

www.elboomeran.com

Edición a cargo de
Jorge Carrión

Mejor que ficción

Crónicas ejemplares



EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Diseño de la colección: Julio Vivas y Estudio A
Ilustración: foto © Roc Herms

Primera edición: marzo 2012

© De la edición y el prólogo, Jorge Carrión, 2012

© De esta edición, EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2012
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-2597-8
Depósito Legal: B. 1604-2012

Printed in Spain

Reinbook Impres, sl, av. Barcelona, 260 - Polígon El Pla
08750 Molins de Rei

ÍNDICE

<i>Fuentes</i>	9
<i>Nota a la edición</i>	11
<i>Prólogo: Mejor que real</i> , por Jorge Carrión	13
ARENAS DE JAPÓN, Juan Villoro	45
EL RASTRO DE LOS HUESOS, Leila Guerriero	61
FITZCARRALDO EN LA MESETA, Jordi Costa	85
EL DÍLER DIGITAL, Alberto Fuguet	95
EL BUFÓN DE LOS VELORIOS, Alberto Salcedo Ramos	105
LA GUERRA EN ESTAMBUL, Juan Pablo Meneses	117
COMO PERROS, Juanita León	131
CUANDO ME MUERA QUIERO QUE ME TOQUEN CUMBIA, Cristian Alarcón	147
FANTASMAS DE TÁNGER, Edgardo Cozarinsky	167
UN AÑO EN LA VIDA DE HAITÍ, Maye Primera	175
EN FAMILIA (PLAZA DJEMÁ EL F'NÁ), María Moreno	191
EL CINEASTA INVISIBLE, Julio Villanueva Chang	225
ENTREVISTA CON LA NUEVA ESPECIE HUMANA, Juan Gabriel Vásquez	231
EL TEATRO DEL CRIMEN, Fabrizio Mejía Madrid	265
LAS AMAPOLAS TAMBIÉN TIENEN ESPINAS, Pedro Lemebel	275

PUNTA DE SAL, Jaime Bedoya	281
KAFKALANDIA, Rodrigo Fresán	295
GRANDES HITS, Guillem Martínez	313
CONSEJOS DE UN AMA INFLEXIBLE A UNA DISCÍPULA TURBADA, Gabriela Wiener	331
CENANDO CON NIETZSCHE Y FIDEL EL 12 DE ENERO DE 2000, Edgardo Rodríguez Juliá.	345
POLE POLE. DE ZANZÍBAR A TANGANICA, Martín Caparrós.	371
Diccionario abreviado de cronistas hispanoamericanos . . .	405

PRÓLOGO: MEJOR QUE REAL
Jorge Carrión

Y la crónica está allí, desde el principio, amenazando la claridad de esas fronteras.

SUSANA ROTKER,
La invención de la crónica

Casi todo lo que he escrito deriva de mi sentido del valor de la ficción. Poco hay en este libro, aun cuando se presente bajo la categoría formal de no ficción o ensayo, que no derive de mi manera de entender la escritura de ficción. Siempre me ha parecido que la mejor ocasión que tenemos de mejorar el conocimiento privado de nuestras vidas más complicadas, de trazar nuestros mapas inconfesos de la realidad o, si se prefiere, de establecer nuestra comprensión de la manera en que opera la existencia, resultará más provechosa si somos capaces de tener al menos una vaga idea de la distorsión que el observador impone a la experiencia.

NORMAN MAILER,
América

Un *género híbrido*, formado mediante la aleación de otros géneros anteriores o coetáneos a cada momento de su evolución.

ALBERT CHILLÓN,
Literatura y periodismo

«Escribir sobre Venecia, insistir sobre Venecia... ¿todavía?», se preguntaba Rubén Darío a principios del siglo XX. Ya hacía mucho tiempo que la ciudad italiana se había convertido en un lugar común y el poeta decidía iniciar su texto con esa pregunta retórica, que constataba su ironía y distancia modernas respecto a un espacio sumamente romántico y, por tanto, decimonónico. Una pregunta cuya respuesta es la crónica que leemos. Darío había estado en Venecia tan sólo cuatro años antes, de modo que aquel viaje reescribía la experiencia anterior. Eso hace cada viaje: reescribir viajes propios (vividos) y ajenos (leídos). En el prólogo de la edición de 2002 de *Venecia*, la gran cronista Jan Morris habla de las ediciones anteriores de su propio libro y, sobre todo, de las múltiples ocasiones en que, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, visitó aquel laberinto de canales. Cien años después de las palabras del autor de *Azul*, Morris escribía, insistía. Como eslabón de una cadena, no ha sido ni será la última en practicar esa insistencia que construye la historia del viaje, que es la historia de la crónica, que es la historia de la memoria.

Escribir sobre la crónica, insistir sobre la crónica... ¿Después de Darío y Morris? ¿Después de José Martí, Victor Segalen, Joseph Roth, José Gutiérrez Solana, Josep Pla, Rodolfo Walsh, George Weller, Truman Capote, Gabriel García Márquez, Hunter S. Thompson, Nicolas Bouvier, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Ryszard Kapuściński, Juan Goytisolo, Oriana Fallaci o Gay Talese? ¿Después de casi cien años de premios Pulitzer? ¿De revistas como *The New Yorker* que publican reportajes de investigación y ensayos literarios desde 1925? ¿De libros teóricos como *La invención de la crónica*, de Susana Rotker, o *Literatura y periodismo*, de Albert Chillón? ¿Después de los grandes fotoperiodistas y documentalistas cinematográficos y televisivos? ¿Todavía?

Más que nunca. No sólo porque es ésa la dinámica de la tradición artística: la constante relectura, la reescritura constante

(cada cronista vuelve a visitar y a reformular los temas, los espacios, las estrategias narrativas de sus predecesores, sumándoles su propio pacto ético y su propia vuelta de tuerca estética); sobre todo porque la Historia avanza como un tanque y cada presente reclama sus testigos, sus intérpretes, sus cronistas. Los de este cambio de siglo han sabido educar sus miradas y adaptar sus herramientas y sus métodos de trabajo para construir artefactos narrativos de una complejidad a la altura de la múltiple y acelerada realidad. La realidad de la guerra de los Balcanes y del alzamiento en Chiapas y de Internet y de Chechenia y del narcotráfico y del 11-S y del 11-M y del neopopulismo latinoamericano y de las guerras de Irak y Afganistán y del capitalismo chino y de Obama y de Twitter y de Fukushima y de la crisis económica global y de las revueltas espontáneas en el mundo árabe y en el sur de Europa. La realidad que ha sido retratada (en movimiento) por documentalistas neoclásicos, como Jon Lee Anderson, Charles Ferguson o Alma Guillermoprieto, que siguen contándonos historias nuevas con las herramientas de siempre; por cronistas como Martín Caparrós, Suketu Mehta o Pedro Lemebel, que han adaptado las palabras a la nueva realidad del género inestable y a las megalópolis y a la pantalla omnipresente; o por dibujantes periodistas como Joe Sacco o Igort, que han encontrado en la madurez de la novela gráfica un repertorio de formas para escribir y dibujar relatos de no ficción. Artefactos narrativos sofisticados y certeros, que comuniquen el sentido –o al menos la sensación de sentido– que es por lo común ajeno a lo real.

