

Un día con Julio Villanueva Chang



Un día con Julio Villanueva Chang

Prólogo de
Jorge Herralde

ASOCIACIÓN DE LA PRENSA DE ARAGÓN

CONGRESO PERIODISMO DIGITAL

© 2006 de esta edición, Asociación de la Prensa de Aragón.
Congreso Nacional de Periodismo Digital.

© 2006 del prólogo, Jorge Herralde.

© 2006 del resto de los textos, Julio Villanueva Chang.

Diseño portada: Alberto Naya, Veintiocho Estudio Creativo

© 2006 de las fotografías, Fernando García Mongay

Depósito Legal: HU-41-2006

ISBN: 84-609-9453-8

La edición digital de este libro se puede encontrar en Internet:

www.aparagon.es

www.congresoperiodismo.com/chang

Los periodistas exageran y actúan como sabiendo
que si no exagerasen perderían su empleo.
En general se exagera exageradamente:
también en esto las proporciones justas
y la armonía resultante son ideales inalcanzables.
Para compensar tantos extremos,
ha aparecido una promoción de periodistas que
exageran medida, y escriben como si estuviesen
convencidos de su incertidumbre.

Fogwill/Urbana.

Índice

Prólogo. <i>Una noticia para distraídos</i> Por Jorge Herralde.....	11
<i>El derecho a decir banalidades</i>	13
¿Un traficante de armas sentimental?.....	16
Una gallina vuelve a casa	17
La orquesta del Titanic.....	19
Un tigre de bengala en el kiosco de periódicos....	21
Un delito de Schopenhauer.....	22
1+1 =3.....	23
Hipócrita lector	25
Historiadores 'almost famous'.....	27
Zidane en Marte	29
El maquillador de muertos	30
<i>Casos clínicos</i>	33
Cordero con piel de lobo.....	35
La mujer que llegó al día siguiente.....	36
El imperio de la inca	37
El hombre que cae.....	39
La dulce vita de Vitale	41
Swingercracia.....	42
A sangre fría	44
Miss Mundo ya no es de este mundo.....	45

<i>El que enciende la luz</i>	
Apuntes sobre el malentendido oficio de un cronista	49
<i>Sobre etiqueta negra</i>	75
<i>Sobre Julio Villanueva Chang</i>	77

Prólogo

Una noticia para distraídos

Por Jorge Herralde

ETIQUETA NEGRA no se trata de whisky sino de una de las mejores y más singulares revistas culturales en lengua española. ETIQUETA NEGRA es una revista de formato espacioso, papel conspicuo y diseño imaginativo. Y, por desdicha, difícil de encontrar en librerías: «La mejor revista de Nuevo Periodismo es latinoamericana –nos dice Alan Pauls. ¿Y qué es lo peor de ETIQUETA NEGRA? Que todavía es demasiado secreta». Yo la conocía de oídas y había visto algún número hasta que, hace un par de años, coincidí en el mismo hotel de Santiago de Chile con Julio Villanueva Chang, para abreviar Chang, su director editorial, quien entonces dictaba un taller en el diario EL MERCURIO. Me obsequió con varios números de la revista, me informó de su espíritu, de las previsibles dificultades económicas, del milagro de la subsistencia, apoyada de forma gratuita [como es tan habitual en las revistas culturales] por un espléndido plantel de colaboradores amigos y también por editoriales cómplices. Y atención: la apuesta más sorprendente [y excluyente con la ficción] es por las crónicas, el reportaje, el ensayo. Y todos los textos sufren el vigoroso tratamiento de Chang, un maniático del *editing*, se dice, como en su día lo fue Bill Buford en GRANTA. El subtítulo de ETIQUETA NEGRA ya es un toque: una revista para distraídos. Unos distraídos en realidad muy atentos.

El derecho a decir banalidades



De niño, cuando alguien me acusaba de estar *distraído*, era porque me veía ensimismado y fuera de la órbita de lo que acontecía en ese instante. No le disgustaba lo que me tenía ocupado: le molestaba que no pensara en lo mismo que él. *Etiqueta Negra* se fundó con un lema, «una revista para distraídos», en el sentido que daba a esta palabra Octavio Paz: «Distracción quiere decir atracción por el reverso de este mundo». Ser distraído no es un estado de ausencia en cuerpo presente. A veces puede ser un estado de lucidez privada, un ensimismamiento que ha descubierto algo de lo que el resto aún no se entera. Ser distraído es entonces otro modo de estar atento, ese mismo pensamiento lateral del que escribía Elias Canetti, y que no es más que un saber torcido, una desconfianza en la uniformidad de un saber en línea recta. A pesar del prestigio de esos señores, todo lo anterior parece una banalidad. Pero fue Mircea Eliade quien ensayó un diagnóstico sobre quienes tenían derecho a decir banalidades: «Los primeros en conquistarlo son los grandes inquietos y despistados del mundo. Cuando Don Quijote te confiesa que todos los hombres son mortales, estás tan asombrado y emocionado que te entran ganas de llorar». Así es. Leer una revista que dice banalidades con profesionalismo no puede ser más que un homenaje a la distracción.

Pero el encanto de un distraído no es ese epidérmico aire de ausente. Chejov tenía la costumbre de reírse súbitamente durante una conversación con sus amigos justo cuando no era un momento divertido. Al principio sus amigos se sorprendían, pero después se daban cuenta de que no eran sus palabras las que le hacían reír, sino que, al oír su relato, Chejov empezaba a convertirlo en una historia humorística en su mente. La suya era una atención dividida, en doble horario, irónico y simultáneo. Para Chejov, entonces, una historia siempre son dos: la historia obvia y la historia secreta. A fin de cuentas, cualquier acto de descubrir supone el de encubrir. Hay editores miopes, pero la revista no quiere hacerse de la vista gorda. Y más que denunciar, *Etiqueta Negra* quiere *desengañar*. Desde la curiosidad y el sentido común. Desde la perplejidad y la ignorancia. La indiferencia de los guardias suizos del Vaticano no es lo mismo que el derecho a estar distraído.

¿Un traficante de armas sentimental?

Un editor es un ignorante especialista en hacer preguntas. ¿Cómo explicar mi oficio de editor de orquesta sin parecer un vulgar vendedor de revistas? Cada una de las siguientes preguntas corresponden a un texto que ya publicamos en *Etiqueta Negra*. ¿Qué hacer si tu madre (con Alzheimer) se olvida de ti? ¿Es posible que el crítico más influyente del

mundo sea un crítico de vinos? ¿Cuál es la inmoralidad de un ladrón de orquídeas? ¿Puede un hombre embrutecido amar a una flor? ¿Por qué las mujeres más hermosas del mundo son hombres? ¿Qué anima a un biógrafo de dictadores a viajar miles de kilómetros sólo para ver tres minutos a un mono? ¿Por qué los presidentes de un país necesitan tanto a las brujas? ¿Por qué correr el maratón de Nueva York con la certeza de ser la última en llegar? ¿Qué le excita a un hombre que piropea en la calle a una mujer embarazada? ¿Por qué a las mujeres les gustan tanto las carteras? ¿Es razonable que el futbolista más genial del mundo opine con el pie izquierdo? ¿Qué de normal tiene un neurólogo cuyo paciente es el hombre que confundió a su mujer con un sombrero? ¿Puede un traficante de armas ser un hombre sentimental? ¿Por qué la obra de un artista puede ser igual de sospechosa para la policía como para los críticos de arte? ¿Puede un escritor conocer a la mujer de su vida en un gimnasio? Todas las respuestas están en *Etiqueta Negra*.

