

J U A N V I L L O R O
L E I L A G U E R R I E R O
S A B R I N A D U Q U E
J O R D I C O S T A
A L B E R T O F U G U E T
A L B E R T O S A L C E D O R A M O S
E I L E E N T R U A X
J U A N P A B L O M E N E S E S
J U A N I T A L E Ó N
C R I S T I A N A L A R C Ó N
M A R C E L A T U R A T I
M E J O R Q U E F I C C I Ó N
J O R G E C A R R I Ó N (E D .)
E D G A R D O C O Z A R I N S K Y
M A Y E P R I M E R A
J U L I O V I L L A N U E V A C H A N G
M A R Í A M O R E N O
J U A N G A B R I E L V Á S Q U E Z
J A I M E B E D O Y A
F A B R I Z I O M E J Í A M A D R I D
C R I S T I N A R I V E R A G A R Z A
R O D R I G O F R E S Á N
M Ó N I C A B A R Ó
G U I L L E M M A R T Í N E Z
G A B R I E L A W I E N E R
E D G A R D O R O D R Í G U E Z J U L I Á
M A R T Í N C A P A R R Ó S

J U A N V I L L O R O
L E I L A G U E R R I E R O
S A B R I N A D U Q U E
J O R D I C O S T A
A L B E R T O F U G U E T
A L B E R T O S A L C E D O R A M O S
E I L E E N T R U A X
J U A N P A B L O M E N E S E S
J U A N I T A L E Ó N
C R I S T I A N A L A R C Ó N
M A R C E L A T U R A T I
M E J O R Q U E F I C C I Ó N
J O R G E C A R R I Ó N (E D .)
E D G A R D O C O Z A R I N S K Y
M A Y E P R I M E R A
J U L I O V I L L A N U E V A C H A N G
M A R Í A M O R E N O
J U A N G A B R I E L V Á S Q U E Z
J A I M E B E D O Y A
F A B R I Z I O M E J Í A M A D R I D
C R I S T I N A R I V E R A G A R Z A
R O D R I G O F R E S Á N
M Ó N I C A B A R Ó
G U I L L E M M A R T Í N E Z
G A B R I E L A W I E N E R
E D G A R D O R O D R Í G U E Z J U L I Á
M A R T Í N C A P A R R Ó S



Almadía

CRÓNICA

DERECHOS RESERVADOS

- © Juan Villoro, por “Arenas de Japón”
2009
- © Leila Guerriero, por “El rastro de los huesos”
2007
- © Sabrina Duque, por “Vasco Pimentel. Todo lo que sigue sonando
alrededor de un gorrión que se muere”
2014
- © Jordi Costa, por “Fitzcarraldo en la meseta”
2002
- © Alberto Fuguet, por “El dólar digital”
2010
- © Alberto Salcedo Ramos, por “El bufón de los velorios”
2010
- © Eileen Truax, por “Desaparecer”
2018
- © Juan Pablo Meneses, por “La guerra en Estambul”
2003
- © Juanita León, por “Como perros”
2009
- © Cristian Alarcón, por “Cuando me muera quiero que me toquen
cumbia” Reproducido con autorización de Penguin Random House
Grupo Editorial
2003
- © Marcela Turati, por “Santiago Meza López, el pozolero. Cuerpos sin
sepultura”
2015
- © Edgardo Cozarinsky, por “Fantasmas de Tánger”
2001
- © Maye Primera, por “Un año en la vida de Haití”
2011
- © María Moreno, por “En familia (Plaza Djemá el F'ná)”
2007
- © Julio Villanueva Chang, por “El cineasta invisible. ¿Es tan callado un
director de cine que amenaza de muerte a su actor favorito?”
2008
- © Juan Gabriel Vásquez, por “Entrevista con la nueva especie humana”
2005
- © Fabrizio Mejía Madrid, por “El teatro del crimen”
2007

- © Cristina Rivera Garza, por “Fantasmas terribles de un extraño lugar”
2021 Reproducido con autorización de The Wylie Agency (UK) Limited
- © Rodrigo Fresán, por “Kafkalandia”
2001
- © Mónica Baró, por “La mudanza”
2016
- © Guillem Martínez, por “Grandes hits”
1999
- © Gabriela Wiener, por “Consejos de un ama inflexible a una discípula turbada”
2008
- © Edgardo Rodríguez Juliá, por “Cenando con Nietzsche y Fidel el 12 de enero de 2000”
2009
- © Martín Caparrós, por “Pole pole. De Zanzíbar a Tanganica”
2001
- © Jorge Carrión por la edición, el prólogo y la “Nota a la edición original”
2012
y
2022
- © Almadía Ediciones S.A.P.I. de C.V.
2022 Avenida Patriotismo 165,
Colonia Escandón II Sección,
Alcaldía Miguel Hidalgo,
Ciudad de México,
C.P. 11800
RFC: AED140909BPA

www.almadiaeditorial.com
www.facebook.com/editorialalmadia
@Almadia_Edit

Edición digital: 2022

ISBN: 978-607-8851-04-1

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Hecho en México.

