

Taller de Expresión I

(cátedra Reale)

Crónica

Selección y edición

Analía Reale

Índice

Acerca de la crónica	4
<i>Juan Villoro</i> , “La crónica, ornitorrinco de la prosa”	5
<i>Susana Rotker</i> , “La crónica como género”	9
<i>Martín Caparrós</i> , “Lacrónica”	13
<i>Martín Caparrós</i> , “18. Por la crónica”	18
<i>Leila Guerriero</i> , “Qué es y qué no es el periodismo literario. Más allá del adjetivo perfecto”	24
<i>Oswaldo Baigorria</i> , “Diez hipótesis salvajes sobre la crónica”	38

Acerca de la crónica

"Una crónica es un cuento que es verdad."

Gabriel García Márquez

"Cronista" debería ser una autoadscripción política de cierto linaje popular, alguien que toma el testimonio de las mayorías sumergidas y lo hace visible y pensable, y no un identikit para encajar en algún mercado posible.

María Moreno

Si, como sostiene Mijail Bajtín, "en cada época del desarrollo de la lengua literaria, son determinados géneros los que dan el tono"¹, los que marcan el ritmo del diálogo en la cultura, ciertamente podríamos decir que, en el escenario de la literatura latinoamericana actual, la crónica es uno de esos géneros que modelan nuestra forma de ver el mundo y de construir sentido.

La enorme producción de crónicas que pueblan las páginas de publicaciones periódicas tanto en medios masivos como en mensuarios o revistas especializadas y que, antes o después, se convertirán en libros leídos a lo largo de todo el continente, es una prueba significativa de su centralidad. Revistas como las colombianas [Gatopardo](#) y [El Malpensante](#), [Etiqueta Negra](#) en Perú, [Letras libres](#) en México y, entre nosotros, [Anfibia](#), por citar unos pocos ejemplos, son espacios en los que la crónica tiene un protagonismo indiscutido. Y a esta producción se suma una intensa reflexión acerca de sus características como género y como forma de manifestación estética y de intervención política. Las palabras de García Márquez y de María Moreno que se leen en los epígrafes dan cuenta de esta doble inquietud.

En este cuaderno reunimos algunos textos representativos de este debate que, esperamos, nos permitirán acercarnos a este género para conocer mejor su funcionamiento y sus características distintivas.

A. R.

¹ Bajtín, Mijail (1982). "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*, México: FCE, p. 254.

La crónica, ornitorrinco de la prosa

La vida está hecha de malentendidos: los solteros y los casados se envidian por razones tristemente imaginarias. Lo mismo ocurre con escritores y periodistas. El fabulador "puro" suele envidiar las energías que el reportero absorbe de la realidad, la forma en que es reconocido por meseros y azafatas, incluso su chaleco de corresponsal de guerra (lleno de bolsas para rollos fotográficos y papeles de emergencia). Por su parte, el curtido periodista suele admirar el lento calvario de los narradores, entre otras cosas porque nunca se sometería a él. Además, está el asunto del prestigio. Dueño del presente, el "líder de opinión" sabe que la posteridad, siempre dramática, preferirá al misántropo que perdió la salud y los nervios al servicio de sus voces interiores.

Aunque el whisky sabe igual en las redacciones que en la casa, quien reparte su escritura entre la verdad y la fantasía suele vivir la experiencia como un conflicto. "Una felicidad es toda la felicidad: dos felicidades no son ninguna felicidad", dice el protagonista de *Historia del soldado*, la trama de Ramuz que musicalizó Stravinski. El lema se refiere a la imposibilidad de ser leal a dos reinos, pero se aplica a otras tentadoras dualidades, comenzando por las rubias y las morenas y concluyendo por los oficios de reportero y fabulador.

La mayoría de las veces, el escritor de crónicas es un cuentista o un novelista en apuros económicos, alguien que preferiría estar haciendo otra cosa pero necesita un cheque a fin de mes. Son pocos los escritores que, desde un principio, deciden jugar todas sus cartas a la crónica.

En casos impares (Josep Pla, Álvaro Cunqueiro, Ramón Gómez de la Serna, Salvador Novo, Alfonso Reyes, Roberto Arlt), publicar en periódicos y revistas ha significado una escritura continua, la episódica creación de un libro desbordado, imposible de concluir. Para la mayoría, suele ser una opción de Lejano Oeste, la confusa aventura de la fiebre del oro.

Tal vez llegará el día en que los periódicos compren la prosa "en línea", a medida que se produce. Sin embargo, desde ahora es posible detectar la casi instantánea relación entre la escritura y el dinero, economías de signos y valores. Nada más emblemático que el hecho de que el poeta Octavio Paz trabajara en el Banco de México quemando billetes viejos, Franz Kafka perfeccionara su paranoia en una compañía aseguradora y William S. Burroughs escogiera el delirio narrativo en respuesta al invento del que derivaba la fortuna de su familia, la máquina sumadora.

La crónica es la encrucijada de dos economías, la ficción y el reportaje. No es casual que un autor con un pie en la invención y otro en los datos insista en la obligación del novelista contemporáneo de aclarar cuánto cuestan las cosas en su tiempo. Sí, la idea es de Tom Wolfe, el dueño de los costosos trajes blancos.

Estímulo y límite, el periodismo puede ser visto desde la literatura como el boxeo de sombra que permitió a Hemingway subir al ring, pero también como tumba de la ficción (cuando el protagonista de *Conversación en La Catedral* entra a un periódico, siente que compromete su vocación de escritor en ciernes y ve la máquina de escribir como un pequeño ataúd en el escritorio).

Comoquiera que sea, el siglo XX volvió específico el oficio del cronista que no es un narrador arrepentido. Aunque ocasionalmente hayan practicado otros géneros, Egon Erwin Kisch, Bruce Chatwin, Álvaro Cunqueiro, Ryszard Kapuscinski, Josep Pla y Carlos Monsiváis son heraldos que, como los grandes del jazz, improvisan la eternidad.

Algo ha cambiado con tantos trajines. El prejuicio que veía al escritor como artista y al periodista como artesano resulta obsoleto. Una crónica lograda es literatura bajo presión.

Un género híbrido

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la "voz de proscenio", como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública 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 biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser.

De acuerdo con el dios al que se debe, la crónica trata de sucesos en el tiempo. Al absorber recursos de la narrativa, la crónica no pretende "liberarse" de los hechos sino hacerlos verosímiles a través de un simulacro, recuperarlos como si volvieran a suceder con detallada intensidad.

Por lo demás, la intervención de la subjetividad comienza con la función misma del testigo. Todo testimonio está trabajado por los nervios, los anhelos, las prenociones que acompañan al cronista adondequiera que lleve su cabeza. La novela *Rashômon*, de Akutagawa, puso en juego las muchas versiones que puede producir un solo suceso. Incluso las cámaras de televisión son proclives a la discrepancia: un futbolista está en fuera de lugar en una toma y en posición correcta en otra. En forma aún más asombrosa, a veces las cámaras no muestran nada: desde 1966 el gol fantasma de la final en Wembley no ha acabado de entrar en la portería.

El intento de darles voz a los demás —estímulo cardinal de la crónica— es un ejercicio de aproximaciones. Imposible suplantar sin pérdida a quien vivió la experiencia. En *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben indaga un caso límite del testimonio: ¿quién puede hablar del holocausto? En sentido estricto, los que mejor conocieron el horror fueron los muertos o los

musulmanes, como se les decía en los campos de concentración a los sobrevivientes que enmudecían, dejaban de gesticular, perdían el brillo de la mirada, se limitaban a vegetar en una condición prehumana. Sólo los sujetos física o moralmente aniquilados llegaron al fondo del espanto. Ellos tocaron el suelo del que no hay retorno; se convirtieron en cartuchos quemados, únicos "testigos integrales".

La crónica es la restitución de esa palabra perdida. Debe hablar precisamente porque no puede hablar del todo. ¿En qué medida comprende lo que comprueba? La voz del cronista es una voz delegada, producto de una "desubjetivación": alguien perdió el habla o alguien la presta para que él diga en forma vicaria. Si reconoce esta limitación, su trabajo no sólo es posible sino necesario.

El cronista trabaja con préstamos; por más que se sumerja en el entorno, practica un artificio: transmite una verdad ajena. La ética de la indagación se basa en reconocer la dificultad de ejercerla: "Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar", escribe Agamben.

La empatía con los informantes es un cuchillo de doble filo. ¿Se está por encima o por debajo de ellos? En muchos casos, el sobreviviente o el testigo padecen o incluso detestan hallarse al otro lado de la desgracia: "Esta es precisamente la aporía ética de Auschwitz", comenta Agamben: "el lugar en que no es decente seguir siendo decentes, en el que los que creyeron conservar la dignidad y la autoestima sienten vergüenza respecto a quienes las habían perdido de inmediato".

¿Qué espacio puede tener la palabra llegada desde fuera para narrar el horror que sólo se conoce desde dentro? De acuerdo con Agamben, el testimonio que asume estas contradicciones depende de la noción de "resto". La crónica se arriesga a ocupar una frontera, un interregno: "los testigos no son ni los muertos ni los supervivientes, ni los hundidos ni los salvados, sino lo que queda entre ellos".

Objetividad

La vida depara misterios insondables: el aguacate ya rebanado que entra con todo y hueso al refrigerador dura más. Algo parecido ocurre con la ética del cronista. Cuando pretende ofrecer los hechos con incontrovertible pureza, es decir, sin el hueso incomible que suele acompañarlos (las sospechas, las vacilaciones, los informes contradictorios), es menos convincente que cuando explicita las limitaciones de su punto de vista narrativo.

Una pregunta esencial del lector de crónicas: ¿con qué grado de aproximación y conocimiento se escribe el texto? *El almuerzo desnudo*, de William S. Burroughs, depende de la intoxicación y la alteración de los sentidos en la misma medida en que *Entre los vándalos*, de Bill Buford, depende de percibir con distanciada sobriedad la intoxicación ajena.

El tipo de acceso que se tiene a los hechos determina la lectura que debe hacerse de ellos. Definir la distancia que se guarda respecto al objetivo autoriza a contar como *insider*, *outsider*, curioso de ocasión. A este pacto entre el cronista y su lector podemos llamarlo "objetividad".

Vida interior y verosimilitud

Siguiendo usos de la ficción, la crónica también narra lo que no ocurrió, las oportunidades perdidas que afectan a los protagonistas, las conjeturas, los sueños, las ilusiones que permiten definirlos.

Hace unos meses leí la historia de un explorador inglés que logró caminar sobre los hielos árticos hasta llegar al Polo Norte. ¿Qué lleva a alguien a asumir tamaños riesgos y fatigas? La crónica evidente de los hechos, en clave *National Geographic*, permite conocer los detalles externos de la epopeya: ¿qué comía el explorador, cuáles eran sus desafíos físicos, qué rutas alternas tenía en mente, cómo fue su trato con los vientos? Sin embargo, la crónica que aspira a perdurar como literatura depende de otros resortes: ¿qué se le perdió a ese hombre para buscar a pie el Ártico?, ¿qué extravío de infancia lo hizo seguir la brújula al modo del Capitán Hatteras, que incluso en el manicomio avanzaba al norte? Tal vez se trate de una pregunta inútil. La rica vida exterior de un hombre de acción rara vez pasa por las cavernas emocionales que le atribuimos los sedentarios: los exploradores suelen ser inexplorables. Con todo, el cronista no puede dejar de ensayar ese vínculo de sentido, buscar el talismán que una la precariedad íntima con la manera épica de compensarla.

La realidad, que ocurre sin pedir permiso, no tiene por qué parecer auténtica. Uno de los mayores retos del cronista consiste en narrar lo real como un relato cerrado (lo que ocurre está "completo") sin que eso parezca artificial. ¿Cómo otorgar coherencia a los copiosos absurdos de la vida? Con frecuencia, las crónicas pierden fuerza al exhibir las desmesuras de la realidad. Como las cantantes de ópera que mueren de tuberculosis a pesar de su sobrepeso (y lo hacen cantando), ciertas verdades piden ser desdramatizadas para ser creídas.

A propósito del uso de la emoción en la poesía, Paz recordaba que la madera seca arde mejor. Ante la inflamable materia de los hechos, conviene que el cronista use un solo fósforo.

La primera crónica que escribí fue un recuento del incendio del edificio Aristos, en avenida Insurgentes. Esto ocurrió a principios de los años setenta del siglo pasado; yo tenía unos 13 o 14 años y tomaba clases de guitarra en el edificio. Por entonces, me había lanzado a un proyecto editorial en la secundaria, en compañía de los hermanos Alfonso y Francisco Gallardo: "La Tropa Loca", periódico impreso en mimeógrafo sobre la inagotable vida íntima de nuestro salón. Ahí yo escribía la "sección de chismes". Mi especialidad de *gossip writer* se vio interrumpida con las llamas que devoraron varios pisos del Aristos. Me encandiló ver las lenguas amarillas que salían de las ventanas, pero sobre todo el eficiente caos con que reaccionó la multitud.

Cronistas de la más diversa índole han descubierto su vocación ante el fuego: Ángel Fernández, máximo narrador del fútbol mexicano, recibió su rito de paso en el incendio del Parque Asturias, y Elias Canetti el suyo durante la quema del Palacio de Justicia de Viena.

Sí, el cronista debe ser ahorrativo con los efectos que arden; entre otras cosas, porque a la realidad siempre le sobran los fósforos.

Juan Villoro, en *La Nación*, 22 de enero de 2006

URL: <http://www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa>

(recuperado el 29 de septiembre de 2017)

La crónica como género

Otro problema a considerar es el de la verdad, planteado ya por Aristóteles: para él, los poetas –mentirosos por excelencia–debían preocuparse por la verosimilitud de sus invenciones. Ahora bien, la verosimilitud de una obra escrita es un elemento narrativo que no debe confundirse con la verdad; del efecto de verosimilitud tampoco se pueden derivar –puesto que se trata de esferas diferentes– conclusiones como que la ficción pertenece al campo literario y lo verdadero al periodismo.

Cuando el discurso periodístico perfiló en su autonomía el requisito de pertenecer a la esfera de lo factual –así como el discurso literario privilegió la esfera estética–, estaba apelando a un recurso de legitimación y diferenciación. El recurso de la “objetividad” –estrategia de la escritura– se fortaleció en el periodismo ya en el siglo XX, con la consolidación de las agencias internacionales de noticias.

La crítica literaria ha seguido repitiendo principios de la práctica burguesa, omitiendo datos históricos concretos como los anteriores, creando desde fines del siglo XIX y comienzos del XX nuevas especificidades de géneros que dejaban 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.

Los sistemas de representación de la realidad están destinados al espacio público y su ejecución se ha visto delimitada desde entonces por categorías de verdad/falsedad impuestas al periodismo y la literatura. Se ha considerado lo creativo como exclusivo de un universo que vive y termina en sí, y todavía es costumbre difundida sostener que lo “literario” de un texto disminuye en relación directa con el aumento de la referencialidad a la realidad concreta. Éste es uno de los razonamientos que han entorpecido la evaluación de la crónica como literatura, y que tampoco le hace justicia al buen periodismo.

Se ha mezclado el referente real con el sistema de representación, la idea del hecho con la de su narración. Afirma Raymond Williams:

De esto se derivaron dos graves consecuencias. Hubo una falsificación –falsa distancia– de lo “ficcional” o de lo “imaginario (conectado con los “subjetivo”). Y hubo una censura hacia el hecho de la escritura misma –como composición activa significativa– dentro de la cual se distinguió la “práctica” de lo “factual”, o de lo “discursivo”. Estas consecuencias tienen una profunda relación. Cambiar, por definición, lo “creativo” por lo “ficcional”, o lo “imaginativo” por lo “imaginario”, es deformar la práctica real de la escritura bajo la presión interpretativa de ciertas tendencias específicas... Las dicotomías realidad/ficción y objetivo/subjetivo son las llaves teóricas e históricas de la teoría básica burguesa de la literatura, que ha controlado y especializado la actual multiplicidad de la escritura.²

² Raymond Williams, pp. 147-149

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.³

El criterio de factualidad no debe incluir ni excluir a la crónica de la literatura o del periodismo. Lo que sí era y es un requisito de la crónica es su alta referencialidad –aunque esté expresada por un sujeto literario– y la temporalidad (la actualidad). Ortega y Gasset decía que el periodismo es "el arte del acontecimiento como tal: la crónica, entonces, era un relato de historia contemporánea, un relato de la historia de cada día.⁴ ¿Qué mejor, entonces, para una literatura como la aspirada por José Martí, "que refleje en sí misma las condiciones múltiples y confusas de esta época, condensadas, desprosadas, ameduladas, informadas por sumo genio artístico?"

La condición de texto autónomo dentro de la esfera estético-literaria no depende ni del tema, ni de la referencialidad ni de la actualidad. Ya se ha dicho: muchas de las crónicas modernistas, al desprenderse de ambos elementos temporales, han seguido teniendo valor como objetos textuales en sí mismos. Es decir que, perdida con los años la significación principal que las crónicas pudieron tener para el público lector de aquel entonces, son discursos literarios por excelencia.

De acuerdo con Tinianov y Todorov, el discurso literario se caracteriza por el papel preponderante otorgado a las significaciones contextuales.⁵ 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.

No interesa tanto definir la expresión "prosa poética" oponiendo prosa y poesía, sino rescatar el hecho de que las crónicas también son discurso poético, ya que al leerlas aparece en primer plano la relación entre la denominación y el contexto enmarcante. Baste ver un par de ejemplos, tomados al azar:

Nació en su país misterioso; el alma de la tierra en sus más enigmáticas manifestaciones, se le reveló en su infancia. Hoy es ya anciano; ha nevado mucho sobre él; la gloria le ha aureolado, como una magnificente aurora boreal. Vive allá, lejos, en su tierra de fjords y lluvias y brumas, bajo un cielo de luz caprichosa y esquiva. El mundo le mira como a un legendario habitante del reino polar. Quiénes, le creen un extravagante generoso, que grita a los hombres la palabra de su sueño, desde su frío retiro; quiénes, un apóstol huraño; quiénes, un loco. ¡Enorme visionario de la nieve! Sus ojos han contemplado las noches y el sol rojo que ensangrienta la oscuridad invernal; luego, miró la noche de la vida, lo oscuro de la humanidad. Su alma estará amargada hasta la muerte.