Una gallina vuelve a casa

Hay una historia titulada La Gallina. Dice: «Una mañana temprano de domingo iba bajando por la calle Stanton cuando vi, a pocos metros delante de mí, una gallina. Yo caminaba más deprisa, así que de pronto le di alcance. A la altura de la

Avenida Dieciocho, estaba casi encima de ella. En la Dieciocho, la gallina giró en dirección sur. Al llegar a la cuarta casa se metió por el camino de entrada, subió los escalones del porche dando saltitos y picoteó con decisión sobre la puerta metálica. Momentos después, la puerta se abrió y la gallina entró». La Gallina es uno de los textos de Creía que Mi Padre Era Dios, un libro editado por Paul Auster. Es una antología de historias que la gente contaba por la radio. Y ésta la contó una mujer con un nombre muy bonito, Linda Elegant.

¿Puede esta historia personal convertirse en una noticia? ¿Merecería publicarse en primera plana? «Descubren que las gallinas pueden ser inteligentes». ¿Cuál sería en este caso el titular más justo? «Una gallina volvió a casa». Si publicaran la historia tal como está, sería sólo una anécdota increíble. ¿No sería Linda Elegant un fraude? ¿Qué hubiese hecho uno de haber sido el editor responsable? Tal vez enviar a un reportero a la casa donde Linda Elegant dijo haber visto por última vez a esa gallina. La historia de una presunta gallina inteligente supone el misterio de sus dueños. Aquí late una eventual noticia, y no sólo una gallina con código postal. Pero así es sólo una historia curiosa: tiene una escena –un personaje, un lugar, un tiempo, acción, incluso suspenso– y tiene la virtud de la brevedad. El único problema es que ha despertado mi curiosidad, pero no la ha resuelto. Puede ser un testimonio, pero también un cuento. Una historia

tiene futuro cuando hace que te preguntes qué va a suceder después. Pero en este caso no sería suficiente saber *qué va a suceder después*. Se necesita una explicación. Se necesita ir de la literatura al periodismo. Urgente: se necesita un cronista.

La orquesta del Titanic

A veces, cuando llego a otro país y la gente no conoce la revista –o ha oído su nombre pero sólo le recuerda a un whisky–, debo explicar que *Etiqueta Negra* nos ha dado de beber pero aún no de comer: es una revista sin dinero, o lo que es lo mismo, con algo más que el dinero que necesita para imprimirse. Recuerdo que, en la carta del editor de su número cero, anticipé con pesimismo: «Nos portaremos como la orquesta del Titanic y seguiremos tocando nuestra propia música hasta que se hunda el barco». Ahora, después de tanto verso trágico de crucero trasatlántico, me doy cuenta de que nunca dije cuál era el *iceberg* contra el que había que estrellarse. Peor: nunca precisé con qué música nos iríamos al fondo del mar. No sé nadar, y esto no es en absoluto una metáfora: *Etiqueta Negra* pareció desde su origen una revista sin un solo salvavidas. ¿Era el dinero ese iceberg?

Lo normal de una revista cultural es sobrevivir con *el dinero de alguien más*. *Etiqueta Negra* no tenía

detrás a ninguna corporación editorial ni financiera, tampoco a una institución benéfica, menos a un señor millonario. Sólo dos empresarios, sus dueños y a la vez hermanos, creían en la revista. Sin habérselo propuesto, eso contribuyó a conservar cierta independencia. *Etiqueta Negra*, por así decirlo, aprendió a ser una revista cínica, pero no en el sentido moderno del cinismo sino en el más antiguo y original de Diógenes: que es posible ser independiente si se tienen necesidades mínimas. «Cuando el presupuesto es pequeño, también acostumbra a existir menos miedo. Cuando el presupuesto es alto, hay más miedo de arriesgar», decía Tibor Kalman, el primer editor de la revista *Colors*. Bill Buford, el ex editor de *Granta*, decía algo aún más consolador. Decía que acaso la mejor publicación es aquella que nadie necesita y que a pesar de todo se publica.

En un mundo donde todo se convierte en *shopping*, y donde incluso las iglesias y los museos tratan de imitar a las galerías comerciales, una revista como *Etiqueta Negra* parecía sólo ofrecer el triste mérito del suicidio. Pero no todo lo que se vende bien es mediocre. Tampoco la independencia es un estado de pureza y santidad. Una vez el poeta Vallejo escribió: «El perro que por fidelidad no consintió que se acercase nadie a curar las heridas de su amo. Este, naturalmente, murió». No se trata de predicar falsos heroísmos ni de mantener la fidelidad más torpe. Se trata de aprender a convivir y no de conciliar en perder la libertad

de publicar sin censuras en nombre de las ventas. La revista es casi un milagro: tiene miles de lectores en el mundo, incluso fanáticos, y, por fortuna, uno que otro necesario enemigo. Si alguien le inyectara dinero, pienso a veces, *Etiqueta Negra* podría convertirse en algo parecido a la segunda parte de *El Mariachi*: una película con estrellas, bien hecha y más o menos divertida, pero sin ese encanto artesanal de la primera. Por ahora, su precariedad permite que esté a salvo de las mezquindades del bienestar.

Un tigre de bengala en el kiosko de periódicos

Diseñar una revista supone imaginarla en los escenarios donde ésta se lee: la cama, un sofá, la playa, el consultorio del dentista, una peluquería, el inodoro. Pero también supone *hacerla visible*, notable, entre tantas: *Etiqueta Negra* suele tener carátulas de colores luminosos, a veces casi fosforescentes, en contra de su nombre. Aquello es parte de su identidad visual, pero también una decisión de mercadeo de guerrilla: al no tener fondos para publicitarla, la revista debería ser visible a diez metros de distancia. Desde su número tres, me di cuenta de que llevarla bajo el brazo podría evitar que te atropellara un auto. Es una etiqueta luminosa, pero esa luminosidad no le ha hecho perder elegancia. «El diseño es la

resolución elegante de unos problemas», decía Tibor Kalman, el editor de *Colors*. En tiempos de contaminación visual, la estética de ciertas revistas se confunde casi con la de los carteles de cine, no sólo en la inflación del color sino en también en el gigantismo de las fotografías y de los titulares. «Si fuera un tigre querría ser un kiosko de periódicos», escribió en un poema César Moro. A veces *Etiqueta Negra* luce como un tigre de bengala en un kiosko de periódicos.

Un delito de Schopenhauer

Cómplice. «Dícese de la persona que se asocia con otras para perpetrar un delito. Dícese también de aquél que siente o manifiesta solidaridad y camaradería hacia otras personas afines. Sinónimos: compañero, compinche, secuaz, encubridor, partícipe, colega, implicado, coautor, culpable. En tiempos en que nadie da nada sin pedir nada a cambio, un cómplice en *Etiqueta Negra* es alguien que en cada número nos regala lo mejor de su trabajo y, al hacerlo, nos regala también nuestra existencia». Así es. *Etiqueta Negra* no puede pagar aún la complicidad de todos sus autores, pero espera hacerlo pronto. Hay revistas que no pagan a sus autores, pero tampoco hay que tomarse tan en serio lo que una vez dijo Schopenhauer: «Todo escritor será malo en tanto que escriba por dinero. Las obras más significativas de los

grandes hombres pertenecen todas a una época en la que se veían obligados a escribir gratis o por un honorario muy escaso». Un autor de *Etiqueta Negra* es un cómplice. ¿Cómo devolverle a un autor esa complicidad? Intentando hacer la revista que todos quisiéramos leer.