ÍNDICE

Nota a la edición

Una década crónica [Prólogo a la edición ampliada de 2022]

Introducción: Mejor que real, de Jorge Carrión

Bibliografía consultada

ARENAS DE JAPÓN, de Juan Villoro [*Letras Libres*, 2009]

EL RASTRO DE LOS HUESOS, de Leila Guerriero, [*El País Semanal*, 2007]

VASCO PIMENTEL. TODO LO QUE SIGUE SONANDO ALREDEDOR DE UN GORRIÓN QUE SE MUERE, de Sabrina Duque [*Etiqueta Negra*, 2014]

FITZCARRALDO EN LA MESETA, de Jordi Costa [*Vida mostrenca*, 2002]

EL DÍLER DIGITAL, de Alberto Fuguet [*Qué pasa*, 2010]

EL BUFÓN DE LOS VELORIOS, de Alberto Salcedo Ramos [*Etiqueta Negra*, 2010]

DESAPARECER, de Eileen Truax [*Altair Magazine*, 2018]

LA GUERRA EN ESTAMBUL, de Juan Pablo Meneses [*Equipaje de mano*, 2003]

COMO PERROS, de Juanita León [*Country of Bullets*, 2009]

CUANDO ME MUERA QUIERO QUE ME TOQUEN CUMBIA, de Cristian Alarcón [*Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, Norma Argentina, 2003]

SANTIAGO MEZA LÓPEZ, EL POZOLERO. CUERPOS SIN SEPULTURA, de Marcela Turati [*Los malos*, 2015]

FANTASMAS DE TÁNGER, de Edgardo Cozarinsky [*El pase del testigo*, 2001]

UN AÑO EN LA VIDA DE HAITÍ, de Maye Primera [*Gatopardo*, 2011]

EN FAMILIA (PLAZA DJEMÁ EL F'NÁ), de María Moreno [*Sudamericana*, 2007]

EL CINEASTA INVISIBLE. ¿ES TAN CALLADO UN DIRECTOR DE CINE QUE AMENAZA DE MUERTE A SU ACTOR FAVORITO?, de Julio Villanueva Chang [*Elogios criminales*, 2008]

ENTREVISTA CON LA NUEVA ESPECIE HUMANA, de Juan Gabriel Vásquez [*Granta*, 2005]

EL TEATRO DEL CRIMEN, de Fabrizio Mejía Madrid [*Salida de emergencia*, Mondadori México, 2007]

FANTASMAS TERRIBLES DE UN EXTRAÑO LUGAR, de Cristina Rivera Garza [*El invencible verano de Liliana*, 2021]

PUNTA DE SAL, de Jaime Bedoya [*Kilómetro cero*, 1995]

KAFKALANDIA, de Rodrigo Fresán [*Un mundo muy raro y otras crónicas de Gatopardo*, 2001]

LA MUDANZA, de Mónica Baró [*Periodismo de barrio*, 2016]

GRANDES HITS, de Guillem Martínez [*Grandes hits*, 1999]

CONSEJOS DE UN AMA INFLEXIBLE A UNA DISCÍPULA TURBADA, de Gabriela Wiener [*Sexografías*, 2008]

CENANDO CON NIETZSCHE Y FIDEL EL 12 DE ENERO DE 2000, de Edgardo Rodríguez Juliá [*La nave del olvido*, 2009]

POLE POLE. DE ZANZÍBAR A TANGANICA, de Martín Caparrós [*Ego*, 2001]

DICCIONARIO ABREVIADO DE CRONISTAS HISPANOAMERICANOS, de María Angulo, Jorge Carrión, Marco A. Cervantes, Gustavo Cruz, Diajanida Hernández

Fuentes

NOTA A LA EDICIÓN ORIGINAL

Mejor que ficción. Crónicas ejemplares, pese a la selección de veinticinco crónicas escritas en español por algunos de los autores más importantes de nuestra época, no pretende ser una antología de carácter canónico, sino un catálogo de la multiplicidad de propuestas de no ficción de la literatura hispanoamericana contemporánea. Es decir, apuesta por la inclusión y no por la exclusión. Por ese motivo, en el prólogo se habla de un gran número de periodistas narrativos cuyos textos no se reproducen en este volumen, en el contexto de la producción documental internacional; y en las páginas finales se adjunta un “Diccionario abreviado de cronistas hispanoamericanos” que permitirá al lector explorar por su cuenta un sinfín de propuestas. Ese diccionario, acompañado por la lista de las antologías que se han consultado para su realización, actúa como bibliografía general de este volumen. Al final del prólogo se encuentran los títulos consultados para su redacción que no figuran en esas páginas finales. Agradezco a María Angulo, Marco A. Cervantes y Diajanida Hernández la dedicación y el entusiasmo en la confección de esa guía alfabética de los últimos sesenta años de crónica en nuestra lengua. Y a Leila Guerriero, Toño Angulo Daneri, Marta Aponte Alsina, Julio Villanueva Chang, Sergio Vila-Sanjuán, Cristian Alarcón y Julio Ortega sus sugerencias y comentarios.

