siglo que se desvanece. [...] Hemos aprendido a construir un periodismo que no se parece a ningún otro. En este continente estamos escribiendo, sin la menor duda, el mejor periodismo que jamás se ha hecho.

Tomas Eloy Martínez murió en 2010. Todavía tuvo tiempo de ver aquello que pronosticó y de lo que, como veremos más adelante, constituyó uno de los pilares: un periodismo que, narrando, ayuda a conocer. Un periodismo que, aun en los momentos de mayor devastación, nos relata la historia para salvarnos de la locura. La crónica latinoamericana de este siglo supone la esencia del periodismo del que hablaba Martínez. Una historia de la crónica es una historia de los padres fundadores (Martí, Darío, Gutiérrez Nájera), de la búsqueda de Rodolfo Walsh del “fusilado que vive”, de la huella indeleble de García Márquez y la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, del final de las dictaduras y del auge del narcotráfico y de la precisa disección de países en proceso de desmoronamiento. Una historia de la crónica, en suma, es una historia de la memoria. Porque al final, como dice Eloy Martínez (1997), “sólo quedarán nuestras historias, nuestros relatos”.

La crónica, invento latinoamericano

Se ha dicho que las Crónicas de Indias son el gran precedente de la crónica contemporánea de América Latina. Incluso la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), presidida por Gabriel García Márquez y con base en Cartagena de Indias, Colombia, ha organizado en un par de ocasiones el Encuentro de Nuevos Cronistas de Indias. “No desdeñan [los cronistas del siglo XXI] las coloridas crónicas de los descubridores absortos de la colonización, como Bernal Díaz del Castillo o Fray Bartolomé de las Casas, y reconocen en el Inca Garcilaso de la Vega al precursor de la crónica latinoamericana” (Ethel, 2008).

Habría, sin embargo, que profundizar en tal aserción. Según Jorge Carrión (2012: 20), las Crónicas de Indias, “esos híbridos de los libros de viajes a lugares maravillosos, las crónicas de las cruzadas y los textos del humanismo italiano, fueron escritos por sujetos imperiales que relataban la conquista con la voluntad de justificar sus intereses y sus atropellos”. Carrión se centra en el objetivo de esos escritos, muy distinto del de los textos actuales, y dice que, al producirse antes del nacimiento del periodismo, se encuentran más cercanos a la historia.

Susana Rotker (2005: 123) marca otros antecedentes: el cuadro de costumbres inglés y francés (cuyos máximos exponentes hispanoamericanos fueron el peruano Ricardo Palma y el español José Mariano Larra, “formuladores filológicos –según Rotker (2005: 123)– de tipos humanos de la tradición nacional”) y la *chronique* periodística francesa de mediados del siglo XIX, especialmente el *fait divers* de *Le Figaro* de París. La *chronique* era el lugar de los hechos sin la relevancia suficiente para aparecer en las secciones más importantes del periódico.

La crónica se dedicaba, en un principio, a capturar los hechos menudos y no pretendía más que divertir. En América Latina sus precursores fueron Manuel Gutiérrez Nájera (en *El Nacional* de México, 1880) y José Martí (en *La Opinión Nacional*, 1881-1882, y *La Nación*, 1882-1895).

De acuerdo con Rotker (2005: 124), Gutiérrez Nájera adoptó en mayor grado el estilo parisino de la *chronique*. Sus textos, plagados de galicismos, adoptaban un estilo ligero, que tendía al divertimento. No creía que el periodista pudiese profundizar: –Ayer fue economista, hoy es teólogo, mañana será hebraizante o tahonero. Es necesario que sepa cómo se hace el buen pan y cuáles son las leyes de la evolución [...] y todo eso sin que la premura del tiempo le permita abrir un libro o un diccionario”. (Carter, 1974: 14).

Con Martí, por el contrario, el periodismo adquirió otra dimensión. En él se centra el trabajo de Rotker y en su figura se apoyará esta primera parte de la historia de la crónica. –Fue Martí el primero en darse cuenta de que escribir bien y emocionar al público no son algo reñido con la calidad de la información sino que, por lo contrario, son atributos consustanciales a la información” (Eloy, 1997).

Martí prefigura a los cronistas modernos en el sentido de la atención al detalle y en la importancia de la mirada. Sabía cuando un gato en las escaleras resultaba de mayor importancia que la perorata de algún político. Confiaba en que el detalle, cuando era bien enfocado, podía iluminar enormes parcelas de realidad. Una de las periodistas más importantes de la actualidad, Leila Guerriero, dirá más de cien años después: –El periodismo narrativo se construye, más que sobre el arte de hacer preguntas, sobre el arte de mirar” (Guerriero, 2012b: 160).

Martí se desempeñó como corresponsal de *La Opinión Nacional* desde Nueva York, donde también trabajó con el diario *The Sun*, dirigido por Charles Danah, quien se proponía presentar una fotografía diaria de las cosas del mundo. Danah mostró el camino del nuevo periodismo del momento, aquel preocupado, en primera instancia, con el lector, y que no se inquietó por aquel lastre que llegaría con la Associated Press: la objetividad. –El periodismo debía tomar partido, no ser neutral ni siquiera en la elección de las noticias: lo que primaba era el interés de los lectores locales” (Rotker, 2005: 127)

En su búsqueda por vender noticias a todo el país, la Associated Press trataba de elaborar las noticias del modo más *objetivo* para interesar a un público más vasto. Ese modelo sería adoptado hacia finales del siglo XIX por *The New York Times*, que comenzó a tener éxito al imponer, en el discurso, un modelo más neutral. El nacimiento del concepto de *objetividad*

aplicado al periodismo supone una gran importancia en la historia de la crónica: contra esa noción se rebelarán los grandes periodismos de los siglos siguientes. Se rebatirá años más tarde desde el plano filosófico, como lo hace Albert Chillón (1999: 97) con ideas de la toma de conciencia lingüística (–El lenguaje posee una naturaleza especialmente retórica; que todas y cada una de las palabras, en vez de coincidir con las –eosas” que pretenden designar, son *tropos*, es decir, alusiones figuradas, saltos de sentido que *traducen* en enunciados tangibles las experiencias sensibles de los sujetos [...] Se entiende, por tanto, que todo acto de dicción es un acto de ficción”); y también desde el plano político, como lo hace Martín Caparrós:

El truco ha sido equipar objetividad con honestidad y subjetividad con manejo, con trampa. Pero la subjetividad es ineludible, siempre está [...] Los diarios impusieron esta escritura *transparente* para que no se viera la escritura: para que no se viera su subjetividad y sus subjetividades en esa escritura: para disimular que detrás de la máquina hay decisiones y personas. La máquina necesita convencer a sus lectores de que lo que cuenta es la verdad y no una de las infinitas miradas posibles (Caparrós, 2012a: 611).

La crónica, pues, podemos entenderla como el producto de una lucha llevada a cabo desde los márgenes. Nacida del seno literario en las últimas décadas del siglo XIX, cuando la prensa ya no sólo se asume como difusora de ideas políticas, la crónica explora un registro hasta entonces soslayado: el del movimiento y el reposo (o dicho de otro modo: el periodismo y la literatura). Lo que se mueve y lo que permanece. –Frente a la integración del periodismo, la crónica que a mí me interesa buscaba su lugar de diferencia, de resistencia”, escribió Martín Caparrós (2012b: 614). El género –la lucha– comienza a nadar a contracorriente con los textos de los modernistas.

–La crónica modernista –escribe Rotker (2005: 128) – se distancia de la –externidad” de las descripciones, defendiendo el yo del sujeto literario y el derecho a la subjetividad”. Con esta cita quedan claras las características del género y por qué podemos considerar a los modernistas los antecedentes en línea directa de la crónica que se escribe actualmente: escrita en la frontera, enfrentada con el poder, con el sujeto como bandera y con el derecho (y quizás, a estas alturas, con la obligación) de asumirse como una tesela más en el mosaico

de Latinoamérica, entes maleables que intentan apresar en un suspiro la eternidad. Como dice Martín Caparrós (2012c), «la crónica será marginal o no será».

Hasta aquí, las similitudes entre la agenda de los medios a finales del siglo XIX y en los albores del XXI saltan a la vista. El periodismo de agencia sigue siendo la norma en Latinoamérica¹ y la crónica se mantiene como una lucha constante, de manera que la pregunta es natural: ¿Por qué, si nacen prácticamente al parejo, se instala como modelo dominante la *objetividad* de las agencias estadounidenses por encima del estilo subjetivo de los modernistas?

La respuesta inmediata, acaso la más obvia, nos dice que el modelo de agencias estadounidense se adecuaba mejor a los tiempos que corrían. Debido a que una noticia podía ser vendida a diferentes medios, la *objetividad* como forma de producción reportaba mayores ganancias. Pero si nos adentramos por ese derrotero, veremos que el panorama es más amplio.

Ubiquémonos en los albores del siglo XX, en el primer proceso de globalización identificado por Nayar (2006:140). La crónica surge en este momento, cuando el mundo se articula de acuerdo con las directrices del modelo que lo habrá de conformar: «The late nineteenth and early twentieth century witnessed a significant integration of international financial markets to provide a channel for portfolio investment flows. The cross-national ownership of securities, including government bonds, reached very high levels during this period».

La primera globalización está en marcha. En Latinoamérica se da el surgimiento de las grandes ciudades (Ciudad de México, Buenos Aires, Bogotá, lugares desde donde surgirán, un siglo más tarde, los espacios más fértiles para la crónica), que se convierten en el centro neurálgico de la producción en el ámbito cultural, político y económico:

¹ Basta echar un vistazo a las principales publicaciones, muchas de las cuales han adoptado un modelo retomado de las ediciones digitales (noticias cortas, muchos enlaces, continua actualización). No sorprende que la crónica, como veremos más adelante, haya encontrado su lugar en revistas –y en el periódico digital *El Faro*, que se maneja de un modo muy parecido a éstas–, donde el tiempo de publicación les permite dedicar más recursos y espacio a este género.

Si, desde la Colonia, las ciudades latinoamericanas tuvieron un importante papel en la expansión de la cadena del sistema capitalista mundial, para los años ochenta del siglo XIX las urbes en América Latina cobraron mucha más importancia al reforzarse y multiplicarse los vínculos de la economía latinoamericana con los países industrializados y al constituirse como los principales ejes ordenadores de las nuevas naciones (González, 2007: 15).

Se edifican galerías comerciales, se instala el desagüe, se derrumban numerosas edificaciones culturales y se construyen paseos comerciales, nuevas colonias, barrios de clases medias altas donde conviven obreros, inmigrantes, empleados del sistema burocrático. La ciudad latinoamericana de principios del siglo XX se vuelve el escenario donde se dan cita las relaciones más complejas y desiguales.

—En estas ciudades, novedad fue también la presencia más visible y numerosa de personajes marginados que décadas atrás no figuraban tan notoriamente en el andar cotidiano de los habitantes capitalinos”, señala González (2007: 15), que en el mismo trabajo escribe más adelante sobre cómo las burguesías y los empleados de las nuevas industrias se desarrollan en el territorio de la ensoñación capitalista de la nación, donde circulan los medios gráficos de información que abastecen de novedades a las poblaciones cada vez más crecientes: “[...] la ópera, el teatro, el último crimen, y muchos otros temas de interés para el ciudadano moderno, quien encontraba en la prensa un medio que los dotaba de identidad nacional” (González, 2007: 16).

El tiempo se acelera con el auge de las grandes ciudades y trae consigo el ansia de novedad. Sólo unos años después, Walter Benjamin escribirá: —Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo *actual*” (en Villanueva, 2012: 584).

De esta manera, las grandes ciudades latinoamericanas del siglo XXI recibieron migración de todos lados del país. Estos grandes conglomerados necesitaban noticias, sucesos, y el periodismo de agencia se los entregó. Ahí se cimentó la *objetividad* como el modelo

dominante, pero también, de manera paradójica, se plantó la semilla de la rebelión, de la crónica que busca la lentitud, la permanencia, la inspección del otro.

—Piglia dijo que la ficción nace en la Argentina como una forma de narrar al otro, es decir el gaucho, el indio, el obrero, el inmigrante, porque la burguesía se narra a sí misma en la autobiografía, pero necesita de la ficción para narrar al dominado”, escribe el investigador argentino Mario Zimmerman (2011: 91). Donde Piglia dice ficción, nosotros podemos entender crónica, pues desde su nacimiento ésta, a diferencia de la literatura de la burguesía (ya en las autobiografías, ya en sus novelas, la burguesía sólo pone el foco en sí misma), se encarga de intentar entender los diferentes ecos que rebotan por las ciudades, inmensas, llenas de vida, de historias, y en esta misión lleva a cabo un doble movimiento: singulariza al contar la historia del otro y al mismo tiempo alumbró el entorno. —La pequeña historia que puede contar tantas. La gota que es el prisma de otras tantas” (Caparrós, 2012a: 609).

Como hemos visto, la crónica nace en un momento histórico que aboga por su negación. Una época que guarda muchos paralelismos con la nuestra:

Las crónicas modernistas son los antecedentes directos de lo que en los años cincuenta y sesenta del siglo XX habría de llamarse “nuevo periodismo” y “literatura de no ficción”. Su hibridez insoluble, las imperfecciones como condición, la movilidad, el cuestionamiento, el sincretismo y esa marginalidad que no termina de acomodarse en ninguna parte son la mejor voz de una época —la nuestra— que a partir de entonces sólo sabe que es cierta la propia experiencia que se mueve disgregada entre la información constante y la ausencia de otra tradición que no sea la de la duda. Una época que vive —como los modernistas— en busca de la armonía perdida, en pos de alguna belleza” (Rotker, 2005: 230).

La gota que es el prisma de otras tantas caía ya sobre las grandes ciudades del continente. Podemos ubicar los *nuevos periodismos* que surgieron más tarde (el europeo con Fallaci, Kapuscinski, Wallraff; el estadounidense con Hersey, Capote, Mailer) en línea directa con los esfuerzos de los modernistas. La forma cambia dependiendo del lugar de enunciación, pero podemos encontrar en ellos la misma intención. Si bien resulta complicado comprobar

una influencia, los europeos y los estadounidenses comparten el movimiento desde los márgenes comenzado por Martí, Darío, Gutiérrez Nájera.

Años más tarde, el contexto latinoamericano seguirá cambiando, y con él, la crónica. Lo repito: Una historia de la crónica es una historia de la memoria. Las dictaduras y su violencia, por tanto, no harán más que añadir potencia a la rebelión inmanente del género.

El fusilado que vive

El modelo *objetivo* que reinaba en la prensa mundial sufrió sus primeras cuarteaduras con el fin de la Segunda Guerra Mundial y la necesidad de la subjetividad para enfrentarse a tales horrores. En este sentido, *Hiroshima* de John Hersey constituye el ejemplo paradigmático de la necesidad de asumirse como parte del mundo narrado. Sin ello, el periodismo se queda a un paso de los comunicados de prensa y el lenguaje muerto del poder estatal.

En Latinoamérica, Rodolfo Walsh se erige como el puntal de esa necesidad. El periodista argentino se enfrentó a una sociedad donde los acontecimientos que narró no tenían ~~—~~ nada que envidiar al infierno nazi” (Walsh, 2008:170). Walsh se refiere a los fusilamientos clandestinos llevados a cabo en Buenos Aires en 1956, donde fueron asesinados cinco civiles detenidos antes de la instauración de la ley marcial.

Operación Masacre, publicada por partes en 1957 en la revista *Mayoría*, comienza en una noche asfixiante de verano, cuando un hombre le dice a Walsh (2008: 13): ~~—~~ Hay un fusilado que vive”. De ahí se deriva una investigación que pondrá nombre a los ganadores y a los perdedores, que apuntará hacia la brutalidad de un Estado ejecutor, el argentino, que aniquila a los miembros de su sociedad en un basurero cualquiera de las afueras de Buenos Aires.

Si bien, debido a su extensión y unidad, *Operación Masacre* no pertenece al género de la crónica (podríamos ubicarlo en la categoría de reportaje novelado), su importancia es fundamental en la historia del género. En el terreno político, por principio de cuentas: ~~—~~ Por supuesto la marca de Walsh es la politización extrema de la investigación: el enigma está

en la sociedad y no es otra cosa que una mentira deliberada que es preciso destruir con evidencias. En este punto para Walsh el periodismo es sobre todo un modo de circulación de la verdad. Por eso el uso y la construcción de canales alternativos para la difusión de la denuncia es un elemento clave” (Piglia, 1987).

De igual manera, Walsh lleva a cabo el procedimiento natural de la crónica; es decir, enfoca las gotas que serán el prisma de otras tantas: “Es una vida común, sin relieves brillantes, sin deslumbres de aventura. Muchas hay como la suya. Forman la base invisible, el escalón en que se apoyan los triunfadores efímeros, los soberbios, los tempestuosos intoxicados de poder”, escribe Walsh (2008: 55) de Mario Brión, uno de los ejecutados. Y añade (2008: 55): “Cosas hay que decir de él. Pequeñas cosas. Poco añadirían a la biografía de un gobernante, de un magistrado, de un teniente coronel. Pero aquí están en su lugar, antes y después del silencio definitivo”.

Con la historia de los fusilados -de Guinta, de Carranza, de Garibotti...-, Walsh nos narra los procedimientos de un Estado asesino, nos describe los procedimientos mediante los cuales el sistema se enrolla en sí mismo y se perdona sus propios crímenes. Nos transmite conocimiento, nos inquieta: “Walsh no escribió lo que escribió para pavonearse de lo que podía hacer con el idioma. Escribió como escribió porque quería producir un efecto. Quería que, en la tranquilidad mullida de su sala, un lector se topara con esa realidad y que esa realidad le resultara insoportable. [...] Gente como yo, gente como ustedes. Gente común, en circunstancias absolutamente extraordinarias” (Guerriero, 2012b: 168). ¿En cuántas ocasiones ha conseguido eso el modelo *objetivo*? Y, aún más importante, ¿no es ésa la misión de todo periodismo (y de todo relato), perturbarnos en lo más profundo, obligarnos a formular la pregunta final de la pertinencia: ahora qué?

Con Walsh, como dice Zimmerman (2011: 19), “el género asumió el compromiso político social de intentar desenmascarar aquello que la historia oficial pretendía ocultar”. Intentando escapar del control de un Estado asesino, Walsh sienta las bases para la crónica de investigación del siglo XXI. Y lo hace con una estructura coral, con un lenguaje ajeno a los artificios, con un permanente interés por señalar a los culpables. Su trabajo descansa sobre la estructura de la trama policiaca, una de las influencias básicas de la crónica de la actualidad y que estudiaré a profundidad en el capítulo tres.

De igual manera, Walsh renuncia a toda posibilidad de omnisciencia (tal arrogancia, parece decir, sólo la comete el Estado) y deja claro a lo largo del libro que éste es un relato tejido a varias voces. Los espacios en blanco sólo puede rellenarlos a partir de las referencias de los entrevistados, y no tiene empacho en mostrar la falta de certezas: “El episodio es confuso, no hay dos relatos que coincidan. La síntesis que se desprende de todos ellos es que Torres, acompañado de Lisazo, se encaminaba al departamento de don Horacio, por el camión habitual para él, a pedir el uso del teléfono [...]”.

Con *Operación Masacre*, Walsh se apropia de esa lucha modernista de narrar al otro, de abogar por una voz propia. Al mismo tiempo, y con un estilo diáfano, convierte esta lucha en una pugna contra el poder, contra la opresión y los mecanismos estatales para perpetuarse en el poder. No podemos entender la crónica de hoy sin el aporte trascendental del periodista argentino.

Walsh representa también el perfil del intelectual politizado, una figura de su tiempo cuyos rasgos se han ido desdibujando.: “ Θ , como dice Silvia Sigal, cuando [los intelectuales] actuaban como mediadores entre espacios culturales privilegiando ~~la~~ misión social del intelectual sobre la función crítica de la inteligencia, asumiendo una misión como periodista desde una escritura de tipo documental y testimonial, como lo encarnó Rodolfo Walsh” (Zimmerman, 2011: 27). No obstante, su influencia en la crónica que se escribe en nuestros días resulta palpable. El componente político, de denuncia, ha anidado en un género cuya principal característica, como hemos visto, es la rebelión.

Pensemos en su texto de implicaciones políticas más directas, la “Carta abierta de un escritor a la junta militar” de 1977. Un día después de escrita la carta, mientras dejaba ejemplares de ésta en buzones de calle, fue encerrado por un grupo de tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada. Fue herido en el enfrentamiento y murió poco después. Transcribo algunos fragmentos de la carta:

El 24 de marzo de 1976 derrocaron ustedes a un gobierno del que formaban parte, a cuyo desprestigio contribuyeron como ejecutores de su política represiva, y cuyo término estaba señalado por elecciones convocadas para nueve meses más tarde. En esa perspectiva lo que ustedes liquidaron no fue el mandato transitorio de Isabel

Martínez sino la posibilidad de un proceso democrático donde el pueblo remediara males que ustedes continuaron y agravaron.

[...]

Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados son la cifra desnuda de ese terror.

[...]

Depositarios de una culpa colectiva abolida en las normas civilizadas de justicia, incapaces de influir en la política que dicta los hechos por los cuales son represaliados, muchos de esos rehenes son delegados sindicales, intelectuales, familiares de guerrilleros, opositores no armados, simples sospechosos a los que se mata para equilibrar la balanza de las bajas según la doctrina extranjera de "cuenta-cadáveres" que usaron los SS en los países ocupados y los invasores en Vietnam.

[...]

Estas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles. (Walsh, 1977)

Cuatro décadas más tarde, con la matanza de 72 personas en Tamaulipas, el periodista salvadoreño Óscar Martínez escribió lo siguiente:

No comprendo la algarabía que se ha desatado por los 72 migrantes asesinados en México por Los Zetas. Supongo que se debe a la cantidad de cuerpos apiñados, a lo explícito de la imagen del rancho en el municipio de San Fernando, Tamaulipas, casi en la frontera con Brownsville, Texas. Es un gusano de cadáveres que se enrolla recostado en la pared del galerón descascarado de ese monte en medio de la nada, allá por donde llega el caminito de tierra.

[...]

Los grandes medios de comunicación mexicanos, los salvadoreños, los hondureños, los guatemaltecos, hasta los estadounidenses, españoles y sudamericanos han utilizado sus portadas, sus páginas principales, sus noticiarios estelares para hablar de la masacre de migrantes en México. No comprendo la algarabía de tanto medio tan grande.

Los políticos, los de México, de Centroamérica, de Brasil, de Ecuador, han salido urgidos a sentarse en sus sillas de conferencia de prensa, ante aquellos medios, para luego salir en portada. Eso sí, no cualquier político. Son jefes de departamentos, de institutos, de organismos. Son, incluso, los mismísimos presidentes de esos países los que han dicho, como dijo el de México, que los autores de la masacre de San Fernando son unas "bestias". No comprendo tanta algarabía de tanto político tan importante.

No lo comprendo porque las algarabías suelen explotar tras la sorpresa. No lo comprendo, y si me obligaran a intentarlo diría que fingen. Se están inventando esas caras serias, ese gesto seco. Están haciendo ostento de su tinta, de su tecnología, de su capacidad de contratar un servicio de noticias por cable.

[...]

Es mentira lo que dijo ayer Alejandro Poiré, el secretario del Consejo de Seguridad Nacional de México, el vocero en temas de crimen organizado. Dijo que en los últimos meses han recibido información de que algunas organizaciones de delincuentes participan en secuestros y extorsión de migrantes. Es mentira. Lo sabe hace mucho. Lo dijo el FBI a finales de 2007. Lo dijo la Comisión Nacional de Derechos Humanos de México a mediados del año pasado. Lo dijo bien claro. Su informe se titulaba "Informe Especial Sobre Secuestro de Migrantes en México". Decía que cerca de 10 mil indocumentados, principalmente centroamericanos, habían sido secuestrados solo en los últimos seis meses. Decía también el nombre y apellido de esa "organización de delincuentes". Se llaman Los Zetas, son una banda organizada que existe desde 1997, que fundó el Cártel del Golfo, que nació con militares de élite reclutados para entrenar sicarios. Decía también que las autoridades de municipios y estados mexicanos participaban en esos secuestros. Decía que ocurrían a la luz del día en municipios y estados que también tienen nombre: Tenosique, Tabasco, Coahuila, Coahuila, Reynosa, Nuevo Laredo, Tamaulipas. TAMAULIPAS. Es mentira que Poiré y aquellos de los que él es vocero lo sepan "hace unos meses". Unos pinches meses, diría un mexicano.

Es mentira, como dijo ayer Antonio Díaz, el coordinador de asesores del Instituto Nacional de Migración de México que en lo que va de 2010 han detectado alrededor de siete secuestros de migrantes por parte de organizaciones criminales. Es mentira, porque compartimos mesa el lunes 5 de julio a las 6 de la tarde en la Comisión de Derechos Humanos de la capital mexicana. En esa mesa dijimos que mientras dábamos esa charla había migrantes secuestrados, y no siete, dijimos cientos. CIENTOS. Y él asintió.

Es mentira que estén consternados los funcionarios centroamericanos que se han pasado el día dando conferencias de prensa sobre la masacre. Y si esa consternación es verdadera, importa muy poco. Ellos también lo saben desde hace mucho.

[...]

Es mentira tanto titular en tanto medio importante, porque no han enviado a nadie a poner sus ojos de forma permanente en esa masacre constante. Es mentira, porque siguen creyendo que la señora exitosa que abrió una pupusería en Los Ángeles merece el mismo espacio en sus páginas de migración que el que le dan a un secuestro, a unas violaciones, a unas mutilaciones. O más bien, a las conferencias de prensa donde se habla de esos secuestros, de esas violaciones, de esas mutilaciones. Porque cuando se trata de embarrar solo embarran de tinta sus portadas, nunca sus botas ni a sus reporteros, porque no quieren embarrar sus billeteras.

Si se embarraran, si salieran de sus conferencias, si dejaran de asentir cuando dicen que creen algo para luego no hacer nada. Si dejaran de mentir.

[...]

Ustedes no están sorprendidos, nadie de ustedes. Ustedes han montado esta algarabía para parecer sorprendidos. Ustedes son unos mentirosos. A ustedes ya se les va a volver a olvidar una masacre que empezó en 2007. A ustedes solo hay una manera de despedirlos: nos vemos en la próxima masacre (en Agudelo, 2012: 41)

Quizá debemos acudir a Martínez para encontrar a la figura más similar a Walsh, un periodista que se enfrenta al poder a través de las historias de los marginados, de esos

migrantes que no importan. Giunta y Carranza, Auner y Grecia: perdedores en el juego del sistema. Conocemos su dolor y lo sentimos, oímos las palabras de Walsh y de Martínez que caen como piedras a nuestro alrededor. Su voz nos abrumba porque, después de todo, si ellos no nos hablan, ¿quién lo hará?

La crónica viaja por el continente

Los modernistas y Rodolfo Walsh establecieron las bases sobre las cuales descansó la crónica a partir de la década de los sesenta y los setenta. Muchas de sus estrategias –si bien no del todo la intención²– fueron utilizadas por los autores que Tom Wolfe recopiló en *El Nuevo Periodismo* –publicado en 1973–, al cual se le ha adjudicado la paternidad de aquella ruptura con el modelo convencional de periodismo: –En 1959, ambos [Walsh y García Márquez], con Jorge Masseti y Rogelio García Lupo, fundan en La Habana la agencia Prensa Latina. Hay que leer, por tanto, la llegada del periodismo narrativo latinoamericano como la vanguardia silenciosa o el prólogo discreto de lo que después se llamará *Nuevo Periodismo*” (Carrión, 2012: 24).

El periodismo de García Márquez, ampliamente estudiado –en el próximo capítulo me sirvo en extenso del trabajo de Juan Nadal Palazón (2008)–, hace uso de la idea de crónica que hereda de Walsh y los modernistas y, amparado en la importancia de su trabajo literario (aunado a un periodismo de gran calidad), consigue extender la idea subjetiva y política que acarrea el género:

Se hace evidente, así, que las características textuales del testimonio se ven reconfiguradas por la apropiación que hace la crónica de los recursos de la literatura experimental de los años 50 y 60 y, además, por las operaciones de cruce que se producen en ella entre los discursos de la literatura, la historia oral y escrita, el periodismo, la etnología, la crítica cultural, la antropología de lo cercano, la sociología, la teoría literaria, la filosofía, la gastronomía, la música popular, el cómic, el cine, los grabados, el graffiti, y todo aquel espacio del lenguaje que resulta útil a los fines y la función que se propone. (Montes, 2009)

² Con sus numerosas excepciones (siempre las hay), los autores que Wolfe incluye en esta corriente escriben sobre lo extraordinario, sobre la rareza del estadounidense en una etapa de rarezas, y en ese aparente interés por el otro terminan haciendo una exaltación del yo, no para defender una subjetividad sino, simple y llanamente, para hacer retumbar su propia voz.

Con García Márquez una idea de la crónica llega a todo el continente. –Se lee la crónica, así, como un espacio de escritura que hace suyas las banderas y las características textuales del testimonio, discurso que había cobrado relevancia en el campo literario cuando, en la década del 60, Casa de las Américas (Cuba) decide institucionalizar un concurso en el que se lo considera una de las categorías cuya producción se premiará”, escribe Alicia Montes (2009). Pese a todavía ser relegada en los periódicos (por razones que prevalecerán al final del siglo y que obligarán a los periodistas a buscar otras vías de publicación), la crónica adquiere un prestigio con premios como el de Casa de las Américas y, más importante, con la emergencia de trabajos de calidad.

–Se puede decir así que, a partir de los años 70 y con una publicación que se toma como emblemática, *La noche de Tlatelolco* (Poniatowska: 1971), comienza a desarrollarse un discurso en torno a la crónica que la construye como un género marginal con una forma de contar el mundo que cepilla a contrapelo [...]” (Montes, 2009). A la par de Poniatowska publican sus trabajos periodistas como Tomás Eloy Martínez, Alma Guillermoprieto, Pedro Lemebel y, unos años más tarde, en la década de los ochenta, Martín Caparrós y Juan Villoro. “Todos ellos, a excepción de Lemebel y Poniatowska, han sido maestros de muchos de estos nuevos cronistas en los talleres que hace once años desarrolla la FNPI en varias ciudades de la región y que han contribuido a crear redes entre ellos” (Ethel, 2008).