1+1 =3

No es difícil ser original cada año bisiesto; lo difícil es serlo cada mes. A menudo confundimos la expresión «qué original», que es un decir, con el hecho de «ser original». Pero la originalidad es, por definición, excepcional. No tiene tanto que ver con la noción industrial de productividad, pero tampoco puede renunciar a ella: para llegar a ser original, se necesita convivir en abundancia con lo contrario. Para ser original se necesita ser un buen vecino de lo ordinario y lo mediocre, y ser uno mismo muchas veces ordinario y mediocre. Así lo original será siempre una sorpresa y no un día más de normalidad.

Hay días en que uno se rinde a esa superstición de que «ya todo está escrito» y que lo que queda por hacer no es más que un reciclaje. «Si pretendes ser original, sólo te quedan dos caminos: copiar o imitar», diría un aguafiestas. Pero hay quienes vemos el mundo como una creación coral, y todos los aspirantes a cantar con voz propia nos convertimos en ladrones de

otras voces. A primer oído, pareciera que todos ensayaríamos la misma canción y hasta se nos podría considerar dignos cantantes de covers. De vez en cuando, hay excepciones, y algunas de esas voces en la multitud del coro llega a ser una versión libre y rebelde de la canción original.

La verdad es más aburrida que la mentira. Eso es otra superstición de unos cuantos novelistas. Pero cada vez más sucede al revés: descubrimos lo extraordinario en lo habitual, o lo extraordinario en lo más banal. Es un problema de método. No intentamos inyectar racionalidad y coherencia donde sólo hay desorden y azar. La inspiración no es tanto iluminación divina ni acrobacia cerebral; tiene más de intuición, asombro y sentido común. Se trata de voltear a ver lo que ya está en nuestras narices y nos hemos familiarizado tanto en ignorar. Para un cronista el mundo es también una vitrina de valiosos desperdicios. El trabajo consiste en escarbar en él y tener la suerte de encontrar dos cosas a las que en apariencia nada une. Es como tramar un matrimonio entre la bella y la bestia: mandar a Los Ángeles a un biógrafo de corruptos para buscar a un mono de película (Jochamowitz busca a Chita). «El matrimonio –decía Groucho Marx– es la mayor causa de divorcios». En *Etiqueta Negra*, no creemos en el matrimonio, pero sí en los matrimonios imposibles.

Creemos más en la naturaleza de las cosas impuras. Nos gustan esas paradojas al estilo David y Goliat

[Inka Kola versus Coca-Cola], o a lo Dr. Jekyll y Mr. Hyde [los días fantásticos en Disney versus las noches porno en Disney]. Si casamos a la bella y la bestia, es porque nos aburren los matrimonios normales. A veces se estrellan dos incongruencias y de ambas nace una tercera. $1+1=3$. Un traficante de armas sentimental [Sarkis Soghanalian]. Una actriz porno en la política [la Cicciolina]. Un equipo de fútbol que parece un casting de estrellas de cine [el Real Madrid]. Un fotógrafo ciego que ve mejor que un vidente [Paco Grande]. Las historias son sólo otras ventanas para asomarse a ver el mundo. Cada número de la revista es la inauguración de una nueva ventana.

Hipócrita lector

Toda unanimidad es sospechosa, y tal vez por ello un lector pueda ser tan impredecible como infiel. Recuerdo entonces el nombre de una revista de poesía que leía en mi adolescencia: Hipócrita Lector. En su primer número, debajo de los créditos, sus editores decían: «Cansados de hablar mal de otras revistas, te damos la oportunidad de hablar mal de ésta». Era razón suficiente para hacer una revista. Las noticias sobre cómo nos leen suelen ser igual de obvias que de misteriosas. Cuando uno escribe, suele imaginar un lector. Cuando un lector nos lee, no sabemos qué sucede. Imagino que el trabajo

de los sociólogos de la lectura –la imaginación es impune– debe ser una encuesta casi esotérica. ¿Cómo son los textos de una revista leídos por su público? *Etiqueta Negra* se hace en el Perú, uno de los países de América con los niveles más pignos de lectoría después de Haití. Los textos de la revista, que iban desde las mil quinientas hasta las doce mil palabras, parecían al principio condenados a la indiferencia (en el Perú, como en casi todo el mundo, el tamaño sí importa). Y a pesar de todo, tenemos lectores y consumidores de entretenimiento que nos leen.

La fidelidad a una revista, como cualquier historia de amor, es una insólita suma de placeres y decepciones. Hemos publicado algún número de la revista que nos parece mediocre y que está entre los más vendidos, y algún otro número que nos parece encantador y que fue un fracaso comercial. Pero la compra de una revista no supone siempre su lectura, así como hay miles de lectores que no compran *Etiqueta Negra* pero igual la leen. El mercado también sería un argumento para Kafka: «No sólo la mayoría de los libros están hechos para los que no leen –dice Juan Villoro–, sino que hay libros ‘escritos’ por alguien que no los ha escrito, para ser vendidos a personas que no leen nunca». Queda algo más que un consuelo: tenemos lectores a favor y en contra, pero casi nunca indiferentes. El desafío no es tanto que *Etiqueta Negra* sea leída por quien ya la lee y tiene el dinero para comprarla. La ilusión es que nos lea gente acusada de inculta, apática, teleadicta, pobre.

Historiadores 'almost famous'

Experiencia es a veces el nombre que le damos a nuestros errores. Todo el mundo supone que las revistas revisan sus datos en el sentido más grueso del verbo *verificar*. Pero la oferta y la demanda de textos –y el oficio que se necesita no sólo para escribirlos sino para leerlos– ha hecho que la verificación de datos sea todo un lujo. *Etiqueta Negra* es la única revista en español que tiene verificadores de datos y un documento interno, que es un primer intento de explicar su método. Son dos historiadores. Uno de ellos, José Carlos de la Puente, vive en Austin, donde estudia un doctorado de Historia, y tiene acceso a la extraordinaria biblioteca de su universidad. El otro, Alvaro Sialer, vive en Lima, y es graduado de la Universidad Católica. Un reportaje extenso, como el que publicamos en el número dedicado al dinero, *Las mentiras de un héroe oficial*, de Carlos Paredes, es sólo un ejemplo de su fascinante trabajo: durante una semana, uno de ellos revisó ese texto y lo confrontó con vídeos, libretas de notas, expedientes judiciales, facturas, fotografías y con el propio autor. La rigurosidad de un reportero es muy elemental si se la compara con la de un historiador o un filósofo.

Los verificadores de datos de *Etiqueta Negra* no son empleados de oficina. En una época en la que visitar bibliotecas o archivos se vuelve más anticuado y *Google* parece tener toda la verdad, De la Puente

y Sialer trabajan a la distancia desde donde estén, tienen acceso a bibliotecas *on line*, pero sobre todo a buscadores de información especializados y no confían a ciegas en *Google*. A veces no pueden verificar todos los textos, menos cada línea de ellos y revisan lo que a primera vista les es sospechoso. No lo hacen desde la paranoia de evitar demandas judiciales, sino sobre todo para respetar una ignorancia tan propia como ajena. Pero el oficio del *fact checking* tiene en Estados Unidos más de medio siglo de tradición. Hay una especie de Biblia del oficio, novelas en las que un *fact checker* es un personaje, y hasta películas. ¿Han visto *Almost famous*? En una escena al final, una antipática verificadora de datos de *Rolling Stone* desautoriza el texto de un cronista adolescente, quien había acompañado en gira a una nueva banda de rock. Ella había telefoneado a los músicos para verificar información, y ellos se lo negaron todo. Pero esta vez el cronista sí tenía la razón.