J. C.

UNA DÉCADA CRÓNICA

[PRÓLOGO A LA EDICIÓN AMPLIADA DE 2022]

Han pasado diez años desde la primera edición de *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Un libro que nació de mis viajes por América Latina; de mi descubrimiento en Buenos Aires de las poéticas de María Moreno o de Edgardo Cozarinsky; de los dos meses que viví en Ciudad de México; de aquellos días que pasé en Lima conversando con Julio Villanueva Chang, entendiendo el proyecto *Etiqueta Negra* o leyendo admirado a Jaime Bedoya; y de todas las antologías y libros de periodismo narrativo que me traje de las librerías de Santiago de Chile, Bogotá y Caracas. Un libro que, por supuesto, enseguida se emancipó de mis lecturas y hasta de mí: tras su publicación en Anagrama en marzo de 2012, cobró vida propia, se convirtió en parte de la bibliografía de las facultades de periodismo de las dos orillas, fue leído como una vuelta al mundo por miles de lectores, alimentó viajes y vocaciones y –tal vez sobre todo– fue la puerta de entrada de muchas personas tanto a la crónica como a la obra de los autores seleccionados o mencionados en el prólogo o en el diccionario final, una invitación a seguir leyendo más allá de todas las listas posibles, de todo posible canon. Al fin y al cabo, ese ha sido el fin del viaje y de la lectura desde siempre: generar más viaje y más lectura.

Si tuviera que escoger solo una de todas las noticias que sobre el universo de la crónica se han producido

durante la década que separa aquella primera edición de esta -actualizada y espero que pospandémica-, sería sin duda el Premio Nobel de Literatura que ganó en 2015 la escritora bielorrusa Svetlana Aleksievich. Su obra se ubica en el centro de un triángulo cuyos vértices son el periodismo, la historia oral y la tragedia. Nunca antes había merecido el máximo galardón literario un proyecto exclusivamente consagrado a la literatura documental. No por azar ese reconocimiento se ha dado durante la segunda década del siglo XXI, que ha sido eminentemente testimonial y crónica. Como si mientras se normalizaba la posverdad, se multiplicaban las tecnologías de la representación y se volvía central el Big Data, el ser humano hubiera necesitado más que nunca agarrarse a los datos y a los hechos, narrarse a sí mismo como individuo real y creer en los cuerpos y las historias particulares, concretos.

La década comenzó con el lanzamiento del iPad por parte de Apple, tres años después de que el iPhone y el Kindle llegaran a nuestras vidas: el auge de la movilidad provocó que los principales diarios del mundo se adaptaran rápidamente a la nueva forma de leer. Ese mismo año se fundó en Londres la agencia Forensic Architecture, que para la investigación de todo tipo de crímenes uniría a partir de entonces el periodismo con la antropología forense, la arquitectura, el diseño gráfico, la programación y el arte contemporáneo. Entre 2009 y 2011, Karl Ove Knausgård provocó con su pormenorizada y performativa autobiografía, por momentos pornográfica y siempre al límite del respeto por las vidas ajenas, un fenómeno editorial en Noruega que pronto se convirtió en global. Ese mismo año de 2011, Emmanuel Carrère publicó su obra maestra, *Limónov*, la biografía del escritor ruso (y resumen de todos sus libros); el *New York Times* lanzó su

suscripción digital; y MTV decidió quitar de su logotipo el lema “Music Television”, pues ya se había convertido en un canal caracterizado tanto por la música como por la telerrealidad. Al año siguiente, nació Radio Ambulante, que pronto se volvería el *podcast* por excelencia del periodismo narrativo en español; y se estrenó *The Act of Killing*, de Joshua Oppenheimer, que le dio una vuelta de tuerca magistral a lo que entendemos por película documental. En 2013 la extraordinaria narradora y maestra de periodistas mexicana Elena Poniatowska ganó el Premio Cervantes. Sarah Koenig estrenó *Serial* al año siguiente, que en pocos meses se convirtió en el gran fenómeno de las series documentales para escuchar en inglés, con su apuesta por la investigación periodística de ambiguos casos criminales. En el ecuador de la década, además de la concesión del Nobel a Aleksiéovich, se reeditó con un éxito inesperado *Manual para mujeres de la limpieza*, los cuentos autobiográficos de Lucia Berlin; y el *New York Times* llegó al millón de suscriptores. 2018 fue el año de *Wild Wild Country*, la serie documental de Netflix que vimos todos y todas, ya insertos en el nuevo capitalismo de plataformas. La década terminó con el derrame del virus SARS-CoV-2 a finales de 2019: el primer libro que documentó la pandemia fue *Diario de Wuhan*, de Fang Fang, que se publicó en todo el mundo al año siguiente. Una crónica. En estos momentos el *New York Times* suma más de ocho millones de suscriptores, de los que siete son digitales.