Junto con García Márquez, Tomás Eloy Martínez puede ser considerado el otro gran pilar de la generación. –Su biografía entre tres países –Argentina, Venezuela y los Estados Unidos– y su dedicación tanto a la creación literaria como a la docencia impulsaron la difusión de esas grandes crónicas en que la ficción es puesta al servicio de la posible verdad histórica”, escribe Jorge Carrión (2012: 26). Eloy Martínez publica una colección de crónicas, *Lugar común la muerte*, que se vuelve una visita obligada para entender el género, además de un largo reportaje novelado, *La novela de Perón*, y una novela estructurada a base de técnica periodística, *Santa Evita*, que lo meten de lleno en la reflexión sobre la función de la narración en el periodismo: –No se trata de narrar por narrar” (Eloy, 1997). En efecto: para el argentino la narración en periodismo supone una revelación, una forma de alumbrar los hechos.

García Márquez establece en Cartagena de Indias la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano en 1994. La constitución formal de la Fundación es precedida por un trabajo de planeación con un grupo asesor de colegas dirigidos por Eloy Martínez, con el cual se delinearán los objetivos, el enfoque y la programación inicial de los talleres. Alma Guillermoprieto se encarga de dirigir el primer taller de la Fundación, en abril del mismo año.

Los esfuerzos de esta generación (–Parte de una red con muchos otros nodos rotundos – escribe Carrión (2012: 25)–, como el polaco Ryszard Kapuscinski, los italianos Oriana Fallaci y Alberto Cavallari y Leonardo Scascia, el español Juan Goytisolo, la rusa Anna Politkóvskaya, el japonés Honda Katsuichi, la palestina Amira Hass o el norteamericano Michael Herr”) se ven cristalizados en la Fundación de García Márquez. En ella encontramos uno de los grandes aglutinadores de la crónica actual: Guerriero y Salcedo Ramos han impartido ahí clases, y Martínez y Osorno participan de manera recurrente en los encuentros organizados por la Fundación (en los últimos años han organizado el Encuentro de Nuevos Cronistas de Indias, cuyo título da una idea de la importancia que se le adjudica a la crónica de nuestros días).

No me extenderé más en esta parte, pues de la historia de la crónica resulta la más estudiada. Es importante entenderla como una etapa deudora de los esfuerzos de los modernistas y de Walsh, que reacciona de manera inmediata frente a la violencia del Estado (*La noche de Tlatelolco* el ejemplo más claro). Como dijo Eloy Martínez (2008): –Cada vez que las sociedades han cambiado de piel o cada vez que el lenguaje de las sociedades se modifica de manera radical, los primeros síntomas de esas mudanzas aparecen en el periodismo”.

Neoliberalismo, narcotráfico y la búsqueda de espacios

Y la sociedad cambió de piel. –La crónica latinoamericana está indisolublemente ligada a la crisis y transformación neoliberal de las economías y las sociedades latinoamericanas” (Zimmerman, 2011: 30). De nueva cuenta, la crónica estalla cuando se enfrenta a una época que intenta eliminarla.

El modelo neoliberal se aplica tempranamente en Chile, con el advenimiento de los Chicago Boys (economistas chilenos que estudian en Chicago bajo la dirección de los teóricos liberales Milton Friedman y Arnold Harberger, entre otros), y Argentina durante las dictaduras militares. Más tarde, el modelo se aplica con los gobiernos democráticos que les sucedieron. La Guerra de las Malvinas, en la década de los ochenta, representa un punto de quiebre en la historia universal del neoliberalismo: gracias a ella, Margaret Thatcher obtiene el apoyo popular que le permitirá establecer este modelo.

El viraje continental en dirección al neoliberalismo se consolida en México en 1988, en la presidencia de Carlos Salinas de Gortari; en Argentina se dará un año más tarde, con la llegada de Carlos Menem al poder; en Venezuela ocurrirá con la segunda presidencia de Carlos Andrés Pérez, en 1990, y en el mismo año arribará a Perú con la elección de Alberto Fujimori.

—Menem, Carlos Andrés Pérez y Fujimori, por cierto, prometieron exactamente lo contrario a las políticas radicalmente antipopulistas que implementaron en los años noventa”, escribe Perry Anderson (en Zimmerman, 2011: 30). Ahí se alimenta la crónica, de la lucha más antigua: la verdad contra la mentira. O, como dice Kundera, —la lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido” (en Remnick, 2011: 19).

Esa política de globalización económica se caracteriza por la apertura económica y su reorientación hacia el mercado externo. De igual manera, establece —una férrea disciplina fiscal, reforma tributaria, tasas de interés positivas determinadas por el mercado, privatización de empresas públicas, desregulación y protección de la propiedad privada” (Zimmerman, 2011: 30).

Según Luis Alberto Romero (en Zimmerman, 2011: 31), la idea radica en —facilitar la apertura de las economías nacionales para posibilitar su inserción en el mundo globalizado, y poner fin al Estado inventor y benefactor”. El Estado terminará actuando en sólo un par de casos; es decir, rescatará los bancos (¿rescatará a los bancos?; ¿los bancos se vuelven los seres vivos más valiosos de este sistema?).

Muchos de los pasos previos de este proceso de destrucción de las economías de los Estados nacionales fueron gestados durante las últimas dictaduras militares que azotaron la

región. Estos pasos pueden rastrearse en los trabajos periodísticos llevados a cabo en este periodo.

Las políticas neoliberales provocaron el surgimiento de nuevas identidades sociales, más frágiles y volátiles, a expensas del continuo cambio inherente al sistema (de trabajo, de lugar, de posición), a la creación y desaparición de empresas y oportunidades de trabajo: ~~–~~Imaginar una vida de impulsos momentáneos, de acciones a corto plazo, desprovista de rutinas sostenibles, una vida sin hábitos, es, en el fondo, imaginar una existencia sin sentido” (Sennett, 2000: 45).

Aumentaron las formas de la pobreza, la desocupación y la subocupación, el desmantelamiento sistemático de las políticas sociales universitarias, el cierre de fábricas y comercios medianos y pequeños. Las economías regionales fueron destruidas. El aumento de la pobreza marcó fuertes diferencias sociales.

En resumen, lo propio del pensamiento neoliberal, como dice Néstor García Canclini (en Zimmerman, 2011: 32), ~~–~~fue reducir el conjunto de las actividades sociales a prácticas mercantiles y así empobrecer la vida económica como si se tratara solamente de inversiones financieras que logran más o menos réditos”.

El rumor de la Historia termina, tarde o temprano, grabado en los textos de los cronistas:

Las consecuencias más importantes de la aplicación de estas políticas de corte neoliberal pueden advertirse en algunos de los nuevos escenarios y sujetos que describe la nueva crónica latinoamericana. Suelen ser emergentes de la exclusión y la pobreza, que transitan por los límites de la marginalidad y la desesperanza; y luchan en medio de la falta de oportunidades y la creciente desigualdad social (Zimmerman, 2011: 23)

Con el modelo neoliberal viene aparejado el aumento de la violencia, en especial el causado por el narcotráfico. Si bien el consumo de drogas ha existido en otros momentos, en este paquete de políticas adquiere otra dimensión: ~~–~~La particularidad actual en comparación con el consumo de drogas de otros tiempos es que estas sustancias se han vuelto un referente de la sociedad de consumo de los países desarrollados” (Santana, 2004: 10). Las drogas se

vuelven, pues, una mercancía –acaso la más valiosa– en un mundo en el que todo se acelera empezando por la economía. Como dice el expresidente peruano Alan García: –La producción y el comercio de la cocaína son partes del modelo de acumulación capitalista dependiente de nuestros países. No son un hecho aislado y policial [...] La única materia prima de América Latina que mantiene su alto valor o sube de precio constantemente es la coca y sus derivados” (en Santana, 2004: 177).

Obtenido el poder económico gracias a la materia prima más valiosa de América Latina, el narcotráfico no se detiene ahí: –En la vida económica y política de América Latina la droga y el narcotráfico se han tornado en una fuente de riquezas pero también en un medio por el cual determinados sectores sociales han encontrado una alternativa para conectarse con determinados círculos del poder político” (Santana, 2004: 10).

En los últimos años del siglo XX, la situación en Latinoamérica no provoca entusiasmo. La desigualdad social y la violencia inherente al narcotráfico ocupan la agenda mediática. Como veremos en el siguiente apartado, el enfoque de la crónica será distinto. Más adelante, en el cuarto capítulo, nos daremos cuenta de que no podrá escapar de estos temas.

La crónica describe con precisión este cambio ocurrido en los últimos años del siglo; sin embargo, los espacios de publicación, los diarios, no responden a las necesidades de una investigación profunda, carente de inmediatez, que lleva tiempo y gasta recursos. Se da entonces el cambio de paradigma: los modernistas crecieron en los periódicos, García Márquez publicó *Relato de un Náufrago* por entregas en el diario; en cambio, los cronistas del siglo XXI se desarrollarán en revistas y espacios digitales. Enlisto las más importantes no a manera de catálogo, sino para dar cuenta del contexto similar en que nacieron:

Etiqueta Negra es una revista de periodismo narrativo editada en Perú en 2002 y publicada en diversos países del continente. Fundada por Julio Villanueva Chang, ha sido dirigida por Daniel Titinger y Marcos Avilés³. Inspirada en *The New Yorker*, la revista publica crónicas, ensayos y reportajes de investigación.

³ No hará falta volver a decirlo: todas estas revistas han sido dirigidas por periodistas y fundadas por periodistas. ¿Qué sucede cuando los empresarios deciden la línea de la publicación (como pasa con muchos

El Malpensante es una revista literaria colombiana fundada en octubre de 1997 por Andrés Hoyos Restrepo y Mario Jurisch. Tiene su base en Bogotá, de donde suelen salir muchos de sus temas. Alberto Salcedo Ramos publica en ella con regularidad.

Gatopardo es fundada en Colombia por Miguel Silva y Rafael Molano en 1999. A partir de 2006 establece la Ciudad de México como su centro de operaciones. Se caracteriza por la continua publicación de crónicas de largo aliento. Leila Guerriero se ha desempeñado como editora de la revista en Sudamérica y publica regularmente ahí. También Diego Osorno aparece continuamente en sus páginas.

El Faro nace como periódico digital en 1998, en El Salvador, en una época y en un país en los que las publicaciones digitales parecían una entelequia. Es fundado por Carlos Dada y Jorge Simán, que al carecer de dinero para montar un diario impreso se deciden por la publicación en línea. Su contenido se caracteriza por una persistente lucha contra el poder a través de textos largos y documentados en los que, como con Walsh, “el enigma está en la sociedad y no es otra cosa que una mentira deliberada que es preciso destruir con evidencias” (Piglia, 1987). En *El Faro*, Óscar Martínez ha publicado casi toda su obra.

Lamujerdemivida se edita en Buenos Aires desde mayo de 2003. Cada número está articulado en torno a un tema central y en sus páginas han aparecido autores reconocidos como Juan José Millás o John Maxwell Coetzee. Como las demás publicaciones, dedica amplio espacio a la crónica.

Desde entonces, los esfuerzos por poner en marcha publicaciones que no dependan de la publicidad estatal, que no adquieran compromisos con empresas y que tengan un buen margen de libertad editorial han seguido surgiendo (véase el artículo de Jorge Miguel Rodríguez “El periodismo narrativo en la era de internet: las miradas de Orsai, Panenka, Anfibia, FronteraD y Jot Down”). Las anteriores publicaciones comenzaron este movimiento. No es casualidad que todas se hayan fundado en los últimos años del siglo XX y en los primeros del XXI, cuando el modelo neoliberal había tenido tiempo de dejar sentir sus efectos.

periódicos mexicanos)? La resistencia al poder se convierte en un sistema de ecos de los poderosos. El periodismo, pues, desaparece.

El movimiento parece ser muy claro: el modelo neoliberal da pie a las desigualdades sociales y al negocio del narcotráfico (y su inherente violencia), y los cronistas, interesados por retratar aquella gota de la que habla Caparrós, aquella voz que les permita describir la máquina que se alimenta de huesos y carne, emprenden la búsqueda de lugares de publicación. Y no los encontrarán y se verán obligados a poner en marcha sus propias publicaciones. Y, como hace más de un siglo, su trabajo cobrará importancia en una época en que el destino natural no es otro que el silencio. La rebeldía, una vez más, se erige como el motor principal de la crónica.

Conclusiones del capítulo

Las instancias de elaboración de la crónica arrojan luz sobre los momentos más determinantes desde finales del siglo XIX. En los numerosos recorridos históricos del género se presta poca atención a estas circunstancias: se pone el énfasis en la cuestión estilística, en la búsqueda del detalle revelador, pero no se explica por qué la crónica aparece en esos momentos y por qué lo hace con esa potencia.

Se habla de un boom de la crónica en los primeros años del siglo XXI. Parece un estallido repentino, anclado quizás en algunos nombres y en algunos títulos. ¿Dónde estamos? ¿Cómo hemos llegado aquí?: acaso las dos preguntas más importantes del periodismo son silenciadas en aquellos estudios que soslayan la creación de las grandes ciudades, la imposición del estilo impersonal y *objetivo* (y las fisuras que se hacen visibles en éste luego de la Segunda Guerra Mundial), las condiciones históricas que se desprenden de las dictaduras y los estragos del modelo neoliberal, que a su vez facilita y de diversos modos alienta el narcotráfico, la violencia y la desconfianza en el corazón de la sociedad⁴.

Y lo repito por última vez: la historia de la crónica es la historia de la memoria. En ella encontramos los relatos de los que estamos hechos, las voces que despiertan con cada una

⁴ Hace dos años, en el metro, un tipo me dio un puñetazo en la barriga y salió del vagón. Quedé tumbado un par de estaciones. Nadie me ayudó. Al contrario, parecían asustados por compartir el mismo espacio que yo. ¿A qué se debía? Basta echar un vistazo a *Fuego cruzado* de Marcela Turatti para entender que la lógica del sexenio de Calderón había encontrado un buen número de receptores: ya no existen las víctimas; sólo existen los culpables.

de nuestras pisadas. Nos relatan la transformación de un continente, su relación con el mundo y su cruento presente.

Y por última vez digo que la crónica se sostiene a base de rebeldía, a base de lucha constante contra el poder, a base de mantenerse en el margen y asumirse como un individuo con una carga política en la mirada. Si bien no ya como activistas políticos a la manera de Walsh, libres de la falsa idea del periodismo como la sala de prácticas de la literatura, “los cronistas del siglo XXI se empeñan ahora por romper con la lógica hegemónica del periodismo tradicional anestesiado muchas veces por la uniformidad de miradas” (Zimmerman, 2011: 27).

Los cronistas ven más allá porque están apoyados en los hombros de gigantes, como decía Newton, y pese a que las condiciones han cambiado y en muchos casos se han vuelto insostenibles (quizás el ejemplo más desgarrador se halle en las crónicas de Óscar Martínez, como veremos en los capítulos siguientes), la crónica continúa con la misma misión que identificó Tomás Eloy Martínez (1997): “Contar la vida, como querían Charles Danah y José Martí, volver a narrar la realidad con el asombro de quien la observa y la interroga por primera vez: esa ha sido siempre la actitud de los mejores periodistas y esa será, también, el arma con que los lectores del siglo XXI seguirán aferrados a sus periódicos de siempre”.

Aferrados a sus periódicos, a sus revistas, a sus suplementos, a sus ediciones digitales. Como escribió en una carta Paul Celan (en Felstiner, 2002: 126): “Sólo manos verdaderas escriben poemas verdaderos”. Cuando está rodeada de lenguaje muerto, la voz verdadera, la voz de la crónica, no tiene otro camino que sonar con más fuerza.

III. Traducir el mundo: análisis narratológico de las crónicas de Guerriero, Salcedo, Osorno y Martínez

En este capítulo se llevará a cabo el análisis de los textos periodísticos desde el punto de vista formal. Se trata de la vertiente morfológica del CPL, la cual, de acuerdo con Chillón, ~~a~~porta un enfoque insustituible encaminado a la comprensión de los mimbres formales con que están armados los textos periodísticos” (1999: 411).

El estudio de la forma de los textos periodísticos permitirá atisbar el estilo a través del cual los periodistas seleccionados dan cuenta de la realidad. Para discernir las partes que componen esas narraciones utilizaré las herramientas teóricas de la narratología, cuyos procedimientos ayudarán a dar cuenta de las unidades básicas con que ha sido armado el relato periodístico. El análisis de la forma, como lo veremos más adelante, arrojará luz sobre la manera en que los cronistas estudiados se relacionen con su contexto.

La narratología puede definirse de la siguiente manera:

La narratología es un área de reflexión teórico-metodológica autónoma centrada en la narrativa como modo de representación literaria y no literaria, así como el análisis de los textos narrativos [...] Al concebir la narratología en una perspectiva organicista, la narratología procura, pues, describir de forma sistemática los códigos que estructuran la narrativa, los signos que comprenden esos códigos, ocupándose, pues, de un modo general, de la dinámica de la productividad que preside a la enunciación de textos narrativos (Reis, C. y Lopes C., 2002: 172).

De acuerdo con Ricoeur, ~~e~~l relato es un modelo homogéneo que, sin importar su intención ontológica o principio de realidad, posee una estructura narrativa común y depende de la interpretación de quien los elabora” (en Nadal, 2008: 32).

Resultan fundamentales las palabras de Ricoeur en el sentido de que no establece ninguna diferencia entre los relatos de carácter ficticio y documental. Ambas son creaciones configuradas desde las palabras que buscan dar sentido al acto humano. La narratología, utilizada históricamente en el estudio de textos de carácter ficticio, servirá por tanto para el

análisis de relatos periodísticos, referenciales, que de igual modo, como escribe Chillón (1999:71), “buscan aprehender lingüísticamente la calidad de la experiencia”.

El relato, siguiendo a Genette, podría definirse como el discurso construido por un narrador a partir de una sucesión entramada de acontecimientos, reales o ficticios, protagonizados por personajes (en Nadal, 2008: 31). El narrador, la primera de las categorías de este estudio, constituye el punto de central del relato, el filtro por el que pasan los acontecimientos y quien establece el orden que éstos seguirán.

Narrador

Dentro de un texto narrativo, el emisor asume el papel de sujeto de la enunciación, de constructor de discurso. Es él quien elige qué contarnos y quien nos hace ver. El énfasis, pues, recae en la mirada.

“El periodismo narrativo se construye, más que sobre el arte de hacer preguntas, sobre el arte de mirar”, escribe Leila Guerriero (2012: 160). La periodista argentina ha insistido sobre el tema: la mirada, más que los trucos de la pluma, lleva a la profundidad. “Para lograr una buena crónica hace falta no sólo talento y buena pluma, sino también una gran dosis de capacidad de observación de la realidad y de cierta disciplina de la mirada” (2012: 168).

El gran periodismo nace de la mirada: “Mirar donde parece que no pasara nada, aprender a mirar de nuevo lo que ya conocemos. Buscar, buscar, buscar. Uno de los mayores atractivos de componer una crónica es esa obligación de la mirada extrema” (Caparrós, 2012: 609). Si aceptamos esta idea, el problema de la objetividad resulta un anacronismo. El narrador –la mirada- está guiado por la calidad de los estímulos y, en última instancia, organiza a su antojo los materiales narrativos.

El narrador enuncia el relato a partir de una historia, de la cual puede o no formar parte. Genette llama *homodiegético* al que está presente como personaje en la historia que cuenta, y *heterodiegético* al que está ausente (Genette, 1989: 299). Al insertarse en el mundo de la historia, el narrador homodiegético extrae de ahí la información que considera relevante

para la construcción del relato. Narra lo que ve, lo que oye, lo que piensa. Como cualquier otro personaje, puede ser transformado por los acontecimientos en los que se ha involucrado. El narrador heterodiegético, por el contrario, relata un universo narrativo externo, del que jamás formará parte. Si bien con numerosas variantes y diversos grados de pureza, el periodismo latinoamericano de los últimos años se debate entre el narrador homodiegético, cuya presencia se nota en el núcleo del relato, y el heterodiegético, que habla desde afuera de los acontecimientos.

En esta distinción se condensa uno de los debates más longevos en la historia del periodismo: el periodista como sujeto inmerso en los acontecimientos o, por el contrario, ajeno al mundo diegético. Como hemos visto en el capítulo histórico, la creación de las agencias de noticias y la exaltación de una supuesta objetividad orillaron al periodista a situarse por fuera de lo narrado. Aquél que decía *yo* se había desviado del grado cero de imparcialidad: estaba tomando parte: –Nos convencieron de que la primera persona es un modo de aminorar lo que se escribe, de quitarle autoridad. Y es lo contrario: frente al truco de la prosa informativa (que pretende que no hay nadie contando, que lo que cuenta es –la verdad”), la primera persona se hace cargo, dice: esto es lo que yo vi, yo supe, yo pensé” (Caparrós, 2012: 611).

Incluso con el advenimiento del Nuevo Periodismo Estadounidense, liberador en muchos sentidos, los periodistas siguieron usando fórmulas artificiales como –el periodista le preguntó”, –el redactor se sorprendió”. Truman Capote, por ejemplo, se mostraba orgulloso de no aparecer en ningún momento en *A sangre fría*. En los albores del nuevo siglo –en periódicos, principalmente– algunos libros de estilo condenan el uso de la primera persona. Decir *yo* y asumir la subjetividad supone el abandono de aquella seguridad de la voz impersonal, de esa voz omnisciente que se asumía como espejo de la realidad.

Leila Guerriero representa un caso singular. Se asume como el personaje central en sus crónicas de viajes, mientras que en sus perfiles apenas deja vestigios de su presencia. En –Filipinas, un viaje al otro lado del mundo” (2013a) escribe:

Alquilo una moto a cinco dólares y, en las tardes, salgo a mirar. Hay mercados, carnicerías, puestos de verdura, farmacias, arrozales, granjas, zapaterías. Siento que estoy, por primera vez en semanas, en un sitio real. Un día, en la ruta, me cruzo con un grupo de personas que

corren detrás de algo que parece un carro. Cuando me acerco veo que es un ataúd sobre un catafalco con ruedas. Los corredores empujan el ataúd y los sigue una camioneta pequeña, cargada de gente. El cortejo se desvía hacia un poblado y yo decido extremar mi método: no seguirlos. No ver.

A lo largo de esta crónica, Guerriero emite sus opiniones y en todo momento enuncia desde la primera persona. De igual modo, en “Diario de Alcalá” (2013b) adquiere el protagonismo del relato: “Pero a mí, apenas llegar, me hospedan en Haití y, como no tiene wifi, pido que me cambien y me cambian a Madrid [...] Y me digo qué vicio, qué manía: la de ver, en todo, otra cosa”.

La periodista argentina se inserta dentro del mundo diegético y se toma la libertad de inferir y opinar. Más aún, el conflicto del relato se desencadena debido a ella: guiada por su asombro, por su contrariedad, Guerriero lleva a cabo el recorrido de la narración y apenas deja oír otra voz. Ella mira, ella relata.

No obstante, en sus perfiles cambia la técnica. Sustituye la primera persona por las formas impersonales. En este ejemplo de “Quién le teme a Aurora Ventini” (2012a) se nota el procedimiento:

-¿Le cierro la puerta?
-Sí. Y haceme el favor, sacá esa plantita que traba la puerta y metela adentro. Ponela ahí.
-¿Acá?
-No, más cerca de esa otra. Así están juntas
La puerta se cierra con un chasquido.

La periodista reproduce las preguntas que formula, pero nunca las enuncia como propias. Guerriero no se elimina del relato (en ocasiones la entrevistada se dirige a ella) y, sin enunciarse desde el yo, se hace palpable en el mundo diegético. Su presencia se diluye en las formas impersonales (“La puerta *se cierra* con un chasquido”). Sin negarse del todo, la periodista traslada el foco a la protagonista del perfil.

En el caso de Alberto Salcedo Ramos, el relato se construye desde un narrador homodiegético. En las crónicas seleccionadas para esta investigación, el periodista colombiano relata desde la primera persona y, a diferencia de los perfiles de Guerriero, se

da tiempo de introducir algún pensamiento, alguna meditación. En “La travesía de Wikdi” (2013), por ejemplo:

En la gran urbe en la que habito, mencionar a un niño indígena que gasta cinco horas diarias caminando para poder asistir a la escuela es referirse al protagonista de un episodio bucólico. ¡Qué quirotada, por Dios, qué historias tan románticas las que florecen en nuestro país! [...] Captada en su propio ambiente, digo, la historia que estoy contando suscita tanta admiración como tristeza.

El narrador se coloca en el centro del relato, llegando a mostrarse él como protagonista (en “La víctima del paseo” (2011c), Salcedo Ramos relata el secuestro que sufrió en las calles de Bogotá). En ocasiones, incluso, el periodista colombiano se apodera del tono predominante de las demás voces y lo reproduce, de manera que, en un discurso libre indirecto, da la idea de la música en el habla de los pobladores en “Viaje al Macondo real” (2012a):

Macondo será historia pura en las páginas de *Cien años de soledad*, compadre, pero aquí en Aracataca existe, es materia genuina, ellos lo ven cada día y pueden hacerlo visible a los visitantes que tengan fe en hallarlo más allá de la literatura. En esa casa esquinera, por ejemplo, fue donde el coronel Aureliano Buendía conoció el hielo que habría de recordar muchos años después, usted sabe, frente al pelotón de fusilamiento. Présteme la cámara si quiere y yo lo retrato ahí con su novia.

Mezclando su voz con la de los demás, Salcedo Ramos da una idea de las marcas discursivas de los habitantes de Aracataca. Prescinde de las comillas y no tiene empacho en cambiar del registro del periodista al de voz del pueblo.

De igual manera, Óscar Martínez trabaja con un narrador homodiegético, que en ocasiones se coloca en el centro del relato. En “La bestia” (2011c), relato del recorrido que hacen los migrantes a bordo del tren de carga en el que muchos han dejado la vida, Martínez presta la voz a sus compañeros de viaje, pero también registra su propia experiencia enfrentando las dificultades inherentes a la Bestia:

Cuando lo intenté en aquella ocasión estábamos en Las Anonas, un pequeño poblado entre Arriaga e Ixtepec. El tren pasó a unos 15 kilómetros por hora y yo cometí el error básico de los migrantes que han sido mutilados en este arranque: olvidé el detalle de la pierna y apoyé en la escalera la contraria. Estaba sostenido del agarradero con el brazo izquierdo y, más abajo, mi pie derecho se posó en la grada, mientras el resto de mi cuerpo quedó maniatado por ese nudo de extremidades. El tren me arrastró varios metros, porque el cuerpo perdió su punto de equilibrio. Por suerte, algunos se bajaron a destramparme.

–Es erróneo escribir sobre alguien con quien no se ha compartido al menos un poco de su vida”, escribió Ryszard Kapuscinski (2002: 21). Martínez utiliza el recurso de colocarse como personaje central de la narración para dar cuenta de las dificultades y el sufrimiento que conlleva el viaje. Hablando de él, habla de los migrantes. Su historia está al servicio de la comprensión, no de la vanidad.

También Diego Osorno se inserta dentro del mundo narrativo como un componente esencial. En el siguiente fragmento se refiere a la forma de desempeñar su trabajo:

A la hora de reportear procuro la discreción extrema sobre lo que hago y en dónde lo hago. El periodismo en el que creo está lejos de la parafernalia y las fuentes oficiales. Ésa ha sido una forma de acercarme a los agujeros negros de nuestra realidad. El bajo perfil a la hora de hacer trabajo de campo y adentrar territorios pantanosos también ha sido mi forma de sobrevivir (2013a).

El periodista mexicano ya no muestra empacho en hablar de un yo, de un modo de trabajar directamente influido por sus creencias y opiniones. El narrador homodiegético que utiliza Osorno se ve afectado por aquello que narra y, como en toda gran narrativa, se transforma conforme avanza el relato.

Como puede verse, los periodistas seleccionados para esta investigación se han liberado de la idea de una escritura objetiva. Conscientes, como dice Caparrós, de que la primera persona se hace cargo, se hace responsable de sus palabras sin escudarse en una *pura*

realidad, asumen su subjetividad y la utilizan para hacerse parte de un mundo que intentan comprender y, por consiguiente, hacer comprender.

—La primera persona de una crónica no tiene siquiera que ser gramatical: es, sobre todo, la situación de una mirada”, escribe Caparrós (2012: 611). Incluso sin decir yo, estos cuatro cronistas se asumen como una voz restringida por su contexto. Aun Leila Guerriero, la más discreta al enunciar desde la primera persona gramatical, se deja ver, en sus textos, como una mirada que se ve influida por el mundo al que se acerca.

Si Marcel Martin (2005: 13) dice que la historia del cine puede apreciarse en el movimiento de liberación de la cámara —de la cámara fija a la cámara en mano—, entonces podría decirse que esta generación de periodistas latinoamericanos representa ese movimiento análogo en la historia del periodismo: de la objetividad impuesta a la subjetividad asumida, del —el periodista le preguntó” al yo vi, yo supe, yo pregunté. Una generación que no ve el yo como un lujo, una vanidad, sino como la única forma de aceptarse como sujeto inserto en la historia, que busca entenderla y, de nuevo con Caparrós (2012: 608), que intenta siempre atrapar el tiempo, y fracasa, y lo intenta una y otra vez., y en ese intento sin fin arroja luz sobre las esquinas más oscuras del continente.

Perspectiva

En narratología, la *perspectiva* constituye la manera en que se captan los acontecimientos: es una restricción de campo; es decir, una selección de la información, lo cual presupone la elección (o no) de un punto de vista restrictivo. En otras palabras, —la perspectiva es el factor que resuelve el modo como se seleccionan (para la construcción del relato) los datos que proporciona la historia; constituye, pues, una especie de filtro por el que se hace pasar la información de la historia para confeccionar el relato” (Genette, 1989: 241).

También conocida como *focalización* o *punto de vista*, la perspectiva se encarga de mostrar el grado de restricción a que se somete la información narrativa. El narrador enuncia la información que se halla al alcance de un determinado campo de percepción (puede ser el suyo o el de algún personaje). —El sujeto de la focalización, el *focalizador*, constituye el

punto desde el que se contemplan los elementos”, de acuerdo con Mieke Bal (en Nadal, 2008: 107).

Se llama *narrador omnisciente* a aquel que disfruta de una capacidad de conocimiento ilimitada. Constituye el narrador predilecto de buena parte de las novelas decimonónicas y a mediados del siglo anterior fue usado por algunos representantes del Nuevo Periodismo Estadounidense (Tom Wolfe, por ejemplo, solía registrar los pensamientos de sus personajes). Los periodistas seleccionados para esta investigación no se asumen como narradores omniscientes. Como vimos anteriormente, todos ellos se insertan en el espacio diegético y cuentan la historia sin colocarse un nivel por encima de los personajes.