Hay más ejemplos de rigurosidad en la prensa de Estados Unidos que en la hispanoamericana, pero también los escándalos son más publicitados en aquella. Un editor no puede ocuparse de un texto como un *fact checker*. Es un oficio costoso, en tiempo y en dinero, y a veces hasta en la paciencia. Allá los verificadores de datos piden a los reporteros listas de sus fuentes de información, y a veces sus libretas de notas, que en Estados Unidos tienen el valor de prueba judicial. A veces también buscan por teléfono a sus

fuentes. Pero a pesar de este celo, los *fact checkers* no son infalibles: no todo puede ser verificable. Entonces aparece gente como Janet Cooke y Jason Blair, que burlan toda confianza y causan terremotos morales en la prensa más poderosa del planeta.

Zidane en Marte

La memoria está hecha para olvidar números y nombres. No sólo hay quienes creen que todos los números son información, o que la información es ya el entendimiento: hay incluso los que creen que a más cifras más verdad. Se olvidan de advertir que sólo son valiosos si un autor los descifra: «Un observatorio espacial en Marte cuesta lo mismo que cuatro jugadores como Zidane», escribe Juan Villoro en *Real Madrid, la Casa Blanca del Fútbol*, un perfil que publicamos en la edición dedicada al deporte. Eso es convertir el dato en conocimiento. La revista suele tener esta política sobre el uso de los números.

A veces cuando citamos una cifra, convertimos a ese número en un dato más para la indiferencia. En un perfil sobre Harrison Ford, su autora, Beatrice Sartori, decía que este actor había estado presente en cuatro de las diez películas más taquilleras de la historia del cine. «Sólo las que ha protagonizado –cito su texto en *Vogue*– han recaudado dos billones de dólares, lo cual equivale al PBI quinquenal de varios países del

globo». Al margen de si fue una buena o mala economista o matemática, Sartori se preocupó de dotar a la cifra de sentido. En la revista, cuando es necesario, pedimos a un autor que busque una equivalencia para que un lector pueda sentir el significado de esa cifra. Los números no valen en sí mismos, aunque los exhiba una infografía. Sólo cuando uno traduce esa cifra, sólo cuando la *descifra*, se da cuenta del dinero que ha ganado Harrison Ford haciendo el papel de un hombre bondadoso.

El maquillador de muertos

Korda, el director editorial de *Simon & Schuster*, dice que de lo que en verdad trata el trabajo de editor es que, cuando algo le gusta, quiere que le guste a todo el mundo. Pero a decir verdad, el trabajo más frecuente del editor consiste en disgustarse, y en tomarse la molestia de evitar que más gente se disguste. El suyo es un diario paseo exclamativo que oscila entre dos interjecciones, y la que casi nunca usa, desde luego, es el eureka. «¿Con base a qué criterios se puede juzgar la grandeza de un editor? –se pregunta Roberto Calasso—. Sobre esta cuestión, como solía decir un amigo mío español, ‘no hay bibliografía?’». Los editores no se toman en serio [«quién soy yo para enseñar»], o desprecian el magisterio [«el gusto y la crítica no se enseñan»]. Sus libros suelen

ser generosos testimonios de intimidades con los escritores, o feroces críticas del negocio industrial, pero mezquinos en discursos del método. La edición no es entonces una disciplina. La edición es una indisciplina. Un negocio de místicos sin escuelas. ¿Qué hace entonces un buen editor, sin considerar su responsabilidad última de vendedor de libros?

Un editor es un colaborador secreto del autor, un segundo cerebro cuyo trabajo es pensar con él de qué se trata su historia y ayudarlo a ensayar su voz en el texto pero sobre todo a demostrar su autoridad en el tema. Le ayuda a decir mejor lo que quiere decir –o a recordar lo que se ha olvidado de decir–Lo guía por unas rutas y lo previene de otras. Un editor es, en ese sentido, también responsable de la excelencia o mediocridad del texto que publica [y el primero en saber que no todo lo que publica es bueno]. Un editor es un gran ignorante en un sentido irónico: le dice a un autor que, si él no puede entender su texto, nadie más lo podrá entender. Representa tanto a un hombre común como también a un sindicato de expertos, y en ese sentido, avanza con resolución por esa cuerda floja desde el extremo de quien no sabe nada hasta el extremo de quien lo sabe todo.

Pero los editores tenemos muy mala reputación. Sobre todo, en alemán. «¿El editor qué es? –decía Thomas Bernhard–. Suele ser un individuo que trasapela los manuscritos y luego no los encuentra. El editor pierde los papeles, los cambia de lugar. En el

fondo ésa es la definición de editor». Con más pólvora que tinta, Sigfried Unseld recordaba que «Napoleón fue un gran hombre sólo por el hecho de mandar a fusilar a su editor». Y el editor gourmet desprecia al editor *fast food*. El editor de ficción desprecia al editor de no ficción. El editor de libros desprecia al editor de periódicos. Este último, el más torturado, ya no tiene tiempo para despreciar: 1. Es un capataz del cierre, un portero de la edición diaria que coordina que esté lista para el día siguiente. 2. Es un oficial de aduanas, un vigilante de la información-mercancía para que ésta no atente contra los intereses de la empresa. 3. Es un maquillador de muertos, un retocador de textos que le llegan cadávericos en claridad y calidad informativa, y a los que intenta arreglar para que luzcan muertos con buena salud. Por suerte, al final de todas estas caricaturas, Ian Jack, el editor de la revista *Granta*, recuerda que un buen periódico será siempre mejor que su editor, porque éste le ha dado una identidad y un propósito suficiente para sobrevivir a su partida.

Casos clínicos



Cordero con piel de lobo

La verdad de un hombre se delata en el detalle más banal. Al llegar a una oficina atestada de papeles, donde concederá una entrevista a Rosa Montero, Javier Bardem tropieza con una botella de Coca-Cola y la derrama sobre unos folios de alguien más. Es un actor exitoso, con una reputación de inteligente y viril, y no sabe cómo explicarse. Es un actor sexy en toda su torpeza. En ese mismo instante, Montero recuerda haber leído que Bardem a menudo se confesaba un hombre torpe, y entiende que ésta es una parte de la contradictoria normalidad del actor. Cuando él se excusa, ella ya lo sabe. Sabe que es muy torpe y le recuerda que él mismo lo dice en otras entrevistas. Rosa Montero publica la suya en *El País*, y, en su primer párrafo, cita el episodio de la Coca-Cola para evidenciar cierta fragilidad en un hombre tomado por viril.

El título de la entrevista es *Cordero con Piel de Lobo*. ¿Qué habría sucedido si Rosa Montero no hubiese sido testigo de esta anécdota? ¿Qué habría escrito ella si no se hubiese enterado por el archivo que la torpeza de Bardem era un patrón de su carácter? La suerte, por cierto, también existe en este oficio. Pero ésta de nada serviría si no la acompaña ese estado de alerta de quien ha aprendido a darle sentido al azar. De no haberlo sabido, quizás la mayoría de autores no habrían abierto esta entrevista

con el relato del episodio de Bardem y la Coca-Cola. Tal vez lo habrían considerado un accidente doméstico, y el sexy e inteligente Javier Bardem no se habría convertido en ese titular de Cordero con Piel de Lobo.