Porque una crónica (un documental) debe ser mejor que la realidad. Su orden o su aparente caos, su estructura, su técnica, sus citas, la presencia del autor tienen que comunicar el sosiego que la realidad no sabe transmitir: lo he entendido por ti, lector, que ahora, a tu vez, lo entiendes. Te paso el testigo. Podemos seguir viviendo. Me imagino a los cronistas como a seres dotados de una antena integrada y con sistema de emisión de datos: humanos capaces de sintonizar con la música de su presente, leerla

y transcribirla para que también los demás la podamos leer. Y reescribir. Crearla para que la podamos recrear.

LAS FACETAS DEL OTRO

«El Observador es oportunista», escribe Monsiváis en una crónica de 1970 titulada «Dios nunca muere». El texto es, al mismo tiempo, el relato de un viaje a la zaga de un eclipse, un ensayo sobre la lengua mexicana de ese momento histórico, un retrato pop de hábitos sociales y un texto polimorfo y literario que convive perfectamente con los de ficción en el marco de *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, de Christopher Domínguez Michael. También hay poesía en sus líneas: «Y la invasión ejercida por la luna se acrece, se extiende, sojuzga.» Toda crónica fija literariamente la relación que existió entre la *mirada* de quien escribe y la *oportunidad* que le dio el mundo al revelarle una de sus infinitas facetas. Los cronistas son observadores que no dejan pasar su oportunidad y la transcriben.

Una obra documental no puede existir sin una corriente de empatía. Es imposible ponerse en el lugar del otro: pero sí hay que acercarse lo más posible. El observador tiene que realizar un gran esfuerzo intelectual para comprender la psicología, las motivaciones, los miedos y los deseos de quien está entrevistando, de su guía por ese contexto ajeno y, por tanto, en gran parte incomprendible si no es gracias a su intermediación. A su rol de cicerone, de traductor. Por eso la literatura de viajes es el gran modelo narrativo del periodismo y del resto de disciplinas modernas que, como la antropología y la psicología, hacen de la escritura del diálogo con el otro su piedra de toque. La misma tensión que encontramos entre el viajero y el nativo caracteriza la relación entre el cronista y su entrevistado o su informante. Es similar la voluntad de penetración en las capas de la realidad ajena. El periodista trata de ganarse la confianza de los probables protago-

nistas de su obra documental, conseguir las llaves que le abran las puertas. Por eso el periodista tiene que ser paciente y constante. Las cerraduras se abren cuando uno menos se lo espera. «Un perfil es una carrera de resistencia, en la que no tiene chances el que llega primero sino el que más tiempo permanece», ha escrito Leila Guerriero en uno de los ensayos de *Frutos extraños*, «sólo cuando empezamos a ser superficies bruñidas en las que los otros ya no nos ven a nosotros, sino a su propia imagen reflejada, algunas cosas empiezan a pasar».

El observador, a copia de presencia, se normaliza, se mimetiza, se vuelve casi invisible. Se infiltra. Un caso extremo es el de infiltraciones reales, similares a las que llevan a cabo los policías o los espías, como las que han marcado la trayectoria de Günter Wallraff, quien afirma en el prólogo a *Cabeza de turco*: «Yo no era un turco auténtico, eso es cierto; pero hay que enmascararse para desenmascarar la sociedad, hay que engañar y fingir para averiguar la verdad.» La realidad no se ofrece al observador con transparencia: en primera instancia es opaca, hay que forzarla a revelarse.» A renglón seguido, el periodista incómodo admite que no ha llegado «a saber *cómo* asimila un extranjero las humillaciones cotidianas, los actos de hostilidad y odio», pero que sí sabe «*lo* que tiene que soportar y hasta qué extremos puede llegar en este país el desprecio humano». Por tanto, el cronista es consciente de que la operación no puede llevar a un conocimiento empático total del otro, pero en cambio puede conducir a una comprensión intelectual y vital de su sufrimiento y, sobre todo, a una denuncia. El libro de los dos años que Wallraff vivió como Alí, un inmigrante turco, vendió dos millones de ejemplares, provocó un importante debate en Alemania y lo convirtió en *el periodista indeseable*.

La justicia hacia el otro sólo es posible si se es justo también con el espacio en que el otro se inscribe. A medida que el observador externo se va convirtiendo en testigo interno, el contexto se va haciendo inteligible y se va expandiendo. Escribe Cristian

Alarcón en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, un retrato próximo de la delincuencia juvenil de Buenos Aires: «Muy de a poco el campo de acción en el lugar se fue ampliando para mí, abriéndose hasta dejarme entrar a los expendios de droga, a las casas de los ladrones más viejos y retirados, a los aguantaderos.» Para que la palabra sea precisa y justa, debe sintonizar con los personajes y con el espacio. Es decir, las voces y los lugares que convergen en las páginas de una crónica tienen que ser transmitidos según la forma que mejor se adecúe a sus particularidades. No es posible describir con la misma sintaxis ni con el mismo ritmo y metáforas los desiertos patagónicos que la ciudad de Nueva York. José Martí explicaba que en tiempos pasados se producían «grandes obras culminantes, sostenidas, majestuosas, concentradas» y que en cambio entonces sólo eran posibles «pequeñas obras fúlgidas»: poemas y crónicas empeñados en dar cuenta o contar el cuento de lo contemporáneo.

Para lograr esa justicia, tal vez inalcanzable pero a la que es de recibo aspirar, el observador debe mantener en todo momento cierta distancia respecto al otro. La identificación, que siempre es parcial, debe ser *conscientemente parcial*. Es en la obra documental que resulte de los acercamientos y entrevistas donde se podrá observar el grado de empatía o de distancia que acercaba o separaba al narrador de sus entrevistados. Jean Hatzfeld organiza temáticamente los capítulos de *Una temporada de machetes*, su libro de entrevistas a algunos de los verdugos hutus de cerca de 800.000 víctimas tutsis, dándoles la palabra; pero intercala pasajes narrativos en que se refiere a ellos, invariablemente, como a «los asesinos». En el capítulo «Los regateos del perdón» el narrador se formula más de veinte preguntas en dos páginas. Duda. Es decir, tiene claro en todo momento quiénes son las víctimas y quiénes son los victimarios; pero no pierde nunca de vista que él no es un juez, sino un investigador cuya obligación es plantearse cuestiones si quiere ensayar posibles respuestas. Contra la asertividad del periodismo tradicional, el de autor reivindica siempre

su derecho a una mirada personal y, si se terciara, dubitativa. Son célebres los momentos de *Shoah*, la extensa película documental de Claude Lanzmann, en que se entrevista con cámara oculta a antiguos oficiales nazis. Las imágenes de la cámara oculta son contrapunteadas con imágenes del interior de la furgoneta del equipo técnico, donde se muestran los monitores en el momento de registrar aquellas grabaciones (que al director francés, por cierto, le costaron una paliza). De ese modo se hace evidente la distancia que separa a las víctimas de los verdugos. Las víctimas tienen un protagonismo total, primeros planos, imagen en color. Los verdugos son mostrados en imágenes de baja calidad, a través de cámaras secretas o de planos que muestran pantallas, como si sus rostros no merecieran la imagen directa. Tanto en Hatzfeld como en Lanzmann la clave está en el montaje. La complicidad, la empatía o el rechazo con los hombres y mujeres entrevistados para la realización de una obra documental, junto con el resto de información, son sometidos a un largo proceso de selección y de diseño. Tanto el orden en que los datos se presentan como las elipsis son fundamentales. La obra documental es un artefacto en que cada mecanismo está dispuesto para ser, al mismo tiempo, narrativamente efectivo y éticamente justo.