Por el contrario, el narrador es equisciente cuando se ciñe a las limitaciones del punto de vista de algún personaje. De esta manera, según Genette (1989: 245), es posible tener acceso tanto a lo que alcanzan los sentidos del personaje como a lo que es objeto de reflexión interiorizada. A diferencia del narrador omnisciente, el equisciente no se muestra como un juez distante.

Tom Wolfe recomendaba que cada escena del relato fuera presentada a través de los ojos de un personaje concreto. Al delegar la facultad de relatar en los personajes, este recurso permitía abandonar el recurso único al punto de vista omnisciente (en Agudelo, 2012: 18). De acuerdo con Óscar Tacca, el narrador equisciente produce un relato con “vibración humana” (1988: 77), lo cual produce empatía con el focalizador.

“Escenarios y acontecimientos, personas y objetos, animales y plantas: todo el universo diegético adquiere, ipso facto, la forma y el sentido que tiene para el personaje focalizador. El narrador, por consiguiente, no refiere la historia como un sujeto fantástico: estructura el discurso a partir de un caudal de información equivalente al del focalizador ” (Nadal, 2008: 115). Derivado de esta distinción, Genette desarrolló el concepto de focalización interna y lo dividió en tres subcategorías: *fija*, *variable* y *múltiple*.

Según Genette (1989: 246), la focalización interna es *fija* cuando el relato está focalizado sistemáticamente por un personaje; es *variable* si hay alternancia de focalizadores que presenten aspectos distintos de la historia; es *múltiple* cuando el mismo acontecimiento es focalizado por más de un personaje.

Leila Guerriero utiliza focalización fija en sus relatos de viajes. Como ya hemos visto, tanto en “Diario de Alcalá” (2013b) y “Filipinas, un viaje al otro lado del mundo” (2013a) la periodista narra la historia desde un único punto de vista, el suyo:

Un día, recostada contra una columna de la plaza mayor, mientras miro a un grupo de baile de Galicia preguntándome si serán todos gallegos, pienso que he escuchado muchas veces en este viaje el argumento de que no se puede cantar tango si se es gitano, ni bossa nova si se es chileno, etcétera. Si siguiéramos el hilo del argumento hasta el final, descubriríamos que tampoco sería posible que un tipo de barrio, argentino y devoto del mate y el fernet, como Julio Bocca, bailara el cascanueces. Digo, digamos, por ejemplo (2013b).

La focalización variable se presenta en los perfiles de Leila Guerriero, quien compone un relato de voces. En “Retrato de una dama” (2011d), por ejemplo, retrata a Felisa Pinto, una de las pioneras del periodismo de modas. Para llevar a cabo el retrato, acude a diversas fuentes:

“Cuando conocí a Felisa yo era realmente joven. Ella, en estos momentos, es más joven que yo. Tratando de encontrar una explicación, creo que el secreto radica en que tiene un cerebro Dorian Gray, y que en algún oscuro altílo de Córdoba hay una pintura de un cerebro que envejece inexorablemente”, escribe Juan Gatti, uno de sus mejores amigos, desde Madrid.

[...]

¿Cosas que la hacen flaquear? La amenaza de una derechización. Perder amigos y amores. Las restricciones económicas de una jubilación magra”, escribe Tununa Mercado.

[...]

“Felisa no es una mujer que te va a llamar para contarte pálidas”, dice Dalila Puzzovio.

[...]

Hay una carta: está firmada por Manuel Puig, remitida desde Cuernavaca, y dice: “Estoy con mamá, tenés que venir a la nueva casa en la calle Orquídea, tenemos pileta de natación. Vení, Salif, Salif, Salife”.

Las diferentes voces van ofreciendo una imagen más detallada del personaje central. En el siguiente ejemplo, de “¿Quién le teme a Aurora Ventini?” (2012a), el perfil de una escritora de más de ochenta años, Guerriero repite el procedimiento. Varía, sin embargo, en un aspecto:

-Es un monstruo, en el mejor sentido de la palabra –dice María Laura Fernández Berro-. Labura ocho, diez horas por día. Me hace leerle ochenta páginas de sus novelas y pone cara de arrobo con su propia escritura, como si estuviera escuchando música. En el último año le tipee seis novelas y un libro de cuentos.

[...]

-Hola, ¿hablo con la señora María Ofelia de Castro?

-Sí.

-La llamo porque estoy haciendo un artículo sobre su hermana, Aurora, y quería ver si usted tiene unos minutos para que conversemos.

-Sí, encantada, cómo no. Llámeme mañana sábado, a las seis de la tarde.

[...]

-Cuando leí el libro quedé deslumbrada [dice Marcela Ferradás] y empecé a hacerle contactos para proponerle una versión en teatro. Me acuerdo de la primera vez que fui a la casa. No sé por qué, pensaba que Aurora vivía en un palacio en decadencia, y nada que ver. Aurora es un ser de luz y un ser tremendo.

[...]

-Aurora es una mujer muy lúcida [dice el padre Mancuso]. Vino a verme hará tal vez tres años, porque no podía liberarse del vicio de fumar. Yo le di una bendición, y ella da su testimonio de que a partir de entonces nunca sintió esa compulsión de gran fumadora que la había abatido. La bendición ha sido reparadora de sus energías.

[...]

-Él vivía en City Bell y cuidaba el jardín de la quinta. Allí habitaba su esposa y sus dos hijos. Supe esto un día aciago. Ayer, en abrazo intenso, me hubiera sepultado junto a él, yo que odio los sepulcros. Volvimos a encontrarnos cuando cumplí diecinueve años: delgada y juncal; universitaria, ya publicaba mis escritos [...] Enamorarse del amor verdadero, del destinado, váyase a saber por qué prodigio es convertirse en caja de laja barata contra cuya superficie miserable y pobretona habrán de coincidir hasta los golpes más despistados”.

En esta última parte, Guerriero introduce un fragmento de un relato de la escritora después de que ésta, a la pregunta de por qué se casó, dice: “Qué se yo. Estaría aburrída. Era lindo el juez. Qué va a ser. No pudo ser lo que tendría que haber sido” (2012a). La focalización variable se convierte en focalización múltiple, pues se narra un mismo suceso desde distintas perspectivas. La importancia radica en que Guerriero, en un procedimiento que repetirá en otros perfiles, contrapone la obra con la palabra. De esta manera, el retrato adquiere más profundidad al poner en escena las contradicciones del perfilado.

Otro ejemplo de focalización múltiple se localiza en “La mirada de Sara Facio” (2011c). Refiriéndose a la muerte de María Elena Walsh, Facio apenas puede ofrecer detalles: “Mariana estuvo con María Elena... creo que fue la última vez que la vio viva. Porque yo me fui. Cuando vi que se iba, no quise verla más y se quedó Mariana, no sé, una, dos horas”.

Ese hueco en la historia es completado por Mariana, la sobrina de Sara Facio, que habla de los últimos minutos de María Elena Walsh:

Falleció de mi mano. La noche anterior me acerqué a acomodarle la cabeza. Ella dijo: –Amorcito mío, aquí estamos”. Me apretó la mano y lloró. Entonces yo le dije que tenía que descansar. , que estábamos todas con ella. Éramos un grupito. Sara y tres chicas más. Ella las llamaba el petit comité. Al otro día ya se despertó mal. Vino la médica y me dijo: –Se está yendo”. Así que me quedé ahí, agarrándole la mano [...] Al final, cuando pasó todo, Sara vino y yo le dije: –No vas a entrar, ¿no?”. Quería que se quedara con la imagen de María Elena despierta. Y ella no lo quiso ver. Yo creo que en esto Sara no tiene egoísmo. Que tiene más piedad por María Elena que por ella misma. Que sabe que María Elena está mejor así (2011c)

A diferencia de Guerriero, Alberto Salcedo Ramos trabaja en sus perfiles con pocas voces. Prefiere que el protagonista conduzca el relato –ya sea citándolo o parafraseándolo- y, de vez en cuando, introduce algún pensamiento que se le ocurre mientras convive con el entrevistado. Se trata de una focalización variable con pocos elementos:

En una región en que los hombres se comparan con gallos de riña o con ceibas que resisten tempestades, mantenerse despierto aunque se beban galones de whisky es una exhibición de virilidad. De allí que Zuleta se jacte de que todavía puede amanecer tomando trago. -Todo el mundo se ha empeñado en que esté quieto –señala, esta vez con la misma expresión aburrida del principio- y por eso me he vuelto dormilón. Lo que me vence es el sueño. El trago no me hace ni cosquillas. [...]
Pienso –y se lo digo al maestro- que como no pudieron matarse, como Morales no se lo llevó a él, ni él se llevó a Morales, ni se acabó la vaina, optaron por el recurso fácil de declararse empatados en un estadio superior, desde el cual pudieran vivir su delirio sin estorbos, por encima de los demás mortales (2012c).

El periodista se abstiene de recurrir a otras fuentes para completar el perfil del entrevistado. Confía en su percepción y en la historia que recibe. Por esa misma razón se toma la libertad de introducir meditaciones continuamente (–Pienso [...] que como no pudieron matarse [...] optaron por el recurso fácil de declararse empatados [...]”), cargadas de sentido valorativo y que, en ocasiones, se contraponen con el relato que está escuchando.

En otros de sus trabajos, que pertenecen a un registro que Guerriero no explora, Salcedo Ramos retrata un lugar, hace hablar al pueblo, lo convierte en el personaje central. Ya se ha visto cómo en “Viaje al Macondo real” (2012a) mezcla su voz con la de los habitantes de Aracataca para dar con la música que se escucha en el habla del lugar. En “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas” (2011a) relata la historia de El Salado, donde los paramilitares asesinaron a 66 habitantes del poblado. Debido a la magnitud de la tragedia, el periodista acude a distintas personas para recrear lo sucedido:

-Casi toda la gente estaba sentada en ese costad –dice Montes mientras señala un montículo de arena parda que se encuentra perpendicular a la iglesia, a unos veinte metros de distancia.

[...]

Hoy por la mañana, al despuntar Édita Garrido me había mostrado esa misma lomita de tierra [...] Debajo de su cama, en el piso, donde se hallaba escondida, Édita oyó la algarabía de los bárbaros:

-¡Partida de malparidos: párense firmes, que somos los paracos y vamos a acabar con este pueblo de mierda!

-¡Eso les pasa por ser sapos de la guerrilla!

[...]

Oswaldo Torres recuerda que cuando ocurrió la masacre, en febrero de 2000, todos los habitantes se marcharon de El Salado. No se quedaron ni los perros, dice [...] Un día, tres días, una semana, enfrascados en una lucha primitiva contra el entorno agresivo, como en los tiempos de las cavernas, corte un bejuco por aquí, queme un panal de avispas furiosas por allá, mate una serpiente cascabel por el otro lado. La proliferación de bichos era desesperante.

-Si uno bostezaba –dice Torres-, se tragaba un puñado de mosquitos.

[...]

Hugo Montes, un campesino que ni siquiera terminó la primaria, me explicó la situación, anoche, con un brochazo del sentido común que les heredó a sus antepasados indígenas.

-Es que donde hay tanta gente, nunca falta el que mete la pata.

[...]

Pero, en este momento, María Magdalena se encuentra triste porque, después de todo, no ha podido estudiar para ser profesora, como lo soñó desde la infancia. “No tenemos dinero”, dice con resignación.

Así como en “Viaje al Macondo real”, Salcedo Ramos intenta recrear el pueblo a base de testimonios varios de los habitantes. Si bien él continúa llevando la voz central –como hemos visto en el apartado del narrador-, el foco se extiende para intentar dar cuenta del lugar desde distintos puntos de vista, cada uno con sus particulares alcances.

Cuando Óscar Martínez presentó su libro *Los migrantes que no importan* en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, dijo que el mejor consejo que podía dar a los estudiantes de periodismo era que nunca dejaran a un informante si éste no los remitía con otro. Este consejo se refleja en su trabajo.

Aunque lo abordaré más a fondo en el apartado temático, resulta de especial interés la interpretación tan distinta que hace Martínez de la crónica de viajes. A diferencia de Guerrero, que presenta la cotidianidad, el periodista salvadoreño narra situaciones límite. En “La Bestia” (2011c), por ejemplo: “Ahí arriba, mientras todo se contonea, es el mejor momento para conversar con un migrante. Te reconoce como igual. Estás en su territorio, y es tu colega si has hecho un pacto de solidaridad con él. Compartir cigarrillos, agua, comida o firmar un acuerdo para atacar en caso de necesidad”.

Basado en esa necesidad de crear empatía, Martínez no se muestra rancano para dar la voz a los personajes de su narración, como sucede en “Los hombres que arrastran clavos” (2012).

Era la tercera reunión que teníamos, pero la primera tras haber escuchado lo que Moreno dijo. Fuimos al grano:

-Entonces ¿todos están esperando la masacre en Apanteos?

-Pues sí, yo te dije que ahí lo que tienen es una bomba de tiempo que va a estallar de un solo vergazo, pues.

[...]

El representante del 11 endureció el gesto.

-¿Entonces de qué quieres hablar?

Dicen que está por estallar una masacre aquí.

-Ajá, ¿y dicen que es nuestra culpa?

[...]

“Pum, pum, pum, sin parar”, recordó uno de los informantes. “Las paredes se sacudían. Los pandilleros estaban dándoles desde el otro lado con los catres, sabíamos que los tirarían tarde o temprano.

[...]

Y mis fuentes respondieron con la misma normalidad, hasta con asombro, como preguntándose por qué más podría ser: “Pues porque arrastraban un clavo”.

[...]

Aparte de pedir que ocultara su nombre, no prestó más dificultades para hablar y fue al meollo.

-El problema aquí es que los del 9 y los del 10 son de la 18.

[...]

“Ellos dos eran civiles, vinculados a los Traslados. Al del 6 lo mataron por bocón, porque algún infiltrado de la mara escuchó lo que le dijo al director; al del 8 lo mataron porque era

infiltrado de los civiles entre los mareros, y ese fue el momento de pagar su clavo”, me diría El Gusano cinco días después de los asesinatos
[...]

La estrategia de Martínez se acerca por momentos a las técnicas narrativas de la literatura policiaca, en específico en el uso de distintos informantes que van iluminando el cuadro completo. La situación, en el fondo, guarda muchos paralelismos: crímenes sin resolver, datos ocultos por las autoridades. La focalización variable de Martínez le permite ir revelando los puntos ciegos de la historia.

El trabajo de Diego Osorno no contiene tantos ejemplos de focalización variable. De hecho, en sus crónicas la focalización a veces se reduce a un solo punto. En “Yo soy el culpable” (2011c), la historia es guiada a partir de un personaje, uno de los padres de las víctimas de las omisiones gubernamentales en el incendio de la guardería ABC, en Sonora:

El viernes 5 de junio de 2009 Roberto Zavala Trujillo y su esposa Martha Dolores Lemas Campuzano dudaban sobre la conveniencia de practicarle la circuncisión a su hijo. En Sonora lo más común es circuncidar a los niños por motivos de higiene y prevención de enfermedades. Sin embargo, Roberto no estaba del todo convencido y había pedido permiso en su trabajo para salir un momento a acompañar a su esposa a una plática que les daría sobre el tema un médico del IMSS. Roberto había entrado a laborar a las seis de la mañana. A las ocho se desprendió de la careta, el chaleco, los guantes y los lentes del equipo de seguridad que requiere para moverse en el área de mantenimiento de PGG Industries, entre tanques gigantes de ácido sulfúrico y calderas que hierven y emanan vapor.
[...]

Roberto fue uno de los primeros padres en llegar al área de urgencias del hospital Cima. El recepcionista aún no se daba cuenta de la gran tragedia que estaba ocurriendo en la ciudad y actuaba con el desdén que suelen actuar los fastidiados empleados de hospital.
- ¡Eh, eh, reacciona! Estoy buscando un niño, a Santiago de Jesús Zavala, de la Guardería ABC- gritó Roberto.
- Ah, sí, mire, pásele por allá.
[...]

Al poco rato Roberto estalló. Comenzó a patear objetos y a pegarle de puñetazos a las paredes. Apretaba sombras con la mano. El nacimiento de Santiago había representado un cambio radical en su vida. Su muerte anunciaba otro. Tiempo después, Roberto se asustaría de la cantidad de ideas locas que pasaron por su cabeza ese sábado 6 de junio, mientras contemplaba la cuna donde su hijo dormía antes de morir en una de las mayores tragedias en la historia reciente de México.
[...]

Roberto y el fotógrafo salieron del hotel unos minutos después. Visitaron la antigua casa de Roberto, en la cual había vivido su hijo Santiago y donde aún se encontraban algunas cosas

de éste, como su cuna y juguetes. Tras la sesión de fotos, salieron con rumbo a las instalaciones de la guardería ABC. Mientras Rodrigo hacía nuevas imágenes del exterior, aprovechando la luz de la tarde, Roberto se acomodó enfrente y se quedó mirando el bodegón improvisado como guardería. Para Roberto, el lugar donde murió su hijo y otros 48 niños, no es un lugar sagrado, como sí lo es para cierta gente en Sonora. Lo que Roberto quisiera es que este horroroso sitio fuera derribado lo más pronto posible y pusieran en su lugar una cosa bonita.

Dijo Tomás Eloy Martínez (1999): ~~“Hegel primero, y después Borges, escribieron que la suerte de un hombre resume, en ciertos momentos esenciales, la suerte de todos los hombres. Esa es la gran lección que están aprendiendo los periódicos en este fin de siglo”~~. Con ~~“Yo soy el culpable”~~ (en cuyo título en primera persona se adivinan las intenciones del autor), Osorno da a entender que en la muerte de 49 niños y 76 heridos todos debemos involucrarnos. Ese hombre somos todos, parece decir.

El estudio de la perspectiva permite darnos cuenta de la composición coral que predomina en los trabajos de estos periodistas. Si la objetividad pura, aquella en la que la propia voz desaparece, resulta inalcanzable, en estas crónicas se explora el reverso de esa objetividad: los periodistas asumen el riesgo de hablar desde su punto de vista, pero en ningún momento desdeñan delegar la voz narrativa a sus personajes. Se cubre, de esta manera, una mayor parcela de la historia. Juntando los límites de los focalizadores, la historia adquiere un mayor alcance.

Tiempo narrativo

De acuerdo con Genette (1989: 91), todo texto narrativo ~~“resulta de una dualidad temporal compuesta por el tiempo de la historia y el tiempo del relato”~~. El tiempo de la historia es el tiempo referencial de lo contado; es decir, la relación sincrónica y diacrónica de acontecimientos susceptibles de ser narrado, el orden cronológico en que la historia es presentada. El tiempo del relato es la consecuencia de la representación narrativa, por parte del narrador, del tiempo del relato.

Genette distingue tres áreas de codificación de las relaciones temporales entre los acontecimientos narrados y la historia, de las cuales sólo dos, la *velocidad* y la *frecuencia*, me serán de utilidad. La *velocidad* se refiere a la relación entre el tiempo que duran los sucesos en la historia y la extensión del texto; la *frecuencia*, a la relación entre las repeticiones de la historia y las del relato.

El juego retórico en el nivel temporal se establece cuando se rompe, en dichas categorías, el hipotético grado cero; es decir, la perfecta coincidencia entre historia y relato, ahí donde aparecen los saltos, las dilataciones. Para este análisis resulta pertinente el estudio de la velocidad, pues permitirá examinar la importancia que se da a los materiales narrativos: qué se elimina, qué se estira, qué se resume.

Velocidad

La velocidad resulta del volumen de información que el narrador traslade o no de la historia al discurso. Según Nadal (2008: 157), el narrador puede intentar un apego constante a las dimensiones temporales de la historia, lo que en principio significaría una narrativa de velocidad sincronizada con los acontecimientos narrados, o en cambio, puede optar por una actitud selectiva, lo que redundaría en una narrativa más veloz que la historia.

Los signos técnico-narrativos de aceleración son la *elipsis* y el *sumario*; los de desaceleración, la *pausa* y la *escena*. En el análisis que llevaré a cabo, las categorías de *sumario*, *pausa* y *escena* suponen especial interés. Por el contrario, la *elipsis*, al ser poco usada y desempeñar un papel poco importante en el armado de los relatos, no formará parte del estudio.

El relato es fácilmente comparable con la música, escribe Nadal: “La combinación de las distintas técnicas origina lo que se ha denominado ritmo narrativo” (2008: 158). Debido a la extensión del discurso y a la prisa del periodismo tradicional, el ritmo de los relatos periodísticos suele ser acelerado. La crónica, sin embargo, constituye el género que intenta escapar de la tiranía del tiempo vuelto rapidez: “Me gusta la palabra *crónica*. Me gusta, para empezar, que en la palabra *crónica* aceche cronos, el tiempo. Siempre que alguien

escribe, escribe sobre el tiempo, pero la crónica es un intento siempre fracasado de atrapar el tiempo en que uno vive. Su fracaso es una garantía: permite intentarlo una y otra vez, y fracasar e intentarlo de nuevo” (Caparrós, 2012: 608).

Como veremos en el siguiente análisis, en la crónica por momentos el tiempo se espesa. Liberados del ansia de rapidez que caracteriza a la noticia diaria, los cronistas se permiten pararse a mirar, a pensar. Quizá tenga que ver con las palabras de Walter Benjamin: “Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo *actual*” (en Villanueva, 2012: 584). El cronista se guía por el movimiento contrario: entrega la moneda de lo actual para recuperar la riqueza de la experiencia humana.

Escena

La escena es el movimiento narrativo que busca imprimir al relato una duración idéntica a la de la historia y, como dice Kayser, produce un relato pormenorizado “easante de cierta proximidad del lector al acontecimiento” (en Nadal, 2008: 175). En la escena, el narrador confiere una elevada significación narrativa a los detalles de la historia. De acuerdo con Chatman, los componentes usuales de la escena son “el diálogo y las actividades físicas representadas de duración más bien corta, del tipo de las que no tardan mucho en decirse o relatarse” (en Nadal, 2008: 175).

El principal procedimiento de escritura que Tom Wolfe enuncia en el *Nuevo Periodismo* es la construcción escena por escena, que consiste en relatar la historia a base de escenas sucesivas. Se trata quizás del recurso más representativo de la crónica. “En esta nueva forma de periodismo la unidad de trabajo no es ya el dato, sino la escena”, escribe Guerriero (2012: 254).

En el trabajo de Guerriero abunda la construcción de escenas. Suelen constituirse como el gancho que da inicio a la crónica. En “Horangel: la música del azar” (2011a), un perfil

sobre el autor de predicciones astrológicas, la autora nos sitúa de inmediato en el centro de la acción:

-Espere un segundito.

Frente a la habitación, en un extremo del pasillo oscuro –la mano pálida en el picaporte-, el hombre dice:

-Espere un segundito que aviso que me cuiden a Ángela.

Tubos de oxígeno, mesas rodantes, ruidos a metales sanadores: cuchillos, agujas, esas cosas. Todo lo demás: prolijidades de hospital privado. Un médico, las manos envueltas en viscosidades de látex, baja la vista por precaución, pero el hombre no lo ve. Camina errática, como si fuera a desarmarse, y entra en el cuarto de las enfermeras. Dice:

-Por favor, me la cuidan a Ángela.

Y está claro que esa frase no es un ruego: es una orden.

Después, en una sala con televisor, butacas, donde otros parientes esperan a que todo pase o que todo termine de pasar, el hombre –alto- se sienta y dice que la cuenta de este hospital le va a salir en una fortuna.

-Pero fue ella: ella quiso internarse.

Ella. Ángela.

La velocidad es uniforme. La narradora apenas se detiene para enunciar algunos detalles (incluso la descripción del personaje, escueta, se hace con rapidez: «[...] el hombre –alto- se sienta y dice [...]») porque el interés radica en que la historia avance a un ritmo parejo. Por el momento no se ha revelado el nombre del personaje que habla. Sólo se tiene un nombre: Ángela. No sabemos quién es o cuál es la relación que tiene con el personaje central. Guerrero irá llenando esos huecos conforme se desarrolle el texto. De inicio, sin embargo, ha sembrado de dudas al lector. El interés estimula la lectura.

Los cuatro cronistas seleccionados para esta investigación dividen su texto en distintas secciones. Ya sea utilizando signos o números, fragmentan la historia, de manera que pueden permitirse saltos temporales o espaciales. En este sentido, se acercan mucho a una construcción cinematográfica de sus textos:

Voy a una playa llamada White Beach –los filipinos no tienen imaginación para el bautismo- y camino mirando las escolopendras monstruosas que quedan atrapadas entre las piedras con la marea baja.

Y todas las mañanas bajo al mar.

Todas las mañanas bajo al mar.

A cien metros del sitio donde duermo y desayuno, en un mar sin playa y sin orilla, hay lo que no tiene olvido. Tortugas gigantes, coral flamígero, peces como flores incendiadas. Aunque el agua está repleta de medusas que me hacen arder la piel, aunque tengo frío, aunque tengo fiebre, día tras día me sumerjo en ese mundo de sexos helados, de escamas, de venenos. Persisto en este empeño porque no he venido a buscar nada y, sin embargo, sé que aquí he encontrado alguna cosa. Que me guardo (Guerriero, 2013a).

—Yo no creo en las crónicas interesadas en el *qué* pero desentendidas del *cómo*. No creo en las crónicas cuyo lenguaje no abreve en la poesía, en el cine, en la música, en las novelas. En el cómic y en sor Juana Inés de la Cruz. En Cheever y en Quevedo, en David Lynch y en Won Kar Wai, en Koudelka y en Cartier-Bresson” (Guerriero, 2007). El cronista debe alimentarse de toda forma de narración. Por esa razón no sorprenden los registros tan variados de los textos seleccionados para este trabajo.

Otro ejemplo de cómo la prosa de Guerriero se acerca a la narración cinematográfica se encuentra en las escenas dialogadas:

-¿Acá tenés el laboratorio?

-Tenía. Cuando hacía fotos. Ya no hago más.

-¿Desde cuándo?

-Desde que me rompí las dos muñecas. Y después se enfermó María Elena. Pero también por el cambio tecnológico. Me preguntan: —¿Cómo no sacás fotos digitales?” y yo contesto: —Porque tendría que aprender. ¿Qué querés, que saque los bodrios que saca todo el mundo?”. No tengo ganas de aprender la técnica a los casi ochenta años. Tengo muchas cosas que hacer y poco tiempo.

-¿Le contaste a María Elena que ibas a dejar?

-Sí Dijo que estaba bien. Ella había anunciado en 1978 que no iba a pisar nunca más un escenario y nunca más lo pisó. —Nosotras somos como Greta Garbo: decimos basta y basta”, repetía. Yo hoy no tengo ninguna temática que me incite a hacer fotografía. No tengo inspiración. ¿Y hacer lo que me pide un galerista? No. Un galerista te obliga a hacer dos o tres copias de tu foto y adiós, y la fotografía es para que se reproduzca al infinito. Eso no es fotografía, eso es trabajar para un mercado (2011c).

—El diálogo en lengua castellana resulta falso. Siempre he dicho que en este idioma ha habido una gran distancia entre el diálogo hablado y el diálogo escrito” (García, 20: 33).
Contrastan las palabras de García Márquez, quien utilizó muy pocas escenas dialogadas en

su periodismo, con la de los cronistas seleccionados para esta investigación. Salcedo Ramos las usa con regularidad:

- Duré veinticinco años sin venir a Barranquilla.
- El año pasado volví debido a su problema de salud. Antes de eso, ¿cuándo había venido?
- En el 85 vine con el Cúcuta. Me acuerdo porque fue mi último año como jugador. El Estadio Metropolitano estaba recién inaugurado y yo lo estrené.
- ¿Por qué tanto tiempo sin venir?
- Bueno, usted sabe, en Medellín vivía con mi mujer y mis dos hijos.
- No entiendo. ¿Por tener mujer e hijos en otra ciudad no podía venir ni siquiera de visita?
- Nadie sabe la sed con la que bebe el otro. ¿Cómo iba a comprar los pasajes, si no tenía ni cinco centavos? Me quedé varado en Medellín y me tocó irme para El Putumayo porque fue la única parte donde salió trabajito.
- ¿Nunca buscó en Barranquilla?
- No.?
- ¿Y ahora?
- Ahora es más difícil (2012b)

Por otro lado, las escenas de Salcedo Ramos se diferencian de las de Guerriero en un aspecto: el colombiano plasma el movimiento espacial de los personajes. Lo que la periodista argentina resuelve con saltos, Salcedo Ramos lo deja ver. En “La travesía de Wikidi” (2013), donde acompaña a un niño en el trayecto de ida y vuelta entre el rancho y el colegio, los personajes recorren el camino superando dificultades cada vez mayores hasta llegar a su destino.

- Faltan dos puentes —dice.
- Solo una vez se ha sentido en riesgo. Caminaba distraído por un atajo cuando divisó, de improviso, una culebra que iba arrastrándose muy cerca de él. Se asustó, pensó en devolverse. También estuvo a punto de saltar por encima del animal. Al final no hizo ni lo uno ni lo otro, sino que se quedó inmóvil viendo cómo la serpiente se alejaba.
- ¿Por qué te quedaste quieto cuando viste la culebra?
- Me quedé así.
- Sí, pero ¿por qué?
- Yo me quedé quieto y la culebra se fue.
- ¿Tú sabes por qué se fue la culebra?
- Porque yo me quedé quieto.
- ¿Y cómo supiste que si te quedabas quieto la culebra se iría?
- No sé.

—¿Tu papá te enseñó eso?
—No.

Al moverse al lado de sus personajes, Salcedo Ramos los retrata en movimiento. Produce, por tanto, una sensación peculiar. El relato llegará a su fin cuando ambos, personaje y periodista, culminen el recorrido. La narración se encarrilla y se vuelve dinámica.

Tampoco Óscar Martínez tiene ningún empacho en reproducir grandes cantidades de diálogo:

—¿Y cuando todo acabe? —sigue la conversación con Liebre.
—Lo que he hablado es de que al nomás terminar el procedimiento me van a dejar sin medidas. Dicen que del sueldo de ellos, los fiscales, me van a dar un dinero para que me vaya a trabajar a otro lugar y deje algo de dinero a mi chava y la venga a ver cada mes. Ni casa ni canasta, ahí que vea qué me hago.
—¿Sentís que te usaron?
—Si de todo mi caso el único menos aliviado soy yo. Todos los viejos de allá arriba, de la alta sociedad, han salido aliviados. ¿Cuánto valía la muerte de Rambito? 11 mil dólares pagó Chepe para que caminaran a Rambito. Yo soy el que menos he sacado.
—¿Y qué hay de nosotros? ¿Qué nos garantiza que cuando el Estado te suelte no seas sicario?
—No me han ofrecido otro camino. Tendría que haber un programa de trabajo. Te vamos a dar chance de que barrás en tal juzgado. Yo no me he borrado las tintas porque no me han ofrecido nada, y al menos esto me protege con respeto si me voy a otro lado. La información que he dado vale. Yo dije que yo fui, que yo disparé, y que los otros hicieron lo que hicieron. ¡Eso vale!
—¿Vos descartás que volvés a las andadas?
—No lo puedo descartar. Si estando aquí me han ofrecido oportunidades.
—Y a vos, ¿qué te debemos nosotros los salvadoreños?
—Yo arriesgo mi vida. Salí yo de las calles y saqué a otro vergo de sicarios. Por eso hay un vergo de gente que me quiere matar. Policías, pandilleros. Yo no sé quién trabaja para quién aquí. Es una onda que se llama crimen organizado. Yo no quiero estar ya en este riesgo, tengo a mi niña. A la sociedad no le importa que esté en este riesgo, a ellos solo les importa que el testigo ya declaró. Si ellos se pusieran a pensar y dijeran ‘ey, a este bicho le puede ir mal, tiene a su hija, tiene a su mujer, pongámosle al menos una chambita’ (2011a).