[...]

No es él, no, de los que echan a andar un pensamiento pordiosero, que va tropezando y arrastrando bajo la opulencia visible de sus vestiduras regias. Él no infla tomeguines para que parezcan águilas; él riega águilas, cada vez que abre el puño, como un sembrador riega granos.

El primer párrafo pertenece al retrato que hizo Rubén Darío de Ibsen, dentro de su serie *Los raros*; el segundo, al homenaje a Walt Whitman escrito por José Martí dentro de sus "cartas" desde Nueva York. En ambos, si se quebrara la distribución gráfica de la prosa y se distribuyeran las

³ Véase Lennard J. Davis, "A social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel" en *Literature and society*, ed. Edward W. Said (Baltimore: The Johns Hopkins University press, 1980), pp. 124 y ss.

⁴ Citado por Antonio Gómez Alfaro, "Comunicación, periodismo, literatura" *Gaceta de La Prensa*, núm. 126, Madrid (1960), p. 8.

⁵ I. Tinianov, *El problema de la lengua ética* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1972); Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. E. Pezzoni (México: Siglo XXI, 1974).

oraciones en un espacio versal, ¿no podrían ser leídos perfectamente como poemas? Tal vez se dirá que la redistribución gráfica puede condicionar por igual *cualquier* texto, aun el más banal; lo cierto es que ambos párrafos –o estrofas, para seguir con la prueba– cumplen con las convenciones de significación de la poesía lírica, en una modalidad narrativa: atemporalidad, están completos en sí mismos, tienen coherencia en el nivel simbólico, expresan una actitud.⁶ Es más, sus disposiciones tipográficas podrían recibir interpretaciones espaciales o temporales; se puede hacer un experimento con el segundo párrafo por su brevedad:

No es él, no, de los que echan a andar
un pensamiento pordiosero,
que va tropezando y arrastrando
bajo la opulencia visible
de sus vestiduras regias.
Él no infla tomeguines
para que parezcan águilas;
él riega águilas,
cada vez que abre el puño,
como un sembrador riega granos.

La categorización de las crónicas es compleja y apasionante; como lugar de encuentro del discurso periodístico y del literario contiene dos tipos de significación: centrífuga y centrípeta, o externa e interna.⁷ Esto representa 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.

¿Qué es lo que hace que esos textos informativos, noticiosos, sean “obras de arte”? Lo que los distingue y constituye proviene de la voluntad de escritura, del cómo se ha verbalizado su discurso, del cómo prevalece el aire verbal en la trasmisión de un mensaje referencial.⁸

La definición del género crónica como lugar de encuentro del discurso literario y el periodístico, es tan central como los aportes a la renovación de la prosa hispanoamericana que hicieron los modernistas desde la prensa escrita. Como bien lo ha enunciado Medvedev/Bajtín el género es la expresión total (“the whole utterance”) y no sólo un aspecto más, porque condiciona el acabamiento temático (relato policial, ensayo científico, sección de chismes), el cronotopo o complejo espacio-

⁶ Jonathan Culler, *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, trad. C. Manzano (Barcelona: Anagrama, 1980), p. 230.

⁷ Sigo las propuestas de Northrop Frye, *Anatomía de la crítica* (1957), trad. E. Simons (Caracas: Monte Ávila, 1977).

⁸ Si se toma el modelo de Jakobson para categorizar el lenguaje, habría que reconocer que en la crónica modernista los factores destinador, contexto, código, destinatario, mensaje, contacto, con sus respectivas funciones derivadas –emotiva, conativa, fática, metalingüística, referencial y poética–, presentan un juego de balances y coexistencias muy particular, donde no es menos importante la función poética –el arte verbal como dominante– que la referencial, por ejemplo. Sería interesante confrontar este fenómeno y el de la prosa poética en sí, con el postulado de Jakobson acerca de que “la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación” (p. 360). Véase Roman Jakobson, “Lingüística y poética” en *Ensayos de lingüística general* (1974), trad. J. M. Pujol y J. Cabanes (Barcelona Ariel, 1984), pp. 347-396.

temporal, los ejes semánticos (como muerte, sexo), la orientación externa (condicionamientos de percepción y realización del género) e interna (zonas de lo real que sólo interesan al género).⁹

Que la crónica modernista era un género en sí para los lectores de su época, distinto del periodismo puro, podría fácilmente demostrarse leyendo las marcas textuales que en la teoría de la recepción Jausa ha llamado “horizonte de expectativas del lector”. Basta ver ejemplos históricos como el ya citado de Bartolomé Mitre quien, en su papel de director de *La Nación*, se sintió autorizado para titular una nota política como “Narraciones fantásticas”, simplemente porque su autor era un conocido escritor y la realidad descrita por él le resultaba inaceptable.

No es éste el lugar para definir las transgresiones que, desde la literatura misma, estaban cometiendo Martí y los modernistas: es el tema del próximo capítulo. Lo que interesa es sintetizar la crónica como un lugar de encuentro de dos discursos, teniendo en cuenta la más contemporánea frase de Richard Ohman “el género no es políticamente neutral” y, por lo tanto, la elección de la crónica como escritura está muy lejos del torremarfilismo y de la marginación lujosa de la sociedad.¹⁰

En José Martí se encuentra un modo de describirse como cronista, aunque sus palabras se hayan referido a Emerson y no a sí mismo:

Toda su prosa es verso. Y su verso es prosa. Son como ecos. Él veía detrás de sí al Espíritu creador que a través de él hablaba a la naturaleza. Él se veía como pupila transparente que lo veía todo, lo reflejaba todo, y sólo era pupila. Parece lo que escribe trozos de luz quebrada que daban en él... [XIII, 19].

ROTKER, Susana (2005). *La invención de la crónica*, México: FCE, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, pp. 129-135.

⁹ P. N. Medvedev y M. M. Bajtín, “The Elements of the Artistic Construction”, en *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*

¹⁰ Richard Ohman, “Politics and Genre in Nonfictional Prose”, *New Literary History*, XI, núm. 2 (invierno de 1980), p. 243.

«El placer de hacer de la mirada pretendidamente neutra del reportero un ojo caprichoso. Escondese en un cruce: deslizarse más acá del periodismo, más allá de la literatura, para ocupar un lugar sin espacio: escribir crónicas. Retratos del tiempo», decían las primeras líneas de *Larga Distancia*.

Se suele decir que decir yo es la base del Nuevo Periodismo: condición de lacrónica. Que una crónica sería, en última instancia, un reportaje bien contado en primera persona. Yo creo que es algo más y menos pero que, si fuera eso, alcanzaría —porque la cuestión de la primera persona es decisiva—. Lacrónica es el periodismo que sí dice yo. Que dice yo existo, yo estoy, yo no te engaño.

Frente a la ideología de los medios, que tratan de imponer ese lenguaje neutro y sin sujeto que los disfraza de purísimos portadores de «la realidad», relato irrefutable, lacrónica dice yo no para hablar de mí sino para decir aquí hay un sujeto que mira y que cuenta, créanle si quieren pero nunca se crean que eso que escribe es «la realidad»: es una de las muchas miradas posibles.

La base del relato «informativo» consiste en disimular el hecho de que hay alguien que cuenta: las «noticias» se presentan como contadas por nadie desde ninguna parte, producidas por una productora de objetividad, la Máquina-Periódico. Llevamos siglos creyendo que existen relatos semiautomáticos producidos por ese ingenio fantástico que se llama prensa; convencidos de que la que nos cuenta las historias es esa entidad colectiva y veraz.

Para conseguirlo, la Máquina-Periódico escribe en tercera persona —ocultando cualquier alusión a la persona— y pretende que lo que cuenta no tiene un punto de vista ni un sujeto que mira: que es «objetivo». Esa es la base de su pacto de lectura, de su oferta a sus lectores: no les contamos una opinión sobre las cosas, les contamos las cosas; créannos, esta es la realidad, los «hechos». La «opinión» es otra cosa, mirenlá en la columna de al lado.

Es una pena que la famosa objetividad sea imposible. No que sea una meta difícil, no que sea traicionada por este o por aquel, por esto o por aquello: que sea estructuralmente imposible. Todo relato es el relato de alguien: toda descripción de cualquier situación es el recorte que hace quien describe. No porque sea malvado, malintencionado; no porque quiera engañar a su audiencia, sino porque no hay otra forma: porque quien cuenta no puede contar «todo» y elige lo que cuenta.

Suelo dar un ejemplo que, a veces, lo aclara. Supongamos que un periodista tiene que publicar 20 líneas sobre el discurso de un funcionario. Supongamos que el discurso del funcionario dura 30 minutos —es un funcionario escueto— y que la desgrabación tiene 200 líneas. Supongamos que el periodista decide ser «objetivo»: que no quiere intervenir en lo más mínimo, no quiere opinar sobre lo que dice el funcionario, no quiere decir que cuando el funcionario dice que inauguró 30 semáforos en los últimos meses miente porque solo fueron 22, no quiere siquiera describir la voz gangosa o el peluquín mal pegoteado; quiere transcribir, solamente, sin meterse, las palabras del funcionario. Aún así, como su espacio es limitado, tendrá que elegir, entre esas 200 líneas, las 20 que le parezcan

más pertinentes, apropiadas. Lo hará con toda profesionalidad y buena leche, en función de su leal saber y entender, pensando en lo que sus lectores necesitan recibir. Lo hará porque no hay otro modo y, al hacerlo, pondrá en juego su subjetividad: su educación, su entrenamiento profesional, sus ideas sobre qué importa y qué no importa en este mundo, su noción del interés de sus lectores: su subjetividad. Digo, insisto: la objetividad no es mejor o peor, más o menos conveniente; no existe, porque en todo relato hay alguien que decide qué se va a relatar. Y lo mismo sucede cuando alguien encuadra una foto o decide la edición de un informe en la televisión o la elección de una pregunta en un diálogo radial. Siempre que se elige —y siempre se elige— qué historia contar, qué parte de una historia importa contar, se pone en juego una visión del mundo: una subjetividad.

Pero los grandes medios no están dispuestos a aceptarlo, porque equivaldría a aceptar que sus discursos dependen de sus subjetividades —que no están entregando «la verdad objetiva»—. Y siguen, entonces, con su simulación. Para acentuarla insisten en que lo que se escribe en primera persona es una «opinión»; la tercera, en cambio, sería «la información».

El truco ha sido equiparar objetividad con honestidad y subjetividad con manipulación, con trampa. Nos convencieron —convencieron a tantos— de que la primera persona es un modo de aminorar lo que se escribe, de quitarle autoridad. Y es lo contrario: frente a ese engaño consensuado, la primera persona muestra la subjetividad inseparable de cualquier relato. 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 —y hay, por supuesto, muchas otras posibilidades. Dice: no es «la verdad» sino una mirada, porque todo relato depende de las decisiones de quien relata, solo que yo lo digo, no como esos que intentan venderte lo contrario.

Es casi obvio: todo texto —aunque no lo muestre— está en primera persona. Todo texto dice en primera persona, aunque esté escrito en tercera. Todo texto, digo, está escrito por alguien, es necesariamente una versión subjetiva de un objeto narrado: un enredo, una conversación, un drama, un conjunto de datos. Escribir en primera persona, entonces, es solo una cuestión de decencia: dejarlo claro. Cuando lo hace, lacrónica toma una posición política muy fuerte: el modo de decirle a la Máquina-Periódico que no aceptamos su manipulación. Que la verdad no es de nadie porque no hay una verdad sino versiones.

(Hay un día por año en que la prensa te dice que te miente. En los países castellanos lo llamamos Día de los Santos Inocentes, por otra matanza de miles de niños casi sirios, palestinos: nuestra tradición católica decidió que, para evocarla, lo mejor era contarnos chistes. Otras culturas usan para eso el 1 de abril, menos sangriento: franceses e italianos, metafóricos, lo llaman *Poisson d'Avril* o *Pesce d'Aprile* —Pescado de Abril—, allí donde los anglos, más directos, imponen la evidencia: para ellos es el *Fool's Day*, el Día del Tonto. En todas, en todo caso, los medios comparten la intención: convencerte de que ese día hacen algo muy distinto de los demás días. Lo que hacen, sabemos, es incluir una noticia falsa, presentada como una broma —para poder decir que la inocencia te valga o eres tonto o eres un pescado.

Es un viejo truco y todavía les sirve: al decirte que un día al año publican algo que no es verdad, te están diciendo que 364 días al año solo publican cosas que sí lo son, sin duda alguna. Que son «la realidad», verdades más o menos absolutas, y que deben leerlos con confianza más o menos ciega: creerles.

Salvo el 28 de diciembre. Ese día los lectores se vuelven diferentes: recorren su medio amigo con la alarma activada. Saben que en algún lugar se esconde la falsía confesa y, por supuesto, quieren detectarla: ah, pone que el crimen fue en una playa de la costa boliviana; sí, claro, pero viste esta que dice que en España hay un rey; puede ser, sí, pero y esto de que el Barsa vendió a Messi al sultán de Borneo por seis toneladas de chupachús de menta. Es el momento más fecundo de su relación con los medios: cuando la recepción confiada se transforma en mirada suspicaz, en crítica encendida —pensar sobre lo que les cuentan. Por eso he llegado a proponer, alguna vez, una Ley del 28 de Diciembre, que obligara a los medios a incluir, todos los días, una noticia falsa— para que sus lectores, sabiéndolo, ejercieran todos los días esa lectura crítica.

Es improbable que ningún parlamento, ningún gobierno consiguiera —o deseara— imponerla. Ni los políticos ni los editores lo querrían: tanto las grandes empresas periodísticas como los grandes gobiernos periodísticos necesitan que sus consumidores o súbditos les crean cuanto más mejor. Pero en muchos lugares la dinámica social, en su sabiduría levemente cruel, se adelantó. En los países latinoamericanos gobernados por la derecha populista, por ejemplo, los enfrentamientos entre gobiernos y medios lograron que la mayoría de los lectores sospecharan que todo texto publicado tiene un autor y una intención y aprendieran a leer con espíritu crítico. Allí la sociedad, como suele pasar, se adelantó a la ley).

Y, a falta de ley, un yo que cuenta.

«*Je est un autre*», decía Arthur Rimbaud, antes de ir a perderse al corazón de las tinieblas: Yo es otro. El yo que cuenta lacrónica, cada crónica, es el cronista y es, por supuesto, otro. Un personaje, una construcción: un narrador.

El cronista —el narrador— es un personaje que puede parecerse bastante al autor de esa crónica —a veces para bien, a veces para mal— y a veces no.

«Problemas de la mirada: si yo fuera americano, por ejemplo, me resultaría más fácil viajar: tendría, en principio, una forma de mirar el mundo. Los americanos tienen sistemas bien rodados, redes de compatriotas que, en cualquier lugar, se encuentran, se cuentan cómo es todo a partir de los mismos presupuestos, las mismas dudas, ignorancias parecidas. Hay películas y guías y novelas americanas que transcurren en todos los lugares posibles: sobre cualquier cosa hay un relato americano. Y, al mismo tiempo, en todas partes ser americano es un dato fuerte, significa algo, condiciona lo mirado.

Incluso si fuese inglés: no hay lugar del mundo que no haya sido ya leído por ingleses, y yo podría mirar el entorno con desmayo, como si mi presencia en esa playa fuera una remake del viaje de un bisabuelo verosímil, forjador del Imperio. O francés: no hay lugar del mundo que no haya sido ya supuesto, interpretado por fanceses, y yo podría refugiarme en la verbosidad del dieciocho pasada por Sartre o Barthes, y encontrar en cualquier rincón razones y mitos lavilista.

Pero soy —casi— argentino, y eso significa que no hay formas previstas: que hay que inventar las maneras de la mirada, que hay que mirar solo, sin compañías reales o imaginarias. O con cualquier compañía: armarse todo el tiempo la propia tradición, como un frankenstein aún más imperfecto, como quien siempre empieza cada vez; el ojo patrio», decía *Larga Distancia*.

Mi cronista es argentino, que es decir mucho y casi nada: el resultado de una mezcla de culturas, una tradición hecha de tradiciones muy variadas. La fuerza de una marca débil.

Es cierto que la Argentina pudo haber tenido una tradición de la mirada —de mirar viajero, de mirar lo ajeno— que habría empezado poderosa con Sarmiento, Mansilla, Cané; tuvo un principio, pero no siguió.

Mi cronista es argentino, que es una forma de decir que no es de ningún lugar extremo: me permite no pensarme como portador de una nación sino como individuo, un engrudo confuso. Estoy completamente en contra de las nacionalidades, ese invento siniestro —y lamento el deslizamiento reciente de la idea de internacionalismo. Desde la Revolución Francesa hasta hace dos o tres décadas, el internacionalismo fue uno de los conceptos fuertes de diversas izquierdas; en ese esquema, las nacionalidades —sus estados— eran instrumentos de control y de opresión, y su superación sería un mundo sin fronteras. Ahora, en cambio, la forma contemporánea del internacionalismo es la globalización —capitalista—: el mundo como coto de las corporaciones, por encima de las leyes nacionales.

Mi cronista es un argentino que está en contra de la idea de patria y, sin embargo, no se engaña: es el producto de una cultura nacional —de las menos nacionales, de las más mezcladas—. Un argentino que sabe que lo es y desconfía de serlo, se preocupa por las limitaciones y confusiones que le produce serlo. Pero que, aún así, porta sus marcas —y no quiere dejarlas ni disimularlas—. Hace poco, mientras escribía *El Hambre*, me pregunté más de una vez qué palabras usaría para transcribir diálogos que habían tenido lugar en idiomas distantes. Y decidí que si traducía traduciría a mi lengua: que un norteamericano o un malgache no me dirían «tú quieres» sino «vos querés». Porque mi cronista, entre otras cosas, no cree que haya un castellano estándar —que sería, curiosamente, el de los que hablan como en Valladolid o Bogotá. Ni quiere, faltaba más, disimular sus condiciones.