En la distancia del cronista se cifra también la posibilidad de su independencia. El testimonio personal es siempre una alternativa al relato corporativo o político. Todas las grandes empresas y todas las instituciones públicas poseen un gabinete de comunicación que trata de fijar un discurso sobre los hechos en que están involucrados. El cronista trabaja en contra de la versión oficial, contra el comunicado de prensa, contra la simplicidad de cualquier marca. Genera complejidad porque sabe que, aunque la realidad es múltiple, sus cronistas oficiales pretenden que parezca sencilla. Mientras los periodistas George Weller y Wilfred Burchett fueron los primeros en llegar a Nagasaki e Hiroshima, respectivamente, por sus propios medios, recurriendo a todo tipo de tretas para perseguir la verdad, a bordo de dos lujo-

Los B-17 subvencionados y controlados por el Pentágono viajaban redactores, fotógrafos y camarógrafos de Associated Press, United Press, NBC, CBS, ABC, *The New York Times* y *The New York Herald Tribune*. El gobierno de los Estados Unidos les había prometido la exclusiva que finalmente no obtuvieron, con la intención de que informaran tanto sobre el poder devastador de aquellas bombas destructoras de ciudades como de su inofensiva radiación ulterior. *Nagasaki. Las crónicas destruidas por MacArthur* recoge las crónicas que Anthony Weller, el hijo de George, publicó tras la muerte de su padre. El premio Pulitzer 1943 murió en 2002 convencido de que aquel material había sido completamente destruido por el general censor. Pero su hijo encontró una caja con las copias en papel carbón. Al leer libros como éste, donde también se habla de los poco conocidos «buques del infierno» japoneses y, por tanto, se retrata el horror de ambos bandos, uno tiene la tentación de pensar que la independencia y la verdad acaban por vencer, aunque llegue tarde la justicia.

Toda crónica es un contrato con la realidad y con la historia. Un doble pacto: un compromiso doble. Con el otro (el testigo, el entrevistado, el retratado y sus contextos, el lector) y con el texto que tras un complejo proceso de escritura (y montaje) lo representa en su multiplicidad, utópicamente irreducible.

BREVÍSIMA HISTORIA UNIVERSAL DE LA NO FICCIÓN

La palabra *crónica* contiene el tiempo en sus sílabas. Por eso conviene recordar su cronología, que nos remite —una vez más— al griego y al latín: la narración de la historia en el orden de los hechos. La biografía, la genealogía o la historia del poder, porque sus protagonistas son los guerreros, los reyes, la heráldica, los condados y los ducados y los países y los imperios. Mucho se ha repetido que la Crónica de Indias es el gran precedente de la crónica contemporánea de América Latina, pero lo cierto es que

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 y la colonia con la voluntad de justificar sus intereses y sus atropellos. Muchos cronistas de Indias, de hecho, lo eran oficialmente —como sus contemporáneos de Castilla. Y todavía hoy existe la Real Asociación Española de Cronistas Oficiales, que alienta la escritura de discurso histórico, ajena a la deriva del periodismo narrativo. Por supuesto, muchos de aquellos textos de los siglos XVI y XVII poseen un alto nivel literario y, sobre todo, evidencian el conflicto entre la retórica del Barroco y la humanidad, la geografía, la flora, la fauna o la arquitectura del Nuevo Mundo (Hernán Cortés llama «mezquitas» a los templos aztecas). Es decir, son crónicas porque utilizan el lenguaje literario para describir el presente conflictivo, pero todavía están más cerca de la historia antigua que del futuro periodismo.

Durante el siglo XVII se expande por Europa la primera generación de periódicos y durante el siglo siguiente ocurre lo mismo en América. Entre ambos se sitúa la figura de Daniel Defoe, el cronista del *Diario del año de la peste*, el novelista de *Robinson Crusoe* y *Moll Flanders* y el viajero de *Viaje por toda la isla de Gran Bretaña*. Los géneros no avanzan o retroceden por caminos diferenciados, sino que se solapan por los mismos caminos estratificados, llenos de encrucijadas horizontales y verticales. Percy G. Adams explicó en *Travel Literature and the Evolution of the Novel* cómo en los siglos XVII y XVIII, que son los de la emergencia de la novela europea que sigue el patrón del viaje picaresco (y más tarde de formación), se multiplican exponencialmente los discursos en movimiento producidos por misioneros, embajadores, exploradores, colonizadores y soldados que, al igual que los narradores de la ficción, proclaman la verdad de sus relatos. No es de extrañar, por tanto, que los primeros periodistas modernos en lengua española se caractericen por un desplazamiento: la prosa irónica de no ficción eclipsa su producción poética (y con-

vencional). El potencial crítico de los artículos fundacionales de Larra y de Ricardo Palma, en un lento contexto internacional de libertad de opinión, se dirige hacia dos direcciones complementarias: el relato de lo colectivo y lo público es contrapesado con el retrato de lo particular y privado, de modo que el cronista deviene moralista nacional y analista de lo individual. En paralelo, Domingo Faustino Sarmiento escribía la novela ensayística *Facundo* y remodelaba, como defendió Adolfo Prieto en *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*, los modelos de aquellos exploradores y comerciantes europeos que seguían viajando y textualizando todo aquello que encontraban a su paso.

Eran plumas inglesas, francesas, alemanas, italianas, españolas que, por lo general, trabajaban para órdenes religiosas, empresas o estados. Algo no muy distinto de lo que ocurría con los periodistas, que a menudo eran también políticos, aunque la profesión se legitime justamente cuando se normaliza como práctica burguesa y el texto es finalmente remunerado. El nacionalismo (lo local) pronto se enfrentó con el cosmopolitismo (el mundo vivido en libertad) de los escritores modernistas: con la llegada del siglo XX es la ciudad –y no el país– la patria de los cronistas. Dios muere y el hombre se convierte en un anfibio que, cuando al fin podría encarnar la duda metódica de Descartes, es embargado en realidad por una duda angustiosa, la sospecha marxista hacia el mundo circundante y la sospecha freudiana hacia la psique propia, pronto fundida en una única y violenta sospecha con la proliferación del comunismo y del fascismo. Los escritores modernistas, con su doble condición –simultánea y complementaria– de poetas y de cronistas, van a tratar de llenar ese vacío divino con la utopía de la belleza y con la obsesión por lo real. Para sintonizar con la belleza recurrirán, por la vía francesa y simbolista, a la imitación de los procedimientos de la pintura y de la música: la palabra deviene analogía, imagen, sílaba, letra, sonoridad, se emancipa de la obligación de significar. También Baudelaire fue al mismo tiempo poeta y crítico y cronista de arte.