El narrador no introduce su voz ni cambia la velocidad de la acción. El diálogo, que en este caso da información esencial, respeta las marcas discursivas de los hablantes.

Como Guerrero, Oscar Martínez suele empezar sus textos con una escena que produce interés. Una de las estrategias recurrentes en su narrativa consiste en comenzar en un punto medio de la historia, cuando el punto de quiebre ya ha ocurrido:

Al fondo está el cuartito. La puerta metálica está entreabierta. Como el cielo amenaza con un chaparrón, afuera del cuartito el calor es uno más, una presencia tangible. Se intuye que el cuartito es ocupado en cada esquina de su reducido espacio por esa presencia. Ese es el cuartito, una habitación donde se guarda el calor y donde una vez también se guardó a Abeja. ¿Quién iba a decirle a Abeja –al insustituible soplón de Abeja, al delator de uno de los más buscados– que terminaría, en su afán por salvar su pellejo, refundido en ese cuartito? (2013)

A esta escena le sigue la explicación de las circunstancias que han llevado a este punto. El narrador, de entrada, ha enganchado la atención del lector ofreciéndole un par de detalles a través de una escena en la que se da a conocer muy poco, pero que permitirá detallar puntos importantes conforme avance la historia.

Este modo de empezar la historia aparece también en las crónicas de Diego Osorno. En “La batalla de Ciudad Mier” (2011b) comienza con una escena cargada de violencia:

La mañana del 22 de febrero de 2010, cuando Ciudad Mier se preparaba para las fiestas anuales, quince camionetas con las siglas del Cártel del Golfo entraron por el acceso de la carretera de Reynosa como caballos desbocados. Los pistoleros enfilaron a la comandancia de la policía municipal, bajaron de sus vehículos y comenzó a sonar el tableteo de sus ametralladoras contra el viejo edificio. La gente que estaba alrededor echó el cuerpo a tierra y como pudo fue a refugiarse.

El tiroteo amainó. Seis policías municipales asustados, golpeados, jadeando con la boca abierta, rojos de sangre y con el miedo en la mirada, fueron sacados de la comandancia por los pistoleros, quienes gritaban consignas contra los Zetas. Ésa fue la última vez que se vio a los seis policías y fue también la última vez que hubo policías municipales en Ciudad Mier.

De entre los cuatro periodistas seleccionados, Osorno utiliza con más regularidad las escenas. Prescinde en muchos casos del contexto, quizá debido a la sobreinformación a la que han sido sometidos algunos de los casos que él reporta (lo que no ocurre con los demás periodistas). “Yo soy el culpable” (2011c), por ejemplo, consiste en una larga escena en la que no se dan datos de contexto sobre la guardería ABC. Como se ha visto en la

sección de perspectiva, el narrador se centra en un detalle y a través de él pretende iluminar su alrededor. Las escenas, por tanto, se acomodan a su proyecto de mejor manera que los demás recursos narrativos.

Pausa

Cuando el narrador suspende momentáneamente el movimiento de la historia para enunciar segmentos que no refieren acciones está usando una pausa. Ya sea a través de una descripción exhaustiva o una digresión reflexiva, el narrador desacelera completamente la velocidad del relato. "La pausa –escribe Nadal- implica que el enunciador se desvíe del objeto narrativo y divague acerca de cuestiones aparentemente secundarias. Descripción y digresión integran las motivaciones que tiene el narrador para producir esta clases de expansión sintagmática" (2008: 183).

En los textos de Leila Guerriero, en especial en las crónicas de viajes, la acción se detiene para dar paso a la reflexión:

Tres autos detenidos, esperando detrás de un camión que carga containers de basura. Nadie grita, nadie se queja, nadie toca bocina. El conductor de uno de los autos baja las ventanillas, pone música, enciende un cigarro. Cuando los operarios terminan, el camión se pone en marcha y los autos retoman su camino. El asunto ha tomado más de quince minutos. Quizá veinte. Será eso la civilización: una cierta paciencia (2013b).

De la misma manera, Alberto Salcedo Ramos interrumpe el decurso de la narración para introducir pensamientos. En sus textos, la pausa se usa con más frecuencia que en los de Guerriero:

Deduzco que Wikdi, fiel a su casta, vive en armonio con el universo que le correspondió. Él, por ejemplo, marcha sin balancear los brazos hacia atrás y hacia adelante, como hacemos nosotros, los "híbres". Al llevar los brazos pegados al cuerpo evita gastar más energías de las necesarias. Deduzco también que tanto Wikdi como los demás integrantes

de su comunidad son capaces de mantenerse firmes porque ven más allá de donde termina el horizonte. Si se sentaran bajo la copa de un árbol a dolerse del camino, si sólo tuvieran en cuenta la aspereza de la travesía y sus peligros, no llegarían a ninguna parte (2013).

Como hemos visto, al ser Salcedo Ramos uno de los personajes centrales del mundo diegético, las constantes digresiones y meditaciones permiten ampliar la información narrativa que ha ofrecido a través de las escenas. Pese a que el relato se detiene, la pausa dota de interés y redondea lo narrado.

Oscar Martínez apenas se permite este tipo de digresiones. Las pausas que utiliza están al servicio de ofrecer información que ayude a entender la magnitud de lo que está hablando:

El comisionado policial Juan Carlos Bonilla, El Tigre, es un policía de 45 años, con casi 25 de servir en la institución. Ahora mismo es el jefe de tres departamentos hondureños que hacen frontera con Guatemala y El Salvador. Él manda en Copán, donde estamos ahora, frontera con Izabal y Zacapa, en Guatemala. Izabal y Zacapa están bajo el control de los Mendoza y los Lorenzana, que según la Policía chapina son dos de las familias más emblemáticas del narco guatemalteco. Manda también en Nueva Ocotepeque, frontera con Chiquimula, Guatemala, y con Chalatenango, El Salvador. Este departamento hondureño es frontera con San Fernando, el minúsculo pueblo chalateco donde inician los dominios de El Cártel de Taxis. El Tigre también es el jefe policial de Lempira, que hace frontera con Chalatenango y Cabañas, en El Salvador. Por encargarse de Copán, El Tigre está al mando del punto de salida de lo que en Honduras se conoce como el corredor de la muerte, la ruta del tráfico de cocaína que inicia en la frontera con Nicaragua, en el caribeño departamento de Gracias a Dios, y que recorre por la costa otros cuatro departamentos antes de llegar a esta frontera con Guatemala. Entre ellos Atlántida, el departamento centroamericano más violento (2011a).

Las pausas de Osorno son muy similares a las de Martínez:

¿Cómo termina una conversación así? No termina. Sigo en contacto con el soldado zeta, quien es una de mis referencias durante la búsqueda de algunas de las miles de personas que se ha tragado la guerra del noreste en los últimos años. El último censo oficial reporta veintiséis mil desaparecidos, aunque las estimaciones de diversos organismos civiles rondan los sesenta mil. No conocemos todavía el tamaño de este abismo (2013a).

En este punto se nota con más claridad las diferencias temáticas entre Salcedo-Guerriero y Martínez-Osorno. Mientras los primeros se dan el tiempo de pensar, todavía con algo de calma, lo que pasa en la vida de sus personajes, los segundos parecen apremiados por el tamaño de la desgracia que devora a sus países.

Sumario

Por sumario se entiende la concentración, en el discurso, del material diegético. Del mismo modo que la elipsis, el sumario es una figura de aceleración del relato en la cual el narrador traslada información al relato. Para conseguirlo es imperioso eliminar numerosos detalles y sólo contar la historia en sus puntos esenciales.

El sumario es el recurso más utilizado en la nota informativa: condensa la historia al máximo y, por consiguiente, permite una velocidad narrativa extrema. De esta manera, sin embargo, se eliminan los detalles, y como hemos visto en el apartado de la escena, los detalles constituyen uno de los fundamentos de la crónica.

Los periodistas seleccionados para este estudio utilizan el sumario en pocas ocasiones. –Escribió sobre moda –pero no sólo sobre moda- en *Primera Plana*, en *Confirmado*, en *La Opinión*, en *La Nación*, en *Página 12*, redactó el programa de la carrera de Diseño en Indumentaria de la Universidad de Buenos Aires, hizo curadurías en museos”. Guerriero (2011d) enumera las actividades de la entrevistada para describir la importancia que ésta ha tenido en su ámbito. Más allá de usos similares al anterior, este recurso narrativo casi no es empleado por estos periodistas.

Conclusiones del capítulo

–Una crónica que piensa, un ensayo que cuenta”, ha dicho Martín Caparrós (2014), que ve en esta forma de entender la narrativa periodística un modo de sacudirse lo viejo que ha traído consigo el Nuevo Periodismo estadounidense. Caparrós habla al unísono con Julio

Villanueva: “¿Hay una pregunta que sólo se puede responder cada vez que se publica una nueva crónica: más que deslumbrar por el modo de contar una historia, hasta dónde puede un cronista iluminar el mundo que retrata?” (Villanueva, 2012: 606).

He insistido en la metáfora de la luz. La analogía va en el sentido de romper con el lugar común de la crónica como un género lleno de licencias poéticas, donde la importancia radica en la exquisitez del lenguaje. Pensar el género de esta manera desemboca en textos caricaturescos, aquellos que Caparrós denuncia al decir que el nuevo periodismo se ha vuelto viejo.

La crónica debe tener un alcance mucho mayor. La historia se coloca al servicio del periodista, que se instituye como un traductor de los acontecimientos. El objetivo consiste en ayudar a entender a los lectores la magnitud de un viaje en la Bestia, por ejemplo, o la importancia de un teclado lleno de rastros de chocolate que antes fueron de cocaína, como hace Guerriero en “Máquina Fogwill” (2011b).

Este capítulo ayuda a atisbar los procedimientos a través de los cuales estos periodistas llevan a cabo su tarea de traducción. En primer lugar de importancia se ubica la capacidad de hablar desde la primera persona y aceptarse como individuos guiados por su curiosidad (en ocasiones, incluso, colocándose en el centro del mundo diegético). Este movimiento no les quita la certeza de que la información esencial se ubica en el mundo que retratan. Son conscientes de que ellos no son los protagonistas, y por lo tanto no tienen ninguna dificultad en prestar la voz narrativa.

De esta manera, aceptados como sujetos que en la etapa de escritura acomodarán a su antojo el material diegético, estos periodistas intercalan con regularidad entre escenas y pausas. Van pensando al mismo tiempo que cuentan. La mezcla de estas estrategias narrativas permite concluir que se han percatado de su papel como traductores de los acontecimientos. Hablando con Villanueva, entienden que deben iluminar el mundo que retratan.

IV. Desenredando la madeja: análisis genológico de las crónicas de Guerriero, Salcedo, Osorno y Martínez

Si bien todo este trabajo de investigación se aboca a poner en la palestra el carácter complejo de la crónica que se escribe hoy en día, este capítulo dejará claras las numerosas deudas que este género mantiene con la tradición narrativa. Por cuestiones de tiempo y espacio, sólo me dedicaré a las conexiones con textos de tipo lingüístico y dejaré del lado el traslape que se ha dado con productos audiovisuales, en especial con el documental (*El alcalde*, se titula el documental realizado por Diego Osorno que retoma muchas de las características de su trabajo periodístico), cuyas técnicas narrativas y de documentación lo acercan mucho a la crónica.

Escribe Albert Chillón (1999: 414): «Esta variante del CPL se orienta al estudio sistemático de las conexiones entre los géneros literarios y los géneros periodísticos, haciendo hincapié en las influencias, préstamos y contaminaciones recíprocas desde una óptica a la vez diacrónica y sincrónica».

¿De qué géneros se ha alimentado la crónica? ¿Qué elementos de éstos ha fagocitado? Preguntas de este tipo guían el presente capítulo, cuyo objetivo principal consiste en dibujar una genealogía del género, en identificar las historias y los nombres que se esconden detrás de las palabras. Se trata, siguiendo la idea de Barthes (1968), de abrir la escritura: «En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar, pero nada por descifrar; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo».

Antes de estudiar las influencias y los préstamos habrá que hacer un alto para reflexionar sobre la consideración de género y cómo ésta ha cambiado y se ha flexibilizado. La crónica, siempre en los márgenes, sólo puede entenderse llevando a cabo este pequeño recorrido que nos llevará, también, a cuestionarnos sobre las condiciones que nos permiten llamar literatura a un conjunto de códigos.

El problema de los géneros

De acuerdo con Chillón (1999: 414), el debate acerca de los géneros tiende a reflejar dos actitudes opuestas: la actitud normativa, “producto de una lectura rígida y restrictiva de las formulaciones fundacionales de Aristóteles y Horacio, que concibe los géneros como categorías inmutables con valor descriptivo”, y la actitud analítico-descriptiva, iniciada por los formalistas rusos y continuada por el estructuralismo contemporáneo, “que ve los géneros como prácticas culturales cambiantes y sometidas a influencias recíprocas”.

Las poéticas clásicas y medievales establecían una rígida jerarquía de géneros, ordenada a partir de los temas y los personajes, así como de los estilos, el tratamiento y los tonos. Todos los géneros habían ya sido catalogados. El canon se había cerrado, y en su interior sólo pervivían unas cuantas obras.

La pureza de género era un principio estético de valor normativo; según Wellek y Warren (en Chillón, 1999: 2015), “apelaba a una rígida unidad de tono, a una pureza y sencillez estilizadas, a la concentración en una sola emoción (terror o hilaridad) así como en un solo asunto o tema”. La importancia de estas clasificaciones se debe al hecho de que en esta clasificación se encontraba soterrada la cuestión de saber lo que es la literatura: “Por el contrario, en las demás artes, en música o en pintura, por ejemplo, el problema del estatus de los géneros apenas guarda relación, por lo común, con el problema de saber lo que es la naturaleza de las artes en cuestión” (Schaeffer, 2006: 6).

La actitud normativa suponía también que los criterios de clasificación eran válidos para los textos de cualquier época. Unos criterios ahistóricos y abstractos que escondían la seguridad de que la literatura era una institución firme, inalterable, cuyos fundamentos se extendían a cualquier época pasada y futura.

A causa de tres embates sucesivos, la actitud normativa se fue agrietando progresivamente:

Primero, durante el tránsito entre los siglos XVIII y XIX, el empuje romántica –de Schlegel, Schelling, Herder, Goethe y, sobre todo, Hegel–, que introdujo la atención a la historia y a las diferentes *literaturas nacionales*; después, ya en pleno siglo XIX, la oleada positivista, con su énfasis en considerar la evolución empírica de los géneros –de la mano de Ferdinand Brunetiere–; por último, a principios XX, la influencia formidable de los formalistas rusos –Tyniánov, Sklovskij y Tomasevskij, entre otros– y

de los miembros del Círculo Lingüístico de Praga –Trubetzkoj, Jakobson, Mukarovsky–, quienes por primera vez se propusieron estudiar *inductivamente* el conjunto de la producción literaria con una actitud a la vez analítica y descriptiva, atenta a las características intrínsecas de los textos concretos (Chillón, 1999: 416)

La actitud descriptiva abría nuevos caminos: dejaba de lado la enunciación de reglas de estilo y composición y permitía ver los géneros como formas de producción discursiva –que podían contaminarse [...] en nuevas modalidades resultantes, de carácter híbrido” (Chillón, 1999: 416). El cambio de actitud redundó en una apertura aún mayor, en un –esfuerzo por desentrañar las propiedades de la comunicación literaria, de sus cauces primordiales, de la metamorfosis de géneros, formas y temas (Guillén, 2005: 28).

Esta moderna teoría de los géneros se abstuvo de dictar reglas y le imprimió un vigoroso movimiento a las mezclas entre géneros: –Parece hoy muy claro que la literatura y la subliteratura, resume Amorós, no son compartimentos estancos, incomunicados, sino que existen muchos canales que las ponen en interrelación” (Guillén, 2005: 45).

Apoiado en las consideraciones de los formalistas (consistentes en ver las convenciones literarias como entes móviles, afectados por las formas culturales de producción y consumo), fue Mijail Bajtín quien hizo la más fecunda aportación al estudio histórico-dialéctico de los géneros. Su aporte se basa en el concepto clave de *enunciado*.

Para Bajtín, la existencia efectiva de la lengua se da –en forma de enunciados concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana” (Bajtín, 1982: 248).

De acuerdo con Bajtín, cada enunciado refleja las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas de la praxis humana en virtud de tres aspectos: su contenido temático, su estilo verbal (la selección de recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua) y, principalmente, su composición y estructuración:

Los tres momentos mencionados –el contenido temático, el estilo y la composición– están vinculados indisolublemente en la *totalidad* del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos* (Bajtín, 1982: 248).

La riqueza y diversidad de los géneros del discurso es ingente. Orales o escritos, en su mayor parte heterogéneos, incluyen toda la gama de enunciados lingüísticos posibles: –relatos coloquiales, cartas, órdenes militares, pronunciamientos, declaraciones, diálogos y monólogos, réplicas, modalidades de prosa científica o religiosa y, en fin, también los géneros literarios propiamente dichos” (Chillón, 1999: 419).

Las consecuencias de la propuesta de Bajtín son estremecedoras, y lo son más después de haber llevado a cabo este recorrido histórico por las primeras formulaciones teóricas respecto a los géneros: –En este sentido, una actividad determinada como la periodística genera diversos géneros o tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables, que son claramente reconocidos por el lector habitual a partir de un contrato o pacto de lectura (Verón, 1993) que establece con el medio”, escribe Zimmerman (2011: 10). Los géneros se desprenden de la literatura, de manera que toda actividad lingüística es capaz de generar sus propios enunciados.

Se trata, entonces, de una propuesta que permite superar la restricción a los textos literarios que tradicionalmente ha caracterizado el estudio de los géneros:

Se han estudiado, principalmente, los géneros literarios. Pero desde la antigüedad clásica hasta nuestros días estos géneros se han examinado dentro de su especificidad literaria y artística, en relación con sus diferencias dentro de los límites de lo literario, y no como determinados tipos de enunciados que se distinguen de otros tipos pero que tienen una naturaleza *verbal* (lingüística) *común* (Bajtín, 1982: 249).

Pienso que ahí se encuentra la idea clave sobre la que se articula este trabajo: la naturaleza lingüística común. Ambas actividades narrativas, la periodística y la literaria, se valen de los mismos procedimientos (como lo vimos en el capítulo anterior) en busca de un fin común. Establecer fronteras bien marcadas nos acerca a la actitud anacrónica que se creía con la autoridad para imponer criterios y emitir reglas. De ahí que, en lo concerniente a este capítulo, se haga sin reservas el cruce entre crónica y cuento y literatura policiaca y los demás tipos relativamente estables de enunciados:

De esta tesis se desprende una idea capital desde la perspectiva del comparatismo periodístico-literario: dado que tanto los géneros literarios como los géneros periodísticos son a) tipos relativamente estables de enunciados y b) tienen una naturaleza lingüística común, es posible estudiarlos como variantes discursivas susceptibles de ser examinadas mediante un mismo utillaje metodológico. No cabe duda de que éste es un excelente argumento para justificar –si es que a estas alturas todavía hay que hacerlo– la posibilidad de desarrollar los estudios comparativos entre periodismo y literatura (Chillón, 1999: 419).

Este acercamiento se ha extendido en los trabajos de investigación durante los últimos años, pero en ocasiones se sigue considerando a la escritura periodística como una literatura de bajo vuelo⁵. –La crítica literaria ha seguido repitiendo principios de la práctica burguesa”, escribe Susana Rotker (2005: 219), principios que dejan –de lado la crónica por lo que podía tener de la esfera factual, como si lo estético y lo literario sólo pudieran aludir a lo emocional e imaginario”.

Como dice Lennard Davis: –La identificación de lo estético con lo ficticio ha alejado y debilitado al discurso literario del mundo de los acontecimientos, haciendo que parezca una actividad suplementaria y prescindible” (en Rotker, 2005: 130). Pero como ha sucedido con la actitud prescriptiva en relación con el estudio de los géneros, esta identificación de lo

⁵ No ayudan, por supuesto, las numerosas crónicas que intentan mantenerse sólo a base del estilo; es decir, aquellos trabajos que se regodean en el lenguaje con fines vanos –en ocasiones solipsistas– y que utilizan formas vetustas y tópicas extraídas de la literatura que no intenta llegar a una revelación. Estas crónicas suelen empezar con una escena plagada de detalles y suelen terminar con un elemento simbólico, digamos la lluvia o la oscuridad o un hermoso y bello y artificial amanecer.

facticio se ha ido agrietando con los trabajos de calidad de cronistas de todo el mundo, y en especial de América Latina. —El escritor verdaderamente nuevo y significativo altera ese orden y nuestra manera de leer los principales monumentos que la componen” (Guillén, 2005: 143). Cronistas como Martínez, Osorno, Guerriero o Salcedo, entre otros, han logrado con sus textos hacer más evidentes esas grietas, condenar al anacronismo la proscripción de lo factual.

Prosa poética, la llama Rotker (2005: 131): —De acuerdo con Tiniánov y Todorov, el discurso literario se caracteriza por el papel preponderante otorgado a las significaciones contextuales. Es algo similar a lo que ocurre en el lenguaje poético, por lo que las crónicas no pueden ser vistas sólo como periodismo, como se ha visto, sino también deben ser consideradas como prosa poética”. En la crónica, de acuerdo con Rotker, aparece en primer plano la relación entre la denominación y el contexto enmarcante.

Veamos un ejemplo:

Paso por arrozales, paso por un estadio para riñas al que parecen haberle arrancado un pedazo a mordiscones. Veo un árbol del que cuelgan miles de hojas de papel en las que la gente escribe sus deseos. Buscando un jardín de orquídeas doy con un criadero de gallos; el dueño hace pelear a dos y me enciende la sangre ver esa batalla cruel que ya he visto muchas veces, quizás demasiadas. Voy a una playa llamada White Beach - los filipinos no tienen imaginación para el bautismo- y camino mirando las escolopendras monstruosas que quedan atrapadas entre las piedras con la marea baja. Y todas las mañanas bajo al mar.
Todas las mañanas bajo al mar. (Guerriero, 2013a)

Jonathan Culler encuentra tres convenciones de significación de la poesía lírica en una modalidad narrativa (en Rotker, 2005: 132): atemporalidad, coherencia en el nivel simbólico y la expresión de una actitud. Este fragmento de Guerriero cumple con ellas a cabalidad. Sus palabras tienen —la aparente contradicción de que los signos lingüísticos están al servicio de la circulación del sentido del texto y, al mismo tiempo, dejan de ser transparentes, literales, instrumentales, para tener un peso específico e interdependiente”

(Rotker, 2005: 133). Se trata de un relato cuyos componentes se alimentan del sentido del antecesor y potencian la significación del que lo sucede.

Pensar los géneros, pensar la literatura: el estudio de la crónica nos lleva a hacernos cuestionamientos de importancia capital: –Redescubrir las crónicas implica la aventura de la transgresión. Porque no es sino transgresión y aventura *aceptar que una nueva literatura pueda surgir desde un espacio periodístico*, o preguntarse qué es un género y, peor aún, qué es la literatura, por qué un texto es –arte” y otro no” (Rotker, 2005: 225).

Este ejercicio sólo nos permite una aproximación al género escurridizo, el de la crónica, que existe para lanzar preguntas, para derrumbar certezas, para cuestionarnos: –Y la crónica está allí, desde el principio, amenazando la claridad de esas fronteras” escribe Rotker (2005: 226). ¿Qué es la crónica?, podríamos volver a preguntarnos después de este recorrido. Pero llegados a este punto, la actividad más productiva, la que nos permitirá entender la conformación interna de la crónica, consistirá en desenredar la madeja, en seguir la escritura, en delinear una genealogía.

Villoro y el ornotorrinco

En el primer capítulo vimos las condiciones de producción del texto a través de las cuales la crónica se conformó como el género propio de la primera y la segunda globalización, como la reacción natural ante las transformaciones que se vivían. A partir de este punto se estudiarán los cambios internos, la evolución de la forma.

La metáfora crea sentido. Juan Villoro (2012: 579) ha encontrado en el ornotorrinco la figura que nos ayudará a entender los elementos de los que se ha apropiado la crónica:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornotorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro

grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate; la “voz de proscenio”, como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio ecológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser.

Como dice Villoro, el catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta el infinito. Tomaré en cuenta algunas de las partes que el autor mexicano enuncia sobre el ornitorrinco, y añadiré otras que, a mi parecer, han marcado la forma en son escritas las crónicas hoy en día. Como en muchas ocasiones a lo largo de este trabajo, la bola regresa al terreno de Rodolfo Walsh.

La crónica como literatura policiaca

Ha escrito Ricardo Piglia (1987): —Por supuesto la marca de Walsh es la politización extrema de la investigación: el enigma está en la sociedad y no es otra cosa que una mentira deliberada que es preciso destruir con evidencias. En este punto para Walsh el periodismo es sobre todo un modo de circulación de la verdad. Por eso el uso y la construcción de canales alternativos para la difusión de la denuncia es un elemento clave”.

¿Qué significa que la base de la crónica actual, que la estructura sobre la cual descansa el gran relato de nuestros países, sea la literatura policiaca? ¿Qué dice eso de nuestras sociedades? Eso lo veremos en el siguiente capítulo. Por ahora, basta con analizar los elementos que del género policiaco ha retomado la crónica.

El gran referente es Rodolfo Walsh, quien como dice Piglia introdujo en el periodismo la noción de que el enigma está en la sociedad, de manera que el trayecto del texto consiste en destruir una mentira deliberada, la mayoría de las veces orquestada por el Estado. Incluso antes de escribir periodismo, Walsh tenía una obra importante de cuentos policiacos. Había coordinado además una antología del mismo género. No sorprende, por lo tanto, que ante la

situación a la que se enfrentó en *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?* decidiera utilizar las herramientas que tan bien conocía.

Como Walsh, los cronistas de hoy se enfrentan a mentiras encubiertas. A modo de ejemplo, veamos algunos fragmentos de “Los más miserables de los traidores” de Óscar Martínez (2013b):

Ese es el cuartito, una habitación donde se guarda el calor y donde una vez también se guardó a Abeja. ¿Quién iba a decirle a Abeja –al insustituible soplón de Abeja, al delator de uno de los más buscados– que terminaría, en su afán por salvar su pellejo, refundido en ese cuartito?

[...]

Hay que cruzar en el microparque central, a la izquierda, y seguir recto, bajo más miradas y bocas abiertas, y llegar a un punto donde el pueblo definitivamente se acaba en el monte y convencerse de que una de esas casitas rurales que quedaron atrás debe de ser el puesto policial. Retroceder. Preguntar. Ojos, boca abierta. Encontrar, a medio construir, el puestito policial.

[...]

—¿En qué le puedo ayudar? —pregunta el joven agente.

—Tengo entendido que en este puesto es que tenían a Abeja, que de aquí se les escapó —digo.

—Aaaah, como aquí es bien alejado, pensé que no se iban a enterar los medios allá en la capital.

—Nos llegó la noticia, y venía a ver dónde es que lo tenían. Es delicado el asunto, ¿verdad?

—Sí, hombre, es un tema delicado, porque aquí no es lugar para tener a una persona así. Ya hay lugares según la ley allá en la capital.

—Porque ustedes sabían sobre qué personaje estaba hablando Abeja, ¿verdad?

—Bueno... aquí estuvo el muchacho... No sabíamos bien así todo el asunto, pero es delicado.

—Y a alguien como él, aquí en esta zona, ahora que se fugó, ¿qué le esperará?

—Yo supongo que a alguien así como él allá afuera le espera la muerte.

Al inicio del relato, la mentira ya ha sido puesta en marcha. El periodista, Martínez, se dirige a recolectar las evidencias de testigo protegido al que en los registros se llama Abeja. La estructura en la que el cronista salvadoreño divide su texto habla mucho de cómo organiza su material: “La parte conocida de la historia”, “La parte desconocida de la historia”, “La parte que no nos gusta de la historia”, “La parte que a ellos no les gusta de la

historia”, —La otra parte que a ellos no les gusta de la historia” y —La parte que a nadie le gusta de la historia”.

El relato oficial que se nos ofrece ya ha sido fragmentado, y en esos pliegues se esconde la información dañina para el Estado. Y el investigador —el periodista que a la vez actúa como detective— se encarga de unir las voces y tejer las versiones que permitan sacar a la luz la mentira.

Entonces el cronista, siguiendo los procedimientos típicos de la literatura policiaca, sigue las pistas, habla con los testigos, une las evidencias y presenta, a medida que se desarrolla el texto, las contradicciones detrás de las cuales se esconde la información esencial:

—¿Y ustedes aquí dónde tienen la bartolina para guardar a los delincuentes que arrestan? —le pregunto al joven agente del puestito de Agua Caliente.
—No, o sea que aquí no tenemos bartolina, sino que hemos hecho ese cuartito para guardar a los bolitos que se pelean o a gente que tenemos uno o dos días por delitos graves como robo o extorsión. Pero a esos los mandamos al puesto de Nueva Concepción, que es más grandecito y ya tiene bartolina —responde el agente.

El cuartito del fondo. El ardiente cuartito del fondo.

[...]

—¿Y qué hacía Abeja mientras estaba aquí? —pregunto.

—Ahí pasaba encerrado en el cuartito —dice el agente.

—¿Cuánto tiempo pasó encerrado ahí?

—Unos 15 meses.

—¿Y no lo dejaban salir para nada?

—No, o sea que si él quería una gaseosa, por ejemplo, nos decía y le hacíamos el favor de írsela a comprar a la tienda. Pero como casi nunca tuvo dinero, casi no nos pedía el favor.

[...]