Mi cronista es argentino, mira de cerca, escucha codicioso, se sorprende, sabe menos y más que lo que sé; de vez en cuando está feliz de estar adónde está, de vez en cuando la pasa mal en esos sitios. Mi cronista es moderadamente culto, muy clase media con sensibilidad hacia los otros, la pobreza, maneras de la opresión y la desgracia. Mi cronista, de tanto en tanto, pasa de todo y se ocupa de sí, pero en general es un aparato de mirar: uno que absorbe.

Mi cronista, por supuesto, es una construcción, pero una construcción no muy explícita: aparece en su mirada, en sus observaciones; no me interesa —salvo en ciertos textos más recientes, que no siempre considero crónicas— hablar de ese cronista. Es más: me he pasado la vida diciendo que el peor error que puedo imaginar consistiría en creer que escribir en primera persona equivale a escribir sobre la primera persona: esos que empiezan sus historias diciendo cuando yo, yo sé, yo estuve ahí. Esos que son capaces de entrometerse incluso en una necrológica: «Ayer por la tarde me enteré de que, por la mañana, había muerto Fulano de Tal...», escribía uno en el diario de hoy, estableciendo prioridades: lo principal no era que Fulano hubiera muerto, era que él se hubiese enterado. Cuando el cronista empieza a hablar más de sí que de lo que lo rodea deja de ser interesante. Nuestro trabajo —nuestro privilegio— es contar el mundo y sus alrededores. El cronista se construye en lo que cuenta —que es, sin duda, lo que cuenta.

Cuando decide qué le importa mirar y qué no, con quién le importa hablar —y con quién no—, qué tipo de problema le parece familiar y cuál perfectamente ajeno: esas elecciones constituyen al personaje del cronista y, al mismo tiempo, organizan su crónica y le prestan su originalidad —o la falta de ella.

Decíamos: ningún texto está escrito en tercera persona.

Decíamos: la primera persona de un texto no es necesariamente gramatical. Un texto puede estar presentado en tercera persona, pero su prosa —el espesor de su prosa— deja claro que hay una persona, una primera, un sujeto —que escriben.

La forma más rotunda de decir yo es escribir.

(Si se entiende la diferencia, claro, entre escribir y redactar).

Son dos formas totalmente distintas de contar: la prosa informativa sintetiza lo que sucedió, la prosa crónica lo pone en escena; la informativa le dice al lector esto es así, la crónica lo muestra.

En síntesis: un artículo de diario diría «la escena fue conmovedora»; una crónica tendría que construir la escena, contarla y conmover.

La prosa de la Máquina-Periódico —adocenada, distante, impersonal— es un intento de eliminar cualquier presencia de la prosa, de crear la ilusión de una mirada sin intermediación: una forma de simular que aquí no hay nadie que te cuenta, que «esta es la realidad».

Los diarios impusieron esa escritura «transparente» para que no se viese la escritura: para que no apareciera 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.

Reponer una escritura entre lo relatado y el lector es —en ese contexto— casi una obligación moral: la forma de decir aquí hay, señoras y señores, señoras y señores: sujetos que te cuentan, una mirada y una mente y una mano.

Reponer una escritura entre lo relatado y el lector es la manera de decir: esta no es la realidad; aquí hay alguien que está contando. Para hacer visible esa intermediación de la escritura —la presencia de un sujeto que escribe, la imposibilidad de la verdad única, la existencia de infinitas versiones de las cosas— vale la pena buscar formas, estilos, estructuras.

También por esto lacrónica es política: porque escribe, porque se hace cargo de que es un relato.

Caparrós, Martín (2016). *Lacrónica*, Buenos Aires: Planeta, pp. 120-128.

18.

Don Balbino existía pero no se llamaba don Balbino. No quería que dijera su nombre; no me pareció un problema darle otro. Algunos, sin embargo, podrían decirme que mentí.

Hace más de medio siglo, Antonin Artaud escribió unas palabras que podían leerse como un lema para una idea del arte: «Nunca real y siempre verdadero». El periodismo sería, si acaso, lo contrario: «Siempre real y nunca verdadero». La crónica podría tratar de superar esa dicotomía.

El tema de la verdad de una crónica ha estado en discusión últimamente. Una biografía reciente de Kapuściński se dedicó a buscar incongruencias entre lo que contaba y lo que podía haber presenciado. Le reprochó, por ejemplo, que narrase como testigo unos fusilamientos en un pueblo africano donde habría llegado —según la audaz investigación del biógrafo— al día siguiente de que sucedieran. Se discute, así, la posibilidad de la recreación: de que el escritor ponga en escena algo en cuya escena no pudo haber estado, que lo cuente como lo contaría un testigo cuando no pudo haberlo sido.

Se discute, entonces, a qué llamamos verdadero. Yo creo que el compromiso con la verdad consiste en asegurarse de que todos los datos que se han reunido para contar ese episodio sean ciertos, pero la forma de contarlos no los hace más o menos verdaderos. Y no creo, en cambio, en la obligación del registro notarial: esa obsesión americana que pone a sus *fact checkers* a descubrir si, donde el autor habló de flores amarillas, las flores no eran ocre.

Creo, sí, en una verdad más amplia, más esencial: encontrar las formas narrativas que permitan recrear y transmitir la situación —con el compromiso de no falsear sus puntos decisivos: verdadera es real es verdadera—.

En *Lugar común la muerte* —uno de los dos o tres grandes libros de crónicas que se han escrito en América Latina en los últimos cincuenta años— hay un texto sobre el final de Saint-John Perse, a quien Tomás Eloy Martínez visitó en una casa al sur de Francia. Lo que cuenta ese texto es muy difícil de comprobar. El poeta antillano agoniza en una cama y Tomás Eloy entra en una atmósfera rarísima; nadie sabe cómo lo dejaron llegar hasta ahí ni por qué puede contar todo lo que cuenta, pero conozco pocos retratos tan bien hechos de una muerte. Esa historia, de la que probablemente la mitad sea lo que Tomás Eloy creyó captar o se le ocurrió, es mucho más verdadera que cualquier constatación de lo que a veces llamamos «verdad periodística».

Y en el prólogo del libro hay un párrafo que quizá lo explica: «Las circunstancias a las que aluden estos fragmentos son veraces; recurrí a fuentes tan dispares como el testimonio personal, las cartas, las estadísticas, los libros de memorias, las noticias de los periódicos y las investigaciones de los historiadores. Pero los sentimientos y atenciones que les deparé componen una realidad que no es la de los hechos sino que corresponde, más bien, a los diversos humores de la escritura. ¿Cómo afirmar sin escrúpulos de conciencia que esa otra realidad no los altera?».

Todo depende de lo que entendamos por verdad. Si la verdad que nos importa recordar de esa tarde en la casa de Saint-John Perse es que llovía o hacía sol, si el té verde lo traía una señora vestida de verde o si era negro y lo traía un muchacho vestido de azul, entonces efectivamente Tomás Eloy Martínez mentía, Kapuściński mentía y yo miento. Si la verdad consiste en que entendamos qué está sucediendo realmente en el cuarto de Saint-John Perse o en un campo de refugiados en el Congo, en el caso de Kapuściński, ese tipo de minucia notarial es improcedente. Y yo creo que lo que importa es la honestidad del narrador. Que eso es lo que hay que buscar: ese compromiso que lo lleve a utilizar todos los recursos para transmitir ese lugar, esa situación, ese personaje de la mejor manera posible. Ahí está —si es que tal cosa existe— la verdad.

Es verdad que hace unos años me invitaron a un Congreso de la Lengua que organizaba la Real Academia de la Ídem en Cartagena de Indias. Me pidieron que hablara sobre el periodismo cultural y yo, yéndome de la lengua, decidí hablar de lacrónica: todavía no estaba saturado. En cualquier caso, aquella tribuna me obligó a sintetizar lo que había pensado y escrito sobre el asunto en un textito de dos mil palabras que, después, se reprodujo en diversos espacios funerarios y que nunca dejo de canibalizar, abundante y desvergonzadamente. En este mismo libro, sin ir más lejos.

POR LA CRÓNICA.

Entre los temas que Daniel Samper nos propuso, había uno que me llamó la atención más que los otros. Hablaba de «los escritores reconvertidos en periodistas y lo que en España se ha llamado “la literaturalización del periodismo”». No me interesó solo, como ustedes podrían creer, porque me obligaría a jugarme la vida a todo o nada diciendo un par de veces literaturalización, y soy amante de los riesgos —lingüísticos—. No solo: también me sorprendí preguntándome si yo sería uno de esos.

Y creo que sí: trato de ser, entre otras cosas, un cronista, uno que literaturiza el periodismo. O que cree, incluso, que cierto periodismo es una rama de la literatura. Esta es una mesa sobre periodismo cultural, y yo he hecho mucho periodismo cultural. He dirigido un par de suplementos y revistas de libros, he participado en muchos otros, sigo participando. Pero sospecho que el periodismo cultural que más me interesa es el que crea una cultura, no el que habla sobre la que ya existe. Eso, creo, es la crónica.

Una primera definición: la crónica es eso que nuestros periódicos hacen cada vez menos.

Suelo preguntarme por qué los editores de diarios y periódicos latinoamericanos se empeñan en desprestigiar a sus lectores. O, mejor, en tratar de deshacerlos: en su desesperación por pelearle espacio a la radio y a la televisión, los editores latinoamericanos suelen pensar medios gráficos para una rara especie que ellos se inventaron: el lector que no lee. Es un problema: un lector se define por leer —y un lector que no lee es un ente confuso—. Sin embargo nuestros bravos editores no tremulan ante la aparente contradicción: siguen adelante con sus páginas llenas de fotos, recuadros, infografías, dibujitos. Los carcome el miedo a la palabra escrita, a la *lengua* —y creen que es mejor pelear contra la tele con las armas de la tele, en lugar de usar las únicas armas que un texto no comparte: la escritura—. Por eso, en general, les va como les va; por eso, en general, a nosotros también.

Pero algunos estamos por la crónica.

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 —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.

La crónica tuvo su momento —y ese momento fue hace mucho. América se hizo por sus crónicas: América se llenó de nombres y de conceptos y de ideas a partir de esas crónicas —de Indias—, de los relatos que sus primeros viajeros más o menos letrados hicieron sobre ella. Aquellas crónicas eran un intento heroico de adaptación de lo que no se sabía a lo que sí: un cronista de Indias —un conquistador— ve una fruta que no había visto nunca y dice que es como las manzanas de Castilla, solo que es ovalada y su piel es peluda y su carne violeta. Nada, por supuesto, que se parezca a una manzana, pero ningún relato de lo desconocido funciona si no parte de lo que ya conoce.

Así escribieron América los primeros: narraciones que partían de lo que esperaban encontrar y chocaban con lo que se encontraban. Lo mismo que nos sucede cada vez que vamos a un lugar, a una historia, a tratar de contarlos. Ese choque, esa extrañeza, sigue siendo la base de una crónica.

La crónica es un género bien sudaca y es —quizás por eso— un anacronismo. La crónica era el modo de contar de una época en que no había otras. Durante muchos siglos el mundo se miró —si se miraba— en las palabras. A finales del siglo XIX, cuando la foto se hizo más portátil, empezaron a aparecer esas revistas ilustradas donde las crónicas ocupaban cada vez menos espacio y las fotos más: la tentación de mostrar los lugares que antes escribían.

Después vino el cine, apareció la tele. Y muchos supusieron que la escritura era el modo más pobre de contar el mundo: el que ofrece menos sensación de inmediatez, de verosimilitud. La palabra no muestra: construye, evoca, reflexiona, sugiere. Esa es su ventaja.

La crónica es el género de no ficción donde la escritura pesa más. La crónica aprovecha la potencia del texto, la capacidad de hacer aquello que ninguna infografía, ningún cable podrían: armar un clima, crear un personaje, pensar una cuestión. ¿Hacer literatura? ¿Literaturizar?

La crónica es una mezcla, en proporciones tornadizas, de mirada y escritura. Mirar es central para el cronista —mirar en el sentido fuerte—. Mirar y ver se han confundido, ya pocos saben cuál es cuál. Pero entre ver y mirar hay una diferencia radical.

Ver, en su primera acepción de esta Academia, es «percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz»; mirar es «dirigir la vista a un objeto». Mirar es la búsqueda, la actitud consciente y voluntaria de tratar de aprehender lo que hay alrededor —y de aprender—. Para el cronista mirar con toda la fuerza posible es decisivo. Es decisivo adoptar la actitud del cazador.

Hubo tiempos en que los hombres sabían que solo si mantenían una atención extrema iban a estar prontos en el momento en que saltara la liebre —y que solo si la cazaban comerían esa tarde—. Por suerte ya no es necesario ese estado de alerta permanente, pero el cronista sabe que todo lo que se le cruza puede ser materia de su historia y, por lo tanto, tiene que estar atento todo el tiempo, cazador cavernario. Es un placer retomar, de vez en cuando, ciertos atavismos: ponerse primitivo.

Digo: 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.

Para contar las historias que nos enseñaron a no considerar noticia.

Existe la superstición de que no hay nada que ver en aquello que uno ve todo el tiempo. Periodistas y lectores la comparten: la «información» busca lo extraordinario; la crónica, muchas veces, el interés de la cotidianeidad. Digo: la maravilla en la banalidad.

El cronista mira, piensa, conecta para encontrar —en lo común— lo que merece ser contado. Y trata de descubrir a su vez en ese hecho lo común: lo que puede sintetizar el mundo. La pequeña historia que puede contar tantas. La gota que es el prisma de otras tantas.

La magia de una buena crónica consiste en conseguir que un lector se interese en una cuestión que, en principio, no le interesa en lo más mínimo.

Porque la crónica, en principio, también sirve para descentrar el foco periodístico. El periodismo de actualidad mira al poder. El que no es rico o famoso o rico y famoso o tetona o futbolista tiene, para salir en los papeles, la única opción de la catástrofe: distintas formas de la muerte. Sin desastre, la mayoría de la población no puede —no debe— ser noticia.

La información —tal como existe— consiste en decirle a muchísima gente qué le pasa a muy poca: la que tiene poder. Decirle, entonces, a muchísima gente que lo que debe importarle es lo que les pasa a esos. La información postula —impone— una idea del mundo: un modelo de mundo en el que importan esos pocos. Una política del mundo.

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

La información no soporta la duda. La información afirma. En eso el discurso informativo se hermana con el discurso de los políticos: los dos aseguran todo el tiempo, tienen que asegurar para existir. La crónica —el cronista— se permiten la duda.

La crónica, además, es el periodismo que sí dice yo. Que dice existo, estoy, yo no te engaño.

El lenguaje periodístico habitual está anclado en la simulación de esa famosa «objetividad» que algunos, ahora, para ser menos brutos, empiezan a llamar neutralidad. La prosa informativa —despojada, distante, impersonal— es un intento de eliminar cualquier presencia de la prosa, de crear la ilusión de una mirada sin intermediación: una forma de simular que aquí no hay nadie que te cuenta, que «esta es la realidad».

El truco ha sido equiparar objetividad con honestidad y subjetividad con manejo, con trampa. Pero la subjetividad es ineludible, siempre está.

Es casi obvio: todo texto —aunque no lo muestre— está en primera persona. Todo texto, digo, está escrito por alguien, es necesariamente una versión subjetiva de un objeto narrado: un enredo, una conversación, un drama. No por elección; por fatalidad: es imposible que un sujeto dé cuenta de una situación sin que su subjetividad juegue en ese relato, sin que elija qué importa o no contar, sin que decida con qué medios contarlos.

Pero eso no se dice: la prosa informativa se pretende neutral y despersonalizada, para que los lectores sigan creyendo que lo que tienen enfrente es «la pura realidad» —sin intermediaciones—. Llevamos siglos creyendo que existen relatos automáticos producidos por esa máquina fantástica que se llama prensa; convencidos de que la que nos cuenta las historias es esa máquina-periodico, una entidad colectiva y verdadera.

Los diarios impusieron esa escritura «transparente» para que no se vea la escritura: para que no se vea 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. Reponer una escritura entre lo relatado y el lector es —en ese contexto— casi una obligación moral: la forma de decir aquí hay, señoras y señores, señoras y señores: sujetos que te cuentan, una mirada y una mente y una mano.

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 —y hay muchas otras posibilidades, por supuesto.

Digo: si hay una justificación teórica —y hasta moral— para el hecho de usar todos los recursos que la narrativa ofrece, sería esa: que con esos recursos se pone en evidencia que no hay máquina, que siempre hay un sujeto que mira y que cuenta. Que hace literatura. Que literaturiza.

Por supuesto, está la diferencia extrema entre escribir *en* primera persona y escribir *sobre* la primera persona.

La primera persona de una crónica no tiene siquiera que ser gramatical: es, sobre todo, la situación de una mirada. Mirar, en cualquier caso, es decir yo y es todo lo contrario de esos pastiches que empiezan «cuando yo»: cuando el cronista empieza a hablar más de sí que del mundo, deja de ser cronista.

Hay otra diferencia fuerte entre la prosa informativa y la prosa crónica: una sintetiza lo que —se supone— sucedió; la otra lo pone en escena. Lo sitúa, lo ambienta, lo piensa, lo narra con detalles: contra la delgadez de la prosa fotocopia, el espesor de un buen relato. No decirle al lector esto es así; mostrarlo. Permitirle al lector que reaccione, no explicarle cómo debería reaccionar. El informador puede decir «la escena era conmovedora», el cronista trata de construir esa escena —y conmové.