Para sintonizar con la realidad, por la vía norteamericana y emersoniana, harán propias la cosmovisión democrática del poeta y periodista Walt Whitman y las ideas de Joseph Pulitzer: sólo el periodista «tiene el privilegio de moldear las opiniones, llegar a los corazones y apelar a la razón de cientos de miles de personas diariamente. Ésta es la profesión más fascinante de todas». Pero el cerebro humano es uno solo, de modo que ambos caminos confluyeron en los textos que escribieron. En los poemas de Darío la mujer bebe y fuma: lo hace mediante sinestesias y alejandrinos, pero su figuración es democrática, fascinante, moderna.

Darío, José Martí, José Enrique Rodó, Amado Nervo o Enrique Gómez Carrillo, es decir, los cronistas literarios del cambio del siglo XIX al XX en nuestra lengua, no invocaron a los cronistas de Indias como sus antepasados. Es importante recordarlo, porque la historia de la crónica es la historia de la memoria. La incorporación de ese ilustre precedente es posterior y, sobre todo, novelesca. Alejo Carpentier, que en «De lo real maravilloso americano» (prólogo a *El reino de este mundo* escrito en el ecuador exacto del siglo pasado) mencionó a Marco Polo, *Tirant lo Blanc*, el *Quijote* y las anacrónicas búsquedas de El Dorado que llevaron a cabo españoles del siglo XVIII, en una conferencia de 1979, titulada «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo», afirmó que el novelista latinoamericano, «para cumplir esa función de nuevo cronista de Indias», tenía que trabajar con el melodrama, el maniqueísmo y el compromiso político. Antes había sido el Barroco y la Fantasía lo que el escritor cubano había observado en la literatura de la conquista. En las crónicas que Carpentier publicó en los años 20 y 30 se observa la misma influencia surrealista que en aquel momento estaba interiorizando Miguel Ángel Asturias (sus crónicas parisinas de entonces las llamaría más tarde «fantasías»). Para Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima, Asturias o Carpentier la novela de caballerías y la Crónica de Indias sí fueron parte de su genealogía como creadores.

De modo que esa idea llegó después al discurso sobre la literatura hispanoamericana y se proyectó retrospectivamente, porque las crónicas modernistas están más cerca de Montaigne que de Bernal Díaz del Castillo.

No es casual que *Cien años de soledad* sea la primera gran novela latinoamericana que tiene forma de crónica (histórica). Es precisamente García Márquez, junto con Rodolfo Walsh, quienes dan a la crónica (periodística) la ambición y la estructura de la novela: de 1955 es la publicación por entregas de *Relato de un naufragio* y sólo tres años más tarde se edita *Operación masacre*. En 1959, ambos, con Jorge Masetti y Rogelio García Lupo, fundaron 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 a lo que después se llamará *New Journalism*. Porque la mayoría de las grandes crónicas de Truman Capote, Norman Mailer, Gay Talese o Tom Wolfe comienzan a ser publicadas en los años 60. Lo que diferencia a éstos de sus colegas sudamericanos es la conciencia de autoría y un programa estético respaldado por la industria. De hecho, en *Relato de un naufragio* ni siquiera existe la voz explícita de García Márquez y no apareció en libro, y firmado por él, hasta muchos años más tarde (cuando la marca *Nuevo Periodismo* ya era global). Si en el *fin de siècle* diarios como *La Nación* de Buenos Aires, *La Vanguardia* de Barcelona o *La Opinión Nacional* de Caracas podían competir simbólicamente con *The New York Times*, *Herald* o *The Sun*, a mediados del siglo XX no existe ninguna revista en lengua española equiparable a *Esquire*, *The New Yorker* o *Rolling Stone* (que se fundó en 1967, justo después de la publicación de *Los ángeles del infierno*, y pronto se convirtió en el refugio de su autor, Hunter S. Thompson). Para entonces el fenómeno del boom había apostado su carta ganadora a la novela de ficción como género de prestigio y la *non fiction novel* se había convertido en un producto genuinamente norteamericano.

Si los poetas simbolistas y modernistas convirtieron las crónicas en pequeños poemas en prosa de contundente actualidad, los novelistas del medio siglo las dotaron de estructura, de personajes, de flashbacks, de monólogos interiores y de capítulos. A las tradicionales colecciones de crónicas breves, como *La España negra* de Gutiérrez Solana o las aguafuertes de Roberto Arlt, se les suman crónicas únicas que ocupan libros enteros. Comprometido con la verdad política, a finales de los sesenta Walsh publicó *¿Quién mató a Rosendo?*, y poco después apareció *La noche de Tlatelolc*, de Elena Poniatowska, una larga crónica de la matanza de la Plaza de las Tres Culturas (en la década siguiente les seguiría en la misma línea política, entre otros títulos importantes, *Las tribulaciones de Jonás*, de Edgardo Rodríguez Juliá). En paralelo, con la voluntad de vincular la historia negra de Europa con la del Cono Sur, Edgardo Cozarinsky configuró en los 70 y difundió en las décadas siguientes su poética documental, que daría lugar a ensayos o crónicas cinematográficos, rodados en francés, como *La guerra de un solo hombre* o *Fantasma de Tánger*, y a libros anfibios como *Vudú urbano* o *El pase del testigo*. Parte importante de la genealogía de la hibridación documental contemporánea, que no puede ser reducida a una cronología y que es internacional. Parte de una red con otros muchos nodos rotundos, como el polaco Ryszard Kapuściński, 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. Una red que conecta los textos con las fotografías, los guiones con las películas documentales: Chris Marker, Sebastião Salgado, Martin Scorsese, José Luis Guerín, Isaki Lacuesta... En fin: el testimonio como parte del arte contemporáneo.

Tal vez los ejemplos paradigmáticos en lengua española del cruce de las lecturas de esas dos décadas de grandes reportajes del norte y del sur de América (digamos: desde *Relato de un naufrago* hasta *Honrarás a tu padre*, de Talese), por su gran repercusión tan-

to en la crítica como en el mercado, sean las tres grandes novelas que Tomás Eloy Martínez publicó desde los 70 hasta los 90: *La pasión según Trelew*, *La novela de Perón* y *Santa Evita*. 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. No es casual que la misma cita de *París era una fiesta* figure como epígrafe en *La novela de Perón* y en *Missing (una investigación)*, de Alberto Fuguet. Es decir, en un libro de 1985 y en otro de 2009. «Si el lector lo prefiere, puede considerar este libro como una obra de ficción», escribe Hemingway. «Siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos.» En esa consciente ambivalencia, en las fisuras de lo real y de los géneros que tratan de representarlo, trabaja buena parte de la no ficción de este cambio de siglo. La narrativa de Cozarinsky, Claudio Magris, Predrag Matvejević, J. M. Le Clézio, Cees Nooteboom, W. G. Sebald, Dubravka Ugrešić o Sergio Chejfec, entre la crónica de viajes, el ensayo cultural y la estructura novelesca, serían ejemplo de ello. En el prólogo a su crónica histórica o ensayo político *Anatomía de un instante*, Javier Cercas escribe que es «el humilde testimonio de un fracaso: incapaz de inventar lo que sé sobre el 23 de febrero, iluminando con una ficción su realidad, me he resignado a contarlo».