Dos libros importantes escritos en nuestra lengua se pueden leer en los extremos de la cronología que trazan los libros de Aleksiéovich (desde *La guerra no tiene rostro de mujer*, de 1985, hasta *Tiempo de segunda mano*, publicado en 2013). En un polo encontramos *La noche de Tlatelolco: Testimonios de historia oral* (1971), de Poniatowska, un volumen que no solo recoge las voces y los hechos que

explican el movimiento estudiantil mexicano de los años 60 y la masacre de la Plaza de las Tres Culturas del 2 de octubre de 1968. También es un termómetro de sentimientos y emociones. El giro emocional de nuestra época es inseparable del autobiográfico y afecta tanto a las memorias como al periodismo, tanto al yo como al tú, al ellos, al nosotras. “A la historia solo parecen preocuparle los hechos, las emociones quedan siempre marginadas”, escribe Aleksiéovich en el prólogo de *El fin del “Homo sovieticus”* (2019): “Pero yo observo con ojos de escritora, no de historiadora”. Exactamente cincuenta años después del libro de Poniatowska, *El invencible verano de Liliana* (2021), de Cristina Rivera Garza -donde se constata la lectura de la autora de *Voces de Chernóbil*- parte de la primera persona para reconstruir la juventud y el asesinato de la hermana. Y desde ese feminicidio en particular se eleva, a través de círculos concéntricos, hacia la familia, los amigos, el asesino en el seno del machismo estructural y de la sociedad que no lo juzgó, la violencia sistemática contra las mujeres, tanto en México como más allá de sus fronteras.

El proyecto literario de Martín Caparrós es absolutamente coetáneo del de Aleksiéovich. Además de la novela y el periodismo narrativo, abordó también la historia oral en *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina* (que escribió con Julio Anguita). El escritor argentino era uno de los tres grandes referentes de la crónica latinoamericana en 2012 y lo sigue siendo en 2022, junto con Leila Guerriero y Juan Villoro. Los tres han publicado, además, durante esta década sus libros de crónica más ambiciosos: respectivamente, *El hambre* (2014) y *Ñamérica* (2021); *Opus Gelber: retrato de un pianista* (2019); y *El vértigo horizontal* (2018). No es

casual que conformen el jurado del Premio Anagrama de Crónica Sergio González Rodríguez.

Si hace diez años sólo algunos de los autores nacidos en los años 70 se habían vuelto de referencia en el conjunto de la crónica escrita en español, como Cristian Alarcón, Gabriela Wiener, Juanita León o Maye Primera; en 2022 sin duda son muchos los periodistas nacidos en esa década y en la siguiente cuyas crónicas, libros y proyectos documentales han recibido la atención y el reconocimiento de lectores e instituciones, convirtiéndose en modelos para cronistas más jóvenes. Javier Sinay, Mónica Baró, Agus Morales, Ander Izaguirre, Joseph Zárate, Sabrina Duque, Manuel Jabois, Óscar Martínez, Eileen Truax, Carlos Manuel Álvarez o Josefina Licitra son algunos de los nombres propios que más brillan en el ámbito de la crónica iberoamericana actual. Los herederos naturales de Pedro Lemebel, Juan Goytisolo, Alma Guillermoprieto y otros maestros del género. Pero en un nuevo contexto histórico y, por tanto, en una nueva atmósfera de enfoques y temas: el feminismo, el nuevo orden climático y la ecología, los neopopulismos, la necropolítica, las migraciones masivas, los transgéneros.

La nómina, en los últimos años, de los finalistas y vencedores de los premios Gabo y Ortega y Gasset -los más prestigiosos de la lengua- revela no obstante que empiezan a predominar los trabajos en parejas o en equipo, los proyectos colectivos, por encima de la autoría individual. Por eso son tan importantes figuras como las de Marcela Turati, que no solo es una extraordinaria cronista, sino que también es una catalizadora de iniciativas de investigación, testimonio y difusión en red. Recuerdo la ceremonia de entrega del premio Gabo 2019 en Medellín al proyecto *El país de las 2000 fosas*: con ella subieron al escenario todos los profesionales que ella había coordinado junto a

Alejandra Guillén y Mago Torres. Más de veinte personas investigaron juntas para establecer una topografía de la muerte, crear su mapa interactivo y narrar las tremendas historias que existen detrás de cada uno de sus puntos. Y todas ellas, si no perdí la cuenta, recibieron en persona su premio.