Yo lo llamo crónica; algunos lo llaman «nuevo periodismo». Es la forma más reciente de llamarlo, pero se anquilosó. El nuevo periodismo ya está viejo.

Aquello que llamamos «nuevo periodismo» se conformó hace medio siglo, cuando algunos señores —y muy pocas señoras todavía— decidieron usar recursos de otros géneros literarios para contar la realidad. Con ese procedimiento armaron una forma de decir, de escribir —que cristalizó en un género.

Ahora casi todos los cronistas escriben como esos tipos de hace cincuenta años. Dejamos de usar el mecanismo, aquella búsqueda, para conformarnos con sus resultados de entonces. Pero lo bueno era el procedimiento, y es lo que vale la pena recobrar: buscar qué más formas podemos saquear aquí, copiar allí, falsificar allá, para seguir buscando nuevas formas de contar la vida. Ese es, creo, el próximo paso para tratar de armar, desde el mejor periodismo, una cultura, o sea: una manera de mirar el mundo.

Caparrós, Martín (2016). *Lacrónica*, Buenos Aires: Planeta, pp. 425-434.

Qué es y qué no es el periodismo literario: más allá del adjetivo perfecto¹¹

Es mayo, todavía. Es mayo, y estoy lejos de casa. Estoy en España, en Madrid, en un hotel llamado Alexandra, en la calle San Bernardo, cerca de la Gran Vía. Son las cuatro de la tarde, y es mayo, y pienso. Pienso en lo que voy a decirles hoy, en este mes de julio, en este día martes, en esta charla. Pienso en eso encerrada en mi habitación que tiene una cama, un televisor y un balcón al que no puedo salir porque está en obras. Es mayo, y estoy lejos de casa, y me pregunto cómo voy a responder a esa pregunta en apariencia simple que se pregunta qué es y qué no es el periodismo narrativo. Y pienso. Y vuelvo a pensar. Y tomo notas. Y después borro las notas que tomo. Y entonces me calzo mis zapatillas y salgo a correr.

Es mayo, pero hace frío, y corro por la Gran Vía esquivando puestos de libros, carritos de bebés, gente, gente, gente. Llego al parque del Retiro y corro por un sendero de tierra cercano a las rejas, y pienso, y vuelvo a pensar, y me pregunto, y entonces, como del rayo, recuerdo el primer párrafo de un texto que escribí apenas antes, cuando era abril y no estaba en Madrid, sino en Alcalá de Henares, y no dormía en un hotel, sino en una residencia universitaria. Y desando el camino, salgo del parque del Retiro, trepo por la Gran Vía, doblo en la calle San Bernardo, entro en el hotel Alexandra, subo a mi cuarto, enciendo mi computadora, busco el texto, y el texto dice así:

«Haití tiene una sola cama. Es oscuro, caliente, pequeño, con una ventana cuyo postigo sólo 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. 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. Y mientras camino de una habitación a otra pienso que alguien –un hombre, una mujer– vino aquí, vio los cuartos, decidió: “Éste es Madrid, éste 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 allí y ni me había dado cuenta ¿Quieres otra caña?”»

¹¹ Leído en el seminario «Narrativa y periodismo», en Santander, España, desarrollado por la Fundación Santillana, la Fundación Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el Instituto Tecnológico de Monterrey, en el año 2010.

Leyendo ese texto, de pie ante la computadora, cuando es mayo todavía, me digo que ahí puede empezar a haber una respuesta. Que el periodismo narrativo es muchas cosas pero es, ante todo, una mirada –ver, en lo que todos miran, algo que no todos ven– y una certeza: la certeza de creer que no da igual contar la historia de cualquier manera. La certeza, digamos, de creer que no es lo mismo empezar una charla un martes de julio en Santander diciendo «Estimado público presente, el periodismo narrativo es lo que sigue, dos puntos» que poner el foco en una periodista que se pregunta, que duda, que busca y que no encuentra, y que un día de mayo, corriendo por Madrid, recuerda lo que escribió un mes antes, corriendo en Alcalá, y que donde pudo haber dicho «Estimado público presente, el periodismo narrativo es lo que sigue, dos puntos» elige decir «Es mayo, todavía. Es mayo y estoy lejos de casa». Y no porque le guste más decirlo así, y mucho menos porque decirlo así sea menos trabajoso, sino porque sospecha que sólo si una prosa intenta tener vida, tener nervio y sangre, un entusiasmo, quien lea o escuche podrá sentir la vida, el nervio y la sangre: el entusiasmo.

Podríamos hacer un rizo y decir que, por definición, se llama periodismo narrativo a aquel que toma algunos recursos de la ficción –estructuras, climas, tonos, descripciones, diálogos, escenas– para contar una historia real y que, con esos elementos, monta una arquitectura tan atractiva como la de una buena novela o un buen cuento. Podríamos seguir diciendo que a los mejores textos de periodismo narrativo no les sobra un adjetivo, no les falta una coma, no les falla la metáfora, pero que todos los buenos textos de periodismo narrativo son mucho más que un adjetivo, que una coma bien puesta, que una buena metáfora.

Porque el periodismo narrativo es muchas cosas, pero no es un certamen de elipsis cada vez más raras, ni una forma de suplir la carencia de datos con adornos, ni una excusa para hacerse el listo o para hablar de sí.

El periodismo narrativo es un oficio modesto, hecho por seres lo suficientemente humildes como para saber que nunca podrán entender el mundo, lo suficientemente tozudos como para insistir en sus intentos, y lo suficientemente soberbios como para creer que esos intentos les interesarán a todos.

El periodismo narrativo tiene sus reglas y la principal, Perogrullo dixit, es que se trata de periodismo. Eso significa que la construcción de estos textos musculosos no arranca con un brote de inspiración, ni con la ayuda del divino Buda, sino con eso que se llama reporteo o trabajo de campo, un momento previo a la escritura que incluye una serie de operaciones tales como revisar archivos y estadísticas, leer libros, buscar documentos históricos, fotos, mapas, causas judiciales, y un etcétera tan largo como la imaginación del periodista que las emprenda. Lo demás es fácil: todo lo que hay que hacer es permanecer primero para desaparecer después.

En el prólogo a la antología *Los periodistas literarios*, Norman Sims, a cargo de la selección, dice que: «Como los antropólogos y los sociólogos, los reporteros literarios consideran que comprender las culturas es un fin. Pero, al contrario de esos académicos, dejan libremente que la acción dramática hable por sí misma (...). En contraste, el reportaje normal presupone causas y efectos menos sutiles, basados en los hechos referidos más que en una comprensión de la vida diaria. Cualquiera que sea el nombre que le demos, esta forma es ciertamente tanto literaria como periodística y es más que la suma de sus partes.»

El periodista colombiano Alberto Salcedo Ramos decía, en una entrevista que publicó el diario colombiano El Periódico: «Hay que estar en el lugar de nuestra historia tanto tiempo como sea posible para conocer mejor la realidad que vamos a narrar. La realidad es como una dama esquiva que se resiste a entregarse en los primeros encuentros. Por eso suele esconderse ante los ojos de los impacientes. Hay que seducirla, darle argumentos para que nos haga un guiño.»

Esto, que escribí tiempo atrás en otra conferencia, viene a cuento: «Hace unos años escribí acerca de Jorge Busetto, un médico cardiólogo, mujeriego, cantante y doble de Freddie Mercury en una banda argentina tributo a Queen. Lo entrevisté en días y lugares diferentes, entrevisté a su madre, su padre, su mujer, sus compañeros, lo acompañé al hospital en el que trabaja, al gimnasio, a hacer las compras y a uno de sus recitales. El día del show los músicos llegaron a la casa de Busetto a las ocho de la noche y fueron a cambiarse. Pasaron unos minutos y de pronto Busetto, que llevaba por toda vestimenta un chaleco de cuero, unos anteojos de sol Ray Ban y unos pantalones de cuerina rojos, apareció corriendo, alarmadísimo: el baterista estaba encerrado en el baño, víctima de una diarrea fulminante. Y así vestido, sin pensarlo, Busetto salió a la calle a buscar, casa por casa, vecino por vecino, pastillas de carbón para la diarrea. Yo llevaba un mes trabajando en esa historia y ese minuto milagroso ocurrió al final. Aunque después sería una sola línea del perfil, ese minuto decía, acerca de las diferencias entre el original y el clon, acerca de los patetismos de esa fama de segunda mano, más que cualquier cosa que yo hubiera podido teorizar en cuatro párrafos.»

Pero para ver no sólo hay que estar; para ver, sobre todo, hay que volverse invisible.

El periodismo narrativo se construye, más que sobre el arte de hacer preguntas, sobre el arte de mirar. La forma en que la gente da órdenes, consulta un precio, llena un carro de supermercado, atiende el teléfono, elige su ropa, hace su trabajo y dispone las cosas en su casa dice, de la gente, mucho más de lo que la gente está dispuesta a decir de sí.

En su libro *El nuevo periodismo*, Tom Wolfe decía que: «Cuando se pasa del reportaje de periódico a esta nueva forma de periodismo (...) se descubre que la unidad fundamental de trabajo no es ya el dato, la pieza de información, sino la escena (...). Por consiguiente, tu problema principal como reportero es, sencillamente, que consigas permanecer con la persona sobre la que vas a escribir el tiempo suficiente para que las escenas tengan lugar ante tus propios ojos.»

¿Por qué la periodista americana Susan Orlean estuvo dos años enterrándose en pantanos de la Florida para contar la historia de Laroche, un ladrón de orquídeas sobre el que escribió el libro llamado, precisamente, *El ladrón de orquídeas*? ¿Por qué el periodista argentino Martín Caparrós se subió a un auto en Buenos Aires y recorrió 30.000 kilómetros por el interior de la Argentina para escribir un libro que llamó, precisamente, *El Interior*? ¿Porque no tenían nada que hacer? ¿Porque les pareció la manera más apropiada de pasar el día de su cumpleaños, la mejor excusa para no ir a la fiesta de casamiento de un amigo, la manera más cómoda de no aburrirse? Lo hicieron, creo yo, porque sólo permaneciendo se conoce, y sólo conociendo se comprende, y sólo comprendiendo se empieza a ver. Y sólo cuando se empieza a ver, cuando se ha desbrozado la maleza, cuando es menos confusa esa primigenia confusión que es toda historia humana —una confusa concatenación de causas, una confusa maraña de razones—, se puede contar.

Y contar no es la parte fácil del asunto. Porque, después de días, semanas o meses de trabajo, hay que organizar un material de dimensiones monstruosas y lograr con eso un texto con toda la información necesaria, que fluya, que entretenga, que sea eficaz, que tenga climas, silencios, datos

duros, equilibrio de voces y opiniones, que no sea prejuicioso y que esté libre de lugares comunes. La pregunta, claro, es cómo hacerlo. Y la respuesta es que no hay respuesta. El periodista americano Tracy Kidder dice que «Cada historia tiene dentro de sí una o tal vez dos formas de contarla. El trabajo de uno como periodista es descubrir eso». El problema es que si la diferencia entre una gran pieza de periodismo narrativo y un texto que no levanta vuelo reside, precisamente, en el talento de un periodista para descubrir cuál es la mejor forma de contar la historia, no hay manera de reducir eso a un manual de instrucciones. Hay, apenas, algunas pistas.

El escritor americano Stephen King escribió hace algunos años un libro llamado *Mientras escribo* en el que hablaba del proceso de escritura. «Escribir un libro –decía– es pasarse varios días examinando e identificando árboles. Al acabarlo debes retroceder y mirar el bosque. No es obligatorio que todos los libros rebosen simbolismo, ironía o musicalidad, pero soy de la opinión de que todos los libros (al menos los que vale la pena leer) hablan de algo. Durante la primera versión o justo después de ella, tu obligación es decidir de qué habla el tuyo. Durante la segunda (o tercera o cuarta) tienes otra: dejarlo más claro.» Un periodista narrativo tiene la misma obligación y la cumple –igual que un escritor de ficción– a ciegas, sabiendo, apenas, que si no hay fórmulas precisas, sí hay algo seguro, y es que, sea cual fuere la forma adecuada para contar una historia, nunca será la de un exhibicionismo vacío de la prosa. Una andanada de sinédoques, metonimias y metáforas no logrará disimular el hecho de que un periodista no sabe de qué habla, no ha investigado lo suficiente o no encontró un buen punto de vista. En el buen periodismo narrativo la prosa y la voz del autor no son una bandera inflamada por suaves vientos masturbatorios, sino una herramienta al servicio de la historia. Cada pausa, cada silencio, cada imagen, cada descripción, tiene un sentido que es, con mucho, opuesto al de un adorno.

Leamos, por ejemplo, a Rex Reed describiendo así su encuentro con Ava Gardner en su perfil «¿Duerme usted desnuda?»: «Ella está ahí, de pie, sin ayuda de filtros contra una habitación que se derrite bajo el calor de sofás anaranjados, paredes color lavanda y sillas de estrella de cine a rayas crema y menta, perdida en medio de este hotel de cupidos y cúpulas, con tantos dorados como un pastel de cumpleaños, que se llama Regency. (...) Ava Gardner anda majestuosamente en su rosada jaula leche malta cual elegante leopardo. Lleva un suéter de cachemir de cuello alto, arremangado hasta sus codos de Ava, y una minifalda de tartán y enormes gafas de montura negra y está gloriosa, divinamente descalza.»

Leamos, por ejemplo, al periodista colombiano Alberto Salcedo Ramos describiendo así el estilo de boxeo del ex campeón mundial Kid Pambelé, en el libro *El oro y la oscuridad*: «La mano izquierda adelantada mantenía a raya al contrincante, con una arrogancia nunca antes vista. No era el típico jab que apenas sirve para demarcar el territorio e impedir que el otro se acerque, sino un martillo persistente que aturdiría y perforaba. Pum, en la boca. Pum, en la boca adolorida. Pum, en la boca rota. Pum, en la boca que chorreaba sangre. El martillo pegaba y pegaba, obsesivamente, donde más te dolía, y sólo te dejaba en paz al final de su tarea asesina.»

Ellos pudieron haber escrito otra cosa. Rex Reed pudo haber escrito: «En la habitación del Regency en la que se hospeda Ava Gardner hay sillones anaranjados y ella usa una minifalda de tartán.» Alberto Salcedo Ramos pudo haber escrito: «Kid Pambelé era un gran boxeador.» La información sería la misma, pero esos pasajes no están allí sólo para brindar información ni con un fin puramente estético. ¿No construyen esas descripciones un sentido que las trasciende? ¿No

ayudan las imágenes elegidas para describir esa habitación del Regency a anticipar la crispación intimidante de una diva de otro mundo; no dibuja ese in crescendo de golpes en la boca el exacto poder de la materia destructiva? Si Orlean y Reed y Salcedo Ramos no se hubieran tomado el trabajo, la información sería la misma, pero ¿sería la misma? Un periodista narrativo es un gran arquitecto de la prosa, pero es, sobre todo, alguien que tiene algo para decir.

En su conferencia llamada «Periodismo y Narración», el periodista y escritor argentino Tomás Eloy Martínez decía que: «El periodismo no es un circo para exhibirse sino un instrumento para pensar, para crear, para ayudar al hombre en su eterno combate por una vida más digna y menos injusta. Dar una noticia y contar una historia no son sentencias tan ajenas como podría parecer a primera vista. Por lo contrario, en la mayoría de los casos son dos movimientos de una misma sinfonía (...). Un hombre no puede dividirse entre el poeta que busca la expresión justa de nueve a doce de la noche y el reportero indolente que deja caer las palabras sobre las mesas de redacción como si fueran granos de maíz.»

El escritor y periodista argentino Rodolfo Walsh escribió, en 1957, un libro llamado *Operación Masacre*, sobre un hecho ocurrido en 1956. El 9 de junio de ese año militares nacionalistas partidarios de Perón intentaron una insurrección, que fue desbaratada, contra el gobierno de la Revolución Libertadora. Bajo el imperio de la ley marcial, el Estado fusiló a muchos. Entre ellos, a un grupo de civiles reunidos en un departamento de la localidad de Florida que estaban allí, en su mayoría, sin más intención que la de escuchar una pelea de boxeo. Detenidos sin explicaciones, fueron conducidos a un basural en la localidad de José León Suárez, y fusilados. Cinco murieron, siete lograron escapar. Meses después, uno de esos sobrevivientes, Juan Carlos Livraga, se presentó ante la justicia para denunciarlo todo. La noche del 18 de diciembre de 1956, Rodolfo Walsh, que era por entonces periodista cultural, traductor del inglés y escritor de cuentos policiales, tomaba cerveza en un bar cuando un amigo le susurró la frase que iba a cambiarle la vida: «Hay un fusilado que vive.» Tres días más tarde, Walsh se encontraba por primera vez con Juan Carlos Livraga, el fusilado vivo, y ése fue el comienzo de un trabajo de meses que lo llevó a rastrear y encontrar a dos, a tres, a cuatro, a siete sobrevivientes. Después, cuando llegó el momento de contar la historia, Walsh echó mano de todas las técnicas de la literatura policial, que conocía tan bien: esparció intriga, suspenso, descripciones minuciosas, estructura coral y un lenguaje parco, escueto. El libro empieza así: «Nicolás Carranza no era un hombre feliz esa noche del 9 de junio de 1956. Al amparo de las sombras acababa de entrar en su casa, y es posible que algo lo mordiera por dentro. Nunca lo sabremos del todo. Muchos pensamientos duros el hombre se lleva a la tumba, y en la tumba de Nicolás Carranza ya está reseca la tierra.» *Operación Masacre* abre con un paneo que presenta a los que van a morir en sus casas, en torno a las mesas de la cena y, sobre el telón de fondo de esas vidas cotidianas, monta la carnicería: doce personas que marchan a su muerte sin saberlo y que, al encontrarla, no mueren de pie: se humillan. Carranza ruega que no lo maten. Rodríguez, roto a balazos, pide que lo ultimen como a un animal.