—Pero ustedes sabían qué tipo de testigo tenían, lo importante que era lo que declaraba y contra quién. ¿Cómo iba a querer quedarse en esas condiciones? —pregunto al agente.

—Sabíamos el tipo de persona que era. Sabíamos que se iba a aburrir, pero no podíamos hacer nada.

[...]

Abeja no es único. Lo peor de todo esto es que Abeja no es único. Como Abeja hay muchos. Él y ellos son criminales a los que necesitamos. Son buena parte del combustible del sistema de justicia de El Salvador, de Centroamérica. Cada año, la UTE debe lidiar con el mantenimiento en sus casas de seguridad y fuera de ellas de más de 1,000 personas. En los siete años de existencia de la Ley Especial para la Protección de Víctimas y Testigos, el programa ha albergado a 1,000 personas que traicionaron a sus estructuras criminales para no ir a prisión, para aspirar a una mejor vida, o que fueron víctimas de esas estructuras, o que fueron testigos de lo que hacían esas estructuras.

Mantener a toda esa gente vinculada de maneras tan distinta con la violencia asfixiante del país implica desde papel higiénico hasta leche para bebés. La mayor parte de esas personas, la gran mayoría, según las cifras de la UTE, vio, participó o casi sufre un homicidio.

Después de confrontar las versiones oficiales con las condiciones en las que Abeja se encontraba, con los testimonios de primera mano, Martínez termina su relato con la descripción de la fuga de Abeja y con las consecuencias de esta acción. La mentira ha sido develada:

Abeja no se escapó de ninguna bartolina. Abeja se escapó de un cuartito ardiente que estaba sobre una fosa séptica en un puestito policial en el que con suerte hay dos policías al mismo tiempo.

Lo de Abeja es demasiado perfecto como para pensar que fue un error policial.

[...]

Nadie, por supuesto, va a contar que “aproximadamente al mediodía, llega el sujeto que conoce con el nombre de Misael, alias Medio Millón... En una camioneta tipo Four Runner, color gris, junto con un guardaespaldas... Encontrándose en dicho corral además de clave Abeja, el Simpson y el Rayder, pues ya le había dicho El Simpson que llegaría Medio Millón a dejar un fusil, quien llega del sector de Nueva Concepción, entrando al corral en mención, bajándose primeramente el Medio Millón, y luego el guardaespaldas, portando el Medio Millón dos armas nueve milímetros y el guardaespaldas un AK-47... el que le entrega al Simpson, diciéndole Medio Millón: ‘Aquí te mandan, ya me entendí con aquellos’”. Nadie contará eso.

Nadie lo contará porque quien lo iba a hacer se hartó de pasar hambre, de pasar calor, de no obtener más que pestilencia a cambio de contarle secretos al Estado. Nadie lo contará, porque Abeja se hartó un día de junio de este año de todo esto y destrabó unas varillas de tres octavos de pulgada de diámetro, abrió uno de los colochos del balcón que ya estaban dañados, se metió en un agujero -del tamaño de los agujeros donde se mueve un ascensor-, y trepó hasta la tercera planta. Dejó atrás la fosa séptica, se subió al muro del vecino y se largó.

—Yo creo -dice el cabo- que si tiene enemigos, lo más probable es que lo van a mandar a la otra vida.

Como el detective, como Walsh, Martínez lleva a cabo un viaje por los bordes del caso para llegar al centro, al nudo gracias al cual se mantiene la mentira. Un informante lo lleva con otro, y las contradicciones lo acercan a otras pistas. No es otra la estrategia que sigue Walsh (2008: 18):

Nos dicen que no está, pero está, y hay que ir venciendo las barreras protectoras, las cautelosas deidades que custodian a un enterrado vivo, esta pared, esta cara que niega y desconfía. Se pasa del sol a la calle a la sombra del porch, se pide un vaso de agua y se está adentro, en la oscuridad, se pronuncian palabras-ganzúa, hasta que la más oxidada del manojito funciona, y don Horacio di Chiano sube la escalera tomado de la mano de su mujer, que lo trae como un chico.

Así que son tres.

Al día siguiente llega al periódico una carta anónima y dice que “lograron fugar: Livraga, Giunta y el ex suboifical Gavino”.

Así que son cuatro.

Las huellas de Walsh en Martínez son evidentes, tanto por los temas como por la forma de abordarlos. Ambos se amparan en una investigación detallada a través de la cual desmontan la versión oficial. En ningún otro género se encarna de manera más clara lo que Caparrós llama *una forma de pararse frente a la información y su política del mundo*” (2012a: 610). En los detalles encuentran los grandes huecos. De nuevo cito a Walsh (2008: 81), cuyas palabras están cargadas del mismo sentido que las de Martínez.

No se ha pronunciado una sola palabra sobre los acontecimientos subversivos. No se ha hecho la más remota alusión a la ley marcial, que como toda ley debe ser promulgada, anunciada públicamente antes de entrar en vigencia.

A las 00.00 horas del 9 de junio de 1956, pues, no rige la ley marcial en ningún punto del territorio de la nación.

Pero ya ha sido aplicada. Y se aplicará luego a hombres capturados antes de su imperio, y sin que exista –como existió en Avellaneda– la disculpa de haberlos sorprendido con las armas en la mano.

También Diego Osorno se vale de la estructura de la literatura policiaca en su crónica *“¿Por qué mataron al alcalde?”* (2011a), donde inicia con la ola de asesinatos ocurrida en 2011 en Monterrey a miembros del Ejército. Después el foco se desplaza hacia Edelmiro Cavazos, el alcalde de Santiago asesinado. Osorno narra la trayectoria política de Cavazos y la situación en la que se encontraba el municipio por el cual fue electo. Desde un inicio

sabemos del asesinato. La crónica se encarga de describir las razones (el procedimiento recuerda a otra obra de Walsh: *¿Quién mató a Rosendo?*):

Como alcalde sustituto de Edelmiro fue designado el síndico Bladimiro Montalvo Salas, otro “Miro”. La policía de Santiago, entre asesinatos, renunciadas y detenciones, desapareció por completo, y el Ejército tomó el control de la seguridad municipal junto con efectivos estatales. Santiago resultó así uno de los primeros municipios del país en aplicar de facto la política del Mando Único impulsada por el secretario de Seguridad Pública Federal, Genaro García Luna. El alcalde de San Pedro Garza García, Mauricio Fernández Garza, uno de los principales opositores a este plan, me dijo días después que la muerte de Edelmiro también era resultado del desdén federal. “A los municipios no nos pelan. Es como si estuviéramos en un gobierno autoritario. No nos invitan a las reuniones de seguridad”.

—Entonces ¿crees que tu estrategia de recolectar información y de disuadir mediante comandos rudos es exportable a otros municipios? —pregunté.

—Lo que pasa es que empiezas con muchas dudas, que si son paramilitares, israelitas, de los Beltrán Leyva... La gente en vez de ver resultados te cuestionan, nunca me apoyaron. ¿Qué más daba si eran chinos? Todos querían explicaciones y piensan que es chueco. Creo que es un miedo natural al cambio.

Debido a la situación de sus respectivos países, Martínez y Osorno son quienes hacen más uso de las técnicas propias de la literatura policiaca (Salcedo Ramos la utiliza por momentos en “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas” (2011a), mientras que Guerriero se mueve por otros caminos). Como Walsh, entienden la crónica como un modo de circulación de la verdad. Cuando ellos llegan, el crimen ya ha sido cometido. La mayor parte de la veces, su objetivo consiste en desmontar las mentiras oficiales y señalar a los culpables. No es otra la lógica por la que se rige la literatura policiaca.

La voz de la narración

La novela comparte con la crónica la capacidad de albergar una gran cantidad de registros. Se trata de un género proteico por el que discurre toda una gama de conexiones textuales. Por ello, en este apartado me concentraré en la capacidad de la novela de presentarse como

portadora de una voz, aquello que Villoro llama la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes.

–Se ha hablado hasta el cansancio del mundo de la novela, de perspectiva de la novela, de la novela como espejo. Es decir, de una entidad constituida a partir de su consagración visual. Se ha olvidado que, para nosotros, tanto o más que un mundo, la novela es un complejo y sutil *juego de voces*. La novela, más que espejo, es registro”, escribe Óscar Tacca (1985: 16). La idea central del investigador colombiano radica en que las posibilidades de la novela moderna se basan en la mezcla y en el acomodo de las voces.

Al estar conformada por muchas voces, la crónica se asoma como el lugar idóneo para seguir las ideas de Tacca. Pero quedarse ahí sería una aproximación banal. La principal herencia que de la novela encuentro en la crónica estriba en la posibilidad de fundir la voz del narrador⁶ con la de los personajes, con la del entorno o con la del estado psicológico del que se impregna el relato. En “¿Quién le teme a Aurora Venturini?” (2012a), por ejemplo, Leila Guerriero establece el carácter de la protagonista –llena de contradicciones, de historias falsas– en las primeras líneas del relato:

El padre de Aurora Venturini era un militante del partido radical que, en los años treinta, fue detenido por motivos políticos y trasladado al penal de la ciudad de Ushuaia, de donde nunca regresó.

El padre de Aurora Venturini era un militante radical a quien su propio partido envió a trabajar al penal de la ciudad de Ushuaia, cosa que hizo con éxito.

El padre de Aurora Venturini era un militante radical a quien su propio partido envió a trabajar al penal de la ciudad de Ushuaia pero, al enterarse de que su hija mayor se había afiliado al partido peronista, regresó a La Plata, de donde era oriundo, sólo para echarla de su casa y volver a partir.

El padre de Aurora Venturini era aficionado a las carreras de caballos y, después de perderlo todo en las apuestas, abandonó la ciudad de La Plata, de la que era oriundo, pero, al enterarse de que su hija mayor se había afiliado al partido peronista, regresó, sólo para echarla de su casa y volver a partir.

⁶ El principal pacto que la crónica establece con el lector podría formularse como “Esto pasó, no voy a mentirte”, de manera que siempre habrá una identificación del narrador con el autor, a diferencia de la ficción, donde, como sabemos, el narrador es una construcción.

El padre de Aurora Venturini desapareció de su casa de la ciudad de La Plata, de la que era oriundo, un día indeterminado de un año indeterminado y no regresó jamás.

El padre de Aurora Venturini se llamaba Juan.

El padre de Aurora Venturini no tiene nombre.

Aurora Venturini no tiene padre: tiene versiones.

De igual manera sucede en el ejemplo que vimos en el análisis narratológico, en el que Alberto Salcedo Ramos empareja su voz con la de los habitantes del pueblo y salpica la voz narrativa de esas marcas lingüísticas en “Viaje al Macondo real” (2012a):

La peste del olvido, según él, surgió en el Puente de los Varaos; el hilo de sangre que recorrió la Calle de los Turcos en Cien años de soledad era de un tipo que había sido amigo de su abuelo, y así.

[...]

A esas alturas ya había entendido las reglas de juego. En Macondo da lo mismo Pedro que Pablo porque acá, carajo, todos son poetas.

[...]

Macondo será historia pura en las páginas de *Cien años de soledad*, compadre, pero aquí en Aracataca existe, es materia genuina, ellos lo ven cada día y pueden hacerlo visible a los visitantes que tengan fe en hallarlo más allá de la literatura. En esa casa esquinera, por ejemplo, fue donde el coronel Aureliano Buendía conoció el hielo que habría de recordar muchos años después, usted sabe, frente al pelotón de fusilamiento. Présteme la cámara si quiere y yo lo retrato ahí con su novia.

Los recursos novelísticos de los cronistas no se usan para pavonearse con el lenguaje, sino para añadir una dimensión más profunda al relato. Nos transmiten una experiencia, un estado de ánimo, y para lograrlo no necesitan escribir “Aurora Venturini se contradice continuamente” o “En el Macondo real los habitantes añaden ciertos latiguillos al final de sus frases”. Sin enunciarla, dan a entender una información esencial para el pleno desarrollo de la crónica. Transmiten una experiencia. Como decía Pound de la literatura (en Chiappe, 2010: 9), “eargan el lenguaje de sentido”.

A mi parecer, ése es la principal influencia de la novela de la que hace uso la crónica. Otros aspectos como situar el punto de vista detrás de diferentes personajes (cuyos efectos vimos

en el capítulo anterior) los retoma principalmente del cuento, cuya estructura (un solo conflicto, espacio reducido, desarrollo de pocos personajes, un final cerrado), como veremos a continuación, le permite emparentarse de manera mucho más familiar con la crónica.

Dar cuento de la realidad

–“Como una novela, como un cuento”, empieza Tom Wolfe (2000: 11) su antología *El Nuevo Periodismo*. ¿Qué es esto?, se preguntaba Wolfe al leer un perfil sobre el excampeón de peso completo Joe Louis que, según Wolfe, contenía todos los elementos que lo harían funcionar sin problemas como un relato.

A partir de textos periodísticos como éste, Wolfe enunció los cuatro principios sobre los cuales se asienta lo que él reúne con el nombre de *nuevo periodismo*: construcción escena por escena, registro del diálogo, instauración del punto de vista en tercera persona (lo cual permitiría mover el foco detrás de los personajes según conviniera al autor) y el retrato global y detallado de personajes, situaciones y ambientes.

Wolfe retoma estos principios de la novela realista europea del siglo XIX; no obstante, los textos de los que habla son emparejados siempre con el relato. La razón es sencilla: debido a cuestiones de espacio, las publicaciones que aparecen en periódicos y revistas se ven limitados en el número de conflictos y de personajes. Se acercan mucho más al cuento⁷. (*La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, por citar el ejemplo más obvio, se monta en estructuras novelísticas gracias al espacio del que dispone).

La crónica debe entonces desarrollar un conflicto con pocos personajes en las pocas páginas de las que usualmente dispone. –“Yo soy el culpable” (2011c), de Diego Osorno, servirá para ejemplificar esta idea. El relato de Osorno comienza en un estado de equilibrio donde el personaje principal, Roberto Zavala, entrega su hijo a los cuidadores de la

⁷ La cantidad de discusiones que he leído y oído sobre la extensión mínima y máxima del cuento (y de la mención de la minificción y del relato estadounidense y de la nouvelle y de otros términos medios que tanto me recuerdan a la paradoja del movimiento de Zenón) da para muchas notas al pie que no considero de utilidad. No creo que exista algún problema si consideramos que un texto de la extensión de la crónica –entre 15 000 y 20 000 caracteres, o unas diez hojas–, trasladado al terreno de la ficción, caería dentro de la categoría de lo que solemos llamar *cuento*.

guardería ABC en Sonora. Como vimos en el capítulo anterior, Osorno mantiene el foco en Zavala a lo largo de la crónica. Si bien podría incluir otras perspectivas (la esposa, por ejemplo, o alguno de los trabajadores de la guardería que aparecen en el texto), el autor decide centrarse en un solo personaje y dibujar su arco dramático.

El conflicto estalla cuando Zavala ve que la guardería se está quemando y acude a buscar a su hijo. El equilibrio ha sido roto. A continuación, Osorno narra las dificultades a las que se enfrenta el personaje principal (falta de información, referencias incorrectas, la infructuosa búsqueda de su esposa) hasta que un sábado ve morir a su hijo. Llegamos al punto sin retorno. Después la crónica cuenta la lucha de Zavala contra las autoridades por esclarecer los motivos del incendio (intercalando escenas retrospectivas que dan sustento a las acciones del personaje). El punto más alto del conflicto sucede cuando reciben la visita del presidente:

El 30 de abril de 2010, en medio de las celebraciones del Día del Niño, el presidente Felipe Calderón Hinojosa recibió a padres que perdieron a sus hijos en el incendio de la guardería ABC pero que no forman parte del Movimiento Ciudadano por la Justicia 5 de junio. Al término de la cita no hubo anuncio de compromiso alguno para dar justicia en un caso por el cual hay 49 niños muertos y ningún funcionario o particular en la cárcel. Lo único que hubo fue una fotografía del mandatario con familiares de los niños.

La última escena muestra a Zavala regresando a las instalaciones de la guardería ABC. El relato es circular, y la vuelta del personaje al lugar donde se inició el conflicto sirve para mostrar el cambio en el personaje: “Para Roberto, el lugar donde murió su hijo y otros 48 niños no es un lugar sagrado, como sí lo es para cierta gente en Sonora. Lo que Roberto quisiera es que este horroroso sitio fuera derribado lo más pronto posible y pusieran en su lugar una cosa bonita”. El relato cumple con todas las convenciones dramáticas del cuento.

La misma disección podría hacerse con “¿Quién le teme a Aurora Venturini?” de Guerriero (2012a), “El testamento del viejo Mile” de Salcedo Ramos (2012c), “La bestia” de Martínez (2011c) y muchos otros. No es de sorprender que los cronistas usen esta forma de contar, así como la usaron los estadounidenses de los que habla Wolfe, como la usaron los

latinoamericanos y hasta los modernistas. ¿Por qué es ésta una constante?: —Pero si me preguntan acerca de la pertinencia de aplicar la escritura creativa al periodismo, mi respuesta es el asombro: ¿no vivimos los periodistas de contar historias? ¿Y hay, entonces, otra forma deseable de contarlas que no sea contarlas bien?” (Guerriero, 2007).

Contarlas bien significa dividir el texto en escenas, adoptar un punto de vista que permita deslizar el foco, delinear los momentos dramáticos que compondrán el relato, dejar claro el deseo del personaje y verlo moviéndose hacia su objetivo: en resumen, utilizar el andamiaje del cuento: —Desde niños hemos conjugado más el verbo *contar* que *informar*: cuéntame, te cuento, que me cuentas, no se lo cuentes a nadie” (Villanueva, 2012: 587).

Nuestra vida está hecha de historias, y nos esforzamos por contarlas bien. El periodismo no es la excepción. Lo que encuentro de particular en la crónica latinoamericana de este siglo es la posibilidad de callar, de enrollar una historia con otra, de sugerir. Me baso en —Tesis sobre el cuento” (2009) de Ricardo Piglia para describir cómo los cronistas de la actualidad, al parecer obligados a decirlo todo, encuentran espacios para insertar su silencio.

La tesis principal de Piglia consiste en que un cuento cuenta siempre dos historias. Desde su modalidad clásica (Poe, Quiroga, según el escritor argentino), el cuento narra en primer plano la historia uno y construye en secreto la historia dos. Esta historia secreta se inserta en los intersticios de la primera, de manera que la maestría del cuentista radica en su habilidad de esconder esa historia y al mismo tiempo hacerla visible: —El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (Piglia, 2009: 42).

Esto implica, según Piglia, trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos suponen dos lógicas narrativas. Se trabaja entonces en dos frentes cuyos cruces, explica Piglia, son el fundamento de la construcción.

De acuerdo con Piglia, la pregunta que sintetiza los problemas técnicos del cuento es la siguiente: ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? La pregunta adquiere más relevancia cuando se la formulamos a los protagonistas: ¿Cómo esconder una historia en un mundo, el periodístico, donde la información es la unidad fundamental y callarse parece un pecado imperdonable?

—La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, el Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo”, escribe Piglia (2009: 45). Lo más importante no se cuenta, pues se prefiere llegar al lector a través de la omisión. De esta manera, el lector no recibe una información, sino que se le transmite una música, una experiencia, una sensación, todos éstos con más fuerza que la obtenida en una enunciación directa.

Después de lo que hemos hablado en capítulos anteriores, parece lógico que los cronistas (conscientes de su papel de traductores del mundo que retratan) encuentren en las palabras de Piglia (2009:48) un modelo congruente con su labor: —El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta”. No ha sido de otra cosa de lo que hemos hablado a lo largo de este trabajo de investigación.

Encuentro en —Filipinas, un viaje al otro lado del mundo” de Leila Guerriero (2013a) el texto paradigmático de esta manera de trabajar. La periodista argentina construye su texto a base de elipsis, de saltos temporales. El primer relato, bajo el cual se inserta la segunda historia, cuenta la travesía en Filipinas de Guerriero, quien desde el principio enuncia cuál será la narración principal:

Si alguien —si un periodista- emprendiera un viaje sin saber nada acerca de su destino salvo la temperatura promedio, la calidad de las playas y la ubicación de las zonas de alojamiento barato; si metiera en su mochila veinte libros, poca ropa y un equipo de snorkell; si eligiera la ignorancia como una performance o como una —mucho menos confesable- forma de la felicidad. Si, en fin, ese periodista se tomara vacaciones, y si esas vacaciones fueran en Filipinas, es probable que sucediera algo de lo que sigue a continuación.

Pese a que deja claro que no actuará como periodista, el relato oculto va emergiendo conforme avanza la crónica. Esa historia secreta se centra en las condiciones de vida en las Filipinas, su historia, la forma en que la gente se relaciona entre ellos y con los extranjeros,

la significación de sus paisajes y el acomodo de sus ciudades. Guerriero entrega información periodística enmascarada debajo de un relato intensamente personal.

A la mitad del texto vuelve a poner en primer plano la historia uno:

Boracay, como casi cualquier rincón de Filipinas, está repleta de occidentales y cada occidental –en diversos estadios de edad y de guapeza- lleva a su filipina de la mano. Si yo hubiera venido aquí como periodista sería capaz de contar, ahora, cómo funcionan esas relaciones, por cuánto tiempo se establecen, de dónde vienen esas chicas, hacia dónde van esos señores, cómo se paga y qué. Pero no tengo ganas de averiguar nada

Sin embargo, no deja de entregarnos datos fundamentales, información apenas sugerida:

Corro descalza por la playa. Cuando regreso al hotel veo que tengo las plantas de los pies cubiertas de petróleo. Me pregunto en qué clase de persona me estoy convirtiendo si no me di cuenta de que he estado caminando sobre medio centímetro de petróleo las últimas dos horas. Recojo un trozo de jibia y me raspo las plantas, pero quedan restos que terminaré de remover con el paso de los días y con la ayuda de un jabón para lavar la ropa que parece un jabón para destruir la ropa hecho para sacar petróleo de los pies.

De igual manera, las dificultades a las que se enfrenta Guerriero nos permiten atisbar las condiciones en las que viven los filipinos y las formas que se inventan para sobrevivir:

Buscando llego a una casa que se anuncia como cybercafé y tiene tres computadoras. Para que funcionen hay que ponerles monedas. Cada vez que meto una moneda recibo una descarga de electricidad. Por las noches, en los restaurantes que balconean sobre la playa, los europeos y los gringos se sientan munidos de tablets y blackberrys y pasan ratos inmensos sin levantar la vista y sin hablar entre sí. Un día alquilo el barco de un padre y dos hijos –el más pequeño ha fabricado un arpón con el que caza peces que en cualquier acuario costarían docientos dólares- y voy a ver el arrecife, y en todas partes –en torno a una roca, en torno a un barco hundido, en torno a una plataforma para reabastecer equipos de buceo- el mar se prodiga en medusas de color violeta, morenas, peces payaso, corales laberínticos.

Cerca del final de la crónica, la autora continúa con el juego de esconder, de hacer más visible la historia uno:

A cien metros del sitio donde duermo y desayuno, en un mar sin playa y sin orilla, hay lo que no tiene olvido. Tortugas gigantes, coral flamígero, peces como flores incendiadas. Aunque el agua está repleta de medusas que me hacen arder la piel, aunque tengo frío, aunque tengo fiebre, día tras día me sumerjo en ese mundo de sexos helados, de escamas, de venenos. Persisto en ese empeño porque no he venido aquí a buscar nada y, sin embargo, sé que aquí he encontrado alguna cosa. Que me guardo.

Pero la historia dos queda clara y se asoma en los silencios. “Filipinas, un viaje al otro lado del mundo” representa el texto en el que esta forma de entender el relato se nota con más claridad; no obstante, así es como en general trabaja la crónica de la actualidad, y podemos verla en la imagen que nos ha servido en más de una ocasión, la de la gota que es el prisma de otras tantas. Así trabaja la crónica latinoamericana en estos momentos: contando una historia, la de los individuos, que a su vez nos transmite la segunda historia, aquella concerniente a nuestros países y los procesos que en ellos se vive (esto lo veremos en el siguiente capítulo).

Repito las palabras de Piglia Piglia (2009:48), en las que por *cuento* podemos entender *crónica*: “El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta”. Desde mi punto de vista, esa “experiencia única que nos permita ver” que supone la crónica latinoamericana se basa en dos pilares: el primero es la inclusión de las dos historias, del silencio como transmisor de la información; el segundo, que estudiaremos a continuación, consiste en la incorporación del pensamiento a través de la influencia del ensayo.

Permiso para pensar

La crónica piensa. Esta observación, en apariencia poco trascendental, contiene el recorrido que hemos llevado a cabo durante estos tres capítulos. Aquí confluyen las instancias de elaboración del texto, el análisis narratológico, las ideas de periodistas que adjudican a la crónica la tarea arrojar luz sobre la realidad que retratan.

Y la crónica piensa porque bebe de las fuentes adecuadas:

El ensayo es una determinada *configuración de la prosa*, esto es, una forma relacionada con una poética del pensar, que no sólo emplea la prosa como vehículo de transmisión de las ideas sino que se relaciona íntimamente con las potencialidades artísticas y comunicativas de la prosa en general. A partir de un detonante inicial, el ensayista teje una red que coordina “visiones y asociaciones” culturales y artísticas a través de las cuales *ve* el mundo y lo representa bajo la especie del arte (Weinberg, 2006: 24)

El segundo pilar sobre el que se sostiene la crónica latinoamericana es el ensayo. Como decía Villoro, el ensayo le permite conectar saberes dispersos. Gracias a la absorción de este género, la crónica tiene la posibilidad de partir de un detonante inicial (el hecho periodístico, aquello que es noticia o en algún momento lo fue) y servirse de él para encontrar en los detalles las causas, las contradicciones, la manera de entender:

El ensayo hace mucho más que meramente incorporar los materiales del mundo para su propia construcción: hay en el ensayo una “toma” de la realidad equiparable a la relación entre lo poético y lo poetizado. Todo ello está de algún modo contemplado por un término que consideramos como el más afortunado para referirnos a la actividad propia del ensayo: el acto de entender. El ensayo es la experiencia del sentido y el sentido de la experiencia del entender el mundo desde el propio mirador (Weinberg, 2006: 29)

Incorporar el ensayo a la crónica habría sido imposible sin el empuje de los modernistas. No puede pensar quien no se asume como sujeto, quien no dice *yo*. Esa capacidad de

sentirse dueño de su propia voz, que se adivinaba desde los trabajos de Martí y Darío y otros, alcanza su punto más alto con la libertad con que los cronistas detienen el relato, se detienen a pensar: “Un día entiendo qué es lo que pasa con los viejos: uno no espera encontrar a estos viejos en España. Estos viejos —austeros donde reina el consumo, antiguos donde manda el diseño— no son viejos de acá. Son viejos que vienen de un pasado que no existe. De un pasado que, hoy parece, nunca existió” (Guerriero, 2013b).

Veíamos en el capítulo anterior cómo los autores se inscribían dentro del mundo diegético. Incluyéndose como personajes del relato, se enmarcan en el tiempo histórico de la narración desde el cual son capaces de ver en distintas direcciones. Pero no cometen el pecado del periodismo de agencia: el pecado de la omnisciencia. Son sujetos que miran, que piensan, que no sólo emiten opiniones:

El ensayo no es solamente el despliegue de un juicio, sino que genera los valores juzgados sobre los que el propio texto se apoya; el ensayo no es simplemente reflejo de su mundo, sino que está inserto en él y participa, desde su especificidad, en un continuo simbólico-interpretativo que es al mismo tiempo social y cultural. El ensayista mira, dice y evalúa, enuncia en el acto mismo de entender y entiende en el acto mismo de enunciar; al mirar crea un punto de vista que remite al mundo a la vez que al ojo que mira, de tal modo que es en él fundamental la subjetivización de la perspectiva y, más aún, el carácter ostensible con que el sujeto transmite mucho más que una opinión o un punto de vista: presenta su propia y plena experiencia de mundo (Weinberg, 2006: 49).

Weinberg da con la tecla al mencionar la transmisión de la plena experiencia de mundo. En el siguiente ejemplo, Alberto Salcedo Ramos conjunta varios aspectos de los que hemos venido hablando: aceptarse como un sujeto dentro de la historia (un sujeto que pertenece a otro ámbito, al de la gran urbe), que intenta entender y cuyo objetivo consiste en transmitir su experiencia del mundo, la suya y la de las personas con quienes ha compartido un trecho de vida:

En la gran urbe en la que habito, mencionar a un niño indígena que gasta cinco horas diarias caminando para poder asistir a la escuela es referirse al protagonista de un

episodio bucólico. ¡Qué quijotada, por Dios, qué historias tan románticas las que florecen en nuestro país! Pero acá, en el barro de la realidad, al sentir los rigores de la travesía, al observar las carencias de los personajes implicados, uno entiende que no se encuentra frente a una anécdota sino frente a un drama. Visto desde lejos, un camino de herradura en el Chocó o en cualquier otro lugar de la periferia colombiana es mero paisaje. Visto desde cerca es símbolo de discriminación. Además se transforma en pesadilla. Cuando la trocha se sale de la foto de Google y aparece debajo de uno, es un monstruo que hiere los pies (Salcedo, 2013).

Encuentro en la crónica y en el ensayo la misma voluntad. Escribe Weinberg (2006: 329): –El ensayo surge ligado a la conquista del presente y la experiencia, y es este rasgo el que le otorga su carácter distintivo, el que deja su –marca de origen” en el texto. Pensar, entender, interpretar, explicar, criticar, explorar, viajar, crear, imaginar, interpretar, rememorar, conversar, discutir, convencer, participar, son derechos a vivir una vida de sentido que con mucha dificultad ha ido conquistando el ser humano”. El ensayo le permite a la crónica continuar siendo marginal; es decir, lo separa de los demás géneros, lo convierte, como escribía Barthes (1968), en una –escritura múltiple [donde], efectivamente, todo está por desenredar, pero nada por descifrar”.

Incorporar el ensayo entre las principales influencias de la crónica latinoamericana supone llevar a cabo otra lucha: una lucha contra la velocidad del mundo. Veamos dos ejemplos: –Parece que aquí un hombre sin pistola no es un hombre. No exagero [...] En estos caminos de tierra, las pistolas y los rifles son de lo más común, pero también más allá, cuando el lodo termina en pavimento” (Martínez, 2011a).

El segundo ejemplo es de Guerriero (2013b):

Miro la televisión. Anuncian el estreno del documental más caro de la historia, quinientos millones de euros. Muestran imágenes de ballenas, de morsas y morsitas, de tiburones. Después, el eslogan: “Queremos conocer las galaxias, y aún no conocemos bien nuestro planeta”. Yo no había leído todo Dostoievsky cuando sin embargo, antes de leerlo todo, quise leer a Kafka. Y no había leído todo Kafka cuando sin embargo, antes de leerlo todo, quise leer a Irving. ¿No es ese discurso una negación de lo que mueve las obras de los hombres: la curiosidad? Los ecológicos. Un grupo de gente desinfectada, caminando orgullosa hacia un futuro sin riesgos.