Ha sido en México, precisamente, en el contexto del horror que lo ha sacudido como descargas de electroshock durante este cambio de siglo, donde más se ha reflexionado sobre la representación de la realidad con estrategias no convencionales. Y donde más se ha practicado la literatura documental que trasciende los límites del periodismo canónico. Dice Magali Tercero en *Cuando llegaron los bárbaros*, un libro que investiga en las posibilidades del fragmento, la cita y el *collage* para narrar la penetración de la violencia en Sinaloa: “A una realidad casi esquizofrénica corresponde, quizá, el retrato fragmentario de una sociedad en disolución”. Y Sara Uribe define *Antígona González* como “una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura”, que fue creada en 2012 para ser interpretada sobre el escenario. En forma de poema, acoge en su textualidad tanto citas y pasajes de obras sobre la figura de Antígona, a partir de la tragedia de Sófocles, como palabras y líneas provenientes de informes, noticias, crónicas y otros textos sin ficción. Todas las fuentes son referenciadas en la nota final.

El teatro documental está generando también piezas extraordinarias en manos de las argentinas Vivi Tellas (y sus biodramas) y Lola Arias (con obras impresionantes, como *Campo minado*, que sube al escenario a excombatientes británicos y argentinos de la guerra de Malvinas) o del catalán Jordi Casanovas (que en *Jauría* construye el guion a partir de la transcripción de las declaraciones de los acusados y de la denunciante en un

juicio por violación múltiple). La crónica se ha expandido radialmente en este telerreal inicio de siglo hacia todos los lenguajes artísticos y académicos. Cuando internet y la globalización nos han recordado nuestra insignificancia, más énfasis hemos puesto en la expresión realista de nuestros yoes. Ninguna parcela del discurso ha permanecido ajena a nuestra hambre de realidad, a nuestra necesidad de contar a los otros y de narrarnos a nosotros mismos: la danza, la música, el cómic, la antropología, las ciencias, el arte contemporáneo, el *podcast*, los formatos de redes sociales, la visualización de datos o la realidad virtual.

El máximo ejemplo de experiencia inmersiva hasta la fecha tal vez sea *Carne y Arena*, de Alejandro Iñárritu, que permite sentir en la propia piel la condición del inmigrante que atraviesa la frontera entre México y los Estados Unidos guiado por un coyote. En el documental interactivo *Los desiertos de Sonora*, Paty Godoy y Pere Ortin exploraron también esa línea imaginaria. Su coyote fueron Roberto Bolaño, *El atlas de Sonora*, de don Julio Montané, y la poesía. Al fin y al cabo, las primeras crónicas probablemente fueron las que les narraron al resto de sus respectivas tribus, alrededor de una hoguera, los viajeros que se atrevieron a ir más allá de los límites y regresaron para contarlo. Y aquellos relatos reales pronto se convirtieron en canto, en ficción, en verso. Tantos milenios después, seguimos rastreando los ecos de aquellos trazos de la canción.

JORGE CARRIÓN
Barcelona
Diciembre de 2021

INTRODUCCIÓN: MEJOR QUE REAL

Jorge Carrión

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

SUSANA ROTKER,
La invención de la crónica

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

NORMAN MAILER,
América

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

ALBERT CHILLÓN,
Literatura y periodismo

CRÓNICA PERSISTENCIA DE LA CRÓNICA

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

Escribir sobre la crónica, insistir sobre la crónica... ¿Después de Darío y Morris? ¿Después de José Martí, Victor Segalen, Joseph Roth, José Gutiérrez Solana, Josep Pla, Rodolfo Walsh, George Weller, Truman Capote, Gabriel García Márquez, Hunter S. Thompson, Nicolas Bouvier, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Ryszard Kapuscinski, Juan Goytisolo, Oriana Fallaci o Gay Talese? ¿Después de casi cien años de premios Pulitzer? ¿De revistas como *The*

New Yorker que publican reportajes de investigación y ensayos literarios desde 1925? ¿De libros teóricos como *La invención de la crónica*, de Susana Rotker, o *Literatura y periodismo*, de Albert Chillón? ¿Después de los grandes fotoperiodistas y documentalistas cinematográficos y televisivos? ¿Todavía?

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

dibujar relatos de no ficción. Artefactos narrativos sofisticados y certeros, que comuniquen el sentido –o al menos la sensación de sentido– que es por lo común ajeno a lo real.