La mujer que llegó al día siguiente

La costumbre llegar tarde prestigia a los amantes de la hora exacta. Una de las paradojas del oficio de cronista consiste en aprender a esperar. En la *Etiqueta Negra* dedicada al deporte, Sergio Vilela acampó en la línea final del maratón de Nueva York sólo para esperar al último en llegar a la meta. ¿Por qué ese placer de correr contra uno mismo y de llegar siempre último? Vilela quería entender por qué miles de personas corrían. Se dedicó a ignorar a los atletas de Kenia. Se dedicó a estudiar a los que corren por una causa perdida, por recaudar dinero, por una promesa a Dios, por los aplausos del final, por un amigo con cáncer, por salir a pasear con la familia, o por no tener que pensar. Ese día el máximo esfuerzo de Vilela consistió en esperar. Pero lo que hasta la segunda hora era una competencia mundial de atletismo, a partir de su sexta hora era como la pasarela de un programa de autoayuda para el deporte. A la séptima hora, Vilela divisó acer-

cándose a la meta a un anciano hindú y supuso que iba a ser el último en llegar. «No, el último llegará mañana», le advirtió un fotógrafo con la angustiada parsimonia de un domingo por la tarde. No podía creerlo pero iba a ser cierto. Una mujer llegaría a la meta al día siguiente, veintinueve horas después. Zoe Koplowitz tenía esclerosis múltiple y corría en muletas. Pero Vilela ya no podía esperar más y tuvo que irse corriendo de allí antes de que Koplowitz llegara. Debía dar una conferencia en una universidad de Nueva York, y por haber esperado tanto a la última maratonista, perdió su tren y tuvo que pagar el taxi más caro de su vida. Días después, cuando regresó a Lima, Vilela marcó el número de teléfono de Koplowitz. Era como si ella lo hubiese estado esperando. Le dijo que era la decimosexta vez que llegaba última en un maratón. Él entregó su historia tres días después del plazo final. Había que aprender a esperar.

El imperio de la inca

Hay historias que sólo merecen ser contadas desde la promiscuidad, y una de ellas es sobre cómo la Inca Kola, una gaseosa amarilla y melosa, derrotó a la Coca-Cola, la negra y arrogante soberana. Tiene tanto de historia sentimental como

de financiera, de cifras y estadísticas en revistas como de amores y odios en foros por Internet. Tiene tanto de publicidad como de botánica. Tanto de comida china como de arte pop. Tanto de historia del gusto como de guerra comercial. Tanto de una adicta a la Inca Kola que la elevaron a la categoría de vicio y tanto de la Coca-Cola que la elevaron a villana. Y tiene tanto del libro de viajes de un inglés que lo tituló con su nombre como de una tesis de Harvard que estudia su éxito. Tiene tanta información que ya no se sabe bien lo que no se sabe: el texto es una suma vertiginosa de breves y certeros fragmentos que se intercalan en una suerte de montaje documental. Y tiene tanto de Avilés como de Titinger, sus autores, como de ninguno de ellos: decidieron escribir el texto a dúo, y se sentaron durante dos semanas, juntos frente a una computadora, de nueve de la mañana a siete de la noche, a aprobar o censurar cada frase, que acabaron creando un estilo que no era ni del uno ni del otro, un híbrido que al final era como una máquina de significados. Y la historia tiene tanta arrogancia en la información que no puede ser un texto articulado sino ensamblado, y en este caso, la escritura no avanza sino salta. Hay historias que sólo merecen ser contadas desde la promiscuidad, y Titinger y Avilés saben bien que si el texto lo escribía uno solo, que si hacían el intento de separarse, habría sido no un fracaso amarillo y gaseoso sino negro y arrogante soberano.

El hombre que cae

A veces, cuando tras una tragedia se decreta el olvido como política de salud mental, un reportero no sabe bien de qué lado estar. Desde el 11 de setiembre del 2001, periódicos y noticiarios tuvieron la política de no repetir las imágenes de saltos mortales que habían ejecutado hombres y mujeres desde las ventanas del World Trade Center. Dos años más tarde, en una *Etiqueta Negra* dedicada al cuerpo, apareció *El hombre que cae*, una traducción del texto de Tom Junod publicada un mes antes en la revista *Esquire*. Su historia se abre con la fotografía de un cuerpo en caída libre luego de haberse lanzado desde una de las Torres Gemelas de Nueva York el 11/9. La fotografía fue apenas el punto de partida para abrir una crónica en gran angular hacia esa cicatriz de temor e inseguridad que no cerraba en Estados Unidos desde el 2001. Junod hace las veces de un detective de personas desaparecidas y escarba en la costra de familiares y testigos la identidad de aquel anónimo suicida suspendido en el vacío. Al principio sólo tiene una secuencia de fotografías tomadas por Richard Drew para *Associated Press*. En ellas distingue la imagen borrosa de un hombre que tiene una camiseta naranja y, a partir de ese detalle, inicia una investigación para deducir quién es el desconocido.

Pero la historia de esa incertidumbre ocurre fuera de la fotografía. Si alguna vez han cubierto la noticia

de la muerte de alguien –es decir, si han preguntado más de la cuenta en un cementerio–, habrán experimentado el pudor o la desvergüenza de ser buitres, o por lo menos un intruso, y no es lo mismo ser intruso en una fiesta que ser intruso en un velorio. Pues Tom Junod pudo haber experimentado esta sensación a gran escala. La ciudad de Nueva York fue el gigantesco velatorio, y en el trance de preguntar por el suicida desconocido, esa reconstrucción en abismo de su identidad, lo mandaron más de una vez al diablo. La historia se iba a publicar dos años después de la tragedia, pero esos hombres lanzándose de los rascacielos parecían aún seguir cayendo.

Era aún, decía Junod, una muerte indigna de testigos. *El hombre que cae* seguía haciendo daño y no sólo a sus familiares, y no sólo al ver la fotografía de esa caída. La ética de un oficio que consiste en ser entrometido es tan frágil como un manual de urbanidad en un partido de rugby. A veces el oficio exige un trabajo sucio, un empleo triste del tiempo en averiguar lo que desde una familia hasta un país entero han convenido en no saber. Al final del texto, Tom Junod parece descubrir la identidad de aquel hombre que, incluso saltando al vacío, parecía aferrarse a la vida. El lector, un extranjero que no estuvo allí, acaba por entender que la historia de Junod no fue una historia de detectives. A veces, como en su caso, la bondad de un reportero consiste en saltar hasta el otro lado de la línea de lo que es socialmente

respetuoso. Haber entendido que no debe confundir la política con la ética, o al hombre que cae con el soldado desconocido.

La dolce vita de Vitale

El gusto es sexual y tal vez tiene sexo. En un número sobre moda, Juan Manuel Robles escribió una historia sobre el maquillador Enzo Vitale, un italiano que había esculpido los rostros de actrices famosas y que, inexplicablemente, vivía en Lima, una ciudad con reputación de horrible y violenta. La lista de sus adorables criaturas era tan glamorosa que bastaba para despertar una curiosidad de catálogo: Brooke Shields, Catherine Deneuve, Liv Ullman, Mónica Bellucci. Vitale era uno de los artistas faciales favoritos de esta ciudad, un gay evidente pero aún escondido en el closet. Un perfil sobre Vitale parecía una oportunidad para preguntarse sobre el poder estilístico de su comunidad: ¿Por qué cada vez más un número considerable de *gays* –maquilladores, arquitectos, diseñadores, modistos– se estaban convirtiendo en los nuevos dictadores del gusto? El cronista no respondió esa pregunta. Su historia estaba escrita con tal cercanía y sensualidad que el encanto del lenguaje anulaba cierta capacidad crítica para leerlo. Era uno de esos casos en que el estilo ensombrece a la verdad.