NO ES UN GÉNERO, ES UN DEBATE

Porque la fabulación es uno de nuestros mecanismos psicológicos, hay ficción en la incipiente geografía descriptiva de Heródoto, en el viaje de Marco Polo, en la crónica medieval y renacentista, en la *Enciclopedia* de la Ilustración: hasta –al menos– el siglo XIX, en la gran mayoría de los textos de no ficción. El periodismo y la ficción moderna se gestan simultáneamente. En los

parámetros sociales y políticos del Antiguo Régimen, Cervantes y Shakespeare convivieron con los primeros diarios. Los escritores del XVIII transitaban continuamente entre la ficción y la no ficción, como la mayoría de quienes los siguieron. El conflicto entre Ficción e Historia, con sus mil metamorfosis (Religión y Ciencia, Utopía y Realidad, Sueño y Vigilia, Mentira y Verdad, Especulación y Demostración), es el más apasionante de todos los que constituyen, como una tensión vibrátil y dinámica, al ser humano. La no ficción es incapaz de resolver ese problema irresoluble, pero lo congela provisionalmente, lo pone en cuarentena. Le da la vuelta. *Los ejércitos de la noche*, de Norman Mailer, tiene dos partes: la primera se titula «La Historia como una Novela» y la segunda, «La Novela como Historia».

Balzac, Dickens o Zola salen a la calle de la democracia incipiente con un cuaderno en el bolsillo, para anotar lo que ven y lo que escuchan en el mercado o en los bajos fondos. La retórica de la investigación, en la época del positivismo científico, es explícita en los textos reflexivos del realismo y del naturalismo. Las grandes novelas sobre la realidad van a seguir métodos de composición parecidos a los de la investigación periodística. Lo real es un laboratorio tanto para la literatura de ficción como para el periodismo. Desde finales del siglo XIX, en ningún ámbito de representación encontramos certezas incuestionables sobre qué es la realidad ni sobre cómo hay que representarla. Se podría decir que en cada poética se definen las claves de esa representación. Tanto James Joyce como Pablo Picasso o Paul Celan fueron realistas a su manera. En periodismo, el caso extremo es *Die Fackel*, un diario o revista que, después de una década publicando a algunos de los mejores intelectuales alemanes, se dedicó a partir de 1911 a dar a conocer exclusivamente los textos de su director e ideólogo, Karl Kraus. La publicación entera se convirtió en su poética satírica y realista.

Pese a su formulación europea, el periodismo moderno tuvo siempre vocación americana. La cooperativa sin ánimo de lucro

Associated Press se fundó en 1846, pero no fue hasta finales de siglo cuando Melville Stone vinculó la agencia con los ideales de imparcialidad y de integridad que, en la práctica, supusieron la defensa del concepto de *objetividad* (sólo la ausencia de una voz subjetiva aseguraba que la noticia fuera comprendida por un lector de cualquier punto de los Estados Unidos). Para entonces, Charles Danah, el director de *The Sun*, y Joseph Pulitzer, fundador de *World*, sentaron desde sus redacciones respectivas las bases de un periodismo de investigación con conciencia de autoría y con voluntad de seducción. Las crónicas de Nellie Bly, que después se reunirían en *Diez días en un manicomio* o en *La vuelta al mundo en 72 días*, son escritas en ese nuevo panorama. También Darío, Martí o Manuel Gutiérrez Nájera participan de esa nueva forma de narrar la realidad. La misma que años después, adaptada a cada contexto particular y según las convicciones éticas y estéticas de cada cual, practicarán Corpus Varga, George Orwell, Joseph Roth, Ernest Hemingway o Josep Pla: las ciudades, los países, los viajes, el pasado, las guerras pueden ser narrados mediante el retrato de lo mínimo, de lo cotidiano, con un estilo literario absolutamente personal. Se puede ser, a un mismo tiempo, extremadamente literario y extremadamente popular.

La poética propia –las herramientas con que uno plasma su mirada– tiene que esforzarse para mantener a raya la tentación ficcional. La mayoría de los grandes cronistas son también grandes novelistas. Todas las novelas son –de un modo u otro– autobiográficas y están *basadas en hechos reales*. Lo natural es el trasvase entre vasos comunicantes. Por poner un ejemplo entre mil, el realismo mágico se entromete en una de las crónicas que firmó García Márquez sobre Fidel Castro. Sus llegadas son «improbables como la lluvia»; posee una «visión totalizadora»; «el mismo poder estaba sometido a los azares de su errancia»; su coche era un Oldsmobile «prehistórico»; el embargo estadounidense es «una tormenta incesante»; un viaje en avión se convierte en una «circunstancia extrema»; sus cóleras eran «homéricas»; y meren-

daba «dieciocho bolas de helado». La hipérbole, por supuesto, tiene tanto que ver con lo real-maravilloso como con la admiración que despierta el mandatario en su cronista. Ese problema no se inscribe sólo en la discusión entre Ficción y No Ficción, sino también en el debate sobre la objetividad, el compromiso político y, más lejos en el tiempo, el de la relación del Intelectual con el Poder. Es cuento viejo, pero no por eso hay que ignorarlo, sino todo lo contrario: hay que volverlo a pensar, una vez más. Insistir, todavía. Por ejemplo, contraponiendo el texto de García Márquez con «Cenando con Nietzsche y Fidel el 12 de enero de 2000», de Edgardo Rodríguez Juliá, escrito varias décadas más tarde: «De pronto apareció Fidel. Francamente, lo encontré menos alto de lo que pensaba y un poco encorvado; es el tío que uno dejó de ver por mucho tiempo.» Como escribió Tomás Eloy Martínez: «De todas las vocaciones del hombre, el periodismo es aquella en la que hay menos lugar para las verdades absolutas.»

A juzgar por la confusión de las palabras que se vinculan con el documental, el testimonio, la crónica, no estamos ante un género, sino ante un debate. Las palabras nos confunden. En España, un reportaje es una crónica, mientras que en algunos lugares de América Latina es una entrevista. Perfil. Retrato. Semblanza. Estampa. Cuadro de costumbres. Aguafuerte. Las palabras nos hacen un poco más libres, por eso tantos cronistas han inventado las suyas para definir su trabajo: «Según una de las acepciones que el diccionario otorga al término, el mostrenco es “aquel sujeto que no tiene casa, ni hogar, ni señor, ni amo conocido”», escribe Jordi Costa. «Ser un mostrenco, por tanto, se parece bastante a ser un hombre libre.» Impresiones. Apuntes. Instantáneas. Polaroids. Los artistas bolcheviques de vanguardia concibieron el concepto *factografía* para denominar a ciertas estrategias artísticas que, con un claro objetivo revolucionario, recurrían al collage, al fotomontaje o al cine para construir artefactos narrativos vinculados con lo real. La información siempre ha sido contrarrestada por la contrainformación. Consciente de ello, hace décadas que Gui-

llem Martínez escribe textos que son al mismo tiempo relatos de los hechos, opiniones irónicas y construcciones de una teoría sobre la *Barcelona rebelde* y sobre la Cultura de la Transición (española). La crónica como antídoto. Alternativa a los relatos sociales y políticos. Experimento en libertad. Ensayo narrativo. *Faction*. Periodismo narrativo o literario. Ficción verdadera. Relato real. Llamémosle: crónica.