Walsh pudo haber buscado otro camino. Pudo haber escrito una pieza de periodismo de investigación con lenguaje justiciero y notarial, presentando pruebas, datos, documentos. Pero intuyó que ésa no era la forma. Quería que sus lectores le tomaran el peso a lo que había sucedido. Quería que las páginas rezumaran el pánico de esos infelices que corrían en la noche iluminados por los focos de los autos, con el aliento de las balas en la espalda. «Lo están alumbrando, le están apuntando —escribió, para relatar el momento en que Horacio Di Chiano intenta que no lo maten

haciéndose pasar por muerto—. No los ve, pero sabe que le apuntan a la nuca. Esperan un movimiento. Tal vez ni eso. Tal vez les extrañe justamente que no se mueva (...). Una náusea espantosa le surge del estómago (...). Nadie habla en el sermicírculo de fusiles que lo rodea. Pero nadie tira. Y así transcurren segundos, minutos, años... y el tiro no llega. Cuando oye nuevamente el motor, cuando desaparece la luz, cuando sabe que se alejan, don Horacio empieza a respirar, despacio, despacio, como si estuviera aprendiendo a hacerlo por primera vez.»

¿Y si Walsh, en vez de escribir eso, hubiera escrito así: «Uno de los sobrevivientes de la masacre de Jose León Suárez le contó a este periodista que pudo salvarse gracias a que fingió estar muerto»? ¿Sentirían ustedes el jadeo metálico del miedo, podrían imaginar el olor a tierra, el empujón del vómito? 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. Que entendiera que habían sido hombres que una hora antes comían milanesas —y no héroes, y no martirizados por la patria— quienes poco después mordían el polvo y se meaban de miedo en un baldío de José León Suárez. Gente como yo, gente como ustedes. Gente común, en circunstancias absolutamente extraordinarias.

Y en ese arco que va de retratar gente común en circunstancias extraordinarias y gente extraordinaria en circunstancias comunes se ha construido buena parte del periodismo narrativo norte y latinoamericano.

«Cuando leemos que hubo cien mil víctimas en un maremoto de Bangladesh, el dato nos asombra, pero no nos conmueve —decía Tomás Eloy Martínez en la conferencia citada—. Si leyéramos, en cambio, la tragedia de una mujer que ha quedado sola en el mundo después del maremoto y siguiéramos paso a paso la historia de sus pérdidas, sabríamos todo lo que hay que saber sobre ese maremoto y todo lo que hay que saber sobre el azar y sobre las desgracias involuntarias y repentinas. Hegel primero, y después Borges, escribieron que la suerte de un hombre resume, en ciertos momentos esenciales, la suerte de todos los hombres. (...) Las noticias mejor contadas son aquellas que revelan, a través de la experiencia de una sola persona, todo lo que hace falta saber (...).»

Mark Kramer es un periodista norteamericano que presenció, durante tres años, más de cien intervenciones quirúrgicas para escribir un libro llamado *Procedimientos invasores*. En un capítulo cuenta cómo descubre una carnosidad sospechosa en su propia oreja y le pide a uno de los cirujanos que lo examine. El cirujano lo hace y le dice: «Sí, tiene cáncer.» Kramer relata así la biopsia a la que lo somete: «“No lo voy a cortar”, me dice, al acercarse con una jeringa de novocaína, y luego con unas tijeras. “Puede que esto le pique.” Ya he oído eso antes. Me inyecta. No pica mucho. Pienso en cómo escribir este pasaje y me pregunto si voy a escribirlo en medio de una lucha contra la muerte. Me corta. “Yo arreglo a la gente”, me dice al cortar. (...) No siento sino un fuerte tirón en la oreja. Oigo de nuevo el sonido del corte. Me entusiasma que me trate. Me siento entusiasmado.»

Pero ¿por qué nos cuenta Kramer ese momento tan íntimo? ¿Para hacer catarsis? ¿Para envanecerse por no haber muerto del susto? Yo creo que no. Yo creo que lo cuenta porque es una manera de decirnos que esa tragedia ajena no es ajena; que si el cáncer se ha atrevido con un periodista impasible al que hemos visto entrar y salir de decenas de quirófanos sin inmutarse, el cáncer puede ser, mañana, la tragedia de ustedes, la mía, el cuento triste de cada uno de nosotros. Y

ahí reside, quizás, parte de la clave del periodismo narrativo: que, hablándonos de otros, nos habla, todo el tiempo, de nosotros mismos.

«Creo que la crónica –decía el periodista venezolano Boris Muñoz, en una charla sobre el oficio circa 2008– necesita conjugar la mirada subjetiva con una experiencia transubjetiva y, en ese sentido, una experiencia colectiva. Su importancia debe trascender lo meramente subjetivo y conectarse, por algún lado que a veces resulta ser un ángulo imprevisto, con un interés colectivo. Sólo así puede revelar ese lado oculto o poco visto de las cosas y transmitirlo al público. (...) Sin embargo, 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. Diría que hace falta una buena dosis de un tipo de entusiasmo especial, porque se trata de un entusiasmo disciplinado y crítico –a veces hasta escéptico– ante lo que se ve. Esa suma de elementos sólo aparece de vez en cuando.»

Y si, como dice Muñoz, sólo aparece de vez en cuando, cuando aparece resulta deslumbrante.

Miles de habitantes de Nueva York en los años cuarenta se cruzan todos los días con un mendigo llamado Joe Gould, que deambula por el Greenwich Village y asegura estar escribiendo un libro monumental, pero nadie le presta atención hasta que un periodista del *New Yorker*, un señor discreto llamado Joseph Mitchell, piensa que ahí hay un asunto interesante, y lo sigue y lo entrevista, y escribe un perfil llamado «El secreto de Joe Gould» que deviene, con el tiempo, en una de las grandes obras del periodismo narrativo.

Miles de periodistas le hacen entrevistas a Frank Sinatra, pero un día un señor llamado Gay Talese escribe, sin cruzar con él una palabra, un perfil llamado «Frank Sinatra está resfriado» que deviene, con el tiempo, en el perfil de todos los perfiles. Miles de periodistas van a Vietnam y dicen los horrores de la guerra, pero cuando la guerra ha terminado llega a Japón un hombre llamado John Hersey y no cuenta la historia de la guerra, sino la historia de seis personas –un alemán y cinco japoneses– que estaban allí cuando estalló la bomba de Hiroshima, y escribe un artículo para el *New Yorker* y después un libro llamado *Hiroshima*, que deviene, con el tiempo, en el mejor libro de no ficción jamás escrito.

Miles de periodistas hablaron sobre cruceros por el Caribe, pero un día un escritor y periodista llamado David Foster Wallace se sube a uno de esos cruceros y escribe aquello de «He visto playas de sacarosa y aguas de un azul muy brillante. He notado el olor de la loción de bronceado extendida sobre diez mil kilos de carne caliente. (...) He visto atardeceres que parecían manipulados por ordenador y una luna tropical que parecía más una especie de limón obscenamente grande y suspendido que la vieja luna de piedra de Estados Unidos a la que estoy acostumbrado» en un texto llamado *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, que deviene, con el tiempo, en un texto de referencia que hace que nadie pueda volver a escribir sobre un crucero por el Caribe sin pensar en lo que ha escrito David Foster Wallace.

Y todos esos artículos y todos esos libros hablan de lo que hablan –de Joe Gould, de Frank Sinatra, de Hiroshima, de los cruceros por el Caribe–, pero hablan, también, de otras cosas. Joseph Mitchell habla de Joe Gould, pero también de las mentiras que inventamos para que la vida sea menos insoportable. Gay Talese habla de Frank Sinatra, pero también de nuestro propio narcisismo. John Hersey habla de Hiroshima, pero también de las consecuencias de todos nuestros actos. Y

David Foster Wallace habla de un crucero por el Caribe, pero también de nuestra agresiva y desesperada lucha contra la conciencia de la muerte y la putrefacción.

Podríamos decir, entonces, que el periodismo narrativo es una mirada, una forma de contar y una manera de abordar las historias. Pero, claro, no es un martini: nadie podría decir que sumar dos partes de un buen qué, agregarle una pizca de un gran cómo, y rematar con un autor y una aceituna darán, como resultado, una buena pieza de periodismo narrativo.

En su texto «La crónica, ornitorrinco de la prosa», el escritor y periodista mexicano Juan Villoro decía, al definir el género de la crónica, que «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 biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser».

Los buenos textos de periodismo narrativo abrevan en otros buenos textos de periodismo narrativo, pero también, y sobre todo, en la literatura de ficción, en el cómic, en el cine, en la foto, en la poesía. Un periodista puede aprender más acerca de cómo generar intriga leyendo una novela de John Irving que en cualquier manual de periodismo; un periodista puede aprender más acerca de cómo crear diversas voces mirando la película *El Nuevo Mundo*, de Terrence Malick, que en cualquier manual de periodismo.

En su prólogo a *Los periodistas narrativos*, Norman Sims dice que Mark Kramer, intentando explicar las diferencias entre el periodismo literario y las formas tradicionales de no ficción, le dijo esto: «Todavía me excita la forma del periodismo literario. Es como un piano Steinway. Sirve para todo el arte que pueda uno meterle. Uno puede poner a Glenn Gould en un Steinway y el Steinway sigue siendo mejor que Glenn Gould. Es lo bastante bueno para dar cabida a todo el arte que yo pueda poner en él. Y algo más.»

Quizás por eso, porque el buen periodismo narrativo puede definirse como arte y porque utiliza recursos de la ficción, es que, a veces, las cosas se confunden. Porque de todos los recursos de la ficción que puede usar, hay uno que al periodismo narrativo le está vedado. Y ese recurso es el recurso de inventar.

Hace poco, porque un editor de la revista argentina *Ñ* me pidió una columna sobre el escándalo que suscitó una biografía del periodista polaco Ryszard Kapuściński en la que su autor parece poner en evidencia que Kapuściński no fue del todo fiel a la realidad, escribí algo que transcribo, no por pereza, sino porque no hay cien formas de pensar la misma cosa. Decía, en ese texto, lo que sigue:

«Si la pregunta es cuál es el límite entre el periodismo y la ficción, la respuesta es simple: no inventar.

La potencia de las historias reales reside en el hecho de que son, precisamente, reales: suceden, sucedieron. No es lo mismo leer acerca de un dictador imaginario que mata a mil fulanos en la novela equis, que acerca de un dictador de carne y hueso que corta las orejas del enemigo en un país que alguna vez consideramos para nuestras futuras, y muy reales, vacaciones. El contrato – tácito– es que las historias de no ficción no contienen deslizamientos fantasiosos, y es un contrato que debería respetarse porque, si un texto de ficción de mala calidad introduce al lector en el terreno anodino del aburrimiento, un texto de no ficción con situaciones inventadas introduce al lector en el terreno peligroso del engaño.

Hay, de todos modos, aquella mentira de la objetividad. El periodismo –literario o no– es lo opuesto a la objetividad. Es una mirada, una visión del mundo, una subjetividad honesta: “Fui, vi, y voy a contar lo que honestamente creo que vi.” Dirán que en ese “creo” está la trampa. Y no. Porque un periodista evaluará los decibeles de dolor, riqueza y maldad del prójimo según su filosofía y su gastritis, y hasta es posible que un periodista de Londres y otro de la provincia argentina de Formosa tengan nociones opuestas acerca de cuándo una persona es pelada, una tarde es triste o una ciudad es fea, pero lo que no deberían tener son alucinaciones: escuchar lo que la gente no dice, ver niños hambrientos allí donde no los hay, imaginar que son atacados por un comando en plena selva cuando están flotando con un bloody mary en la piscina del hotel.

Claro que poner un adjetivo bien puesto no es hacer ficción; hacer una descripción eficaz no es hacer ficción; utilizar el lenguaje para lograr climas y suspenso no es hacer ficción. Eso se llama, desde siempre, escribir bien.

Si se confunde escribir bien con hacer ficción, estamos perdidos.

Si se confunde ejercer una mirada con hacer ficción, estamos perdidos.

Y si les decimos a los lectores que, en ocasiones, es lícito agregar un personaje aquí y exagerar un tiroteo allá, también estamos perdidos. Porque la respuesta a esa pregunta –por qué no se aclaran esos agregados, por qué no se aclara que un texto con esas exageraciones es lo que es: un texto de ficción– no será –no puede ser– una respuesta inocente.

Si uno es periodista no acomoda los hechos según le convenga, no le inventa piezas al mecano porque las que tiene no encajan y no escribe las cosas tal como le habría gustado que sucedieran.

No he leído la biografía de Kapuściński, de modo que no es de eso de lo que estoy hablando aquí. Estoy hablando de algo más simple: de aquello en lo que creo. De aquello en lo que, pase lo que pase, no voy a dejar de creer.»

Ahí terminaba el texto que escribí entonces y, aunque han pasado varios meses, y sigo sin haber leído la biografía de Kapuściński, todavía pienso lo mismo. Al parecer, no soy la única.

En el libro *Los periodistas literarios*, Norman Sims dice que: «Al contrario de los novelistas, los periodistas literarios deben ser exactos. A los personajes del periodismo literario se les debe dar vida en el papel, exactamente como en las novelas, pero sus sensaciones y momentos dramáticos tienen un poder especial porque sabemos que sus historias son verdaderas.» En ese mismo libro, el periodista John McPhee dice: «Una cosa es decir que la no ficción ha ido desarrollándose como arte. Si con esto quieren decir que la línea entre la ficción y la no ficción se está borrando, entonces yo

preferiría otra imagen. Lo que veo en esta imagen es que no sabemos dónde se detiene la ficción y dónde empiezan los hechos. Eso viola un contrato con el lector.»

En el libro *Contando historias reales*, Gay Talese dice «Escribo no ficción como una forma de escritura creativa. Creativa no quiere decir falsa: no invento nombres, no junto personas para construir personajes, no me tomo libertades con los datos; conozco a gente de verdad a través de la investigación, la confianza y la construcción de relaciones. (...) El escritor de no ficción se comunica con el lector sobre gente real en lugares reales. De modo que si esa gente habla, uno dice lo que dijo. Uno no dice lo que el escritor decide que dijeron.»

Es cierto que toda pieza de periodismo es una edición de la realidad: la descripción del sitio donde vive una persona es una descripción del sitio donde vive una persona y no un inventario de sus muebles. La esencia del periodismo narrativo se juega ahí: en la diferencia entre contar una historia y hacer un inventario. Pero si bien esa edición dependerá de muchas cosas –de la mirada del periodista, de su experiencia, de su olfato– no consiste en la omisión de aquello que no nos conviene, la inclusión de lo que sí, y el invento de todo lo que nos parece necesario.

Las historias reales –lo sabemos quienes las escribimos, lo saben quienes las leen, y lo saben quienes incluyen en sus películas y sus novelas el cartelito que reza «Basado en una historia real»– tienen una potencia distinta precisamente porque son reales.

Quizás conozcan el caso de la periodista del *Washington Post* que, en 1980, ganó el premio Pulitzer con el texto llamado «El mundo de Jimmy», en el que contaba la historia de un niño de ocho años adicto a la heroína. «Jimmy –escribía Cook–, a los ocho años de edad, es un adicto a la heroína de tercera generación. (...) Ha sido adicto a ella desde los cinco años. (...) El mundo de Jimmy está hecho de drogas duras, dinero rápido y de la buena vida que él cree que todo eso puede proporcionar. Cada día, los yonquis compran cocaína a Ron, el amante de su madre, en el comedor de la casa de Jimmy. La “cocinan” en la cocina y se la inyectan en los dormitorios. Y cada día Ron o algún otro se la inyectan a Jimmy, clavándole una aguja en el brazo huesudo y enviándolo al cuarto grado de un aturdimiento hipnótico.» La historia tuvo alto impacto, miles de lectores llamaron al periódico para ofrecerse a rescatar al chico, y la periodista se negó a revelar su paradero amparada en el secreto de sus fuentes. Pero cuando investigadores de la policía rastrearon al joven heroinómano y no pudieron encontrar una sola huella de él ni de su parentela, la mujer confesó que había inventado todo y tuvo que devolver el premio. Al parecer, había compuesto la pieza a partir de entrevistas con trabajadores sociales especializados en casos como éste, y Jimmy era una tipificación: la condensación de muchos jimmys. Poco después, el escritor colombiano Gabriel García Márquez diría que todo el pecado de Cook había residido en haber puesto en entredicho el dogma central del discurso periodístico anglosajón –la objetividad informativa– y sostenía que el relato no era verídico, pero sí verdadero, puesto que su autora, como dice Albert Chillón en su libro *Literatura y periodismo* «supo condensar en Jimmy y en su circunstancia individuos y hechos auténticos con los que trabó conocimiento a lo largo de meses de investigación».

Yo, con el perdón, creo que ésas son explicaciones para periodistas. Creo que si a un lector común que acaba de leer páginas y páginas sobre la historia de un heroinómano de ocho años le develáramos que todo lo que acaba de leer es un invento, no tendría ganas de ponerse a pensar en las diferencias entre lo verídico y lo verdadero, sino de mandarnos al cuerno.

Para poner un ejemplo muy burdo, creo que cualquiera podría entender la diferencia entre una novela sobre un perro que habla y un –hipotético– artículo periodístico sobre un perro que habla. Allí donde una novela sobre un perro que habla nos pondría en el límite del absurdo y nos pediría que fuéramos cómplices de una mentira difícil de aceptar, un artículo periodístico sobre un perro que habla nos pondría en el límite de la maravilla y nos pediría que observáramos, admirados, una realidad en apariencia imposible.

Claro que, entre el caso de la periodista Janet Cook y la utilización de ciertos recursos, hay matices.