Swingercracia

Nadie lo sospecha, pero a Gabriela Wiener podría encomendársele tocar la puerta del infierno y regresar al día siguiente a ser la misma chica de su casa que va a escribir la historia sobre unos ángeles caídos. Hay en ella un don, cierta aura que despierta entre gente extraña una inmediata confianza, un salvoconducto que le permite entrar a sitios peligrosos sin parecer intrusa, y de volver de ellos con la sonrisa ilesa. Hay historias que parecen estar hechas sólo para uno, o que la existencia de esa persona es la que hace esa historia. Había una edición de *Etiqueta Negra* sobre erotismo y un tema que latía como si fuese sólo *para ella*. Antecedentes: Wiener se había quedado un par de noches como huésped de la complaciente tiranía de un polígamo y sus seis mujeres. Se había paseado también durante tres días por una cárcel de hombres pidiendo a asesinos, ladrones y narcotraficantes que se sacasen la camiseta sólo para poder leer sus tatuajes. Entonces le pregunté si quería ir a un club de intercambio de parejas pero como Gabriela Wiener, y no desde la perspectiva de una reportera fisgona e infiltrada. Las crónicas sobre clubes swingers eran escritas por hombres que sólo iban a mirar. Se extrañaba una mirada femenina y no quería que su incursión fuese una impostura. En su adolescencia, Wiener había tenido la traviesa experiencia de un trío y por ahora al menos simpatizaba con la

idea de los intercambios de pareja. Sin aspavientos, tomó la iniciativa de conversarlo con su esposo.

Fue una decisión de ambos. Se iban juntos al club 6&9 de Barcelona. Para Wiener iba a ser una experiencia más en su serie como cronista *gonzo*, ese reporterismo que no sólo observa y acompaña a los protagonistas desde una prudente distancia profesional sino que decide vivir en carne propia y convertirse en narrador protagonista de parte de ese mundo que se ha propuesto explicar. El ejemplo clásico es el de Hunter Thompson en su libro *Los Ángeles del Infierno*, un año y medio de convivencia que narra desde adentro la vida cotidiana de aquella tribu de motociclistas nómades. A pesar de su experiencia directa en el club, Wiener evita la tentación de identificarse con la comunidad swinger, y narra su experiencia desde un punto de vista crítico, sin caer en la apología ni en la condena.

Wiener escribió *Swingers* unas semanas después de haber ido al club 6&9. No era una historia para vanagloriarse de ser tan liberales y de cuán divertido era figonear y juzgar una orgía ajena. Era una historia sobre la comunidad swinger, pero también una historia sobre ella misma, sobre la ciudadana Wiener en su transición desde el desconcierto y el sentido del ridículo hasta el morbo y los sinceros deseos de tener sexo. La suya era también una historia sobre la infidelidad moderna y la pareja contemporánea. De hecho los episodios más dramáticos de su crónica son las

marchas y las contramarchas entre ella y su marido, unos swingers en su edad de piedra tratando de entenderse de súbito allí adentro, y cuyo lado liberal se veía enfrentado a las tentaciones y a los celos.

La única estrategia de sobreviviente de Wiener fue –y lo es siempre– la de abandonarse al azar de las situaciones y de la gente, y esas noches no fueron a excepción. Además de explicar el discurso político de los swingers, en esta crónica Gabriela Wiener exhibió sus miedos y sus complejos, pero también su curiosidad y sus fantasías. Cada cosa que dijera sobre los swingers era una forma de delatarse a sí misma. La suya es una voz lejana de cualquier profesionalismo, y por ello mismo una voz tan honesta como íntegra, una voz inteligente en la emoción, que se interroga y se ríe de sí misma, fresca hasta la desnudez y tan excepcional en los predios de la prensa que luego de publicada su crónica algunos reporteros y amigos creyeron que Wiener lo había inventado todo.

A sangre fría

Los libros de no ficción también mienten, o, por lo menos, consideran la omisión y el disimulo un mal menor. Cuando se cita de memoria al Nuevo Periodismo, aparece el titán Truman Capote. Pero la memoria cita a terceros. Se dice que *A Sangre Fría* es la gran novela de la no ficción. La publicidad es a veces

confusa. En realidad, fue una magnífica novela y no un gran reportaje: Capote admitió ante su biógrafo haber inventado el último capítulo del libro. Aún así hay publicistas que, cuando aparece un nuevo libro de reportaje, lo bautizan como «el nuevo *A Sangre Fría*». Lo que Capote tampoco cuenta sobre su libro es que no trató de mantenerse al margen de la intimidad con los dos asesinos. Tuvo un *affaire* con uno de ellos y lo manipuló para obtener cierta información. *A Sangre Fría* no puede ser ejemplar como reportaje, pero sí un ejemplo de lo que es posible hacer con la realidad en una novela. Su trabajo de reportería fue sin duda descomunal, pero hay casos como el suyo en los que la cercanía o distancia de un reportero con los protagonistas altera en definitiva la historia, y conviene advertírselo al lector. No se trata de una nerviosa confesión, sino de un sereno acto de franqueza: esa intimidad acabó siendo un modo de enriquecer su propia historia. Capote fue un gran escritor –y publicista–. Qué duda cabe. Pero en ese libro jugó a las escondidas con la naturaleza de su reportaje.

Miss Mundo ya no es de este mundo

Nadie puede ser normal sabiendo que está frente a Miss Mundo. Nadie parece ser inmune a la belleza. En el número de *Etiqueta Negra* dedicado a ella, Daniel Titingher tuvo que perseguir a Miss Mundo para escribir su perfil: María

Julia Mantilla había sido Miss en el colegio, Miss en el instituto, Miss en la universidad, Miss en su ciudad, Miss Perú y ahora Miss Mundo. Era una gracia de las leyes de la herencia, un tradicional asunto de familia: tres de sus tías habían sido también Miss La Libertad, esa región del norte del Perú donde ella nació. De niña vivió en el barrio de Vista Hermosa. Ser bella y vivir entre bellas era para María Julia Mantilla lo normal. ¿De qué trataría una historia sobre ella? ¿Por qué la leería una mujer que no usa maquillaje? Una historia también es fascinante cuando se presta para explicar un fenómeno mayor. Por una anécdota de color local —la vida de nuestra compatriota de Miss Mundo—, podía hacerse una pregunta universal: ¿Cómo cambia alguien cuando se enfrenta a una belleza?

Pero Miss Mundo tampoco podía ser normal. ¿Podía serlo alguien después de haber sido elegida vía Internet por tres mil millones de votos? Después de coronada, su vida no fue más un cuento de hadas sino toda una novela colectiva: en su ciudad natal, todos tenían un chisme, un secreto, un recuerdo, una aparición de ella en la memoria. Y siempre era bella. Incluso alguien la recordaba caminando por su ciudad, de niña, irradiando una misteriosa luz del cuerpo. A nadie parecía importarle el deslinde político: mientras Miss Mundo representa el servicio a la comunidad, Miss Universo a la moda. Mientras una asiste a hospitales o a cenas benéficas, la otra se pasea en pasarelas de ropa de lujo. Miss Mundo viajaba por

el mundo, sonreía y obtenía millones para los niños pobres y enfermos. Titinger sabía de que todas esas escenas, verdaderas o falsas, de su vida pública y privada, tenían el mismo trasfondo: la belleza es poderosa. Nadie podía ser normal frente a una Miss Mundo. Pero de algún modo tampoco nadie puede ser normal frente a un periodista. Titinger tampoco pudo ser normal frente a ella. De lejos, la candidez de Miss Mundo lo conmovía más que su belleza. Pero de cerca nadie es normal.