En estos ejemplos el desarrollo del relato se suspende. Entramos en el terreno de la reflexión, de la pausa. La plena experiencia de mundo sólo se consigue desafiando el ritmo de la época, aquel evocado por el ángel de la historia que describe Benjamin: —El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Benjamin, 2005: 32).

El ángel de la historia a merced de los vientos del progreso me parece una imagen muy potente. Pone al descubierto la trampa del mundo moderno. En las voces de —¡Adelante!”, de —¡Vamos hacia el progreso!” se esconde la amenaza de caer por la borda. Si continuamos arrastrados por el huracán, las ruinas que se acumulan tras nosotros terminará aplastándonos. Sólo si nos tomamos la calma de mirar a nuestro alrededor seremos capaces de comprender.

Utilizando la afortunada expresión de Benjamin (2005: 28), los cronistas latinoamericanos cepillan la historia a contrapelo. Se detienen en un pequeño instante, al que pretenden iluminar. No tienen prisa. —Marx dice que las revoluciones son las locomotoras de la historia. Pero tal vez las cosas sean diferentes. Quizá las revoluciones sean la forma en que la humanidad, que viaja en ese tren, acciona el freno de emergencia” (Benjamin, 2005: 28). Para Guerriero y Martínez y Salcedo y Osorno, en su afán de transmitir su plena experiencia del mundo, de iluminar y dar a entender la realidad latinoamericana, la revolución es la crónica.

Conclusiones del capítulo

En su edición de septiembre, la revista mexicana *Emeequis* publicó —El joven que tocaba el piano (y descuartizó a su novia)”, que a la usanza del Nuevo Periodismo estadounidense empieza con una escena que intenta crear tensión: —El viejo elevador se detiene en el piso número 10 del edificio Juárez, en Tlatelolco, y ambos jóvenes ingresan con prisa al

departamento. Apenas hace unas horas de este 28 de junio de 2013 se han conocido personalmente, pero el deseo los ha sometido ya. Empiezan a besarse y a acariciarse. Javier toma a Sandra de la mano y la conduce delicadamente a su habitación” (Sánchez, 2014: 42).

El punto más importante en relación con lo expuesto a lo largo de este capítulo ocurre a la mitad del relato: “No le quiere pegar, sólo defenderse, pero la golpea en la cara. Ha sido un accidente. Pero ella grita más y más fuerte. Javier le dice que se calle, sus gritos son insoportables. Las uñas de Sandra rasgan levemente la piel del joven. Que se calle, por favor. Que se calle ya. Javier no resiste más. La toma del cuello y caen al piso”. (Sánchez, 2014: 45).

El autor del texto fue acusado de justificar el asesinato al mostrar el punto de vista del chico (unos días más tarde publicó una carta en la que pedía disculpas), pero en lo que atañe a este trabajo las dudas surgen con las últimas líneas de la publicación, cuando se especifica que se trata de un texto periodístico de no ficción. ¿Por qué la necesidad de la nota en una revista que no acostumbra publicar ficción? ¿Existe algún texto periodístico de ficción? ¿No el principal pacto que establecen con el lector los textos periodísticos consiste en que todo lo relatado sucedió?

Pienso que la nota responde a la misma estructura del texto, que se desarrolla enteramente como un relato (debido a la escasez de fuentes, el autor da pocos datos del contexto de la situación, lo que alimenta el equívoco). Como un cuento, como una novela, como el periodismo estadounidense del que hablaba Wolfe hace cuarenta años. “El joven que tocaba el piano (y descuartizó a su novia)” sigue un arco dramático que le dota de cierta facilidad de lectura, pero que no ayuda a entender nada.

¡Cuánta distancia entre este texto y “La travesía de Wikdi” (Salcedo, 2013), por ejemplo, donde al final de la narración hemos recibido una experiencia plena, una experiencia de mundo! Porque la crónica no se sostiene de artificios, de estructuras novelísticas, de palabrería vacua y de una muy deformada noción de lo que es la literatura: la crónica se basa, como hemos visto, en dar peso al silencio, en imaginar y en pensar, en interpretar.

“El joven que tocaba el piano...” representa el peligro de acercarse al género sin entender sus posibilidades. La crónica es una lucha y una conquista, y si en estos momentos el

género permite detenerse a pensar, organizar el material como en el relato policiaco, mezclar voces y ocultar relatos, se debe al empuje de las muchas voces que se esconden debajo de una crónica bien lograda.

Desenredar la madeja de estas crónicas no constituye un ejercicio vacuo. Nos enseña la complejidad inherente a estos textos y nos muestra cómo los autores han logrado transmitir la esencia de su relato. Este capítulo ayuda a entender la crónica como un género marginal que nos lleva a formularnos preguntas incómodas: ¿qué es la literatura?, ¿en qué consiste un género?, ¿cómo se desarrolla el trasvase entre géneros?

Tomando una gran cantidad de caminos, dejando tras de sí un rastro en el que se adivina una compleja cultura narrativa, la crónica tiene la posibilidad de escarbar en la superficie opaca de la realidad y llegar al fondo, muy adentro, ahí donde sólo llega la voz verdadera.

V. Simbad en Latinoamérica: análisis tematólogo de las crónicas de Guerriero, Salcedo, Osorno y Martínez

Ya se han estudiado las instancias de elaboración de texto en las cuales se ha desarrollado la crónica desde finales del siglo XIX hasta principios del XXI; se han analizado los procedimientos estilísticos mediante los cuales los autores estudiados en este trabajo van hilando el material narrativo de sus textos; se ha llevado a cabo una indagación sobre los géneros que han anidado dentro de la crónica y cómo ésta los utiliza de acuerdo con la realidad a la que se enfrenta. En este último capítulo abordaré los temas en los que los cronistas fijan su atención, de manera que tras conectar los puntos podamos hacernos una idea de cuál es el relato que en este momento se hace de América Latina.

La tematólogía, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, –es la rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los *temas* y *motivos* que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios” (Pimentel, 2012: 255). Durante un periodo, se acusó a la tematólogía de reducir a la literatura a un catálogo de temas. En los últimos años se ha caído en la cuenta de que esta rama de la literatura comparada permite analizar la construcción de visiones y la transformación de temas y símbolos a lo largo de la historia.

Tradicionalmente, los estudios tematólogicos se han abocado a identificar la recurrencia de personajes míticos y la manera en que un texto, en otro espacio y tiempo distintos, los representa: –Se han consagrado interesantes libros y artículos a Hércules, a Fedra, a Ifigenia, mientras que anteriormente se estudiaba por el lado de los personajes históricos el papel de Sócrates en la literatura militante del Siglo de las Luces, el destino de Napoleón entre los escritores del siglo XIX [...] ¿Hace falta recordar aún, en una colección con perspectivas muy nuevas, a una Electra, a una Antígona, a un Fausto, a un Edipo y a un notable Don Juan?” (Trousseau, 2003: 88).

Aplicar la tematólogía a textos periodísticos obliga a prescindir de algunas líneas de análisis: si bien encontraremos algunos mitos resignificados, en las crónicas la elección del

tema y de los personajes viene condicionada por motivos muy distintos de los de la literatura: —La condición del tema es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación, por otro. Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna”, escribe Guillén (2005:235). El periodista lleva a cabo todas estas operaciones, pero debe ceñirse al pacto de lectura de toda actividad periodística: lo que te estoy contando sucedió.

Por esa razón, en este caso el estudio de los temas debe dirigirse hacia las parcelas de realidad a las que atiende el cronista. No se trata de elaborar una lista de temas, sino de acercarse a los procesos de interpretación usados por los cronistas, a aquellos acontecimientos que consideran indispensables para entender el continente. La tarea consiste en trazar el relato de la actual Latinoamérica, para lo cual serán necesarias las ideas que se han formulado en capítulos anteriores.

No sorprenderá que los temas recurrentes se relacionen con la violencia y la injusticia. El periodismo se alimenta del desastre⁸, y la crónica no puede escapar del todo a ello:

Nadie puede dudar que la crónica latinoamericana tiene oficio y músculo entrenado para contar lo freak, lo marginal, lo pobre, lo violento, lo asesino, lo suicida (yo misma podría poner una banderita arriba de cada uno de esos temas: a todos los he pasado por la pluma y a algunos, incluso, varias veces), pero en cambio tiene un cierto déficit a la hora de contar historias que no rimen con catástrofe y tragedia. Puede ser que las buenas historias con final feliz no abunden y que contar historias de violencia dispare la adrenalina que todo periodista lleve adentro” (Guerriero, 2012c: 623).

Sin embargo, la ruptura con este modo de ver radica en las pausas y los silencios, en el enfoque. La crónica aborda estos temas (y otros) cepillando a contrapelo del periodismo hegemónico; en ocasiones atiende el mismo punto —lo marginal, lo violento, lo asesino—, pero lo hace de otra manera. Veamos entonces los mundos que mira y, principalmente, el modo en que los mira.

⁸ “La paz no paga la renta”, escribe en un arrebatado de sinceridad el periodista Joe Sacco (2002: 176) durante su estancia en Palestina.

El viaje

El viaje constituye uno de los temas base de toda narración. De acuerdo con Ricardo Piglia (2001: 21), sólo se puede narrar un crimen o un viaje. Viajamos para contar(nos), para explicar(nos). Así lo describe Nicolás Bouvier (1995: 41):

No se viaja para adornarse de exotismo y anécdotas como un árbol de Navidad, sino para que el camino nos desplume, nos enjuague, nos exprima, nos ponga como toallas raídas por los detergentes que ofrecen con un pedazo de jabón en los burdeles. Se aleja uno de las coartadas, de las maldiciones natales, y en cada fardo mugriento llevado a cuestras en salas de espera repletas, en los pequeños andenes de estación, abrumadores de calor y de miseria, lo que uno ve pasar es su propio ataúd. Sin ese desapego y esa transparencia, ¿cómo esperar que los demás vean lo que uno ha visto? Volverse reflejo, eco, corriente de aire, mudo invitado al pequeño rincón de la mesa antes de decir cualquier cosa

No es de extrañar que las Crónicas de Indias, uno de los referentes de los textos que se escriben en la actualidad, puedan ser leídas como el relato de un gran viaje. Salir al mundo nos permite confrontar nuestros marcos de convenciones con otros distintos, nos ayuda a afinar el oído y a despegar los pies del suelo de los nacionalismos. No en vano Fatima Mernissi (2004: 16) recurre a la contraposición entre Simbad y el *comboy* estadounidense para explicar dos visiones del mundo: la primera, la del viajero, representa a aquél abierto a lo extraño, al intercambio de ideas (Mernissi hace notar la existencia de 18 palabras en árabe para referirse a *diálogo*); la segunda, la del *comboy*, simboliza al desconfiado del extranjero, al anclado a sus ideas cuya única función conste en defender de los foráneos la tierra (aun cuando, en ocasiones, la tierra nunca le pertenecerá).

El traslado parece sencillo: los cronistas se encarnan en Simbad, mientras que el periodismo de oficina, aquel que se nutre de comunicados oficiales y se niega la posibilidad de insertarse en el espacio diegético, recuerda al *cowboy*. De ahí la importancia de estudiar el viaje como uno de los temas fundamentales de la crónica actual.

El análisis se centrará en las interpretaciones del viaje a través de las cuales entienden el continente los cronistas. Como veremos, los periodistas se mueven en un rango amplio que

lleva en sí un movimiento: viajan sin motivo definido, viajan para encontrar, viajan para sobrevivir. Las zonas geográficas determinan el motivo por el cual los latinoamericanos dejan sus hogares y se aventuran –en algunos casos sin volver la vista atrás– hacia el conocimiento de lo extraño.

Para Leila Guerriero, el viaje se afirma en una paradoja: viaja a lo cotidiano para encontrar lo extraordinario, viaja a lo extraordinario para encontrar lo cotidiano. En esa base se sostienen sus crónicas –Filipinas, un viaje al otro lado del mundo” y –Diario de Alcalá”, donde pone en práctica su interpretación del género: –Y en ese arco que va de retratar gente común en circunstancias extraordinarias y gente extraordinaria en circunstancias comunes, es que se ha construido buena parte del periodismo narrativo norte y latinoamericano” (Guerriero, 2012b: 168).

En su crónica sobre Filipinas, la periodista argentina se identifica en el primer párrafo como una periodista que se toma vacaciones. Esta ingenuidad impostada la coloca en el lugar del turista, cuya mirada se posa sobre los objetos en busca de una similitud, de lo cotidiano, de un asidero al mundo que deja atrás.

Mayo de 2012, medianoche, más de cuarenta horas de viaje desde Buenos Aires pasando por Río de Janeiro y Dubai, y esto no parece un lugar al otro lado del mundo. O mejor: esto no parece un lugar al otro lado del mundo del mismo modo en que Tailandia o Indonesia o Malasia parecen lugares al otro lado del mundo. Aquí las calles son iguales a las de cualquier suburbio de Latinoamérica, con edificios hijos de la cópula entre la esquizofrenia arquitectónica y una hemorragia de hormigón, palmeras de plástico revestidas por guirnaldas de luces, iglesias católicas, seven elevens, McDonalds, bares de chicas y un atasco -kilómetros de autos hundiéndose en el corazón de la tiniebla- que es la madre y el padre de todos los atascos. Cada tanto aparece un jeepney -camiones de trompa roma y colores intensos que sirven como transporte público- y esa es la única señal que indica que uno no ha llegado a Brasil ni a México ni a Colombia. Que esto debe ser, en efecto, Manila (Guerriero, 2013a)

En –Diario de Alcalá”, por el contrario, Guerriero se coloca en el otro punto. Su curiosidad la lleva a preguntarse por lo invisible, por aquello que de tan corriente resulta fabuloso, aquello que en su nimiedad dice más de lugar y de sus habitantes que las grandes instalaciones o los grandes discursos:

Haití tiene una sola cama. Es oscuro, caliente, pequeño, con una ventana cuyo postigo solo se mantiene abierto si se lo aprisiona con la puerta del armario en el que hay tres perchas y una manta. Madrid, en cambio, es luminoso, tibio, amplio, tiene dos camas y un armario con diez perchas y tres mantas. Haití y Madrid son los nombres de dos de los cuartos de la residencia universitaria donde me hospedo en Alcalá de Henares. Hay otros, y llevan nombres como Teruel, Puerto Rico, Sevilla. Pero a mí, apenas llegar, me hospedan en Haití y, como no tiene wifi, pido que me cambien y me cambian a Madrid. Así, en minutos, acarreo computadora, libros y maleta desde el hoyo oscuro, caliente, pequeño y destecnologizado de Haití al paraíso luminoso, tibio, amplio y tecnológico de Madrid, donde pasará un mes. Y, mientras camino de una habitación a otra, pienso que alguien —un hombre, una mujer— vino aquí, vio los cuartos, decidió: “Este es Madrid, este es Haití”. Y me digo qué vicio, qué manía: la de ver, en todo, otra cosa. La de ver, en todo, una metáfora. Después, esa misma noche, comento en un bar, con un grupo de gente, el curioso reparto de nombres: Haití un pozo oscuro, Madrid un prado luminoso. Todos me miran extrañados y uno de todos me dice, con encogimiento de hombros: “Llevo años trabajando allí y ni me había dado cuenta ¿Quieres otra caña?” (Guerriero, 2013b).

En “Diario de Alcalá”, la cronista argentina trabaja todo el tiempo con la mirada de periodista. Para ella, el viaje vale la pena por las conclusiones que puede extraer, por los detalles que puede extraer a lo general: “Me fijo más en otras cosas. En que no hay viejos más viejos que los viejos de Alcalá. No deben tener más de setenta pero caminan despacio y visten ropas rígidas, adustas. Hace años que no veo viejos así: viejos que fueron siempre viejos, viejos que no tuvieron juventud” (Guerriero, 2013b).

Sólo después de haber agotado la búsqueda de detalles, Guerriero se aventura a enunciar comparaciones. Para este momento se ha alejado de la mirada del turista. No compara con el afán de hacer notar las diferencias, sino para entenderlas en los procesos culturales de su contexto:

Por primera vez, desde que estoy en España, hablo con un tipo que está, de verdad, en crisis. Es el guardia que cuida la entrada de la residencia y, aunque ahora trabaja en una empresa de seguridad, tuvo una financiera y lo pasó muy bien hasta que 2009 —la crisis— acabó con su vida tal como la había conocido. Me dice que, de todos modos, en dos años podrá dejar este trabajo, poner una consultora, y entonces todo volverá a ser como antes. Yo pienso en lo que nosotros, en la Argentina, llamamos crisis —esa cosa que te hunde de una vez y para siempre, a vos y a tus hijos y a los hijos de tus hijos—

mientras el tipo sigue contando que tiene su casa y su auto y que nunca dejó de tomarse vacaciones en la costa porque vivir no se vive dos veces, y yo pienso que en la Argentina vivir, lo que se dice vivir, a veces ni siquiera una (Guerriero, 2013b).

De esta manera, el viaje le sirve a Guerriero también para indagar en la percepción: luego de diseccionar con la mirada los engranes de lo cotidiano se permite reflexiones como la siguiente:

No conozco Madrid. Conozco una ciudad que para mí es Madrid y que está hecha con trozos de Chueca, Lavapiés, algo de la Gran Vía y la puerta del Sol, la Plaza Mayor, el Paseo de la Castellana, Salamanca, Ventas. No conozco Argüelles, no recuerdo la plaza de toros, aunque sé que estuve. Madrid empieza a ser, como Bogotá, como DF, una ciudad que no conozco con rincones que conozco bien: una ciudad inventada. Como todas (Guerriero, 2013b).

Con este párrafo cobra sentido la estrategia de anunciarse como turista en “Filipinas, un viaje al otro lado del mundo”. Si todas las ciudades son inventadas (así como para el turista todas las ciudades son su ciudad), la búsqueda debe efectuarse hacia el interior, hacia los propios actos:

El día está nublado y, en medio de un calor de incendio, camino más de dos horas hasta una cueva de murciélagos. Atravieso poblados, huellas entre pastizales y un breve sendero de selva. Finalmente, la cueva no es cueva sino un hoyo tenebroso que se hunde en la tierra y del que brota un chirrido fúnebre. Me voy como he venido –sin ver nada– y tomo un desvío hacia una playa pequeña llamada Illig Illigan. Me quedo leyendo y mirando las formaciones calcáreas que brotan del mar espeso y me pregunto por qué caminé dos horas hasta un sitio repleto de los únicos animales de la creación que me producen un pánico cervical. Quizás por eso (Guerriero, 2013a).

Con dos estrategias diferentes (la de Alcalá y la de Filipinas), Guerriero llega al mismo punto. Sin “adornarse de exotismo y anécdotas como un árbol de Navidad”, como dice

Bouvier, encuentra en lo extraño una oportunidad de examinarse: –Dos días más tarde, en la fila de migraciones del aeropuerto de Manila, hay cuatro o cinco ventanillas con muy poca gente, y una frente a la que se agolpa una multitud. Sobre esa ventanilla un cartel dice: –Sólo para Filipinos viviendo en el extranjero”. Así es como me voy de ese país sin entender nada. Sin querer buscar explicaciones” (Guerriero, 2013a).

Puede decirse que Guerriero concibe la escritura de viaje en el sentido contemporáneo, donde comparte similitudes con narradores como Theroux, Ollivier, Caparrós, Leigh Fermor, Bryson o el propio Bouvier. Es de notar el cambio de registro entre este tipo de trabajos y los perfiles y las crónicas de aspectos relacionados con Argentina. En –Filipinas, un viaje al otro lado del mundo” y –Diario de Alcalá”, Guerriero se coloca en el centro del relato y los acontecimientos del espacio diegético dan pie a sus observaciones (el sostén del texto). A diferencia de sus demás trabajos, en la crónica de viajes la voz de la periodista argentina resuena por encima de todo.

Alberto Salcedo Ramos sólo se acerca al tema del viaje en una ocasión, en –La travesía de Wikdi”. Respecto a Guerriero, la interpretación ha cambiado. El periodista colombiano coloca a un personaje en el centro del relato, a Wikdi, un niño que debe cubrir a pie grandes distancias para llegar a su escuela.

En la áspera trocha de ocho kilómetros que separa a Wikdi de su escuela se han desnucado decenas de burros. Allí, además, los paramilitares han torturado y asesinado a muchas personas. Sin embargo, Wikdi no se detiene a pensar en lo peligrosa que es esa senda atestada de piedras, barro seco y maleza. Si lo hiciera, se moriría de susto y no podría estudiar. En la caminata de ida y vuelta entre su rancho, localizado en el resguardo indígena de Arquía, y su colegio, ubicado en el municipio de Unguía, emplea cinco horas diarias. Así que siempre afronta la travesía con el mismo aspecto tranquilo que exhibe ahora, mientras cierra la corredera de su morral (Salcedo, 2013).

La escritura de Salcedo Ramos coloca a Wikdi en un terreno cercano a lo mítico: Ulises colombiano, Wikdi debe enfrentarse a innumerables peligros a diario para llegar a su

destino. La crónica relata la odisea que cubren esas cinco horas del camino de Wikdi. Pero en la Colombia de 2013 los peligros ya no son Escila, Caribdis, Polifemo, sino el pasado reciente, las cicatrices que han dejado las luchas contra la droga, la guerrilla, los grupos paramilitares:

Captada en su propio ambiente, digo, la historia que estoy contando suscita tanta admiración como tristeza. Y susto: aquí los paramilitares han matado a muchísimas personas. Hubo un tiempo en el que adentrarse en estos parajes equivalía a firmar anticipadamente el acta de defunción. El camino quedó abandonado y fue arrasado por la maleza en varios tramos. Todavía hoy existen partes cerradas. Así que nos ha tocado desviarnos y avanzar, sin permiso de nadie, por el interior de algunas fincas paralelas. Doy un vistazo panorámico, tanteo la magnitud de nuestra soledad. En este instante no hay en el mundo un blanco más fácil que nosotros. Si nos saliera al paso un paramilitar dispuesto a exterminarnos, lo conseguiría sin necesidad de despeinarse. Sobrevivir en la trocha de Arquía, después de todo, es un simple acto de fe. Y por eso, supongo, Wikdi permanece a salvo al final de cada caminata: él nunca teme lo peor (Salcedo, 2013).

Nos movemos, entonces, del viaje introspectivo de Guerrero a la narración del camino mítico de Salcedo en el que las llagas no han terminado de cerrar. Wikdi, un niño que no vivió las etapas más cruentas del conflicto colombiano, se enfrenta a las secuelas de ese periodo (—Él desconoce las amenazas que representan los paramilitares —escribe Salcedo Ramos (2013)—, y no se plantea la posibilidad de convertirse, al final de tanto esfuerzo, en una de las víctimas del desempleo que afecta a su departamento”). Un camino, el de Wikdi, lleno de incertidumbre, de oportunidades arrebatadas, donde la esperanza más pequeña se encuentra a cinco horas de distancia.

Y si Salcedo Ramos habla de un territorio hollado por la guerra, Óscar Martínez describe un espacio donde las llagas van abriéndose junto al camino. Para él, el viaje por Centroamérica no es una elección, sino la conclusión de un movimiento. Los miles de salvadoreños, hondureños, guatemaltecos... que atraviesan la franja central del continente lo hacen por sobrevivir. No hay espacio para decisiones trascendentales: han sido orillados, arrojados de sus países por la violencia que supone la ruta de la droga:

El potente pitido suena profundo y prolongado en la oscuridad. La Bestia llega. Un toque. Dos toques. La llamada imperativa del viaje. Los que están dispuestos tienen que seguirla en este momento. Esta noche unas 100 personas lo hacen. Se levantan de su sueño, se sacuden el cansancio acumulado, encajan en sus hombros las mochilas, cargan las botellas de agua y caminan otra vez hacia el inicio de un recorrido de muerte (Martínez, 2011c)

Martínez empezó su carrera periodística en México, y desde hace unos años ha encontrado en el diario digital *El Faro* el espacio para publicar sus textos. El cronista salvadoreño se mueve por Centroamérica y el sur mexicano, donde el éxodo hacia el norte, hacia la tierra prometida de los Estados Unidos adquiere sus tonos más violentos (publicó en 2010 *Los migrantes que no importan*, que a la manera de los grandes relatos de viajes cubre la ruta de migración de Honduras a Tijuana; no hay, en este libro, espacio para el paisaje, el clima, las tradiciones: en la espiral de violencia que se extiende por la zona la narración se parece, en lo esencial, a una expedición por los círculos infernales).

Los relatos de Martínez combinan la estrategia de Guerriero de colocarse en el centro del relato y la intención de Salcedo de dar voz a los afectados por la violencia. El periodista salvadoreño viaja con los migrantes, enfrenta los mismos peligros que ellos, fuma y duerme en los mismos albergues, y sólo después de haber compartido las mismas penurias se aventura a narrar esa historia, la historia de los perdedores del sistema:

Este será mi octavo viaje, pero acostumbrarse a este momento me ha resultado imposible. Es un vaivén de siluetas que corren y gritan; de fondo, el sonido metálico de la Bestia lo inunda todo, y no hay mucho tiempo para pensar. En el cerebro, una sensación entre el miedo y la emoción por algo nuevo. Solo sabes que no quieres perder el tren, que no te quieres equivocar de vagón y acabar en la línea de cajones que no se moverá. Solo piensas en ti mismo, en esa escalera que has elegido, en treparla, en que nadie se interponga (Martínez, 2011c).

Martínez narra esa primera parte del éxodo, aquella en la que los migrantes se convierten en el blanco de los cárteles del sur. Una vez que los centroamericanos han superado esa etapa (detrás de ellos quedan los cadáveres, los secuestros, las invitaciones a unirse a los grupos

delictivos), el siguiente tramo, el más cercano a la frontera estadounidense, es relatado por Diego Osorno.

Sin embargo, Osorno ya no se ocupa del viaje. Sus narraciones se detienen en un espacio, se instalan en el territorio de los cárteles. De ahí en adelante, el cronista mexicano se guía por una premisa escalofriante: los cadáveres ya no se mueven.

¿Cómo termina una conversación así? No termina. Sigo en contacto con el soldado zeta, quien es una de mis referencias durante la búsqueda de algunas de las miles de personas que se ha tragado la guerra del noreste en los últimos años. El último censo oficial reporta veintiséis mil desaparecidos, aunque las estimaciones de diversos organismos civiles rondan los sesenta mil. No conocemos todavía el tamaño de este abismo (Osorno, 2013a).

El viaje termina en la frontera norte de Latinoamérica. Aquello que empieza como la oportunidad de introspección termina con la imposibilidad de movimiento. De esta manera, las distintas interpretaciones del viaje se ven moldeadas por la violencia de la zona geográfica en la que se desenvuelven.

La vejez

La crónica latinoamericana encuentra en la vejez la guardiana de la memoria. Contra el movimiento de sus sociedades, que encuentran en el viejo un ser incapaz de formar parte de la cadena de producción, los cronistas miran a la senectud no para comparecerla, sino para extraer de ella una lección, un aprendizaje.

Tal vez sea Leila Guerriero quien dedique más atención a la vejez. La mayor parte de sus perfiles enfocan a artistas maduros cuya obra ha atravesado distintas generaciones. Tal es el caso del texto que desarrolla sobre Rodolfo Fogwill, uno de los escritores argentinos más importantes de los últimos cincuenta años:

De pie, en la cocina, Fogwill calienta agua para el té en medio de un paisaje como los que dejan las inundaciones cuando las aguas se retiran. En el suelo, en la mesada, sobre la heladera, hay tostadas, servilletas de papel, yerba, fideos secos, ollas, pavas, jarras, restos de comida, saquitos de té, carnets de afiliación a clubes, pomos de crema Vichy vacíos. En el lavatorio, lleno de agua oscura, flotan, o se hunden, tazas, vasos, platos, tenedores. En el living hay ropa, diarios, partituras, zapatillas, un telescopio, binoculares, botellas de coca cola vacías, rollos de cables, rollos de soga, libros, cedés, una estufa eléctrica, una estufa a gas. De una escalera que conecta con el entrepiso cuelgan dos helechos y un racimo de perchas con suéteres, camisas, pantalones, bolsas de tintorería y una computadora, la pantalla y el teclado cubiertos por grumos endurecidos de polvo, tiempo, mocos. Pero Fogwill dice que es chocolate con saliva. -Mientras escribo, como chocolate, me chupo los dedos, y eso se queda pegado. Antes era peor. Tomaba merca [cocaína], y la merca se come el cobre (Guerriero, 2011b)

Guerriero no lo hace únicamente con Fogwill: también retrata a Aurora Ventini, a Felisa Pinto, a Sara Facio. No se trata, desde mi punto de vista, de una casualidad. Estos perfiles, que recorren buena parte de la historia del siglo pasado, son el intento de la autora por visitar la historia, por rascar en la memoria de la sociedad argentina: Como dice Felisa Pinto: -Yo soy testigo del siglo veinte. No soy el google, entendés. Yo lo viví” (Guerriero, 2011d).

De esta manera, Guerriero se permite visitar el pasado, alejarse de la urgencia de presente impuesta por los medios hegemónicos: -Con voz de maestra de jardín de infantes puede declarar esto: -A mi abuela, que estaba al frente del restaurante, la mató el peronismo cuando pusieron el laudo”. O esto: -Hace años fui a un encuentro de fotógrafos en México. El invitado especial era Mario Benedetti. Empecé mi conferencia diciendo que no entendía por qué si tenían a Juan Rulfo, que además de ser un gran escritor era fotógrafo, el invitado era Mario Benedetti” (Guerriero, 2011c). Gracias a Sara Facio, a Fogwill, a Ventini o a Pinto, la periodista argentina puede indagar en un pasado, el de las dictaduras argentinas, que no ha terminado de quedar atrás.

Para Alberto Salcedo Ramos, la vejez, en la sociedad colombiana, viene aparejada con el olvido. Sus textos son denuncias. Por eso no sorprende que en los dos textos en los que aborda este tema se concentre en dos exdeportistas; es decir, mitos populares, héroes

encarnados cuya esencia radica en el pasado. Una vez retirados, su vida queda suspendida en las cintas de video de sus grandes triunfos:

Yo aprovecho el giro que ha tomado la conversación para averiguar por qué cargas tantas joyas. Noto que, incluso, tienes un reloj sin talco, recuerdo de tu tarde de compras en Montecarlo con Alain Delon. ¿Por qué lo usas todavía, si ya se dañó?— Edda, mi hermano, donde me lleguen a ver sin ese reloj empiezan a decir que me quedé en la ruina. Parece que no conocieras a los cartageneros.