En el libro *El nuevo Nuevo Periodismo*, que incluye entrevistas con reporteros norteamericanos de la generación posterior a la de Tom Wolfe, Jonathan Harr, que tardó ocho años en escribir *Acción civil*, un libro sobre una demanda judicial presentada por familias que sostenían que sus hijos se habían enfermado de leucemia como consecuencia de beber agua contaminada por una curtiembre, dice, acerca de la utilización en ese texto de monólogos interiores de algunos de sus personajes: «Yo no leo las mentes y no invento, entonces obviamente tuve que preguntarle (a mi personaje) lo que pensaba. (...) Y me tomo la licencia de ponerlo en su cabeza en un momento dado, mientras él estaba mirando por la ventana. (...) Si las leyes de la no ficción dictaminaran que sólo puedes escribir la verdad literal, entonces yo habría estado forzado a escribir: “Escritor ve a Conway mirando por ventana, pregunta qué está pensando (porque escritor no puede leer mentes) y Conway le cuenta a escritor ‘Antes de que interrumpieras mis pensamientos estaba pensando...’ ¿Significa esto que me estoy tomando alguna licencia imperdonable con la verdad absoluta y perfecta? (...) Yo no invento diálogos. A veces comprimo diálogos, pero esto es totalmente diferente de inventar. (...) Mi meta es ser tan fiel como sea posible, al mismo tiempo que hago el pasaje fácil de leer. Por ejemplo, a veces toma una docena de preguntas conseguir una simple respuesta de un abogado. En el libro eliminaría las infinitas repeticiones sin usar elipsis e iría a las respuestas (...). Si no se me permite esta licencia, entonces me ponen en la posición de simplemente copiar entera la transcripción judicial. Y eso no es escribir.»

En *El Nuevo Periodismo*, Tom Wolfe dice: «A veces utilicé el punto de vista para entrar en la mente de un personaje, para vivir el mundo a través de su sistema nervioso central a lo largo de una escena determinada. Al escribir sobre Phil Spector comencé el artículo no sólo dentro de su mente, sino con un virtual monólogo interior. Una revista consideró aparentemente mi artículo sobre Spector como una proeza inverosímil, porque lo entrevistaron y le preguntaron si no creía que este pasaje era una simple ficción que se apropiaba de su nombre. Spector respondió que, de hecho, le parecía muy exacto. Esto no tenía nada de sorprendente, en cuanto cada detalle de ese pasaje estaba tomado de una larga entrevista con Spector sobre cómo se había sentido exactamente en aquella ocasión.»

Salvando las distancias, hace un año conté la historia de la restauración del teatro Colón de Buenos Aires. Pasé semanas hablando con mucha gente y un día di con Miguel Cisterna, un chileno que había llegado desde París para encargarse de restaurar el telón original. La empresa contratista lo mantenía aislado y le impedía –por motivos sindicales– tener contacto con los trabajadores históricos de la sala que, sin conocerlo, tejían sobre él las más maléficas hipótesis: que estaba desarmando el telón, que lo había abandonado en un sitio lleno de ratas. La realidad era que Cisterna había cruzado el océano a cambio de muy poco dinero, que vivía en un hotel muy cutre y

que estaba dispuesto a todo con tal de salvar esa pieza histórica. Finalmente, él fue el hilo conductor de aquella historia que arrancaba con su voz diciendo esto:

«Yo, de entre todos los hombres. Yo, nacido en Lota, Chile, un pueblo que fue mina de carbón y ahora es historia. Yo, cincuenta años recién cumplidos en una ciudad al sur del mundo en la que llevo ocho meses y que aún no conozco. Yo, de entre todos los hombres. Yo, que soñaba en Lota con telas exquisitas, y que marché a París, tan joven, para estudiarlas, para vivir con ellas. Yo, las manos hundidas en este terciopelo bordado ochenta años atrás por hombres y mujeres que sabían lo que hacían. Yo, aquí, en este espacio circular, solo, atrapado, mudo, las puertas cerradas por candados para que nadie sepa. Yo, el más odiado, el más oculto, el escondido. Yo, de entre todos los hombres, paso las manos por esta tela oscura como sangre espesa que se filtra en mi sueño y mi vigilia y le digo háblame, dime qué quisieron para ti los que te hicieron. Yo, Miguel Cisterna, chileno, residente en París, habitante pasajero en Buenos Aires, solo, oculto, negado, tapiado, enloquecido, obseso, soy el que sabe. Soy el que borda. Yo soy el hombre del telón.»

¿Me había inventado yo alguna de todas esas cosas? Nada. Ni una coma. Ni siquiera su forma de hablar, que navegaba entre el dandismo ilustrado y las exaltaciones de la poesía modernista. Yo sabía dónde había nacido Miguel Cisterna, sabía las cosas con las que había soñado cuando chico, sabía lo que sentía por el telón, por el teatro, por Buenos Aires, y todas esas cosas las sabía porque, a lo largo de semanas, lo había visto trabajar y sufrir, reclamar e indignarse, lo había escuchado hablarme de todo lo que tenía en París –sus hijos Horacio y Hortensia, su atelier plagado de celebridades, su vida de europeo exquisito– y de lo poco que tenía en Buenos Aires: un hotel barato, una heladera mohosa y cenas en absoluta soledad en las que, mientras comía empanadas frías, pensaba en el telón y le pedía que le hablara: que le dijera qué quería para él. Claro que también pude haber escrito «Miguel Cisterna es chileno y se encarga de restaurar el telón del teatro de ópera más importante de Buenos Aires». La información habría sido la misma. Pero ¿habría sido la misma?

Ahora, quisiera pedirles que hagan memoria.

Que recuerden un tiempo en el que nada de todo esto existía. Piensen, recuerden, traten: ¿cómo era su vida en 1995, en 1996, en 1997, si es que tenían más de dieciocho años? ¿Habían oído hablar de Ryszard Kapuściński, de John McPhee, de Juan Villoro, de Gay Talese, de Alberto Salcedo Ramos, de Susan Orlean? ¿Habían escuchado las palabras «periodismo narrativo»? No sé cómo era la vida de cada uno de ustedes, pero sí sé cómo era la mía. Sé que a principios de los noventa yo tenía una computadora con un monitor del tamaño de un cajón de frutas, cuya única conexión con el mundo exterior era el cable de la electricidad. Sé que me había costado tres salarios del periódico en el que trabajaba, y que dudé mucho entre comprarme ese armatoste, cuyo futuro era incierto, o una máquina de escribir eléctrica. Eran épocas en que el mejor vino que yo podía comprar era el peor vino que vendían en el supermercado chino y no sólo no había leído a Kapuściński sino que, además, no sabía quién era. Sé que ninguno de mis conocidos mencionaba a un tipo llamado Gay Talese con la confianza de quien menciona a su tío, y que lo más cerca que había estado de Tom Wolfe era una película llamada *La hoguera de las vanidades*, protagonizada por Tom Hanks y Melanie Griffith, que aún no se había inmolado en el altar del bótox. Y sé que no quería ser periodista narrativa, ni nuevoperiodista, ni periodista literaria, ni cronista; yo quería ser periodista: alguien que cuenta historias reales y que hace lo posible por contarlas bien.

Pero ahora, parece, todos queremos ser periodistas narrativos, como si ser periodistas narrativos fuera una instancia superior, superadora, algo mejor y más grande que ser periodistas a secas. El efecto colateral es que, en nombre del periodismo narrativo, se publican textos que dicen ser lo que no son y se pretenden lo que nunca serán. Es el efecto gourmet: el mismo pollo al limón con puré de papas de toda la vida transformado en un ave cocida en sus jugos, marinada en cítricos, acompañada por papas rotas, que cuesta veinte euros más.

Por eso, recuerden cómo era, y pregúntense: ¿era esto lo que yo quería hacer? Si se responden que no, que no están dispuestos, que no les viene en gana, que no tienen paciencia, felicidades: el periodismo es un río múltiple que ofrece muchas corrientes para navegar. Pero si se responden que sí, les tengo malas noticias: si resulta que son buenos, si resulta que lo hacen bien, es probable que tengan, antes o después, uno, alguno, o todos estos síntomas: sentirán pánico de estar faltando a la verdad, de no ser justos, de ser prejuiciosos, de no haber investigado suficiente; tendrán pudor de autoplagiarse y terror de estar plagiando a otro. Odiarán reportear y otras veces odiarán escribir y otras veces odiarán las dos cosas. Sentirán una curiosidad malsana por individuos con los que, en circunstancias normales, no se sentarían a tomar un vaso de agua. A la hora de escribir descubrirán que el cuerpo duele, que los días de encierro se acumulan, que los verbos se retoban, que las frases pierden su ritmo, que el tono se escabulle. Y, al terminar de escribir, se sentirán vacíos, exhaustos, inútiles, torpes, pero se sentirán aliviados. Y entonces, en pos de ese alivio, se dirán: nunca más. Y en los días siguientes, en pos de ese alivio, se repetirán, muy convencidos: nunca más. Y hasta les parecerá un buen propósito.

Pero una noche, en un bar, escucharán una historia extraordinaria.

Y después una mañana, en el desayuno, leerán en el periódico una historia extraordinaria.

Y otro día, en la televisión, verán un documental sobre una historia extraordinaria.

Y sentirán un sobresalto.

Y estarán perdidos.

Y estar perdidos será su salvación.

Queda, por último, preguntarse si tiene sentido.

Si en el reino de twitter y el online, si en tiempos en que los medios piden cada vez más rápido y cada vez más corto, el periodismo narrativo tiene sentido. Mi respuesta, tozuda y optimista, es que sí y, podría agregar, más que nunca.

Sí, porque no me creo un mundo donde las personas no son personas, sino «fuentes», donde las casas no son casas, sino «el lugar de los hechos», donde la gente no dice cosas, sino que «ofrece testimonios».

Sí, porque desprecio un mundo plano, de malos contra buenos, de indignados contra indignantes, de víctimas contra victimarios. Sí, porque allí donde otro periodismo golpea la mesa con un puño y dice qué barbaridad, el periodismo narrativo toma el riesgo de la duda, pinta sus matices, dice no hay malo sin bueno, dice no hay bueno sin malo.

Sí, porque el periodismo narrativo no es la vida, pero es un recorte de la vida.

Sí, porque es necesario.

Sí, porque ayuda a entender.

Hace años leí un libro llamado *El cielo protector* en el que su autor, Paul Bowles, escribió la frase más aterradora que yo haya leído jamás. «La muerte –dice Paul Bowles– está siempre en camino, pero el hecho de que no sepamos cuándo llega parece suprimir la finitud de la vida. Lo que tanto odiamos es esa precisión terrible. Pero como no sabemos, llegamos a pensar que la vida es un pozo inagotable. Sin embargo, todas las cosas ocurren sólo un cierto número de veces, en realidad muy pocas. ¿Cuántas veces recordarás cierta tarde de tu infancia, una tarde que es parte tan entrañable de tu ser que no puedes concebir siquiera tu vida sin ella? Quizás cuatro o cinco veces más. Quizás ni eso. ¿Cuántas veces más mirarás salir la luna llena? Quizás veinte. Y, sin embargo, todo parece ilimitado.»

Yo siempre supe que me iba a morir, pero la frase de Paul Bowles me hizo entender que tengo mis días contados. ¿Cuántas veces más viajaré a España; cuántas veces más estaré en Santander; cuántas veces más recordaré esta tarde? Quizás dos veces más. Quizás ni siquiera eso. Y, sin embargo, todo parece ilimitado.

El periodismo narrativo es el equivalente a la frase de Paul Bowles. Allí donde otros hablan de la terrible tragedia y del penoso hecho, el periodismo narrativo nos susurra dos palabras, pero son dos palabras que nos hunden el corazón, que nos dejan helados y que, sobre todo, nos despiertan.

Guerriero, Leila (2015). *Zona de obras*, Barcelona: Anagrama.

Diez hipótesis “salvajes” sobre la crónica¹²

Boom, auge o moda de la crónica, se ha dicho, para referir al fenómeno que desde fines de los 90 apareció bajo la forma de ensayos, artículos, concursos, nuevas colecciones de libros, publicaciones digitales y en papel, becas, subsidios, ponencias (como esta) y, por último, crónicas publicadas en algunos diarios y revistas de algunos países hispanoamericanos, muchas de ellas en formato digital. Digo “por último” ya que hay razones para sospechar que el discurso secundario producido sobre el género no ha sido necesariamente efecto del incremento en ventas y lecturas de crónicas, algo que podría ser objeto de una investigación puntual. Una de las paradojas de la historia (no tanto de la crónica sino) de las ideas sobre la crónica, es que estas parecen haberse multiplicado a medida que se fueron reduciendo y cerrando los espacios para la publicación de crónicas en la prensa gráfica. Al contrario de lo que sucedía a fines del siglo XIX, cuando los escritores modernistas se insertaban en el mercado mediante la publicación de crónicas en periódicos, a fines del siglo XX y principios del XXI, el interés, diríase, “teórico” por la crónica se produce al mismo tiempo que diarios y revistas pierden lectores, primero a favor de los medios audiovisuales y luego de internet. El principal soporte material y económico sobre el que se despliega la crónica contemporánea no es ya la publicación periódica sino el libro (“Sí, se habla del retorno de la crónica, pero no sucede. Están cada vez más refugiadas en los libros, que no es su lugar más directo y poderoso, porque los medios no le dejan espacio” decía Martín Caparrós en una entrevista en *El Argentino*). Por otra parte, se ha encontrado un nuevo soporte –si bien poco rentable– en la publicación digital (revistas como *Etiqueta negra*, *Soho*, *Gatopardo*, *El Malpensante*, por ejemplo, además de sitios especializados como *Águilas humanas*, *Periodismo narrativo en Latinoamérica*, *Blogcrónico* e incontables blogs colectivos o individuales que publican crónicas de modo ocasional o permanente)*. El propósito de este trabajo es revisar algunas de las hipótesis más o menos sólidas, fluidas o “salvajes” que los autores de crónicas y otros actores interesados en el género han expuesto en los últimos años en torno a estos cambios, a modo de somera revisión y puesta a punto de cierto “estado del arte” en las ideas sobre la crónica.

¹² Ponencia presentada en las Jornadas Académicas de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, UBA, 2010. Publicada en actas. Disponible en <https://osvaldobaigorria.com/2010/12/06/las-hipotesis-salvajes/> (recuperado el 30 de septiembre de 2017).

1ra. hipótesis. *La crónica es una mentira.*

Leila Guerriero, en el décimo aniversario de la revista colombiana *El Malpensante* (2006) leyó una ponencia o quizá autobiografía disfrazada que llevaba por título “Sobre algunas mentiras del periodismo”. En ella, Guerriero se sorprendía de que se hable como se habla del auge de la crónica latinoamericana al mismo tiempo que se acepta como cierta la idea de que los lectores ya no leen. La crónica, según Guerriero, es un género que necesita “tiempo para producirse, tiempo para escribirse, y mucho espacio para publicarse: ninguna crónica que lleve meses de trabajo puede publicarse en media página”. Pocos medios estarían dispuestos a pagarle a alguien para que ocupe dos o tres meses de su vida investigando y escribiendo una crónica, decía Guerriero, un género que no se lleva bien con la urgencia, y mucho menos dedicarle espacio gráfico a un texto largo ya que “lo dicen los editores, lo vocean los anunciantes, lo repiten todos, los lectores ya no leen.” Entonces, ¿por qué se habla del auge arrasador de la crónica? Se preguntaba Guerriero. Y se respondía: “Después del misterio de la Santísima Trinidad, éste debe ser el segundo más difícil de resolver”.

2da. hipótesis. *La crónica es un freak.*

O una entelequia rodeada por misterios. La misma Guerriero decía en una entrevista que “nadie sabe bien qué es y qué no es la crónica”. Juan Villoro la llamó “el ornitorrinco de la prosa”, “un género híbrido”, “la encrucijada entre dos economías: la ficción y el reportaje” e incluso “literatura bajo presión” (Villoro, 2005). O sea, un fenómeno (freak), un ser extraordinario, fabuloso. Ya está anunciado en la palabra. Crónica: término castellano de siete letras, como nirvana, sobre el que Borges decía que le parecía imposible que una palabra tan sonora y tan enigmática no incluyera algo precioso. Lo mismo con la crónica, cuya suma numerológica daría como resultado el 72, La Purificación en el Tarot egipcio. Una palabra apta para ser utilizada por el esoterismo que maneja la industria del libro y los medios de comunicación en la publicidad de sus productos. Y si no disponemos de estadísticas precisas para hablar de cuánto discurso primario o secundario hoy existe sobre la crónica, al menos podemos advertir, por simple reiteración en el discurso, que lo que hoy existe es un auge de la palabra “crónica”.

3ra. *La crónica es una “investigación periodística”.*

Una de las fechas de nacimiento del interés por esta palabra como etiqueta de venta en la industria del libro en Hispanoamérica podría situarse en el 2002, cuando la editorial Planeta/Seix Barral lanzó el premio de crónica que en su primera edición ganó Hernán Iglesias Illa con *Golden Boys*, una investigación sobre los jóvenes brokers argentinos que se la pasaban jugando en Wall Street durante los años en los que Argentina se hundía en la depresión y la crisis que llevó al colapso del 2001. A efectos del premio, Planeta/Seix Barral anunciaba que “se entiende por crónica una investigación periodística -que incluye la biografía- sin limitación temática, realizada en profundidad, escrita con una marcada voz de autor y apelando a estrategias y recursos propios de la narración de ficción”. Ahí tenemos toda una definición, realizada por un jugador de peso en la industria editorial: crónica es “investigación periodística”. Pero ya no se sostiene esa definición que desde el principio hacía agua por todos los costados: la crónica es preexistente a la investigación llamada periodística y se remonta en nuestra lengua por lo menos hasta la época de los cronistas de Indias (ver 5ta. hipótesis).

4ta. La crónica es Nuevo Periodismo.