La crónica, afirma Monsiváis, es «literatura bajo la prisa». Juan Villoro versiona la definición de su maestro: «es literatura bajo presión». Y añade: es *el ornitorrinco de la prosa*, porque «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 mejor ejemplo de ese carácter polimorfo de la crónica nos lo brinda el propio Villoro: en «El rey duerme. Crónica hacia *Hamlet*» (incluida en *De eso se trata*) encontramos autobiografía (el semestre de 1993 que pasó como profesor en Yale), perfil (de Harold Bloom), dramaturgia (los monólogos del autor de *El canon occidental*), crítica literaria (la obra de Shakespeare, sus traducciones al español, su rastro en Borges) y transcripciones de los cuadernos de notas que utilizó durante aquellos meses y que perdió después. El texto es brillante y concluye así: «Como el rey Hamlet, el cuaderno durmió una larga siesta. Volvió a mis manos justo cuando encontré el cuaderno de apuntes. Uno había servido a

las leyes del oído. El segundo, como el célebre fantasma, reclamaba otras palabras.»

Cada crónica es, por tanto, un debate que sólo transcribe datos inmodificables y que reclama otras palabras. Un debate inclusivo con los géneros y las formas textuales de cada momento histórico. Un debate que comienza en la propia palabra «crónica». Un debate largo, habitual, inveterado, que viene de tiempo atrás: crónico.

EL MUNDO NUEVO

En su célebre discurso «El mejor oficio del mundo», García Márquez comienza evocando los grupos de periodistas que andaban siempre juntos, de café en café, y que sólo conversaban sobre el oficio que los unía. Ese tipo de comunidades puede rastrearse en la literatura desde su esplendor a finales del siglo XIX (digamos: los cuentos de Mark Twain) hasta su decadencia en nuestros días (digamos: la quinta temporada de *The Wire*). La mística de las entrevistas a los testigos, de los encuentros con los informantes en garajes desalmados, del reporterismo bajo la lluvia, de la neblinosa redacción del diario, del cronista con el cigarrillo en los labios y la botella de whisky sobre la mesa recorre la historia del cine, a medio camino entre las figuraciones de la bohemia artística y las representaciones de los detectives privados.

Los nuevos patrones económicos mundiales y la irrupción de Internet en los circuitos de la información global han puesto en crisis ese tipo de comunidades. Si muchos cronistas clásicos se formaron en las redacciones de los diarios de su época, la gran mayoría de los actuales han sido free-lance desde sus inicios. La proliferación de talleres de periodismo narrativo y de facultades de comunicación ha convertido la docencia en una opción laboral (y en una buena oportunidad para reflexionar sobre el oficio). Instituciones como la Fundación Nuevo Periodismo Iberoame-

ricano han promovido los cursos y los encuentros, porque la disolución de ciertas comunidades siempre implica la creación de otras, y la tendencia global es de multiplicación de programas de estudio, presenciales y virtuales, de *ciencias de la información*.

Si las crónicas íntimas y esenciales de Jaime Bedoya, Eduardo Jordá, Manuel Vicent o Antonio Cisneros no pueden entenderse sin el número de caracteres que les otorgan las revistas o diarios donde las publican, las obras documentales de nuestra época tampoco van a poder desligarse fácilmente de sus nuevos medios de difusión: revistas digitales, blogs, páginas de descargas. El espacio que la crónica hispanoamericana perdió en los diarios ha pervivido, parcialmente, en revistas de periodismo narrativo y de información y crítica cultural. La revista barcelonesa *Lateral*, desde su nacimiento en 1994 hasta su desaparición en 2006, dedicó las páginas de «Sin ficción» y algunos números especiales a la publicación de crónicas. También hay lugar para ellas en otras revistas culturales de carácter misceláneo, como la colombiana *El Malpensante*, fundada en 1996, y la mexicana *Letras Libres*, creada tres años más tarde. En ambas existe todavía cierto anclaje hacia una redacción que se inserta en un contexto de debate nacional. Poco después, el lugar simbólico que ocupaban las redacciones de diarios, como espacios de diálogo y de creación de comunidad, empezó a ser representado por redes inmateriales. La importancia, por ejemplo, en la primera década del siglo XXI, de dos revistas prácticamente consagradas al periodismo narrativo, como la colombiana (y mexicana y argentina) *Gatopardo* y la peruana *Etiqueta Negra*, radica justamente en la deslocalización de su círculo de colaboradores. Es decir: la sede física es mucho menos importante que la trama cosmopolita y nómada de sus cómplices.

En las cinco publicaciones mencionadas en el párrafo anterior la página web ha ido deviniendo con el tiempo fundamental en su vocación de discutir la realidad hispanoamericana. A diferencia de la edición en papel, la digital no conoce límite de carac-

teres. Por eso al panorama de esas revistas, y de otras como la venezolana *Marcapasos*, la boliviana *Pie Izquierdo*, la chilena *Qué Tal* o la hispano-argentina *Orsai*, se han sumado con fuerza otras publicaciones que sólo existen en la red. Tal vez los casos más significativos son los de las revistas digitales *Periodismo Humano*, *FronteraD* y *Prodavinci*, cuyas sedes se encuentran en España y en Venezuela, respectivamente, aunque su lectura se produzca, fuera de contexto, en el ciberespacio; y el diario *El Faro.net*, que se ha convertido en el principal foco de periodismo de investigación en América Central. El año pasado uno de sus impulsores, Carlos Dada, publicó en él la crónica «Así matamos a monseñor Romero», tras cinco años de investigación sobre los autores del magnicidio. Es decir, prefirió para la primicia Internet al papel.

Si en esas publicaciones encontramos la reactualización de una larga estela de medios impresos que fomentaron la investigación periodística de ambición literaria, cabe preguntarse qué pervive de las grandes escuelas del siglo XX en las crónicas que esos medios publican. Yo diría que del modernismo sobrevive en la crónica hispanoamericana actual como una herencia cosmopolita, musical y poética; mientras que del Nuevo Periodismo Americano sobre todo podemos observar la ausencia de complejos respecto a la estructura y la técnica de los textos sin ficción. Hace cerca de cien años, América Latina era un proyecto en construcción, una modernidad periférica pero poderosa (Buenos Aires tuvo red de metro antes que Madrid y Barcelona). Y así lo entendieron sus escritores más ambiciosos, que no dudaron en abanderar un programa de renovación de la prosa y el verso en nuestra lengua. A mediados del siglo pasado, Prensa Nueva significó otra suerte de renovación: la literatura a través del comunismo cubano. Masetti, que vinculó desde el principio la agencia con el espíritu de José Martí, incluso habló de «revolución periodística en Latinoamérica». Su manual de estilo defendía el periodismo objetivo, pero no imparcial. El guerrillero guevarista Jorge Ricardo Masetti, también conocido como Comandante