El que enciende la luz

Apuntes sobre el malentendido
oficio de un cronista

AÑO 3 - NÚMERO 20 - \$1.25.00 RESTO DEL MUNDO US\$ 10.00

www.etiquetanegra.com.pe

etiqueta negra

UNA REVISTA PARA DISTRAÍDOS

ANTOLOGÍA / NÚMERO DEL 6 AL 10

GRANDES ÉXITOS

PRIMERA ANTOLOGÍA: EDICIÓN CORREGIDA Y CON NUEVAS ERRATAS

Mario Vargas Llosa • Fernando Savater • Jon Lee Anderson •

Carlos Monsiváis • Juan Villoro • Joaquín Sabina • Luis

Jochamowitz • Martín Caparrós • Susan Orlean • Rodrigo Fresán

• Sophie Calle • Juan Pablo Meneses • Stephen Ferry • Tom

Junod • Mario Bellatin • Beto Ortiz • Peter Menzel • Ángel Páez

• Gabriela Wiener • Juan Manuel Robles • Ofelia Dammert •

Hermanos Vargas • Marco Avilés • Carolina Reymúndez •

David Hidalgo • Miguel Ángel Cárdenas • Claudia Aldana •

Sergio Urday • Daniel Tittinger • Julio Villanueva Chang



1 Se venden más crónicas, y un espejismo de publicidad editorial nos hace creer que hay más buenos cronistas. Pero se venden sobre todo nuevas máquinas para que un cronista sea más veloz: nuevas grabadoras, nuevos ordenadores portátiles, nuevas cámaras fotográficas, nuevos micrófonos en miniatura. Cada vez hay menos diferencias entre un periodista y un espía. Malas noticias para la prensa: la novedad sigue siendo esa ilusión que produce la tecnología y la intromisión en la intimidad, pero no una nueva visión del mundo. En la era de los blogs y la blogosfera, en que la sobreoferta de información aturde y corre el riesgo de convertirse en una moderna forma de ignorancia, vale recordar lo que anticipaba Walter Benjamin: «Cada mañana se nos informa sobre las novedades de toda la Tierra. Y sin embargo somos notablemente pobres en historias extraordinarias [...]. Ya casi nada de lo que acaece conviene a la narración sino que todo es propio de una información». Benjamin añadía, como lanzando una moneda al aire: «Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo 'actual'». Una de las mayores pobreza de la prensa diaria –además de su prosa de boletín y eufemismos, y de su frecuente

conversión en escándalo y publicidad– continúa pareciendo un asunto metafísico: el tiempo. Lo actual es la moneda corriente, pero el tiempo sigue siendo la gran fortuna. Y la consigna de escribir una crónica es no traicionar la historia por la quincena. «Se llama acontecimiento a lo que no se comprende», decía Michel de Certeau. ¿Qué entendemos luego de leer un periódico? ¿Cómo se construye el olvido de un acontecimiento?

El trabajo de un reportero de diario suele ser un *tour* sin tiempo para el azar ni la reflexión: páginas programadas, entrevistados programados, escenarios programados, respuestas programadas, tiempo programado. Se suele ver a un entrevistado en los lugares de siempre: la oficina, un restaurante, la sala de su casa. *Descubrir* se ha vuelto *escandalizar*. La prensa quiere imitar a la televisión. *Reportar* se ha convertido sobre todo en *entrevistar*. Los periodistas quieren imitar a fiscales y a los curas. La entrevista como género suele ser un acto teatral, y en la mayoría de ocasiones no llega a ser una situación de conocimiento, menos una experiencia: tan sólo una colección de declaraciones más o menos oficiales, y, en el mejor de los casos, la grandielocuencia del verbo *confesar*. Si es una virtud consagrada publicar una noticia a *tiempo*, el lío es que *el tiempo justo* para publicarla no lo dicta la autoridad de un reportaje, sino la desesperación de ganar a telediarios y periódicos de la competencia. Sólo queda tiempo para la actuación

en entrevistas de un solo acto. Pero no queda tiempo para entender y menos para traducir qué significa el drama completo.

Italo Calvino contaba que en su juventud había elegido como lema la antigua máxima latina *Festina lente*: apresúrate despacio. A diferencia del drama del reportero de un solo acto, un cronista –esa suerte de reportero en escenas– parece disfrutar del lujo del tiempo, pero tampoco puede escapar de él. *Festina lente*. Un cronista vive de publicar historias verificables, y el tiempo a su disposición –el que le conceden editores de diarios y revistas– no es siempre el mismo: con suerte tres días, con cierto privilegio una semana, y con una insólita confianza seis meses. Sólo en estos últimos dos casos, un cronista tiene más oportunidades de buscar una cosa y encontrar otra, inesperada y sobre todo fundamental. Hay una palabra en inglés para nombrarlo: *serendipity*. El conde de Serindipit, un legendario príncipe de Ceylán, hallaba siempre lo que no buscaba. Contra lo que suponen los reporteros de noticias, un cronista necesita, para explicar los fenómenos de estos tiempos, más de obrero que de príncipe y menos de escritor que de detective. La búsqueda del azar cuesta tiempo y trabajo. Dinero. Cuesta que editores y cronistas aprendan a esperar que suceda algo digno de contarse. Cuesta tener la fortuna de estar *allí*. Y a veces una condición imprescindible para publicar una gran historia es tan sólo aprender a esperar.

2 Los secretos están sobreestimados: todo-el-mundo-tiene-más-de-un-secreto. A la gente, en su condición ciudadana, le interesa un informe de corrupción. Pero a la gente, en su condición de aburrida, le encanta que le cuenten historias. Hay ciertas sociedades y épocas en que lo real es más aburrido que la ficción, y en donde escribir crónicas acaba siendo un asunto funerario. Pero en general es al revés: suceden en el mundo tantos hechos extraordinarios que es un desafío escribir una novela que renuncie a los acontecimientos de la realidad. Cada día buscamos esa abundancia de lo extraordinario por habernos aburrido de leer tan malas novelas (y de ver tan malas noticias). Cada día buscamos historias, pero en los hechos reales, a veces domésticos, y en la voz de la gente detrás de estos hechos: más que leer, la gente busca experiencias. Historias de todos los días. Y la gente se cuenta historias para dar sentido a su experiencia. La vida, en el acto del recuerdo, no es más que eso: una colección de experiencias. Desde niños hemos conjugado más el verbo *contar* que *informar*: cuéntame, te cuento, qué me cuentas, *no se lo cuentes a nadie*. Desde niños hemos conjugado más el verbo *descubrir* que *denunciar*: lo descubrí, nos descubrieron, descubrí que, *nunca me vas a descubrir*. Para descubrir, basta una curiosidad vagabunda e inteligente. Y empezar a preguntar, porque no es tan retórico insistir que las mayores certezas estarán siempre en las preguntas.