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

LAS FACETAS DEL OTRO

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

Una obra documental no puede existir sin una corriente de empatía. Es imposible ponerse en el lugar del otro: pero sí hay que acercarse lo más posible. El observador tiene que realizar un gran esfuerzo intelectual para comprender la psicología, las motivaciones, los miedos y los deseos de quien está entrevistando, de su guía por ese contexto ajeno y, por tanto, en gran parte incomprensible si no es gracias a su intermediación. A su rol de cicerone, de traductor. Por eso la literatura de viajes es el gran modelo narrativo del periodismo y del resto de disciplinas modernas que, como la antropología y la psicología, hacen de la escritura del diálogo con el otro su piedra de toque. La misma tensión que encontramos entre el viajero y el nativo caracteriza la relación entre el cronista y su entrevistado o su informante. Es similar la voluntad de penetración en las capas de la realidad ajena. El periodista trata de ganarse la confianza de los probables protagonistas de su obra documental, conseguir las llaves que le abran las puertas. Por eso el periodista tiene que ser paciente y constante. Las cerraduras se abren cuando uno menos se lo espera. “Un perfil es una carrera de resistencia, en la que no tiene chances el que llega primero sino el que más tiempo permanece”, ha escrito Leila Guerriero en uno de los ensayos de *Frutos extraños*, “solo cuando empezamos a ser superficies bruñidas en las que los otros ya no nos ven a nosotros, sino a su propia imagen reflejada, algunas cosas empiezan a pasar”.

El observador, a copia de presencia, se normaliza, se mimetiza, se vuelve casi invisible. Se infiltra. Un caso extremo es el de infiltraciones reales, similares a las que llevan a cabo los policías o los espías, como las que han marcado la trayectoria de Günter Wallraff, quien afirma en el prólogo a *Cabeza de turco*: “Yo no era un turco auténtico, eso es cierto; pero hay que enmascararse para

desenmascarar la sociedad, hay que engañar y fingir para averiguar la verdad. La realidad no se ofrece al observador con transparencia: en primera instancia es opaca, hay que forzarla a revelarse". A renglón seguido, el periodista incómodo admite que no ha llegado "a saber *cómo* asimila un extranjero las humillaciones cotidianas, los actos de hostilidad y odio", pero que sí sabe "*lo* que tiene que soportar y hasta qué extremos puede llegar en este país el desprecio humano". Por tanto, el cronista es consciente de que la operación no puede llevar a un conocimiento empático total del otro, pero en cambio puede conducir a una comprensión intelectual y vital de su sufrimiento y, sobre todo, a una denuncia. El libro de los dos años que Wallraff vivió como Alí, un inmigrante turco, vendió dos millones de ejemplares, provocó un importante debate en Alemania y lo convirtió en *el periodista indeseable*.

La justicia hacia el otro solo es posible si se es justo también con el espacio en que el otro se inscribe. A medida que el observador externo se va convirtiendo en testigo interno, el contexto se va haciendo inteligible y se va expandiendo. Escribe Cristian Alarcón en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, un retrato próximo de la delincuencia juvenil de Buenos Aires: "Muy de a poco el campo de acción en el lugar se fue ampliando para mí, abriéndose hasta dejarme entrar a los expendios de droga, a las casas de los ladrones más viejos y retirados, a los aguantaderos". Para que la palabra sea precisa y justa, debe sintonizar con los personajes y con el espacio. Es decir, las voces y los lugares que convergen en las páginas de una crónica tienen que ser transmitidos según la forma que mejor se adecúe a sus particularidades. No es posible describir con la misma sintaxis ni con el mismo ritmo y metáforas los desiertos patagónicos que la ciudad de Nueva York. José Martí explicaba que en tiempos pasados

se producían “grandes obras culminantes, sostenidas, majestuosas, concentradas” y que en cambio entonces solo eran posibles “pequeñas obras fúlgidas”: poemas y crónicas empeñados en dar cuenta o contar el cuento de lo contemporáneo.

Para lograr esa justicia, tal vez inalcanzable pero a la que es de recibo aspirar, el observador debe mantener en todo momento cierta distancia respecto al otro. La identificación, que siempre es parcial, debe ser *conscientemente parcial*. Es en la obra documental que resulte de los acercamientos y entrevistas donde se podrá observar el grado de empatía o de distancia que acercaba o separaba al narrador de sus entrevistados. Jean Hatzfeld organiza temáticamente los capítulos de *Una temporada de machetes*, su libro de entrevistas a algunos de los verdugos hutus de cerca de 800,000 víctimas tutsis, dándoles la palabra; pero intercala pasajes narrativos en que se refiere a ellos, invariablemente, como a “los asesinos”. En el capítulo “Los regateos del perdón” el narrador se formula más de veinte preguntas en dos páginas. Duda. Es decir, tiene claro en todo momento quiénes son las víctimas y quiénes son los victimarios; pero no pierde nunca de vista que él no es un juez, sino un investigador cuya obligación es plantearse cuestiones si quiere ensayar posibles respuestas. Contra la asertividad del periodismo tradicional, el de autor reivindica siempre su derecho a una mirada personal y, si se terciara, dubitativa. Son célebres los momentos de *Shoah*, la extensa película documental de Claude Lanzmann en que se entrevista con cámara oculta a antiguos oficiales nazis. Las imágenes de la cámara oculta son contrapunteadas con imágenes del interior de la furgoneta del equipo técnico, donde se muestran los monitores en el momento de registrar aquellas grabaciones (que al director francés, por cierto, le costaron una paliza).