También “periodismo narrativo” o “periodismo de autor”... La Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano que preside Gabriel García Márquez, ha promovido por lo menos desde 1994 aquello que en sus fundamentos denomina “buena narración” en el periodismo, o sea, el “contar historias en forma creativa” unido al rigor en la investigación. Pero algunas cosas cambiaron a fines de los 90. El auge de la llamada investigación periodística, en medios gráficos y en libros, pareció llegar a su cenit y declinar hacia la mitad de esa década, después de haber marcado el ritmo de las lecturas políticas de la época, al menos en Argentina (baste recordar el éxito comercial de libros como *Robo para la Corona* de Horacio Verbitsky, *El Jefe* de Gabriela Cerruti o *El otro* de Hernán López Echagüe). En aquellos años, la etiqueta de “crónica” no se aplicaba a estos trabajos y quizá con buena razón, porque si bien esos autores realizaban cierta crónica de época, de costumbres, de hechos políticos, había tanto en la producción como en el lenguaje de esos textos (por lo general, se trataba de investigaciones exhaustivas de largo aliento, narraciones articuladas con secuencias explicativas, argumentativas, en clave de denuncia) una operación en la cual la información precisa era el eje central de una prosa que se acercaba a la tradición del *reportaje en profundidad* de los medios norteamericanos (otra historia del género “reportaje” y de cómo llegó ese término a ser utilizado como sinónimo de “entrevista” en el nuestro y otros países latinoamericanos debería ser encarada en algún marco que excede a este artículo). Acaso por esa vinculación con el nuevo periodismo norteamericano, entre otras razones, las nomenclaturas de crónica y cronista estuvieron ocultas o fueron inexistentes en los medios gráficos argentinos de las últimas décadas. En una columna de opinión del diario *Perfil*, Damián Tabarovsky recordaba las revistas que él leía en los 80 y principios de los 90, como *El Porteño*, publicaciones que daban mucho espacio a la crónica, aunque en esos años no se hablaba de “crónica” ni de “cronistas” como sucede actualmente, cuando en el diálogo social abundan los elogios a la crónica como género, como si fuera “un tipo de escritura interesante a priori”, como si despertase, “entre los festejantes, una fascinación mayor que la novela o el ensayo literario” (Tabarovsky, 2010). Aun hoy, en algunas redacciones de diarios o semanarios, cuando aparece un tema a tratar o a cubrir no se le pide al periodista que “haga una crónica” sino simplemente que “haga una nota” (aunque la presión de la moda también va desplazando este término por el de “hacer una crónica” incluso cuando el notero sale al “lugar de los hechos” y vuelve a la redacción con una entrevista o una noticia). En todo caso, si se trata de un tema que requiere más tiempo, testimonios, consultas a diversas fuentes, etc., se le pide que “haga una investigación” y no una crónica. Después de *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, que originalmente salió por entregas periódicas en el periódico *Mayoría*, los medios y otras industrias culturales de la época no vacilaron en llamar a ese texto una “investigación”, más tarde una “novela de no ficción” –siguiendo a Truman Capote– y luego una “no ficción” a secas. Claro, un invento no es sólo de quien lo inventa sino de quien lo patenta, escribió Carlos Gamerro, para quien Capote “por yanqui, famoso y propagandista nato” tenía todas las de ganar porque, además, sirvió su novela “con teoría incluida (como hicieron, en otro contexto, los franceses del *nouveau roman*) mientras que las reflexiones teóricas de Walsh sobre la no ficción llegaron quince años después de la obra en sí” (Gamerro, 2004). En realidad, las breves y dispersas primeras reflexiones de Walsh al respecto comenzaron antes: en 1959, Walsh escribió desde La Habana “Calle de la amargura Nro. 303”, un artículo acerca del (autodesignado) corresponsal argentino Jean Pasel, muerto al acompañar una expedición guerrillera frustrada a Haití. Allí Walsh describía al “gran espejismo del periodista de raza, el

reportaje que en un solo día hace circular un nombre por todos los rincones del continente”, y elogiaba el estilo de escritura de la revista *Time*, su “precisión de adjetivos”, su “entusiasta relato” del exterminio de los guerrilleros en Haití. Jean Pasel, según Walsh, tenía el deber de estar, como todo periodista, donde estaba la noticia: “Y estuvo. Aunque no nos mandara el gran reportaje ni escribiera tan bien, pero tan bien como la revista *Time*” (Walsh, 1989). El artículo refería al *in-depth report* o “reportaje en profundidad” que *Time*, nacida en 1923, cultivó desde sus comienzos. Este género fue después retomado y radicalizado por el llamado nuevo periodismo norteamericano como una operación inscrita en la tradición de la novela realista del siglo XIX. Tom Wolfe describió en 1970 los procedimientos que incluían el diálogo, la construcción de escenas, la descripción del detalle y la adopción de un punto de vista, todas ellas marcas que alejarían a los nuevos periodistas del periodismo informativo convencional, masivo, mainstream, el de la síntesis breve y concisa, procedimientos que los periodistas habrían descubierto como por instinto, haciendo tanteos, improvisando más que por teoría, pero que se relacionan con las técnicas escriturales de la novela realista, por un lado, y con las técnicas del montaje cinematográfico por el otro.

5ta. La crónica es “no ficción”.

Tal vez se necesitaba ponerle una etiqueta común a textos que incluían y articulaban información, ensayo, autobiografía, cuaderno de notas, diálogos y narraciones con recursos tomados de la literatura de ficción. “Relatos de no ficción” fue el nombre que se mantuvo por razones de costumbre y convención, aunque Ana María Amar Sánchez consideró más adecuado el de “relato documental” o “relato testimonial” para incluir a textos como los de Walsh, Elena Poniatowska y otros en un “discurso narrativo no ficcional” que, sin ser realista en sentido estricto, trabajaría con material documental y excluiría lo ficticio. En cuanto al reportaje, ya era parte del campo de estudios de los géneros periodísticos en la “escuela española” especialmente a partir de José Luis Martínez Albertos, quien de los 60 a los 80 desarrolló una teoría normativa de estos géneros, distinguiendo entre información, reportaje y crónica (géneros informativos) y artículos o comentarios (géneros de opinión), y luego distinguió “reportaje objetivo” de “reportaje interpretativo” para pensar en tres macrogéneros: los informativos (noticia, reportaje objetivo), géneros interpretativos (reportaje interpretativo y crónica) y géneros de opinión. De todas maneras, la influencia de la prensa y la industria del libro de EE UU finalmente impuso el término abarcativo y ambiguo de no-ficción, para referir a todo aquello que, junto con la crónica, pudiese ser ofrecido y vendido en el mercado, en ese mercado que María Moreno llamó “el mercado de la experiencia” (autobiografías, memorias o biografías no autorizadas, etc.) y que Leonor Arfuch antes denominó “espacio biográfico”. Inscripto en una tradición que incluye las cartas, las biografías y las narraciones históricas, el periodismo moderno a lo largo de todo el siglo XX habría colaborado activamente en la aparición de esa narrativa de *nonfiction* como expresión de la “necesidad de escribir sólo sobre algo que realmente haya ocurrido” (Ford, 1985). No obstante, a lo largo de la década del 2000 algunos han insistido en distinguir la crónica dentro de ese corpus difuso donde se confunden testimonio, nuevo periodismo y novela de no ficción. Para Moreno, “el nuevo periodismo se limitaba a expropiar los recursos retóricos de la narrativa realista, mientras que la no ficción implica un cierto modelo judicial de investigación aspirando a otra sentencia que la oficial” (Moreno, 2010). La crónica, por su parte, si bien mantendría un nexo con el referente (los hechos, los paisajes, los otros), estaría menos regida por la demanda de pruebas o evidencias. Mónica Bernabé observó que la crónica se relaciona con el

antiguo arte de la narración oral tal como lo describió Walter Benjamin (Bernabé, 2006): el campesino, el marino mercante son figuras de la narración boca-en-boca, artesanos del discurso, aquellos que manejan las herramientas de la voz y del gesto corporal, que coordinan el ojo con la mano, que trabajan a partir de los materiales de la experiencia de vida (propia o transmitida) en el relato. La huella del narrador queda adherida al relato, que procede como un río que va acumulando fuerzas a lo largo de su recorrido para desplegarlas más tarde, que no se agota en los detalles de la novedad y tiende a permanecer en la memoria en alguno de sus múltiples sentidos, de sus zonas inexplicables, mágicas, prodigiosas. La noticia, por su parte, al proponerse transmitir “la cosa en sí”, tiende a ser impersonal, se adhiere al objeto más que al sujeto, es verificable, explicable, cobra su recompensa en el instante, se consume y se olvida (o se archiva). Pero con la conquista de América comienza a suceder algo nuevo. El cronista de Indias tiene la apariencia de un novelista –se separa del resto para ponerse en gesto de escribir, moja su pluma en la tinta, está a solas ante la página en blanco y además su lector (el soberano, el príncipe) también será un individuo en soledad con su libro- pero mantiene un fuerte vínculo con sus referentes, las nuevas criaturas y paisajes de un mundo nuevo. Así, en la relación o relato de Indias, la crónica hispanoamericana crece a partir de una cruce de experiencias y figuras: del narrador medieval al novelista burgués, del informador que arma catálogos y nomenclaturas de seres y objetos desconocidos al testigo que cuenta su aventura personal y al político o argumentador que denuncia la explotación y masacre de los indígenas, como Bartolomé de las Casas. Las retóricas producidas por la intención de demostrar la autenticidad de lo narrado, incluyendo la garantía que puede ofrecer la participación del narrador como testigo presencial de los hechos, habría sido el germen de la literatura hispanoamericana, tanto de su novelística como de su ensayística, dado que entre las varias fronteras que tiene la crónica se encuentra el ensayo de interpretación, que es la forma utilizada por los escritores hispanoamericanos para narrar e imaginar a la nación (D.F. Sarmiento, L. V. Mansilla, Ricardo Palma). La crónica habría aportado a la fundación de los imaginarios nacionales, cuando al capturar en su formato oral todas esas voces y relatos de “los otros” –indios, gauchos, negros- que seducían y amenazaban, los escritores hispanoamericanos pudieron incluirlas en libros, como *Facundo*, que funcionaron como “depósito” de cuentos y anécdotas que el autor “transcribe y acomoda en su representación de la barbarie” (Ramos, 2003). Siguiendo a Ramos, la emergencia de grandes periódicos en varias ciudades del continente en las últimas décadas del siglo XIX abrió la puerta a la intervención de escritores en vías de profesionalización que encontraron en esos diarios una forma de ganarse la vida y al mismo tiempo marcar un territorio propio para la intervención literaria, formalizando a través del género-crónica el interés de lectores ávidos de novedades sobre la modernidad norteamericana o la moda en París o las nuevas configuraciones urbanas producidas por la inmigración y las tensiones sociales. La modernización de América de habla hispana, con su desarrollo desigual, sus frágiles formas estatales y sus cambiantes fisonomías socioculturales, tiene expresión en la escritura de los modernistas – Ruben Darío, José Martí, Amado Nervo, Gutiérrez Nájera, entre otros-, que se leen entre sí, discuten, intercambian ideas y publican crónicas en los nuevos periódicos (*La Nación, El Imparcial, El Partido Liberal, La Opinión Nacional*, etc.), abriendo un campo expresivo que no tenía relación de dependencia con el Estado ni con la institución literaria. Mientras que en Europa el discurso literario tuvo soportes institucionales, a través de la educación, la democratización de la escritura, el mercado editorial y el surgimiento de un público lector, todos ellos factores concomitantes al desarrollo de la novela, argumenta Ramos, en Latinoamérica, en cambio, el mercado del libro recién se establece durante el siglo XX: “De ahí que algunas funciones

de la novela en Europa –como la representación (y domesticación) del nuevo espacio urbano– en América Latina fueran cumplidas por formas de importancia menor en Europa, como la crónica, ligada generalmente al medio periodístico” (Ramos, 2003). Al mismo tiempo, sobre el fin del siglo XIX algunas funciones de la crónica fueron cooptadas y el género en sí resultó colonizado por el modelo del periódico norteamericano, con su énfasis en la velocidad, la concisión, la objetividad, la precisión de noticias que deben desplegarse con un *lid* o cabeza informativa para dar cuenta de aspectos jerarquizados en cada acontecimiento. La prensa moderna, según Ariela Schnirmajer, “se vincula al pragmatismo norteamericano, impone la noticia objetiva, en oposición al *chroniqueur* de las letras francesas. A la figura del *chroniqueur* y a su marca de estilo se opone el reporter, que es quien trae la noticia rápida, a la hora de cierre” (Schnirmajer, 2010). Esta figura sería consecuencia directa del lenguaje de las noticias telegráficas, dice Susana Rotker, ese lenguaje del que se quejaba Manuel Gutiérrez Nájera: “El telegrama no tiene literatura, ni gramática, ni ortografía. Es brutal” (cit. por Rotker, 2005). El impacto de la invención del telégrafo dio lugar al lenguaje informativo que luego fue conocido como “periodístico” y que fue colonizando el espacio de las publicaciones gráficas como si fuese el lenguaje oficial del periodismo considerado como un todo, aun cuando se mantuvieron la tradicional columna editorial en páginas destacadas y la crónicas y otros textos literarios, folletines, novelas por entrega y diversos relatos, algunos de ellos con pretensiones científicas pero que “parecían salidos de la literatura fantástica” (Rotker, op.cit.). Los cronistas modernistas, propone Rotker, serían “antecedentes directos de lo que en los años cincuenta y sesenta del siglo XX habría de llamarse “nuevo periodismo” y “literatura de no ficción”. Sin embargo, al menos en Argentina, aquellos escritores y periodistas que empezaron a publicar en la prensa gráfica en los años 70 y 80 que estaban en búsqueda de estilos que trascendieran el lenguaje sintético de la noticia encontraron como referencia al “*in-depth report*” de los medios gráficos de EE UU, siguiendo el modelo de Walsh, y de pronto ocurrió como si un manto de olvido o una forma sutil de desaparición se hubiese tragado la memoria de la experiencia única de los cronistas modernistas en la historia del periodismo.

6ta. La crónica supone un “haber estado ahí”.

Parte de la experiencia de los modernistas incluía una forma de elaborar la presencia o ausencia del cronista respecto al famoso “lugar de los hechos”. Todavía hoy se discute sobre esta cuestión como si el tiempo no hubiese pasado. Marcos Mayer, en un comentario sobre el libro *El paisaje en las nubes*, de Roberto Arlt, cuestionó la adscripción de esos textos al género crónica, palabra elegida por la editora Rose Corral, dado que esos textos también podrían ser llamados sencillamente artículos o columnas. De hecho, por décadas nos hemos acostumbrado a designar las notas en la prensa de Arlt tal como él las denominaba: “aguafuertes”. ¿Hay diferencias entre la crónica y el aguafuerte? María Moreno, en un comentario sobre Pedro Lemebel, propuso que el aguafuerte instala “un *suele pasar* en lugar de un *pasó*”. En todo caso, esas “notas-color” de Arlt fueron realizadas “al pie del cable”, es decir, tomando una noticia según fue redactada en un cable llegado al diario, y a partir de allí, armar una escena o una reflexión. Pero, opinaba Mayer, “la palabra crónica presupone una presencia del periodista en el lugar de los hechos, una visión de primera mano de los acontecimientos que se narran, un espacio de escritura que casi exige una subjetividad manifiesta” (Mayer, 2009). Como si la subjetividad sólo pudiera desplegarse, manifestarse a partir de ser testigo presencial. La premisa de Mayer parece ser que la crónica es algo que hace un periodista y que éste

siempre debe estar presente en “el lugar de los hechos”. El escritor Roberto Arlt, sin embargo, hizo casi lo mismo que el poeta y cronista José Martí cuando era corresponsal del diario *La Nación* en Nueva York: leía noticias y las convertía en crónicas (así, Martí pudo escribir sobre el terremoto de Charleston, la muerte de Jessie James y la ejecución de los mártires de Chicago sin haber estado allí, sin haber sido testigo presencial). Si la noticia es una mediadora entre el acontecimiento y el lector, al pasar por un lector-cronista se disuelve en una segunda mediación que la sobrescribe y refuta aquel presupuesto de credibilidad periodística basado en una imaginaria transparencia del lenguaje y en el valor de uso, comunicativo, que tendría el lenguaje informativo, como “fiel reflejo de los hechos”. Decía Caparrós en el 2007: “La primera persona de una crónica no tiene siquiera que ser gramatical: es, sobre todo, la situación de una mirada... El informador puede decir «la escena era conmovedora», pero el cronista trata de construir esa escena y conmovier”. Sin embargo, la idea de que la crónica es “no ficción” tiene un arraigo consistente en el imaginario mediático. Hasta hace pocos años, Caparrós seguía refiriendo a la crónica como “el género de no ficción donde la escritura pesa más. La crónica aprovecha la potencia del texto, la capacidad de hacer aquello que ninguna infografía, ningún cable podrían: armar un clima, crear un personaje, pensar una cuestión”. En “Actuar la vaca”, una entrevista-conversación con María Moreno, Caparrós amplió su idea de la crónica como un género en relación de dependencia con el periodismo y el relato de no-ficción: “No hay malas historias sino malos periodistas, pero si un buen periodista además tiene una buena historia es mucho más interesante para leer”. Moreno, sin embargo, le observaba que “la no ficción, desde los textos de Truman Capote y Rodolfo Walsh hasta los de Cristian Alarcón, está más del lado de la investigación y se basa en un modelo casi parajudicial donde el cronista ocupa el lugar del juez... En la crónica no existe esa exigencia de pruebas, sobre todo porque se asocia más al ejercicio de una mirada que a una investigación”.

7ma. La crónica es mirada.