—¿Y el boxeo te dio para comprar algo más que prendas?—Bueno, tengo mis casas y mis buses. Yo no me metí a loco porque a mí me tocó sacrificarme mucho en el boxeo.

—¿Por qué te pusiste esas iniciales de oro en los dientes?—Eche, porque gané para ponérmelas. Yo en esa época era campeón.

Ahora, mientras caminas conmigo a través de un angosto corredor bordeado de vendedores ambulantes, destilas un aire de complacencia. Se nota a leguas que te gusta ser quien eres. Se nota a leguas que, aunque insistas en que el pasado “es una vaina vieja”, te encanta evocarlo. No en vano conservas todas esas prendas que prolongan el tiempo ya remoto del esplendor. Al lucirlas, vuelves a noquear a Briscoe, vuelves a ser el que siempre has sido: el amo y señor del coraje. El champion, mi vale. El campeón (Salcedo, 2011c)

En el otro texto, “El boricua Zárate, el futbolista en el olvido”, Salcedo Ramos deja más claro el olvido en el que ha caído el protagonista. Un boxeador y un futbolista: dos exponentes del semillero de héroes de la historia colombiana del siglo XX. Como escribe Coetzee (2012: 46): “El deporte profesional responde a nuestra ansia de heroísmo dándonos únicamente el espectáculo del heroísmo [...] La ubicuidad de la entrevista posterior al partido. El hombre que durante un par de horas amenazaba con dejarnos atrás, con ascender a ese reino —a un paso de la divinidad— [...] es obligado a retomar su simple estatus mortal, es ritualmente humillado”. Zárate y Rocky se elevaron a un paso de la divinidad. Pero después cayeron y recuperaron su estatus de mortal en una sociedad que los acostumbró a vivir por encima de ella. Sólo les queda aferrarse al pasado, y así lo hacen.

Y si las presencias ilustran el estado de las cosas, las ausencias dicen algo más. En las crónicas de Diego Osorno y de Óscar Martínez la vejez no tiene cabida. Sus escenarios son los de la juventud, los de la velocidad, los del conflicto. Los migrantes no envejecen, los narcotraficantes tampoco: no les da tiempo. Sus protagonistas transitan por un constante presente, con escasas posibilidades de recuerdo (invocan sólo su pasado reciente, aquel que

los llevó a terminar en esa situación). Viven en un territorio lleno de juventud, son jóvenes quienes matan, son jóvenes quienes mueren. La vejez, en lugares como éstos, ha dejado de ser una posibilidad.

La violencia

El periodismo reporta la violencia (de ahí el dicho estadounidense que reza Si sangra, va al encabezado). La violencia, sin embargo, se expresa en los medios desde dos perspectivas: la de quienes la ejercen –los militares, la fuerza policiaca– y la de quienes la han sufrido. Pero quienes la sufren son presentados como cadáveres, como cuerpos que han perdido toda forma (las fotos de diarios como *El Gráfico* sustraen la capacidad de empatía, eliminan la posibilidad de pensar que antes, entre ese amasijo de carne, hubo vida). La víctima potencial –quien se encuentra en una situación en la que los demás van cayendo a su alrededor– y la víctima en movimiento –quien todavía no se convierte en un cuerpo despersonalizado– son el centro de atención de la crónica.

Leila Guerriero no incluye entre su trabajo muchos trabajos sobre violencia (lo más cercano fue *Los suicidas del fin del mundo*, en el que investigaba una ola de suicidios en un pueblo perdido de la Patagonia; sin embargo, el estudio que lleva a cabo la Guerriero en esta obra se acerca más al análisis del deterioro de vida a raíz de la crisis argentina de principios de siglo). En sus textos pueden encontrarse marcas de hechos violentos, a los cuales, sin embargo, no da seguimiento.

A la vuelta de siglo, Alberto Salcedo Ramos ha disminuido la cantidad de violencia de la que da cuenta en sus páginas. No sorprende: su carrera periodística dio inicio en uno de los momentos más cruentos del conflicto colombiano. Ahora, como se vio en este capítulo, su mirada se dirige a otros temas (incluso la violencia es enfocada de manera oblicua, dando cuenta de las cicatrices del conflicto, como en el caso de Wikdi). En ocasiones, sin embargo, no puede evitar escribir sobre las víctimas. En “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas”, Salcedo Ramos viaja al pueblo de El Salado para investigar una masacre en el caribe colombiano ocurrida once años atrás. Una vez ahí, se da tiempo para esbozar una reflexión:

Sucede que los asesinos -advertido de pronto, mientras camino frente al árbol donde fue colgada una de las 66 víctimas- nos enseñan a punta de plomo el país que no conocemos ni en los libros de texto ni en los catálogos de turismo. Porque, dígame usted, y perdone que sea tan crudo, si no fuera por esa masacre, ¿cuántos bogotanos o pastusos sabrían siquiera que en el departamento de Bolívar, en la Costa Caribe de Colombia, hay un pueblo llamado El Salado? Los habitantes de estos sitios pobres y apartados solo son visibles cuando padecen una tragedia. Mueren, luego existen (Salcedo, 2011a).

Salcedo, usualmente contenido en el estilo, describe desde el segundo párrafo el modo en que los asesinos actuaron. Después de denunciar que los habitantes de un pueblo tan pequeño como El Salado sólo existen en la masacre, el periodista colombiano coloca en primer plano las atrocidades del ataque:

Mi acompañante cuenta entonces que en este punto en el que estamos ahora, más o menos aquí, en la mitad de la cancha, los paramilitares torturaron a Eduardo Novoa Alvis, la primera de sus víctimas. Le arrancaron las orejas con un cuchillo de carnicería y después le embutieron la cabeza en un costal. Lo apuñalaron en el vientre, le descerrajaron un tiro de fusil en la nuca. Al final, para celebrar su muerte, hicieron sonar los tambores y gaitas que habían sustraído previamente de la Casa de la Cultura (Salcedo, 2011a).

Unos párrafos más adelante, Salcedo Ramos continúa con la descripción de las sevicias perpetradas por los asesinos:

En seguida arrancaron a los pobladores de sus casas y los condujeron como borregos de sacrificio hacia la cancha. Allí —aquí— los obligaron a sentarse en el suelo. En el centro del rectángulo donde normalmente es situado el balón cuando va a empezar el partido, se plantaron tres de los criminales. Uno de ellos blandió un papel en el que estaban anotados los nombres de los lugareños a quienes acusaban de colaborarle a la guerrilla. En la lista, después de Novoa Alvis, seguía Nayibis Osorio. La arrastraron prendida por el pelo desde su casa hasta el templo, acusada de ser amante de un comandante guerrillero. La sometieron al escarnio público, la fusilaron. Y a continuación, en el colmo de la sevicia, le clavaron en la vagina una de esas estacas filosas que utilizan los campesinos para ensartar las hojas de tabaco antes de

extenderlas al sol. “¿A quién le toca el turno?”, preguntó en tono burlón uno de los asesinos, mientras miraba a los aterrados espectadores. El compañero que manejaba la lista le entregó el dato solicitado: Rosmira Torres Gamarra. Separaron a la señora del grupo, le amarraron al cuello una soga y comenzaron a jalarla de un lado al otro, al tiempo que imitaban los gritos de monte característicos de la arriería de ganado en la región. La ahorcaron en medio de un nuevo estrépito de tambores y gaitas. Luego ametrallaron, sucesivamente, a Pedro Torres Montes, a Marcos Caro Torres, a José Urueta Guzmán y a un burro vagabundo que tuvo la desgracia de asomar su hocico por aquel inesperado recodo del infierno. Uno de los paramilitares amenazó a la muchedumbre: el que lllore será desfigurado a tiros (Salcedo, 2011a).

¿Por qué Salcedo Ramos regresa a un pueblo donde se perpetró una masacre once años atrás? ¿Cuál es la diferencia entre hablar de los cadáveres del momento y, por el contrario, invocar a los muertos del pasado? ¿Qué interés noticioso puede traer consigo un pueblo donde nada ha pasado en la última década? Ninguno. En absoluto.

Le reitero a José Manuel Montes que mi visita se debe a la matazón cometida por los paramilitares. Si no se hubiese presentado ese hecho infame, seguramente yo andaría ahora perdiendo el tiempo frente a las vitrinas de un centro comercial en Bogotá, o extraviado en una siesta indolente. El terrorismo, fíjese usted, hace que algunos de quienes todavía seguimos vivos, pongamos los ojos más allá del mundillo que nos tocó en suerte. Por eso nos conocemos usted y yo. Y aquí vamos juntos, recorriendo a pie los 150 metros que separan la cancha del panteón donde reposan los mártires. Mientras avanzamos, digo que acaso lo peor de estos atropellos es que dejan una marca indeleble en la memoria colectiva. Así, la relación que la psiquis establece entre el lugar afectado y la tragedia es tan indisoluble como la que existe entre la herida y la cicatriz. No nos engañemos: El Salado es “el pueblo de la masacre”, así como San Jacinto es el de las hamacas, Tuchín el de los sombreros vueltaíos y Soledad el de las butifarras. Hemos llegado por fin al monumento erigido en honor a las personas acribilladas. En el centro del redondel donde yacen las osamentas, se levanta una enorme cruz de cemento. La pusieron allí como el típico símbolo de la misericordia cristiana, pero en la práctica, como no hay a la entrada de El Salado ningún cartel de bienvenida, esta cruz es la señal que le indica al forastero dónde se encuentra el mojón que demarca el territorio del pueblo. Porque en muchas regiones olvidadas de Colombia, fíjese usted, los límites geográficos no son trazados por la cartografía sino por la barbarie. Al distinguir los nombres labrados en las lápidas con caligrafía primorosa, soy consciente de que camino por entre las tumbas de compatriotas a quienes ya no podré ver vivos. Habitantes de un país terriblemente injusto que solo reconoce a su gente humilde cuando está enterrada en una fosa (Salcedo, 2011a).

El Salado no supone ningún interés noticioso. En ese lugar no ha pasado nada en la última década. Ninguna novedad. Pero la crónica, parece decir Salcedo, mira donde los demás no ven, encuentra conocimiento en lugares donde la masacre ya es parte del pasado. De manera contraria a los periodistas que cubren la guerra y se desplazan de conflicto en conflicto, Salcedo Ramos se detiene en una parcela de la Historia y encuentra, ahí, la experiencia que refleja el estado del país:

Cualquier visitante desprevenido pensaría que se encuentra en un pueblo donde la gente vive su vida cotidiana de manera normal. Y hasta cierto punto es así. Sin embargo —me advierte Oswaldo Torres— tanto él como sus paisanos saben que, después de la masacre, nada ha vuelto a ser como en el pasado. Antes había más de 6000 habitantes. Ahora, menos de 900. Los que se negaron a regresar, por tristeza o por miedo, dejaron un vacío que todavía duele.

[...]

Le digo a Oswaldo Torres que el sobreviviente de una masacre carga su tragedia a cuestas como el camello a la joroba, la lleva consigo adondequiera que va. Lo que se encorva bajo el pesado bulto, en este caso, no es el lomo sino el alma, usted lo sabe mejor que yo. Torres expulsa una bocanada de humo larga y parsimoniosa. Luego admite que, en efecto, hay traumas que perduran.

[...]

La violencia les produjo muchos daños irreparables. Espantó, a punta de bombazos y extorsiones, a las dos grandes empresas que compraban las cosechas de tabaco en la región. Enraizó el pánico, la muerte y la destrucción. Provocó un éxodo pavoroso que dejó el pueblo vaciado, para que lo dismantelaran las alimañas de toda índole. Cuando los habitantes regresaron, casi dos años después de la masacre, descubrieron con sorpresa que la mayor parte de la tierra en la que antes sembraban tenía otros dueños. Ya no había ni maestros ni médicos de planta, y ni siquiera un sacerdote dispuesto a abrir la iglesia cada domingo (Salcedo, 2011a).

Hacia el final de la crónica, Salcedo Ramos cuenta la historia de María Magdalena, habitante de El Salado. En este relato se concentra la idea que ha encaminado la crónica del colombiano; es decir, la resistencia al olvido, la conciencia de que las cicatrices son la marca de una herida que en cualquier momento, y si no se le presta atención, puede volver a abrirse:

A María Magdalena la retrataron al lado del Presidente de la República, la ensalzaron en la radio y en la televisión, la pasearon por las playas de Cartagena y por los cerros de Bogotá. Le concedieron —vaya, vaya— el Premio Portafolio Empresarial, un trofeo que hoy es un trasto inútil arrinconado en su habitación paupérrima. Los industriales le mandaron telegramas, los gobernadores exaltaron su ejemplo. Pero en este momento, María Magdalena se encuentra triste porque, después de todo, no ha podido estudiar para ser profesora, como lo soñó desde la infancia. “No tenemos dinero”, dice con resignación. Lejos de los reflectores y las cámaras, no resulta atractiva para los falsos mecenas que la saturaron de promesas en el pasado.

[...]

Veo las calles barroas, veo un perro sarnoso, veo una casucha con agujeros de bala en las paredes. Y me digo que los paramilitares y guerrilleros, pese a que son un par de manadas de asesinos, no son los únicos que han atropellado a esta pobre gente (Salcedo, 2011a).

El Salado no sólo es el escenario de una masacre, sino también el resultado de años de olvido. ¿Qué nos enseñaron sus muertos?, parece preguntar Salcedo Ramos. Como en *J'acusse*, la película de Abel Gance, el grito que los testigos de la masacre dirigen a sus compañeros caídos es el siguiente: “¡Sus sacrificios fueron en vano!” (Sontag, 2004: 25). Mientras otros periodismos siguen la ruta de la novedad, el de Salcedo Ramos va al pasado para extraer una experiencia de mundo que ofrece otro tipo de conocimiento.

El tema central de los textos de Óscar Martínez es la violencia (ya la violencia en curso de “La Bestia”, ya la violencia con los que en su momento fueron los victimarios de “Los más miserables de los traidores”), y no podría ser de otra manera. Mientras escribo estas líneas se difunde la noticia de que marzo de 2015 fue el mes más negro de los últimos quince años en El Salvador, con 481 asesinatos. Con una población de seis millones de habitantes, este país tiene una tasa de 60 homicidios por cada 100 000 habitantes. Colocado en el camino de la droga, sin haber superado del todo su guerra civil, El Salvador es uno de los países más peligrosos del mundo.

Pese a todo, Martínez no se regodea en la violencia. Sus textos, conducidos como un relato policiaco, intentan explicar la estructura que hace posible semejante cantidad de homicidios. Sigue el rastro de la sangre para encontrar las omisiones, las fallas, la lógica de los victimarios:

El Detective, desde esa primera reunión, empezó a comentar con detalle la función de cada miembro de este cártel oculto, nos dimensionó su tamaño y le puso una voz a los informes.

—Miren, todos estos narcos tienen un administrador general, hay más gente arriba. En occidente están estos. Ahora, cada uno tiene una red de personas. Detrás de cada cabeza hay una red de familiares, gente de confianza. Solo Chepe Diablo tiene más de 50 personas, y cada persona tiene a otras personas, él ya no se mancha las manos.

Aunque la Policía, como institución, se rehusaba a colaborar con nuestra investigación, nuestros informantes decidieron dar luz verde a abrirse ante nuestras preguntas y solicitudes de información, pero pronto se hizo necesario encontrar otras fuentes. No podíamos correr el riesgo de que el Primer Informe fuera también policial y tuviéramos un caso basado solo en información de una fuente. Sin embargo, hablar era muy difícil para los funcionarios a los que nos dirigimos. El de José Adán Salazar Umaña es un nombre del que oíamos hablar a todas las fuentes, pero que sigue libre a pesar de años de investigación. Es un narco muy bien protegido, decían. ¿Qué gano yo con hablar?, parecían preguntarse, porque la actitud de muchos que callaron era la de alguien que tiene aquello en la punta de la lengua, pero cierra la boca y se guarda el verbo (Martínez, 2011d).

Por los textos de Martínez no desfilan los descabezados, los mutilados, la sangre y las vísceras. El periodista salvadoreño se mueve en la dirección contraria de los relatos en los que las víctimas sólo existen por la cantidad de miembros faltantes. Con Martínez los muertos significan: son ellos quienes sufren la estructura de un Estado asesino, los mecanismos del tráfico de droga. Si entendemos el funcionamiento de éstos, las voces de los afectados, que resuenan todo el tiempo en las crónicas de Martínez, se llenarán de otro significado.

Diego Osorno dedica toda una crónica a exponer el punto de vista de un integrante de la organización de los Zetas. El propio Osorno reconoce que este tipo de testimonios han abundado en el periodismo mexicano desde el inicio de la guerra contra el narcotráfico, pero todavía no existe, afirma, una entrevista con un miembro de los Zetas. Para el cronista, no se trata de un sicario, sino de un sobreviviente de la guerra que puede arrojar luz sobre los procedimientos de dicha organización delictiva:

Cuando se realizó la entrevista, el soldado zeta comentó que estaba en una especie de retiro, ya que ahora sólo trabajaba con una célula que, coludida con un grupo de soldados del ejército, se dedicaba a robar gasolina de unos ductos de Pemex. Dijo que todos sus compañeros más expertos, así como los comandantes zetas con los que él

había participado en combate, ya estaban muertos o detenidos. Que algunos de los comandantes que quedaban lo invitaban a trabajar con ellos pero él prefería mantenerse al margen y trabajar solamente robando gasolina (Osorno, 2013a).

Osorno es consciente del peligro que supone poner en primer plano a un miembro de los Zetas (¿hasta qué punto se contribuye a la mitificación del delincuente?, ¿cómo evitar presentarlo como una mera víctima de las circunstancias?); no obstante, la entrevista ofrece datos fundamentales para pensar el conflicto mexicano: el entrevistado detalla la organización de los Zetas, la crudeza de los enfrentamientos, los datos que los medios oficiales no dan a conocer, su opinión respecto a la guerra.

—¿Cómo termina una conversación así? No termina. Sigo en contacto con el soldado zeta, quien es una de mis referencias durante la búsqueda de algunas de las miles de personas que se ha tragado la guerra del noreste en los últimos años” (Osorno, 2013a). El periodista mexicano no exalta ni sataniza al miembro de los Zetas. Utiliza sus palabras para dar una muestra de la profundidad del problema. Sin sangre, sin descabezados, el texto de Osorno describe el movimiento de la violencia, sus consecuencias, su futuro.

El mito popular

—La crónica es la agente del mito popular [...] Sus protagonistas pueden ser el ídolo de multitudes, la cantante famosa, el futbolista estrella, el que haga alharaca. La crónica lo acepta como mito y lo ayuda a la mitificación”, escribe Darío Agudelo (2012: 45). El cronista se acerca al mito popular porque ahí radican muchas de las claves para interpretar la sociedad actual.

Leila Guerriero lo hace con un astrólogo de enorme éxito en la televisión argentina en —Horangel, la música del azar”. El acercamiento de la periodista argentina es destacado debido a que no reverencia y tampoco se burla:

De Horangel se dice que es culto, discreto, cascarrabias. Cuando a fines del año 2007 se presentó en el programa Mañanas Informales, de canal 13, se molestó con los conductores —Ronnie Arias, Ernestina Pais— reconviniéndolos con frases del tipo “No me haga repetir” o “Se nota que usted no me ha leído”. Eso, a los ojos de sus

seguidores, aumentó su fama de hombre serio. De astrólogo entre astrólogos (Guerriero, 2011a).

Este tono ambiguo se mantiene al final del relato, cuando la pareja de Horangel muere. El astrólogo que vive de predecir el futuro no es capaz de ver la muerte de su esposa; sin embargo, sí insiste en que no la internen. —Lo rodea el halo de virtud del no fanático. De quien permite la sombra de la duda incluso en su contra, aun a su pesar”, escribe Guerriero (2011a). Terminada la narración, a Horangel no se le ha arrebatado la calidad de mito: se ha hecho de él un relato coherente, articulado, que no lo tacha de embustero y tampoco lo eleva al terreno de lo sobrenatural.

Alberto Salcedo Ramos sí deposita en el héroe popular un conocimiento propio. En —El testamento del viejo Mile”, el periodista colombiano hace el retrato de un músico formado en la calle cuyo nivel de destreza lo llevan a erigirse como una de las figuras fundamentales de su comunidad.

En los primeros tiempos, cada canto era una crónica que narraba un suceso significativo de la región: las travesías mundanas de un sacerdote al que todos creían casto, el chismorreo que le sirve a ciertos pueblos como ejercicio colectivo contra el tedio, o la fuga de una muchacha rica y bonita con un muchacho pobre y feo. Esos motivos elementales, al ser contados con gracia y precisión, adquirían una gran fuerza expresiva. Era una música hecha para el consumo vital de sus propios cultores: cada verso se festejaba ruidosamente en el lugar mismo en el que nacía y en el momento mismo de su creación, y nadie esperaba que la práctica de aquella vocación primaria le condujera a la fama o le engordara los bolsillos. Cantaban por puro gusto. Para poner un poco de color en la gris labranza de todos los días, y como pretexto para departir con los amigos (Salcedo, 2012c).

De esta manera, con Salcedo Ramos el viejo Mile se convierte en un rapsoda contemporáneo (el narrador, en ocasiones, se dirige a él como —el Maestro”), un poeta con acceso a la verdad desde otros mecanismos. La crónica, que es por mucho la más larga en la producción de Salcedo Ramos, alcanza su clímax cuando Mile se enfrenta en un duelo de coplas con otro músico popular, enfrentamiento del cual sale victorioso. Al final del relato,

Mile se encuentra en su casa, viejo, seguro de que continuará tocando el acordeón hasta el día de su muerte.

El abandono del Estado

No hay, entre las crónicas de esta investigación, un texto que refleje de manera más cruda la sociedad abandonada por su Estado como “La batalla de Ciudad Mier” de Diego Osorno. Ya desde las primeras líneas, el autor resume la idea central que sostendrá la narración: una población abandonada a su suerte por un Estado que no se interesa por la seguridad de sus habitantes:

La mañana del 22 de febrero de 2010, cuando Ciudad Mier se preparaba para las fiestas anuales, quince camionetas con las siglas del Cártel del Golfo entraron por el acceso de la carretera de Reynosa como caballos desbocados. Los pistoleros enfilaron a la comandancia de la policía municipal, bajaron de sus vehículos y comenzó a sonar el tableteo de sus ametralladoras contra el viejo edificio. La gente que estaba alrededor echó el cuerpo a tierra y como pudo fue a refugiarse.

El tiroteo amainó. Seis policías municipales asustados, golpeados, jadeando con la boca abierta, rojos de sangre y con el miedo en la mirada, fueron sacados de la comandancia por los pistoleros, quienes gritaban consignas contra los Zetas. Ésa fue la última vez que se vio a los seis policías y fue también la última vez que hubo policías municipales en Ciudad Mier (Osorno, 2011b).

Ciudad Mier simboliza la distinción entre las vidas por las que vale la pena llorar y las vidas por las que no; esta población de Tamaulipas constituye un pequeño cosmos, el ensayo de un futuro Estado fallido. Representa, también, un sacrificio propio de la guerra. Se la deja a su suerte en aras de un fin mayor, el de la victoria final. Una ciudad prescindible con ciudadanos prescindibles: el Estado mexicano encarna las ideas foucaultianas del Estado racista, aquel que “hace vivir y deja morir” (Foucault, 2000: 219).

La denuncia de Osorno corre por este derrotero. Por eso se concentra en describir el ambiente de inseguridad, en el que los que ostentan el don de muerte se han hecho del control del lugar:

Aunque no ves a nadie, sabes que hay alguien viéndote a ti. Lo sientes mientras caminas entre el metal escupido por las bocas de los fusiles, regado entre vidrios rotos que, pese a tu cautela, es inevitable hacer que crujan con la pisada de las botas. Debes apurarte a terminar de mirar las gruesas manchas de sangre seca y los miles de impactos de bala que aún quedan en las paredes de las casas. No puedes dejar que caiga la noche mientras buscas recuperar más testimonios de lo que sucedió estos meses aquí. La oscuridad de una zona de guerra no es lo mismo que la oscuridad a secas, además, no existe ningún hotel o sitio al cual meterte a pasar la madrugada. Por ahora, éste no es el *Pueblo Mágico* que se anuncia a la entrada: a juzgar por la destrucción existente, es la primera línea de la guerra de Tamaulipas (Osorno, 2011c).

En la guerra, quien quiere tomar el control debe hacerlo a través de algo más que los cuerpos. En este caso se ha hecho a través del lenguaje, y Osorno lo consigna:

Aunque aquí suelen matar a alguien a diario, casi no hay muertos. Tamaulipas, una de las regiones más violentas del país, tiene reservada la palabra muerte para otras cuestiones espirituales (algo curioso tomando en cuenta que el mundo que se ve hoy por estos rumbos no incita precisamente a ser espiritual). En lugar de muertos, se habla de acribillados, encajuelados, encobijados, rafagueados, entambados y sobre todo de ejecutados. El verbo matar casi nunca se conjuga: más bien se dicen —y se practican— sus sinónimos. Piensas en eso mientras viajas por la carretera que va de Monterrey a Ciudad Mier, considerada una ruta algo más que peligrosa, donde a veces recorres tramos tan largos y solitarios que se podría jugar en ellos un partido de fútbol en pleno lunes al mediodía (Osorno, 2011c).

¿Quiénes son los culpables de los asesinatos de Ciudad Mier? Los que jalaron el gatillo, sin duda. Pero la crónica de Osorno también extiende el dedo hacia las autoridades que los dejaron morir, que los consideraron una baja necesaria (daños colaterales, como se les ha llamado desde hace unos años a las vidas que no merecen ser lloradas). ¿Cuál es la responsabilidad de un Estado? Acaso la más básica sea conservar la vida de sus habitantes, arrogarse para sí mismo el don de muerte. En Ciudad Mier eso no sucedió. En Ciudad Mier, la guerra puso al desnudo las prioridades del Estado mexicano.

Oscar Martínez explora el mismo fenómeno en la frontera entre El Salvador y Honduras. Aquí la impunidad es la regla. Los grupos criminales controlan la región. Uno de los pasos

más importantes en el camino de la droga no tiene ninguna supervisión real del Estado salvadoreño ni del hondureño:

En Honduras todo empieza mal desde arriba. Es de esperar que cuando uno busca entrar en un territorio de control del crimen organizado las advertencias fatalistas empiecen a darse en cierto momento a medida que uno se acerca al lugar.

No se puede entrar.

Ellos lo ven todo.

Si –quién sabe cómo– entrás, no salís.

En Honduras esto ocurre desde el inicio, desde la capital, Tegucigalpa, a ocho horas en vehículo de El Paraíso (Martínez, 2011a).

Y la droga, sobra decirlo, supone una cadena de violencia en la que se ve inmersa la población civil, aquella a la que el Estado está obligado a proteger:

Parece que aquí un hombre sin pistola no es hombre. No exagero. Desde que iniciamos el recorrido al mediodía hasta ahora que salimos de El Paraíso y El Tigre continúa revisando a todos los tripulantes de cuanto carro nos cruzamos, solo dos hombres no han llevado al menos una pistola en el cinto. Hemos parado a 14 hombres. Solo uno, un pobre campesino en un carro destartalado, llevaba un revólver sin permiso, y ahora viaja esposado en la cama del pick up que escolta al nuestro, el que conduce El Tigre.

En estos caminos de tierra, las pistolas y los rifles son de lo más común, pero también más allá, cuando el lodo termina en pavimento (Martínez, 2011a)

Martínez retrata el fracaso de dos Estados, cuyas consecuencias se extienden hacia el norte, hasta la zona geográfica de la que escribe Diego Osorno. El trabajo de ambos puede combinarse para contrarrestar las retóricas huecas de los organismos oficiales y de los medios hegemónicos (un grupo de hombres malos llevando a cabo acciones malas) y extender el foco, analizar las omisiones estatales y los mecanismos de aniquilación puestos en práctica por los propios Estados. La ruta de la droga, nos dicen con sus textos, contiene más criminales que los que aprietan el gatillo.

Conclusiones del capítulo

Con el análisis de los temas podemos darnos cuenta de que los cronistas latinoamericanos no ven solamente el hecho, sino también lo que éste esconde. Donde los medios hegemónicos encuentran una tragedia, los cronistas estudian las cicatrices y buscan al culpable.

De igual manera debe resaltarse la diferencia de temas conforme avanzamos en la geografía latinoamericana: Leila Guerriero se acerca poco a los hechos violentos, mientras que cuando llegamos a la frontera estadounidense Diego Osorno ya ha dado cuenta de una buena cantidad de tragedias. En ese intermedio, la obra de Alberto Salcedo Ramos se ha acercado a las consecuencias de la guerra y Óscar Martínez relata un conflicto en curso. La violencia, podría deducirse, viaja hacia el norte; es decir, la violencia va aparejada con la ruta de la droga (y lo que ésta supone, ejemplificada en los relatos de migrantes de Óscar Martínez).

¿Significa esto que en Argentina y Colombia la crónica apenas se fija en la violencia? La conclusión podría parecer acelerada. Lo cierto es que en estos países, debido a su ubicación geopolítica, la violencia no permea la totalidad de los relatos. Ahí, todavía, los cronistas pueden fijarse en el mito popular sin recordar un tiroteo; pueden, como Leila Guerriero, llevar a cabo un viaje lento, sin expectativas, un viaje como excusa para la reflexión y la exploración interna.

La conclusión central que extraigo de este análisis, sin embargo, no se refiere a los procesos violentos que se desarrollan en el continente. Para mí, lo importante es la mirada que logran congelar estos cronistas. Una mirada propia de una época llena de conflictos, de precariedad, en la que dentro de la algarabía el periodista todavía puede interesarse por los demás. Frente a una época que les exige la narración del yo, Guerriero, Salcedo, Martínez y Osorno sólo se colocan dentro de los hechos para entender mejor a quien narran. Como Simbad, cuyos viajes constituían la forma más eficaz de aprendizaje, los cronistas latinoamericanos viajan –a otros lugares, al corazón de sus países, al origen de la masacre– para entender aquello que en ocasiones se encuentra más cercano al territorio de lo innombrable. Su esfuerzo por devolvernos el lenguaje supone una acción política, pues nos

ayuda a pensar. Como escribió Susan Sontag (2004: 127), nadie puede golpear y reflexionar con la misma mano.