De ese modo se hace evidente la distancia que separa a las víctimas de los verdugos. Las víctimas tienen un protagonismo total, primeros planos, imagen en color. Los verdugos son mostrados en imágenes de baja calidad, a través de cámaras secretas o de planos que muestran pantallas, como si sus rostros no merecieran la imagen directa. Tanto en Hatzfeld como en Lanzmann la clave está en el montaje. La complicidad, la empatía o el rechazo con los hombres y mujeres entrevistados para la realización de una obra documental, junto con el resto de información, son sometidos a un largo proceso de selección y de diseño. Tanto el orden en que los datos se presentan como las elipsis son fundamentales. La obra documental es un artefacto en que cada mecanismo está dispuesto para ser, al mismo tiempo, narrativamente efectivo y éticamente justo.

En la distancia del cronista se cifra también la posibilidad de su independencia. El testimonio personal es siempre una alternativa al relato corporativo o político. Todas las grandes empresas y todas las instituciones públicas poseen un gabinete de comunicación que trata de fijar un discurso sobre los hechos en que están involucrados. El cronista trabaja en contra de la versión oficial, contra el comunicado de prensa, contra la simplicidad de cualquier marca. Genera complejidad porque sabe que, aunque la realidad es múltiple, sus cronistas oficiales pretenden que parezca sencilla. Mientras los periodistas George Weller y Wilfred Burchett fueron los primeros en llegar a Nagasaki e Hiroshima, respectivamente, por sus propios medios, recurriendo a todo tipo de tretas para perseguir la verdad, a bordo de dos lujosos B-17 subvencionados y controlados por el Pentágono viajaban redactores, fotógrafos y camarógrafos de Associated Press, United Press, NBC, CBS, ABC, *The*

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

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

BREVÍSIMA HISTORIA UNIVERSAL DE LA NO FICCIÓN

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

que la Crónica de Indias es el gran precedente de la crónica contemporánea de América Latina, pero lo cierto es que esos híbridos de los libros de viajes a lugares maravillosos, las crónicas de las cruzadas y los textos del humanismo italiano, fueron escritos por sujetos imperiales que relataban la conquista y la colonia con la voluntad de justificar sus intereses y sus atropellos. Muchos cronistas de Indias, de hecho, lo eran oficialmente -como sus contemporáneos de Castilla. Y todavía hoy existe la Real Asociación Española de Cronistas Oficiales, que alienta la escritura de discurso histórico, ajena a la deriva del periodismo narrativo. Por supuesto, muchos de aquellos textos de los siglos XVI y XVII poseen un alto nivel literario y, sobre todo, evidencian el conflicto entre la retórica del Barroco y la humanidad, la geografía, la flora, la fauna o la arquitectura del Nuevo Mundo (Hernán Cortés llama "mezquitas" a los templos aztecas). Es decir, son crónicas porque utilizan el lenguaje literario para describir el presente conflictivo, pero todavía están más cerca de la historia antigua que del futuro periodismo.

Durante el siglo XVII se expande por Europa la primera generación de periódicos y durante el siglo siguiente ocurre lo mismo en América. Entre ambos se sitúa la figura de Daniel Defoe, el cronista del *Diario del año de la peste*, el novelista de *Robinson Crusoe* y *Moll Flanders* y el viajero de *Viaje por toda la isla de Gran Bretaña*. Los géneros no avanzan o retroceden por caminos diferenciados, sino que se solapan por los mismos caminos estratificados, llenos de encrucijadas horizontales y verticales. Percy G. Adams explicó en *Travel Literature and the Evolution of the Novel* cómo en los siglos XVII y XVIII, que son los de la emergencia de la novela europea que sigue el patrón del viaje picaresco (y más tarde de formación), se multiplican exponencialmente los discursos en movimiento producidos

por misioneros, embajadores, exploradores, colonizadores y soldados que, al igual que los narradores de la ficción, proclaman la verdad de sus relatos. No es de extrañar, por tanto, que los primeros periodistas modernos en lengua española se caractericen por un desplazamiento: la prosa irónica de no ficción eclipsa su producción poética (y convencional). El potencial crítico de los artículos fundacionales de Larra y de Ricardo Palma, en un lento contexto internacional de libertad de opinión, se dirige hacia dos direcciones complementarias: el relato de lo colectivo y lo público es contrapesado con el retrato de lo particular y privado, de modo que el cronista deviene moralista nacional y analista de lo individual. En paralelo, Domingo Faustino Sarmiento escribía la novela ensayística *Facundo* y remodelaba, como defendió Adolfo Prieto en *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*, los modelos de aquellos exploradores y comerciantes europeos que seguían viajando y textualizando todo aquello que encontraban a su paso.