Segundo, se internó el 21 de abril de 1964 en la selva de Salta y desapareció para siempre. En 1977 su colega Rodolfo Walsh, oficial montonero, fue acribillado por la policía de la dictadura argentina y su cuerpo fue mostrado a los secuestrados en la Escuela de Mecánica de la Armada. El final del franquismo coincidió con la llegada de las dictaduras militares de Argentina, Uruguay, Guatemala, Honduras, El Salvador o Chile, apoyadas por los Estados Unidos. Mientras que la posmodernidad estética, por tanto, se relacionó en España con la incipiente democracia, coincidió en América Latina con la necesidad de un intenso compromiso político con la resistencia. Mientras Pinochet estuvo en el poder, Lemebel fue artista y performer y activista: sólo cuando terminó la dictadura inició su vida de cronista. La herencia del modernismo y del Nuevo Periodismo americano, por tanto, es asumida en un contexto convulso, entre el duelo por los desaparecidos y la irrupción del neoliberalismo, entre la muerte de la revolución y el nuevo imaginario global, entre el fin de la Ciudad Letrada y la transformación de Buenos Aires, Lima, Caracas o México D. F. en megalópolis difusas. Una posmodernidad herida.

En *Guardianes de la memoria*, Álvaro Colomer retrató ciudades europeas que simbolizan el trauma moderno: desde Auschwitz hasta Chernóbyl. Ciudad Juárez se ha convertido, en nuestro cambio de siglo, en el epicentro simbólico y urbano de una nueva herida, que continúa abierta. La violencia híbrida de ciudad y desierto. Las instituciones incapaces de controlarla, juzgarla, detenerla. Judith Torrea, Sergio González Rodríguez, Alfonso Armada o Fabrizio Mejía Madrid, entre muchos otros cronistas, han retratado y denunciado el horror de la frontera de México con los Estados Unidos, centrándose en ese topónimo que Roberto Bolaño bautizó como «Santa Teresa», porque el deber del periodista sigue siendo el de narrar las realidades candentes e incómodas. Pero la frontera se extiende, desde Tijuana hasta el Golfo de México, y se expande, atravesando países del sur y estados del norte, como una franja vasta y movediza. Mientras que

desde el sur periodistas como Óscar Martínez, en *Los migrantes que no importan*, relatan el viaje de jóvenes centroamericanos hacia los Estados Unidos, desde el norte autores hispanoamericanos como Francisco Goldman, Alma Guillermoprieto o Daniel Alarcón escriben en inglés historias que se ubican entre dos sistemas culturales y económicos que se retroalimentan, en tensión perpetua. Pero el Norte y el Sur no son categorías estables, sino parámetros en constante revisión: la mirada de cada cronista instaura sus propios puntos cardinales.

«Me parece que estamos viviendo un valioso momento de estabilidad», escribía Roberto Merino a finales de los 90: «No se me ocurre que exista alguien dispuesto a trocar la mediocridad de nuestros días por pasajes más interesantes de la historia de Chile. ¿El odio de 1891, los levantamientos de 1905, la incertidumbre de 1932, la pelotera de 1973, el marasmo de los años posteriores?» El cronista urbano de una Santiago de Chile monstruosa y desmedida apunta con ironía hacia este cambio de siglo que, sin ninguna dictadura de facto y con cierta bonanza económica y política en algunos de sus países, es una de las mejores épocas de la historia de América Latina y de España. Aunque en muchos títulos encontremos la insistencia en lo nacional (*Dios es peruano*, de Daniel Titingher, *El sueño argentino*, de Tomás Eloy Martínez) y muchos cronistas notables se hayan especializado en narrar la realidad de sus países (los libros de Arcadi Espada insisten una y otra vez en lo español, Juanita León tituló su libro sobre el narcotráfico en Colombia *País de plomo. Crónicas de guerra*), se mantienen vivos el interés metropolitano y el impulso extraterritorial de los bisabuelos modernistas. El Miami del mestizaje hispano y la Nueva York de Wall Street han protagonizado los dos libros que, hasta la fecha, ha publicado Hernán Iglesias Illa, corresponsal free-lance de varias revistas y diarios hispanoamericanos desde Brooklyn. Juan Pablo Meneses habla de *periodismo portátil* para definir su práctica profesional adicta a los hoteles (no en vano es el autor de *Hotel España*, fruto de haberse alojado durante déca-

das en hoteles con ese nombre de ciudades de toda América Latina). Como un ejemplo más de su perpetua dislocación espacial, en el texto «La guerra en Estambul» relató el conflicto entre la relación de pareja y la vocación del periodista, entre el turismo y la historia, narrando los atentados del 11-S a través del televisor de una habitación de hotel de una ciudad islámica. Maye Primera vive en Haití y narra en primera persona los meses que siguen sucediendo al huracán, cuando los corresponsales extranjeros ya volvieron a casa. Tanto Juan Gabriel Vásquez, que ha escrito crónicas sobre París o sobre la India, como Rodrigo Fresán, constante cronista cultural tanto en Argentina como en Europa, residen en Barcelona y en ella escriben sus novelas.

El viaje y la poesía coinciden explícitamente en la obra de Caparrós, el más inquieto de los cronistas de este cambio de siglo, en cuyas rítmicas páginas abundan los endecasílabos. Publicadas en 1992, las crónicas de *Larga distancia*, inyectaron una ambición global al periodismo narrativo en nuestra lengua. Una ambición que no ha cesado en la obra posterior de Caparrós, constante reformulación del inconcreto género de *la vuelta al mundo*. En *Una luna* los versos, entreverados con la prosa («La luna casi llena, cielo otra vez del sur: estoy llegando»), se relacionan con la voluntad de condensar, de alcanzar la esencia de la crónica. En la época de los buscadores de información, el libro de viajes ya no puede ser enciclopédico. Se suceden las elipsis. Los países son minimizados: la entrevista a uno de sus habitantes y el diario fragmentario de las percepciones y reflexiones del viajero condensan un estado y un momento histórico. También los escritos de Guerrero hablan por lo general de desplazamientos en el espacio que poseen su propia música: mediante la sintaxis, la puntuación, el énfasis o el *ritornello* las palabras sintonizan con el espacio que intentan representar. En *Los suicidas del fin del mundo* las palabras van y vienen como el inclemente viento de la Patagonia. En *Nueve lunas*, de Gabriela Wiener, se reproducen poemas de la propia escritora, contrapunto lírico a la dureza del relato, otro modo

—complementario— de acceder a su intimidad. Pero no hay duda de que ha sido Pedro Lemebel el cronista que más ha experimentado con la sonoridad y con la plasticidad del lenguaje, hasta el punto de crear un nuevo modo —barroco, neologista, desenfadado y crítico— de retratar el mundo en derredor: «Atavío de hemorragia la maja cola menstrúa el ruedo, herida de muerte muge gorgojos y carmines pidiendo tregua, suplicando un impás, un intermedio, para retomar borracha la punzada que la danza.»