Una mirada extrema, escribió Caparrós en el prólogo a la compilación de Maximiliano Tomas *La Argentina crónica* (2006). “La crónica es una mezcla, en proporciones tornadizas, de mirada y escritura” decía Caparrós en este mismo texto, donde por otra parte advertía que “la crónica es eso que nuestros periódicos hacen cada vez menos” ya que en Argentina “no hay espacio para publicar crónicas, salvo un par de honrosas excepciones” (se supone que la referencia era a *Crítica de la Argentina* y a *Página/12*). Hay algo más, sin embargo: la documentación, el trabajo sobre el referente que, de alguna manera, puede cambiar el punto de mira, incorporar otra perspectiva, modificar la mirada. No sólo por la artesanía del lenguaje, sino por lo que se encuentra al mirar algo desde distintos ángulos y por el tiempo suficiente. Eso que se llama “investigar” (aunque sea de prisa y en superficie). Sergio Chefjec habla de una “mirada documental” que en la literatura presupone “una disposición de tipo espiritual, una actitud empática del narrador, o de la narración en general, hacia los objetos físicos, situaciones empíricas o documentos flagrantes”. Esa mirada repone cierta fábula en la cual los documentos y los objetos en general ganan presencia adicional en el relato. Y el relato que incorpora esa mirada de alguna manera concierne al yo, porque “el registro de lo documental parece ser la única opción literaria posible para que las experiencias asociadas a la primera persona mantengan una presencia no amenazada por la irrelevancia” (Chefjec, 2010).

8va. La crónica es un “macrogénero”.

Maxi Tomas, en la mencionada introducción a *La Argentina crónica*, llamó “crónica periodística” a todo texto que utiliza y mezcla en su beneficio a “los demás géneros periodísticos: el reportaje, la entrevista, el perfil, la investigación. Y pretende construir, a través de ellos, un ‘relato total’”. Además de la publicación de crónicas, la antología incluye las respuestas de cada autor a las preguntas: “¿Cuál es su definición de crónica periodística? ¿Cuál cree que es su finalidad? ¿Qué límites -éticos, metodológicos- existen a la hora de investigar una historia para contarla?”. Para ajustarnos sólo a la primera de esas cuestiones, vemos que para casi todos los consultados la crónica no es algo muy distinto a una nota o reportaje: es “contar una historia” (Martín Sivak); “ir, mirar, volver y contar” (Esteban Schmidt); “relatar un suceso, una experiencia o un territorio con la mayor precisión e intensidad posibles” (Pablo Plotkin); “una narración que intenta contarle a la gente... que fue lo que pasó, cómo pasó, a quienes les pasó, cuándo, dónde y por qué” (Guido Bilbao); “un relato narrativo no ficcional que, en sus versiones más logradas, debería habilitar en el lector una sensación de traslado al lugar en el que se desarrolla la acción” (Julián Gorodischer); “una historia que condensa y resume un momento y un lugar” (Hernán Brienza). Por cierto, las respuestas siempre están constreñidas, condicionadas por la pregunta, como mostró Roland Barthes, y en este caso la pregunta parte de un equívoco, que es la adscripción naturalizada de la crónica al espacio periodístico, como si el género no hubiese existido o no pudiese existir fuera de ese espacio. Incluso Brienza, quien en su respuesta cuestiona a “las crónicas periodísticas falsamente objetivizadas desde el lenguaje y desde la técnica de investigación”, ya que “no hay nada más engañoso que una crónica de pirámide invertida de esas que leemos a diario en los periódicos”, también reproduce la idea de que la crónica es un género estrictamente periodístico, aunque haciendo la salvedad de que “la crónica de autor es el último refugio de honestidad metodológica del periodista” (cit. en Tomas, 2006). ¿Y qué es la crónica de autor? Podríamos tomarlo como un punto de intersección entre el discurso literario y el discurso del periodismo “de autor”. Es decir: si partimos de la premisa de que hay un llamado “periodismo de autor” –que puede incluir entre otros géneros a las columnas de opinión, los análisis, editoriales, reseñas y, en algunos casos, entrevistas firmadas por autores reconocidos, firmas que indican una determinada política de construcción autoral, de despliegue de la voz singular de un autor-, dentro de ese campo complejo también podríamos hablar de una crónica “de autor”. Las tipologías tradicionales establecidas en algunos manuales de periodismo no suelen hacer esas distinciones. Dentro de los ejemplos de crónicas a veces se inserta, en la misma serie, a las crónicas policiales que son como notas informativas, con pirámide invertida, no muy diferentes de una noticia; las crónicas políticas (por ejemplo el seguimiento de una campaña electoral), las jurídicas (como el seguimiento de un juicio oral), las de corresponsales de guerra y otros enviados (como aquellos que hacen crónica de costumbres en el extranjero) y las crónicas de viaje. Todo en la misma bolsa. Da la impresión de que hay tantas posibilidades de colocar la etiqueta de “crónica” a una operación de escritura que no habría por qué asombrarse de que periodistas y escritores no se pongan de acuerdo en qué es una crónica. Dentro del espacio periodístico, se vuelve imprescindible distinguir entre la crónica en la cual existe una fuerte voz autoral (o sea, una “firma”), y la crónica sin firma, anónima, indiferenciada por su lenguaje y estructura del resto del medio en el que se publica. Esta última sería la crónica “periodística” en sentido estricto, aunque no habría ningún inconveniente en que un autor denomine a sus crónicas como “periodísticas” si así lo desea, para consolidar o legitimar una determinada postura profesional, aun cuando ese texto termine

publicándose en un libro. Pero lo que se juega en el adjetivo “periodístico” es también la naturalización de un proceso vivido a lo largo del siglo XX, en el cual el discurso periodístico, como hemos visto, ha colonizado el espacio de la crónica. Este espacio, según postula Ariela Schnirmajer, se habría desarrollado, antes de pasar al periódico, mediante una circulación a través de libros. Los modernistas, que a menudo se leían entre sí, publicaron crónicas en libros y algunas de ellas fueron incluidas en antologías de cuentos. En todos esos casos tendríamos operaciones de autor sobre un mercado periodístico que, a fines del siglo XIX y principios del XX, necesitaba narraciones acerca de los veloces cambios del espacio urbano. Los autores modernistas, para diferenciarse del lenguaje objetivista de la información, acentuaron la subjetividad de su mirada, fueron artesanos del estilo, sobreescribieron, se aproximaron al barroco, se alejaron de la noticia rápida, de la hora de cierre, esas tareas de reportero, no de cronista. El *reporter*, aquel que Caparrós llamó “el informador”, sería precisamente lo contrario del cronista (incluso del corresponsal), una figura tradicionalmente más vinculada a los moldes literarios. Tal como el escritor decimonónico que colaboró con la construcción de los imaginarios nacionales, se trata de una figura que, ya habiendo abandonado su “rol de difusor del predicado estatal, encuentra en la crónica su propio espacio discursivo” (Schnirmajer, 2010). El nuevo modo de expresar esa época de consolidación de los imaginarios hispanoamericanos—digamos, entre 1880 y 1916—habría sido la crónica.

9ª. La crónica es literatura “menor”.

Siguiendo a María Moreno, habría que preguntarse cuándo y dónde perdimos en Argentina el link con la crónica modernista que, por ejemplo, preservó el chileno Pedro Lemebel en sus crónicas neobarrocas sobre la prostitución “coliza y travesti” de Santiago. O antes que él, Néstor Perlongher con sus relatos de la prostitución en San Pablo. La reaparición de la crónica —no como género o forma literaria, sino como espacio discursivo secundario, espacio de reflexión, de comercio de ideas y propuestas— puede pensarse como un acto de justicia para una tradición cultural nacida al calor del encuentro con la alteridad, con lo absolutamente “otro” del continente americano, y de la necesidad de narrar ese encuentro, así como de clasificar, integrar o excluir la alteridad —según el caso— en un proceso de ordenamiento y consolidación territorial. La crónica como “instancia débil de la literatura”, por ser un espacio abierto a la contaminación de discursos que “pugnan por imponer su principio de coherencia, y también como un tipo de “literatura menor”, dice Ramos —incorporando ideas de Deleuze que sin embargo no desarrolla a fondo (para Deleuze, *literatura menor*era aquella producida por una minoría dentro de una literatura —y una lengua— mayor). La crónica como forma fragmentaria y derivada, aunque fundamental en el campo literario, que al ser genericamente imprecisa “posibilita el procesamiento de zonas emergentes de la cotidianeidad hasta el momento excluidas de los modos más estables de la representación literaria” (Ramos, 2003). Pero esto, que puede ser motivo de festejo para algunos, o de tentación de hacer una apología de la crónica por su “resistencia a convertirse en un género mayor”, por presentar un “contramodelo” o “modelo contrahegemónico” a la noticia pretendidamente objetiva y a la pretensión de objetividad periodística, una forma de escritura lateral, descentrada tanto en relación al periodismo como a la institución del campo literario —ni uno ni otro, pero al mismo tiempo uno y otro, literatura y periodismo, arte y acontecimiento, creación e información—, sin embargo no podría postularse como signo político positivo. Al menos, “en abstracto”, advertía Ramos, porque la misma flexibilidad formal del género crónica, su “indisciplina”, sus líneas de fuga y desterritorialización de la novela y

de la noticia, de los géneros literarios y periodísticos, permitiría formas de disciplinamiento y reterritorialización, al producir imágenes de la alteridad y de la otredad que contribuyen a elaborar un “saber” sobre los modos de vida “otros” y en general sobre los grupos subalternos, un saber funcional al control social. Por otra parte, habría también una reterritorialización mercantilista, una “incorporación del arte al mercado”, ya que la crónica como forma literaria encontraría límites a su autonomía desde un exterior no-literario, un exterior que se presenta como “información”. Este sería el límite formal a la autonomía del creador, del sujeto literario. Y no obstante, dice Ramos, ese límite ya no sería negativo (como pensaban los modernistas acerca del espacio “antiestético” del periodismo), sino que posibilitaría el reconocimiento de un núcleo específico al interior del género: el artesanado del estilo que adquiere consistencia justamente en relación a los lugares antiestéticos (información pura y dura) con los que opera en la escritura.

10ª. La crónica es política.

El carácter híbrido, flexible, mestizo, contaminado y abierto a la polinización transgénica, rizomático, de la crónica, no necesariamente haría que esta fuese *per se* una forma heroica, resistente, políticamente contrahegemónica, pero muchos escritores y periodistas, en los últimos tiempos, insisten en posicionarse con esos términos. Martín Caparrós ha cuestionado la centralidad que parece ocupar la figura de algunos (auto) designados cronistas en revistas y suplementos culturales de España, mientras “la mayoría de los medios latinoamericanos sigue tan refractaria como siempre a publicar nada que junte más de mil palabras”. En “Contra los cronistas”, Caparrós decía: “Yo siempre pensé que ser cronista era una forma de pararse en el margen.... Ahora parece que resulta un pedestal, y me preocupa. Porque no reivindicaba ese lugar marginal por capricho o esnobismo: era una decisión y una política... Yo creo que vale la pena escribir crónicas para cambiar el foco y la manera de lo que se considera «información»” (Caparrós, 2008). En el ya mencionado texto “Por la crónica”, Caparrós destacaba su idea de escribir crónicas para “descentrar el foco periodístico”, un foco que suele dirigirse sobre todo en dirección al poder, a los ricos y famosos, según Caparrós: “La crónica se rebela contra eso cuando intenta mostrar, en sus historias, las vidas de todos, de cualquiera: lo que les pasa a los que también podrían ser sus lectores...La crónica es política” (Caparrós, 2007). En la reivindicación de la crónica como género aparece, una y otra vez, el problema de la representación, del “mostrar lo que pasa”. La crónica no tanto como espejo, reflejo, sino como vitrina, superficie de exhibición de lo raro, lo exótico, aunque también de aquello que en lo más nimio y trivial pasa desapercibido y sin embargo puede volverse excepcional por la mirada del cronista y su uso del lenguaje (cuanto más instrumental, menos estilo y voz propia; cuanto más estetización, menos apego a “la verdad de los hechos”). De nuevo se plantea la disyuntiva: uno podría fácilmente abonar la idea de que ser parte o testigo de los acontecimientos da un acceso privilegiado a los mismos. O, dicho de otra manera, que el que “estuvo allí” tiene mejores condiciones cognitivas respecto a los hechos que quienes sólo cuentan con lo que dicen otros. Hyden White y Arthur Danto, entre los filósofos de la historia, trataron de disolver el llamado “prejuicio empirista” de que estar ahí es garantía o privilegio epistémico de la verdad de los hechos. Según Verónica Tozzi, investigadora en filosofía de la historia y traductora de White: “El interés de todo relator es poder relacionar un acontecimiento o grupo de acontecimientos narrados en un contexto mayor. Para eso, debe poner en su relato muchas cosas más que las que fueron contemporáneas del acontecimiento. Para el relator, si quiere hacer un buen relato, el haber estado

allí no le sería suficiente. *Construir un relato implica contar los acontecimientos de una manera en la que no ocurrieron* (nuestro subrayado). Para construirlo, el cronista utilizará ciertos recursos y convenciones narrativas, lo cual se opone a los que plantean que meramente estar, o registrar, es algo que pueda tener una función cognitiva. Nuestro lenguaje es temporalmente denso, y cualquier descripción que haga va a remitir a elementos que están antes o después del acontecimiento a abordar” (Tozzi, 2010). Es decir, el cronista nunca se encontrará ante una referencialidad en estado puro. El cronista no irá primero a los acontecimientos y luego a las representaciones de los acontecimientos. Tampoco accederá a los acontecimientos exactamente tal cual suceden; siempre accederá a las representaciones, a las descripciones. Incluso cuando es testigo presencial, o protagonista hasta cierta medida, tendrá un punto de vista sobre el acontecimiento que excluye otros puntos de vista porque sería imposible ver algo en sí desde todos los ángulos posibles. Su mirada no es necesariamente privilegiada: el cronista aborda el acontecimiento desde una mirada cruzada por sus lecturas, prejuicios, recuerdos y comparaciones.

Tenemos entonces al acontecimiento llamado auge, moda o boom de la crónica, y diversas representaciones en disputa sobre un género que parece resistirse a ser encasillado como género. Se dice de mí, diría la crónica. Si pudiese hablar, si fuese algo más que una abstracción, una forma discursiva, un espacio de cruce y experimentación en la inestable frontera entre el periodismo y la literatura.

Oswaldo Baigorria

* Desde la presentación de esta ponencia, al menos dos revistas digitales argentinas se sumaron a la lista de espacios para publicar crónicas en la web: *Paco* y *Revista Anfibia*

Por otra parte, una primera versión, escasamente corregida, de este texto fue publicada en el libro de ponencias de las Jornadas de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, UBA, 2010.

----- Bibliografía

Bernabé, Mónica (2006). “Prólogo” a Cristoff, María Sonia (comp.) *Idea crónica. Literatura de no ficción latinoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Caparrós, Martín (2009). “El daño que hizo *Clarín* es inconmensurable”, entrevista de Diego Rojas, <http://www.elargentino.com/nota-59423-El-dano-que-hizo-Clarín-es-inconmensurable.html>.

Caparrós, M. (2008) “Contra los cronistas”. *Etiqueta negra* N^o. 63, Octubre de 2008. Caparrós, M. y Moreno, M. (2010). “Actuar la vaca. Una conversación sobre la crónica con Martín Caparrós”, revista *Otra parte* nro. 20. otoño 2010, <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-20-oto%C3%B1o-2010/actuar-la-vaca> Caparrós, M. (2007) “Por la crónica” en *La Argentina crónica*, Buenos Aires, Planeta.

Colombi, Beatriz (2010). *Cosmópolis. Del flaneur al globe-trotter*, Eterna Cadencia.

Cristoff, María Sonia (2006). *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo.

- Chefjec, Sergio (2010). "Introducción", en "Parábola anterior", 14/10/2010, <http://parabolaanterior.wordpress.com/2010/10/14/introduccion/#more-552>
- Ford, Anibal (1985). "Literatura, crónica y periodismo" en Ford, A. Rivera, J.B. y Romano, E. *Medios de comunicación y cultura popular*, Bs. As., Legasa.
- Gamerro, Carlos (2004). "Se oyen las musas", *Radar Libros*, Bs. As. 22 de agosto de 2004
- Guerriero, Leila (2006). "Sobre algunas mentiras del periodismo", Festival Malpensante I, revista *El Malpensante* nro. 71, Cartagena de Indias, 2006, http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=337
- Guillermoprieto, Alma (2009). "Siento que el oficio se está acabando", entrevista de Juan Cruz, Madrid, *El País*, 01/02/09.
- Mayer, Marcos (2007). "Ejercer la literatura de contrabando", <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0420/articulo.php?art=18252&ed=0420>
- Mayer, M. (2009) "Arlt y el género ambiguo", *Perfil Cultura*, 22/11/09.
- Moreno, María (2002). *Un destino sudamericano*, *Página 12*, 14/12/2002).
- Moreno, M. (2010). Entrevista de Liliana Viola, "Crónicas de colección", *Página 12*, 13/08/10)
- Ramos, Julio (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Rotker, Susana (2005). *La invención de la crónica*, Bs.As., Fondo de Cultura Económica.
- Schnirmajer, Ariela, (2010) "Prólogo" en *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, "filo misho" y otros cuentos del tío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Tabarovsky, Damián (2010). "De la crónica diaria", *Perfil Cultura*, 18/07/2010 http://www.perfil.com/contenidos/2010/07/18/noticia_0007.html
- Tomas, Maximiliano (comp. 2007). *La Argentina crónica. Historias reales de un país al límite*, Buenos Aires, Planeta.
- Tozzi, V. (2010). "Construir un relato implica contar los acontecimientos de una manera que no ocurrieron", materiales del seminario Crónica de autor, julio 12, 2010, <http://blogcronico.wordpress.com/2010/06/12/construir-un-relato-es-contar-los-acontecimientos-de-una-manera-que-no-ocurrieron/#more-1744>
- Viater, Nora (2010). "Leila Guerriero, la cronista que aprendió a esperar", *Clarín*, 21/08/10.
- Villoro, Juan (2010). "La crónica: disección de un ornotorinco" en <http://www.saladeprensa.org/art1040.htm> y en Villoro, J. (2005) *Safari accidental*, México, Joaquín Mortiz.
- Walsh, Rodolfo (1989). "Calle de la amargura número 303", *El Periodista*, Buenos Aires, marzo de 1989.