Eran plumas inglesas, francesas, alemanas, italianas, españolas que, por lo general, trabajaban para órdenes religiosas, empresas o estados. Algo no muy distinto de lo que ocurría con los periodistas, que a menudo eran también políticos, aunque la profesión se legitime justamente cuando se normaliza como práctica burguesa y el texto es finalmente remunerado. El nacionalismo (lo local) pronto se enfrentó con el cosmopolitismo (el mundo vivido en libertad) de los escritores modernistas: con la llegada del siglo xx es la ciudad -y no el país- la patria de los cronistas. Dios muere y el hombre se convierte en un anfibio que, cuando al fin podría encarnar la duda metódica de Descartes, es embargado en realidad por una duda angustiosa, la sospecha marxista hacia el mundo circundante y la sospecha freudiana hacia la psique propia,

pronto fundida en una única y violenta sospecha con la proliferación del comunismo y del fascismo. Los escritores modernistas, con su doble condición -simultánea y complementaria- de poetas y de cronistas, van a tratar de llenar ese vacío divino con la utopía de la belleza y con la obsesión por lo real. Para sintonizar con la belleza recurrirán, por la vía francesa y simbolista, a la imitación de los procedimientos de la pintura y de la música: la palabra deviene analogía, imagen, sílaba, letra, sonoridad, se emancipa de la obligación de significar. También Baudelaire fue al mismo tiempo poeta y crítico y cronista de arte. Para sintonizar con la realidad, por la vía norteamericana y emersoniana, harán propias la cosmovisión democrática del poeta y periodista Walt Whitman y las ideas de Joseph Pulitzer: solo el periodista “tiene el privilegio de moldear las opiniones, llegar a los corazones y apelar a la razón de cientos de miles de personas diariamente. Esta es la profesión más fascinante de todas”. Pero el cerebro humano es uno solo, de modo que ambos caminos confluyeron en los textos que escribieron. En los poemas de Darío la mujer bebe y fuma: lo hace mediante sinestesias y alejandrinos, pero su figuración es democrática, fascinante, moderna.

Darío, José Martí, José Enrique Rodó, Amado Nervo o Enrique Gómez Carrillo, es decir, los cronistas literarios del cambio del siglo XIX al XX en nuestra lengua, no invocaron a los cronistas de Indias como sus antepasados. Es importante recordarlo, porque la historia de la crónica es la historia de la memoria. La incorporación de ese ilustre precedente es posterior y, sobre todo, novelesca. Alejo Carpentier, que en “De lo real maravilloso americano” (prólogo a *El reino de este mundo* escrito en el Ecuador exacto del siglo pasado) mencionó a Marco Polo, *Tirant lo Blanc*, el *Quijote* y las anacrónicas búsquedas de El Dorado

que llevaron a cabo españoles del siglo XVIII, en una conferencia de 1979, titulada “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, afirmó que el novelista latinoamericano, “para cumplir esa función de nuevo cronista de Indias”, tenía que trabajar con el melodrama, el maniqueísmo y el compromiso político. Antes había sido el Barroco y la Fantasía lo que el escritor cubano había observado en la literatura de la conquista. En las crónicas que Carpentier publicó en los años veinte y treinta se observa la misma influencia surrealista que en aquel momento estaba interiorizando Miguel Ángel Asturias (sus crónicas parisinas de entonces las llamaría más tarde “fantasías”). Para Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima, Asturias o Carpentier la novela de caballerías y la Crónica de Indias sí fueron parte de su genealogía como creadores. De modo que esa idea llegó después al discurso sobre la literatura hispanoamericana y se proyectó retrospectivamente, porque las crónicas modernistas están más cerca de Montaigne que de Bernal Díaz del Castillo.

No es casual que *Cien años de soledad* sea la primera gran novela latinoamericana que tiene forma de crónica (histórica). Es precisamente García Márquez, junto con Rodolfo Walsh, quienes dan a la crónica (periodística) la ambición y la estructura de la novela: de 1955 es la publicación por entregas de *Relato de un naufrago* y solo tres años más tarde se edita *Operación masacre*. En 1959, ambos, con Jorge Masetti y Rogelio García Lupo, fundaron en La Habana la agencia Prensa Latina. Hay que leer, por tanto, la llegada del periodismo narrativo latinoamericano como la vanguardia silenciosa o el prólogo discreto a lo que después se llamará *New Journalism*. Porque la mayoría de las grandes crónicas de Truman Capote, Norman Mailer, Gay Talese o Tom Wolfe comienzan a ser publicadas en los