A excepción del ya mencionado *Missing (una investigación)*, de Fuguet, de *El Interior*, de Caparrós, y de contados libros más, donde se hace explícita la voluntad de experimentación con las formas para sintonizar con los espacios y las voces con que el cronista se va cruzando, en un repertorio de estrategias que va del diario personal al monólogo en verso, la herencia del Nuevo Periodismo americano es más bien implícita en las crónicas extensas de este cambio de siglo. Es decir, el texto asume como naturales ciertos modos de relato, pero no los enfatiza, no los evidencia como herencia experimental. Pienso en títulos también importantes como *Raval. Del amor a los niños*, de Arcadi Espada, *Huesos en el desierto*, de Sergio González Rodríguez, *La Habana en un espejo*, de Alma Guillermoprieto, *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince, o *El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé*, de Alberto Salcedo Ramos. Aunque muy distintas entre sí, se trata de crónicas ambiciosas, extensas, con un alto grado de investigación, cercanas al ensayo y en muchos casos a la autobiografía, que no parecen responder al imperativo de innovación que defendieron los bisabuelos modernistas y los abuelos del Nuevo Periodismo americano.

MUNDO FREAK

La búsqueda de lo nuevo, en el espacio del texto, dialoga sin duda con la persecución de la novedad, en el espacio de lo real.

Como el *paparazzo*, el cronista tiene que estar alerta para captar la historia y a su protagonista cuando le sean revelados, que por lo general ocurre en el momento más inesperado. El personaje fuera de contexto es un *leitmotiv* recurrente en la historia de la no ficción. Julio Villanueva Chang, por ejemplo, se encontró de pronto con Werner Herzog en la redacción del diario *El Comercio* de Lima y pudo hacerle las preguntas necesarias para nutrir un perfil. Porque el cineasta poseía una historia: estaba documentándose sobre Juliane Koepcke, la única superviviente de un accidente aéreo en la selva peruana. Herzog tendría que haber viajado en el mismo avión, pero el azar hizo que se quedara en la lista de espera. El periodista narrativo es proclive a buscar lo estrambótico, lo periférico, lo extraño, encarnados en una única persona (si se trata de un perfil) o de una tendencia o grupo humano (si es una historia). *Lima freak* es el título de un libro de perfiles de Juan Manuel Robles y *Buenos Aires Bizarro*, una suerte de antigüía urbana de Daniel Riera, parte de una colección que aplicó el adjetivo «bizarra» a ciudades contemporáneas como Santiago de Chile, Bogotá y Lima. A veces hay que viajar lejos para encontrar lo raro. Toño Angulo Daneri se desplazó hasta Aicuña, un remoto pueblo argentino, para escribir sobre su elevado índice de albinos. El colombiano Salcedo Ramos retrató en el Caribe a «El bufón de los velorios», un curioso personaje que ameniza los funerales contando chistes. La lista podría continuar. Como todo el libro *Vida mostrenca*, de Jordi Costa, se trata de reactualizaciones informativas del freak show, un espectáculo circense que no se entendía sin la itinerancia, sin el viaje que favorece los encuentros con lo extraordinario (también *Una España inesperada*, de Gabi Martínez, en la estela de David Foster Wallace, admite semejante lectura). Una de las crónicas que componen el libro de Costa, «Fitzcarraldo en la meseta», cuenta la historia de cómo el *Azor*, el barco de Franco, acabó varado en Castilla y convertido en un pintoresco restaurante y museo. El cronista se sirve de la película de Werner Herzog como de una

elocuente metáfora para hablar de las más disparatadas y no obstante heroicas empresas humanas: no en vano el diario peruano del cineasta lleva por título *Conquista de lo inútil*.

Pero el propio cronista puede representar la diferencia. Ser él mismo el bizarro, el freak. Esa operación, autoconsciente, convierte a Lemebel en un caso particular en la historia de la crónica (que, insisto por última vez, es la historia de la memoria). Su voz masculina y femenina —y la figura travestida que esa voz construye— se puede ver como la antítesis de la que Hemingway, uno de los periodistas narrativos que más hincapié hicieron en su condición masculina, puso en la escena de sus libros de no ficción. La política se encarna en un cuerpo incómodo, que deviene verborrea crítica, retórica que denuncia, texto. Porque en este cambio de siglo el cuerpo humano, los géneros líquidos y la sexualidad se han convertido en auténticas obsesiones para los cronistas. «En familia», de María Moreno, narra un viaje a Marruecos a través de la presencia de una turista joven que, a causa de su insuficiencia intelectual, pone en jaque constantemente las convenciones árabes acerca del cuerpo femenino. Moreno es autora de otro texto impecable sobre sadomasoquismo. El interés por la pornografía se evidencia en libros de David Barba o Cicco. El sexo nos convierte en sujetos y en objetos, en mirones y en protagonistas: la naturalidad de su práctica hace que el cronista, por lo común observador, sea también protagonista, normal y raro a un mismo tiempo, consumidor freak, testimonio de un mundo nuevo.

«Yo era una freak (pero me operé)», se titula una de las crónicas de *Sexografías*, de Wiener. En la tradición de Magda Donato, de Bly, de Wallraff o de teóricas del posfeminismo como Beatriz Preciado, la cronista de origen peruano implica su cuerpo y su biografía al experimentar con la poligamia, el intercambio de parejas, la dominación, la donación de óvulos o la ayahuasca. También Leonardo Faccio convierte su propio cuerpo en laboratorio para narrar la experiencia de los inmigrantes latinoamericanos que se someten a pruebas farmacológicas, en la crónica «El hu-

manitario negocio de vender tu cuerpo para la ciencia», que se publicó en *Etiqueta Negra* como lo hicieron la mayor parte de los textos de *Sexografías*. Wiener ha calificado su propio trabajo como «kamikaze», adjetivo que hay que entender en su acepción más política, porque no hay en él la tendencia a la ficcionalización (psicodélica) que encontramos en Hunter S. Thompson y su *gonzo journalism*. Robert Juan-Cantavella, que en *El dorado* forjó la expresión *punk journalism* para referirse a su propio proyecto de narrar la Valencia de la corrupción política y urbanística mediante un periodismo gamberro y fabulador, ha recordado en distintas ocasiones que el periodismo gonzo nace y muere con el autor de *Miedo y asco en Las Vegas*. Por eso no es de extrañar que la mejor reencarnación de Thompson sea un personaje ficticio: Spider Jerusalem, el periodista cyberpunk que protagoniza la novela gráfica *Transmetropolitan*, de Warren Ellis y Darick Robertson.

Para Jerusalem la verdad sigue existiendo y la tecnología es el mejor aliado para su descubrimiento y para su difusión. Los políticos son desenmascarados gracias a que el periodista va armado con un *disruptor intestinal* que les provoca diarreas. Las pantallas permiten observar simultáneamente decenas de sucesos y encontrar el hilo conductor que los une y les da sentido. En la hipérbole cyberpunk, las viñetas retratan la investigación, la duda, los conflictos, la aventura, la escritura obsesiva y, en fin, la posibilidad de contar con nuevas fórmulas una realidad esquivada. En su figura de ficción hay rastros de cada uno de los cronistas de nuestro presente y sus posibles mutaciones futuras: los cambios se suceden y el periodista se adapta a ellos, persiste, insiste, porque cada época reclama sus investigadores, sus intérpretes y la nuestra no es una excepción.

Barcelona - Castellammare di Stabia,
mayo - junio de 2011