Un esbozo de conclusión. Diez apuntes desde la periferia

1.- ¿Por qué estudiar la crónica? ¿Mujeres como Grecia, la protagonista de una de las crónicas de Óscar Martínez, comparten el mismo destino atroz mientras escribo esta tesis? ¿Cómo puedo seguir viviendo con eso? ¿Debo fingir, al menos por ahora, que eso no existe, que los cadáveres carbonizados se esconderán debajo de la alfombra hasta que esté listo para mirarlos de frente?

¿Qué supone para mí, para mi formación, el formularme estas preguntas? ¿Corro el peligro de entrar en un cuestionamiento sin fin? ¿Y se trata acaso de un peligro?

2.- Durante esta investigación me he servido de las herramientas teóricas de la literatura para estudiar textos periodísticos. Lo hice pensando que no había ninguna diferencia entre ambas formas de expresión: como un cuento, como una novela, como un relato agradable al oído. Me equivocaba en el contenido, pero no en la aseveración.

Hace algunos años escribí para un periódico la historia de una boxeadora a quien le habían roto el corazón. El relato comenzaba con ella llorando en el gimnasio y continuaba con las dificultades familiares a las que se había enfrentado antes de entrar al profesionalismo. Mezclaba en el texto las técnicas aprendidas en mis lecturas del momento; hacía un uso excesivo de las escenas, intercalaba diálogos con acción.... Al final, pensaba, había quedado muy bien escrito. ¿Y Maribel, la boxeadora? ¿Qué había sucedido con ella? Sólo mientras redactaba esta tesis y me adentraba en la complejidad de los textos de Guerriero, de Salcedo Ramos, de Martínez y de Osorno me di cuenta de que Maribel había quedado sepultada por la búsqueda del preciosismo. Había escrito a Maribel para complacerme: un lenguaje vacío.

Recibí, entonces, la primera lección. Judith Butler lo expresa de este modo:

Porque si tú me confundes a mí, entonces tú ya eres parte de mí, y yo no estoy en ninguna parte sin ti. Sólo puedo reunir un “nosotros” encontrando el camino que me

liga a “ti”, tratando de traducir pero dándome cuenta de que mi propio lenguaje tiene que quebrarse y ceder si voy a saber quién eres. Eres lo que gano a través de esta desorientación y esta pérdida. Así es como surge lo humano, una y otra vez, como aquello que todavía tenemos que conocer (Butler, 2006: 78).

Con Maribel mi lenguaje no se quebró. Yo la quebré. Si tuviera algún sentido seguir ensayando definiciones, podría decirse que la crónica es la aceptación de que mi lenguaje no es suficiente para llegar a ti. La crónica, continuo, es el ejercicio sin fin en cuyas pérdidas surge lo humano. ¿Entendemos ahora a Fogwill, a Wikdi, a los pasajeros de la Bestia, al integrante de los Zetas? Quizá no, pero al menos, con un poco de sensibilidad, somos capaces de ceder en nuestro lenguaje.

Ahí donde surge lo humano surge también lo político.

3.- La literatura y el periodismo, sigo pensándolo, apuntan en la misma dirección. Su meta no es abrillantar la superficie, sino iluminar el fondo:

Hay una distinción esencial –me parece– entre las *historias*, por un lado, que tienen por meta la totalidad, un final, y, por otro lado, la *información*, que siempre es, por definición, parcial, incompleta, fragmentaria.

Ello es análogo a los modelos narrativos contrastantes que proponen *literatura* y *televisión*.

La literatura cuenta historias. La televisión da información.

La literatura implica. Es la recreación de la solidaridad humana. La televisión (y su ilusoria inmediatez) aparta; nos enclaustra en nuestra propia indiferencia.

Las llamadas historias que se nos cuentan en la televisión satisfacen nuestro apetito de anécdotas y nos ofrecen modelos de conocimiento que se anulan mutuamente (Sontag, 2007: 228)

Para Marta Segarra (2004: 9), el texto en la escritora argelina Hélène Cixous es “todo aquello que empuja al sujeto a salir de sí mismo –que es como Louise Labé definía ya el amor en el siglo XVI–, a tomar contacto con el Otro mediante el lenguaje”. Tanto Butler como Cixous, Labé y Sontag coinciden: lo humano (o la literatura o el periodismo o el amor, entre los cuales las fronteras se diluyen) surge cuando el lenguaje nos permite salir de

nosotros mismos y atisbar, aunque sea por unos instantes, *tu* soledad. —Por primera vez en mi vida, sentí que ya no estaba encerrada en mi interior, que alguien me hacía compañía en mi prisión”, dice uno de los personajes de la novelista rusa Nina Berberova (2004: 297) Esas palabras, pienso ahora, son el objetivo de toda literatura, de todo periodismo, de toda relación amorosa.

4.- Pensar en las crónicas requiere que pongamos el ojo en las circunstancias sociales que propiciaron el desarrollo del género. Tal vez sin la instauración de las políticas neoliberales, la crónica se habría conformado de otros componentes. No sería la misma si no se hubiese enfrentado a la creciente brecha social, a las periódicas crisis económicas o al emergente mercado de la droga.

Los textos de Martínez, Guerriero, Salcedo Ramos y Osorno dan cuerpo a las consecuencias de estas políticas. Donde el poder analiza los datos y las variables, los cronistas ven el sufrimiento que se esconde —que es escondido— detrás de los discursos de avance.

Pero los cronistas no *sólo* cuentan una historia (no sólo satisfacen nuestro apetito de anécdotas). En sus relatos hay individuos. Individuos que, sin embargo, representan grupos. ¿Por qué la literatura nos ha servido durante mucho tiempo para estudiar el estado de alguna sociedad en un tiempo determinado? Porque al igual que la crónica trabaja con la particular y lo general: presenta una historia tan específica en sus peripecias que su sentido (es decir, las sensaciones que despide) nos tocan, si no a todos, sí a un grupo importante de la población.

Esta idea, por supuesto, viene a ser representada por el *leitmotiv* de esta investigación: la crónica es la gota de agua que puede ser otras tantas.

5.- A mi parecer, la característica técnica más importante de las crónicas de Martínez, Guerriero, Salcedo Ramos y Osorno (que, como prácticamente todo en esta investigación,

tiene sus implicaciones políticas) es la capacidad de poner un alto en la narración y darse el tiempo para analizar lo sucedido, para pensar.

No es mi intención señalar que en América Latina la crónica se ha alimentado de su propia tradición, sin prestar oído a las características de otros lugares. El periodismo estadounidense de la segunda mitad del siglo XX y los periodistas europeos de la misma época influyeron de manera importante en los cronistas del momento; sin embargo, tengo la firme convicción de que a la vuelta de siglo los cronistas han buscado sus influencias en los periodistas de la región, en especial de los modernistas y de Walsh.

Son ellos quienes sientan las bases para esta característica técnica: los primeros, por un lado, privilegian en sus trabajos la enunciación subjetiva, en contraposición con el modelo *objetivo* impuesto por la Associated Press; Walsh, por otro lado, dirige sus trabajos periodísticos con el modelo del relato policiaco, lo que le permite no sólo presentar los datos sino conectarlos entre sí, conjeturar causalidades, pensar en los mecanismos de ocultamiento puestos en práctica por el poder. Estos dos elementos, resignificados por los cuatro cronistas, dan pie al cariz reflexivo que analicé en el tercer y cuarto capítulo.

Detener la narración es un acto político. Va en contra de la velocidad del mundo. Parece una acción mínima, pero en él pueden adivinarse diversas intenciones de los autores: darnos cuenta del tamaño de la tragedia a la que nos enfrentamos, pensar en la magnitud del conflicto, renunciar a la acumulación de anécdotas que, como dice Sontag, ofrecen modelos de conocimiento que se anulan mutuamente. Si en los tiempos de Twitter predomina lo breve y lo rápido (el resumen, en términos narratológicos), la crónica cepilla entonces a contrapelo: lo extenso y la pausa ofrecerán otro tipo de entendimiento. El pensamiento, podríamos decir, nos salvará del olvido.

6.- Los textos de estos cronistas despiden ecos de una vasta cultura narrativa. Su destreza en el manejo del material diegético responde a la necesidad de contar una historia que nos implique. No hay en sus producciones un afán de volver bello un relato (después de todo, qué belleza hay en la guerra).

En este sentido, encuentro en este punto una discusión parecida a la que Susan Sontag lleva a cabo en *Ante el dolor de los demás* (2004) respecto a la función de los fotógrafos en la representación de las imágenes. La cuestión puede resumirse en algunas preguntas: ¿quiénes son los responsables de la captura de la memoria? ¿Los periodistas, los ideólogos, los artistas? ¿Cuáles son los peligros de embellecer la muerte? ¿A quién se le hace un servicio insertando belleza donde no la hay?

Porque la guerra no es bella. Ofrece un tipo de conocimiento de distintos sujetos ante una situación límite. Eso es todo. Los cronistas de este estudio que tratan ese tema son conscientes de esto; describen la violencia bélica con la parquedad propia de quien ha rechazado regodearse en la desgracia.

7.- La elección de los temas y el tratamiento que se les da a éstos por parte de los cronistas supone un punto central en la significación política de su trabajo. Si los medios hegemónicos suelen concentrarse en la pérdida, en los cuerpos que ya no pueden ser reconocidos, los cronistas analizan los mecanismos de la violencia sin poner en primer plano sus exacerbadas consecuencias.

Se ha hablado mucho de “aquellos que no tienen voz”, los desplazados por el sistema. Rara vez se les describe como “aquellos que no son escuchados”. De eso se trata: individuos que hablan pero a los que nadie escucha. Poner sobre ellos el foco de atención trae consigo una postura política. Es reconocerlos como una vida digna de ser conservada y, en todo caso, como un cadáver que merece duelo.

En este contexto cobra una especial importancia el trabajo combinado de estos cuatro cronistas: unos describen la masacre en curso y otros retratan las consecuencias de abandonar la violencia a su impulso natural. Ambos constituyen un llamado a la reflexión. Ambos nos recuerdan algo que nos han orillado a olvidar: cada acción tiene consecuencias; cada disparo contiene una posible víctima. Y eso no aparece en los comunicados de prensa, en las notas informativas que a diario desaparecen en la inmensidad de la red, en los reportajes que utilizan la cifra como unidad fundamental. Estas crónicas, repito, nos implican, nos advierten que por cada ganador hay un perdedor y por cada riqueza hay un

despojados, nos obligan a escuchar a aquellos cuya voz nos han condenado a soslayar. Ese, pienso, es un acto político determinante: si no iguala, lo intenta; si no detiene el ritmo frenético de consumo de bienes de anécdotas y de personas, al menos lo entorpece.

8.- “La crónica será marginal o no será”, escribe Martín Caparrós (2102c). ¿Pero qué significa colocarse en los márgenes? ¿Cuáles son las ventajas de huir del centro y mirar desde las orillas?

En Cataluña conocí a Nadia, que a raíz del conflicto armado en Siria se exilió en Santa Coloma de Gramenet, una de las ciudades en las periferias de Barcelona. En una ocasión hizo notar que era muy fácil distinguir a los catalanes del resto de hispanohablantes. En su castellano hay algo en la *l*, dijo: es una *l* más cerrada, que se queda en el paladar. Apenas en ese momento empecé a notarlo.

¿Por qué casi ninguna capital se encuentra en las costas? Todas se ubican en el centro, al amparo de la homogeneidad. Al poder le asusta lo extranjero (volvemos a Simbad y al cowboy): lo considera una amenaza. Es la extranjería, sin embargo, el territorio desde donde podemos cuestionar (*cuestionar* no supone cancelar, sino *revitalizar*), observar, entender. “Recordé que mi abuela me decía que los viajes no son para divertirse, sino para aprender”, escribe Fatema Mernissi (2001: 38). El centro obstruye la visión, el margen la expande. El exilio de Nadia no era divertido, sin duda, pero incluso en un aspecto tan pequeño (identificar los rastros lingüísticos en el español de los catalanes) nos ofrece una lección de agudeza intelectual, de observación de las particularidades.

¿Qué significa entonces colocarse en los márgenes? Hace cinco siglos, Hugo de Saint-Victor nos daba la respuesta: “El hombre cuya tierra natal le parece dulce es todavía un tierno principiante; aquel para quien toda tierra es su tierra natal es ya fuerte; pero el hombre perfecto es aquel para quien el mundo entero es una tierra extranjera” (en Larre, 2012:10). El cronista, por tanto, es el permanente extranjero de América Latina.

9.- Si bien partí con un objetivo claro (analizar la complejidad inherente de las crónicas latinoamericanas de este siglo así como sus posibilidades políticas y artísticas), la verdadera

intención de este trabajo consiste en provocar preguntas. ¿Cuál es la relación de estas crónicas con otras formas artísticas, digamos el cine o la narración documental? ¿Cómo podemos interpretar el hecho de que la crónica se ha convertido en una de las formas narrativas más renovadoras de la actualidad? ¿A qué se debe el hecho de que sea en América Latina donde este género se ha desarrollado con más éxito? ¿Es suficiente con invocar a la tradición? ¿Podríamos contar la historia narrativa de un país a partir su desarrollo en este tipo de periodismo?

Denostada durante muchos años, la crónica periodística se ha ganado un lugar dentro del ámbito de los trabajos académicos. Estudiarla supone ponernos en contacto con un material que emana diversas claves de interpretación: nos obliga a poner un pie en las investigaciones literarias y otro en el pensamiento social y político. La crónica parece un tema fundamental para un posgrado cuyas bases se solidifican con estos procesos. Visto en su componente más básico, este trabajo no es más que una invitación a no despegar la vista de este género.

10.- ¿Por qué vamos a un museo?, se pregunta John Berger (2002: 27). En los museos, responde el escritor inglés, –se encuentran las miradas que han desaparecido”. Nadie mirará los nenúfares como Monet, nadie se mirará con el desapego con el que al final de su vida se contemplaba Rembrandt.

¿Por qué las crónicas de Osorno, Guerriero, Salcedo Ramos y Martínez son importantes? O quizá la pregunta sea más sencilla: ¿por qué las leemos? Nos hablan de historias terribles, de personajes extraordinarios, de lugares a los que difícilmente podremos viajar algún día. Nos describen las consecuencias de la guerra y nos permiten imaginar el futuro de los conflictos en curso. Nos enfrentan con la violencia silenciada por el poder. Nos implican.

Pero las crónicas, ante todo, son el recuerdo de una mirada. –¿Cuánto amor a la pintura mucho más que a sí mismo! Para llegar hasta los retratos de un hombre que se deja mirar, que se deja pintar, que se da a pintar, renunciando a sí mismo, que se da a la pintura, como otros a Dios. Y como el muerto a la ciencia. Para que avance sobre su cuerpo”, escribe

Cixous (2004: 56) sobre Rembrandt, el pintor holandés que en sus últimos autorretratos dejó de verse, de aferrarse a sí mismo.

¡Cuánto amor al periodismo mucho más que a ellos mismos! Porque sus crónicas no fueron escritas con el afán de echar a volar la pluma. Y sin embargo levantan el vuelo. Se han vuelto ligeros, como Rembrandt; han dejado de aferrarse a sí mismos. ¿Por qué los leemos ahora, por qué deberíamos leerlos mañana? ¿Por qué la aparente escritura de la inmediatez podrá conservar alguna importancia más allá del hecho mismo?

Dos años después llego a una respuesta similar a la que me planteé al iniciar el posgrado. Pero es una respuesta ya muy otra, una respuesta que, espero, ahora sea pensada desde la periferia. Estas crónicas fueron escritas por una mirada que desaparecerá. Vendrán otras, afortunadamente. Las siguientes miradas verán más allá porque Osorno, Guerriero, Salcedo y Martínez se entregaron al periodismo. Como el muerto a la ciencia. Para que avance sobre sus cuerpos.

Bibliografía:

Agudelo, D. (ed.) (2012) *Antología de la crónica latinoamericana actual*. México, Alfaguara.

Arendt, H. (2001) *Hombres en tiempos de oscuridad*. Cataluña, Gedisa.

Bajtín, M. (1982) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.

Barthes, R. (1968) “La muerte del autor” en *Cuba Literaria*, número 51, artículo 4. Disponible en: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html> [Consultado el 22 de enero de 2015].

Benjamin, W. (2005) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, Clío.

Berberova, N. (2004) *El cabo de las tormentas*. Cataluña, Circe.

Berger, J. (2002) *La forma de un bolsillo*. México, Era.

Bouvier, N. (1995) *El pez escorpión*. México, Aldus.

Butler, J. (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Argentina, Paidós.

Caparrós, M. (2012a) “Por la crónica” en Agudelo, D. (ed.) *Antología de la crónica latinoamericana actual*. México, Alfaguara.

(2012b) “Contra los cronistas” en Agudelo, D. (ed.) *Antología de la crónica latinoamericana actual*. México, Alfaguara.

(2012c) “[Por la crónica](#). Palabras de cierre del Encuentro Nuevos Cronistas de Indias 2. Ciudad de México, octubre 10 al 12 de 2012” en Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano [En línea], octubre 2012. Disponible en: <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/por-la-cronica/> [Consultado el 5 de enero de 2015]

(2014) Entrevista en *Jot Down Cultural Magazine*. España, 20 de febrero de 2014. Disponible en línea: <http://www.jotdown.es/2014/02/martin-caparros-nadie-puede->

[estar-cerca-de-borges-sarmiento-en-cambio-si-era-humano/](#) [Consultado el 28 de abril de 2014].

Carrión, J. (comp.) (2008) *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*. Cataluña, Candaya.

Carter, B. (1974) *Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera*. México, SEP.

Casarotti, E. (1999) –Paul Ricoeur, la constitución narrativa de la identidad personal” en *Revista Prisma*, número 12. Disponible en: http://www.chasque.net/frontpage/relacion/9905/filosofos_de_hoy.htm [Consultado el 8 de abril de 2014]

Chiappe, D. (2010) *Tan real como la ficción*, Cataluña, Laertes.

Chillón, A. (1999) *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

Cixous, H. (2004) *Deseo de escritura*. Cataluña, Reverso Ediciones.

Coetzee, J. (2003) *La edad de hierro*. Cataluña, Mondadori.

Coetzee, P. y Auster, P. (2012) *Aquí y ahora. Cartas 2008-2011*. México, Anagrama y Mondadori.

Dorfman, A. (2010) –[Tomas Eloy Martínez \(1934 - 2010\) Entre la crónica y la invención de la historia](#)” en *Revista Ñ* [En línea] Febrero 2010. Disponible en: <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/02/01/-02131256.htm> [Consultado el 13 de noviembre de 2013].

Eloy, T. (1997) –Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI” en la página de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano. Conferencia pronunciada el 26 de octubre de 1997 ante la Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa, Guadalajara. Disponible en: http://www.fnpi.org/fileadmin/documentos/imagenes/Maestros/Textos_de_los_maestros/periodismo.pdf [Consultado el 18 de noviembre de 2013].

Ethel, C. (2008) –Crónica, la invención de la realidad” en *El País*. 12 de julio de 2008. Disponible en línea: <http://eloficiodenarrar.wordpress.com/2009/06/23/cronica-la-invencion-de-la-realidad/> [Consultado el 18 de noviembre de 2013].

Felstiner, J. (2002) *Paul Celan: poeta, superviviente, judío*. España, Trotta.

Foucault, M. (2000) *Defender la sociedad. Curso en el College de France (1975-1976)*. México, Fondo de Cultura Económica.

García, M. (1993) *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. México, Diana.

Genette, G. (1989) *Figuras III*. Cataluña, Lumen.

González, A. (2007) *De crónicas, cronistas e indeseables. Cuatro miradas literarias a la exclusión urbana, México y Buenos Aires, finales del siglo XIX y principios del XX*. Tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Guerriero, L. (2013a) –Filipinas, un viaje al otro lado del mundo” en *Anfibia*. Marzo 2013. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2013/03/17/filipinas-un-viaje-al-otro-lado-del-mundo/> [Consultado el 30 de septiembre de 2013]

(2013b) –Diario de Alcalá” en –Diario de Alcalá” en *Revista Orsái*, febrero. Disponible en: <http://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2013/02/22/diario-de-alcala/> [Consultado el 4 de diciembre de 2013]

(2012a) –Retrato de una dama” en *La Nación*, 12 de febrero de 2012. Disponible en: <http://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2012/02/12/retrato-de-una-dama/> [Consultado el 4 de diciembre de 2013]

(2012b) –Qué es y qué no es el periodismo narrativo: más allá del adjetivo perfecto” en Rodríguez, J (coord.) *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Barcelona, 451 Editores.

(2012c) –Sobre algunas mentiras del periodismo” en Agudelo, D. (ed.) *Antología de la crónica latinoamericana actual*. México, Alfaguara.

(2011a) –Horangel: la música del azar” en *La Nación*, 11 de febrero de 2011. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/11/11/horangel-la-musica-del-azar/> [Consultado el 20 de noviembre de 2013]

(2011b) –Máquina Fogwill” en *El País*, 19 de septiembre de 2011. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/09/19/maquina-fogwill/> [Consultado el 20 de noviembre de 2013]

(2011c) –La mirada de Sara Facio” en *La Nación*, 24 de abril de 2011. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/04/24/la-mirada-de-sara-facio/> [Consultado el 20 de noviembre de 2013]

(2007) –¿Dónde estaba yo cuando escribí esto” en *El Malpensante*, número 82, noviembre-diciembre, consultado: 14 de enero de 2013, http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=116

Guillén, C. (2005) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. España, Tusquets.

Kapuscinski, R. (2002) *Los cínicos no sirven para este oficio*. Cataluña, Anagrama.

Larre, A. (2012) –Palabras sitiadas, deseos nómades” en *Revista de la Biblioteca Nacional*, época 3, año 4, número 67, enero-abril 2012, pp. 9-13. Disponible en línea: http://www.bibliotecadelbicentenario.gub.uy/innovaportal/file/53038/1/revista_biblioteca_nacional_6_7_2012.pdf [Consultado el 5 de mayo de 2015].

Marquez, M. (2006) –La crónica como género periodístico en la prensa luso-brasileña e hispano-americana: contrastes y confrontaciones” en *Revista diálogos*, número 34, febrero de 2006. Disponible en: <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/34-revista-dialogos-la-cronica-como-genero-periodistico.pdf> [Consultado el 16 de noviembre de 2013]

Martin, M (2005) *El lenguaje del cine*. Cataluña, Gedisa.

Martínez, O. (2014) “Respuesta a Lafitte Fernández” en *El Faro*. 16 de febrero de 2014. El Salvador. Disponible en línea: <http://www.elfaro.net/es/201402/opinion/14781/> [Consultado el primero de mayo de 2014].

(2013) “Los más miserables de los traidores” en *El Faro*, 13 de agosto de 2013. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2013/08/13/los-mas-miserables-de-los-traidores/> [Consultado el 12 de enero de 2014].

(2012) “Los hombres que vendían a las mujeres” en *El Faro*, 21 de noviembre de 2012. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2012/11/21/los-hombres-que-vendian-a-las-mujeres/> [Consultado el 12 de enero de 2014]

(2011a) “La frontera de los señores” en *El Faro*, 6 de octubre de 2011. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/10/06/la-frontera-de-los-senores/> [Consultado el 12 de enero de 2014]

(2011b) “Langostas, pangas y cocaína” en *El Faro*, 18 de junio de 2011. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/06/18/langostas-pangas-y-cocaina/> [Consultado el 12 de enero de 2014]

(2011c) “La bestia” en *El Faro*, 7 de junio de 2011. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/06/07/la-bestia/> [Consultado el 12 de enero de 2014]

(2011d) “El cártel de Taxis” en *El Faro*, 21 de mayo de 2011. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/05/21/el-cartel-de-taxis/> [Consultado el 12 de enero de 2014]

(2011e) “Los hombres que arrastran clavos” en *El Faro*, 17 de febrero de 2011. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/02/17/los-hombres-que-arrastran-clavos/> [Consultado el 12 de enero de 2014]

Mernissi, F. (2004) *Un libro para la paz*. Cataluña, El Aleph.

(2001) *El Harén en occidente*. Colombia, Espasa-Calpe.

Miranda, W. (2014) –Rubén Darío: cuando la crónica pagaba la renta” en *El puercoespín*. Febrero de 2014. Disponible en: <http://www.elpuercoespín.com.ar/2014/02/20/ruben-dario-cuando-la-cronica-pagaba-la-renta-por-wilfredo-miranda-aburto/> [Consultado el 4 de marzo de 2015].

Montes, A. (2009) –Esto no es una pipa: la crónica urbana y el problema del género”. Ponencia dictada en la Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17469> [Consultado el 8 de enero de 2015].

Nadal, P. (2008) *El sastre aprendiz y sus costuras. Estudio de la narrativa periodística temprana de García Márquez*. México, Plaza y Valdés.

Nayyar, D. (2006) –Globalization, history and development: a tale of two centuries”, en *Cambridge Journal of Economics*, 30, 137-159. Disponible en: <http://www.development.wne.uw.edu.pl/uploads/Courses/nayyar1.pdf> [Consultado el 6 de enero de 2015].

Osorno, D. (2013a) –Entrevista con un zeta” en *Gatopardo*, octubre 2013. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2013/10/16/entrevista-con-un-zeta/> [Consultado el 18 de febrero de 2014]

(2013b) –El escritor que no se volvió cobarde ni caníbal” en *Gatopardo*, abril 2013. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2013/04/28/el-escriptor-que-no-se-volvio-cobarde-ni-canibal/> [Consultado el 18 de febrero de 2014]

(2011a) –¿Por qué mataron al alcalde?” en *Gatopardo*, agosto 2011. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/08/27/%C2%BFpor-que-mataron-al-alcalde/> [Consultado el 18 de febrero de 2014]

(2011b) –La batalla de Ciudad Mier” en *Gatopardo*, mayo de 2011. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/05/25/la-batalla-de-ciudad-mier/> [Consultado el 18 de febrero de 2014]

(2011c) “Yo soy el culpable” en *Gatopardo*, marzo de 2011. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/03/11/yo-soy-el-culpable/> [Consultado el 18 de febrero de 2014].

Piglia, R. (1987) “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad” en *Fierro*, número 37. Septiembre 1987. Disponible en: <http://golosinacanibal.blogspot.mx/2008/10/rodolfo-walsh-y-el-lugar-de-la-verdad.html> [Consultado el 8 de enero de 2015].

(2001) *Crítica y ficción*. Cataluña, Anagrama.

(2009) “Tesis sobre el cuento” en Zavala, L. (comp.) *Teorías del cuento I*. México, Dirección de Literatura de la UNAM.

Pimentel, L. (2012) *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México, UNAM.

Reis, C. y Lopes C. (2002) *Diccionario de narratología*. España, Almar.

Remnick, D. (2011) *La tumba de Lenin*. Cataluña, Debate.

Rodríguez, J. (2013) “El periodismo narrativo en la era de internet: las miradas de Orsai, Panenka, Anfibia, FronteraD y Jot Down” en Angulo, M. (coord.) *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*. Barcelona, Libros del KO.

Rotker, S. (2005) *La invención de la crónica*. México, Fondo de Cultura Económica y Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.

Sacco, J. (2002) *Palestina: en la franja de Gaza*. España, Planeta.

Salcedo, A. (2013) “La travesía de Wikdi” en *Soho*, abril 2013. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2013/04/20/la-travesia-de-wikdi/> [Consultado el 2 de febrero de 2014]

(2012a) “Viaje al Macondo real” en *Soho*, septiembre 2012. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2012/09/30/viaje-al-macondo-real/> [Consultado el 2 de febrero de 2014]

(2012b) –El Boricua Zárate, el futbolista en el olvido” en *Soho*, abril 2012. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2012/04/04/el-boricua-zarate-el-futbolista-en-el-olvido/> [Consultado el 2 de febrero de 2014]

(2012c) –El testamento del viejo Mille” en *El Malpensante*, enero de 2012. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2012/01/07/el-testamento-del-viejo-mile/> [Consultado el 2 de febrero de 2014]

(2011a) –El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas” en *Soho*, mayo de 2011. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/05/05/el-pueblo-que-sobrevivio-a-una-masacre-amenizada-con-gaitas/> [Consultado el 2 de febrero de 2014]

(2011b) –Memorias del último valiente” en *Soho*, marzo de 2011. Disponible en línea: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/03/07/memorias-del-ultimo-valiente/> [Consultado el 2 de febrero de 2014]

(2011c) –La víctima del paseo” en *Letralia*, diciembre de 2011. Disponible en: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/12/15/la-victima-del-paseo/> [Consultado el 2 de febrero de 2014]

Sánchez, A. (2014) –El joven que tocaba el piano (y descuartizó a su novia)” en *Emeequis*, número 337, septiembre 2014, pp. 42-47.

Santana, A. (2004) *El narcotráfico en América Latina*. México, Siglo XXI.

Segarra, M. (2004) –Prólogo” en Cixous, H., *Deseo de escritura*. Cataluña, Reverso Ediciones.

Schaeffer, J. (2006) *¿Qué es un género literario?* España, Akal.

Sennett, R. (2000) *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Cataluña, Anagrama.

Sontag, S. (2004) *Ante el dolor de los demás*. México, Alfaguara.

(2007) *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. México, Mondadori.

- Steiner, G. (2003) *Lenguaje y silencio*. Cataluña, Gedisa.
- Tacca, O. (1988) *Las voces de la novela*. España, Gredos.
- Trousseau, R. (2003) –Los estudios de temas: cuestiones de método” en Naupert, C. (comp.) *Tematología y comparatismo literario*. España, Arco Libros.
- Villanueva, J. (2012) –El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy” en Agudelo, J. (ed.) *Antología de la crónica latinoamericana actual*. México, Alfaguara.
- Villoro, J. (2012) –La crónica, ornitorrinco de la prosa” en Agudelo, J. (ed.) *Antología de la crónica latinoamericana actual*. México, Alfaguara.
- (2008) *De eso se trata. Ensayos literarios*. Cataluña. Anagrama.
- Walsh, R. (2008) *Operación Masacre*. España. 451 Editores.
- (1977) –Carta abierta a la junta militar”, en *Operación Masacre* (2000). Buenos Aires. Ediciones La Flor. Disponible en: <http://archivohistorico.educ.ar/content/carta-abierta-de-rodolfo-walsh-la-junta-militar> [Consultado el 12 de enero de 2015].
- Weinberg, L. (2006) *Situación del ensayo*. México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wolfe, T. (2000) *El nuevo periodismo*. Cataluña, Anagrama.
- Zimmerman, M. (2011) *La crónica latinoamericana como espacio de resistencia al periodismo hegemónico*. Proyecto de investigación del Programa de Incentivos de la Nación, Universidad Nacional de La Matanza. Disponible en: http://humanidades.unlam.edu.ar/descargas/4_A145.pdf [Consultado el 6 de enero de 2015].