Ryszard Kapuscinski recordaba que los dueños y editores de los periódicos valoran hoy día su información por el interés que ésta pueda despertar y no por la verdad que se hayan propuesto encontrar. No hay sólo una tecnología de la escritura; también hay una precariedad de la lectura: «Soñamos con un lector que no existe», dice Alma Guillermoprieto. Un cronista escribe imaginando a un amigable fantasma que reacciona ante cada línea de su historia. Pero el público no es ningún amigable fantasma: es un enigma. Es más: el lector es infiel. Y son una minoría los jefes de edición que evitan tratar al público como un cliente: no sólo publican lo que sus lectores les piden en encuestas de mercado, sino que encomiendan historias que creen que les beneficiará leer, historias de vidas públicas y privadas que pueden derribar prejuicios e ignorancias. Se escriben crónicas no sólo para los lectores sino también *contra* ellos: a veces, al leerlas, acaban admitiendo valores que no comparten.

No hay dudas: la crónica puede ser el género más libertino y democrático de la prensa. Busca no sólo a personajes públicos –autoridades, celebridades, expertos–. Un cronista también busca a gente común y corriente, o a personas extraordinarias en su anonimato, esos extras de cine mudo a quienes nadie les ha pedido la palabra. El mundo que la prensa tradicional se ocupa más en retratar suele ser el más oficial y no el de la gente de a pie. Pero el cronista no es un astronauta en la terrenal sala de redacción:

es un ser común y corriente que escribe con más o menos arrogancia sobre gente común y corriente. No está buscando la historia secreta. Lo evidente suele ser invisible, y un cronista tiene el privilegio de contar no sólo lo que sucede, sino lo que *parece* que no sucede. Noticia no es sólo lo impune que alguien desea ocultar: también es lo socialmente significativo que se ignora en lo evidente. «El verdadero 'engaño' de un periódico –alerta Fernando Savater– no es lo que en ellos aparece sino lo que nunca sale, o sale y desaparece inmediatamente empujado por la superstición de que cada día debe ocurrir algo nuevo (Borges dixit)». Por ello una parte de las historias más memorables son aquellas en la que un cronista ha sabido contagiar esa fascinación que sintió por lo descubierto. Es lo que Carlo Ginzburg llama «la euforia de la ignorancia». La última tecnología sigue siendo la curiosidad.

3 ¿Qué es una entonces una crónica? «Literatura al ras del suelo», escribía Antonio Cándido. «Reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas», ensayaba Carlos Monsiváis. Ambos tenían razón: en América Latina, en décadas pasadas, la *escritura* era el acento. Y lo es. Una escritura contra el tiempo, o como dice Juan Villoro: un modo de improvisar la eternidad. Pero en estos tiempos de tentaciones comerciales, de los fraudes

de Janet Cooke a Jayson Blair, el acento se ha posado como una mosca en la *reportería*. Y en estos tiempos también de confusión, para un lector una crónica ya no es tanto un modo literario de «enterarse» de los hechos, sino también una forma de «conocer» el mundo. La crónica se ha vuelto una forma de conocimiento. Un cronista ya no es sólo un escritor de la información. Se necesitaba una definición más ética. Ahora su tarea parece ser contar una *historia de verdad* y evidenciar los síntomas de su época. Se trata de convertir el dato en conocimiento.

Un día el cronista Martín Caparrós asiste a una protesta en las calles de Lima, y ve aparecer a mineros con cascos y esposas con bebés en la marcha. Luego escribiría: «Algunas mujeres llevan cascos, pero ningún minero un bebé». El cronista eligió un detalle para insinuar un patrón de comportamiento de esta comunidad. Más allá de la generalización, Caparrós convirtió un dato en una observación que tiene el valor de conocimiento. Un cronista tiene siempre esa posibilidad: donde escucha una voz, evidencia un carácter; donde siente un olor, presenta un gusto; donde ve una cifra, expone un modo de pensar. Va de los detalles al conjunto. Un cronista es un recaudador de minúsculas singularidades. Lo que a un reportero notarial le parecería una banalidad, para un cronista es un indicio de una verdad mayor, que puede desecharse o dotarse de sentido. «Cualquier insecto es una explicación», versó Whitman. Y un cronista no tiene

la obligación del oráculo: a veces le basta decir mejor que nadie lo que todo el mundo piensa.

Suele acusarse –o concederse– a un cronista el derecho a decir banalidades. Mircea Eliade recordaba su asombro por la naturalidad con que algunos pensadores, luego de haber ensayado una paradoja difícil, afirmaban cosas tan simples y perogrullescas o un detalle erudito que otro escritor se avergonzaría de citar por ser demasiado común. Pero el asombro de Eliade no provenía del desprecio: «Sin embargo estos tópicos o trivialidades no molestan en la obra de un Unamuno o un Kierkegaard. Sientes que incluso estas ‘verdades eternas’ han sido interiorizadas y vividas antes de ser citadas (...). Es evidente que el derecho a decir trivialidades y tópicos se conquista con mucha dificultad», decía Eliade. El todo a veces está en la nada: a veces el cronista sale a la calle con la actitud del cazador que busca hallar a su presa a partir de señales inmundas como rastros de estiércol y huellas de pisadas en el barro. A veces opera como el médico que diagnostica una enfermedad a partir de la observación de síntomas superficiales y dispersos. No parece casual que Freud y Conan Doyle hayan estudiado medicina antes de dedicarse a crear a un famoso detective y al psicoanálisis. Ambos solucionaban casos a partir de la inferencia y la intuición sobre cosas irrelevantes. Al otro extremo del trabajo de un cronista –y también del de un fiscal– están el fetichismo del documento

y de los hechos. Pero ni el instinto es un sustituto de los documentos ni los documentos son la verdad. Los cronistas, como los médicos, también se equivocan. Pueden herir reputaciones y matar a gente sana. «He encontrado una manera de escribir con respeto, que radica en decir la verdad sin ofender», dijo Gay Talese en una conferencia. ¿Es posible esto? Por ahora, hay que volver a leer con respeto al autor de *Frank Sinatra está resfriado*.

4 Un cronista no tiene escapatoria del pasado: trabaja siempre con recuerdos. Son recuerdos ajenos, que pertenecen a la gente que le cuenta los hechos. Pero también son recuerdos propios cuando tuvo la suerte de ser testigo y, además de lo que le contaron, reconstruye lo que vio. Ya que en estos tiempos un reportero puede rara vez ser testigo de los hechos, la entrevista se ha consagrado no sólo como una técnica para obtener información, sino como un género que facilita la producción y el consumo de noticias como comida rápida. La entrevista, más que un modo de conocer algo o a alguien, se ha convertido en una forma frecuente de la autobiografía. ¿Cómo confiar en un relato si, al margen de su propia voluntad, un testigo suele olvidar, distorsionar y mentir? «Todos tenemos un novelista en la cabeza», recuerda Timothy Garton Ash. Recordar, más que reconstruir los acontecimientos, es construir *una memoria* de los acontecimientos.

Gordon Thomas recordaba que los periodistas y los espías se parecen en que tratan desesperadamente de confiar en alguien. Es cierto: la mayoría de las veces, entrevistar a alguien y confiar en la sinceridad y veracidad de sus respuestas no es más que un acto de buena fe con el entrevistado. Otras veces, sabe que le mienten pero, obediente a la libertad de expresión y el derecho a réplica, igual publica sus mentiras. Citar entre comillas ha terminado por convertirse en un fácil recurso para lavarse las manos: *no tuve tiempo de verificar si sucedió, pero lo dijo así en la entrevista*. Pero, a decir verdad, es sobre todo la gente la que se esfuerza por confiar en un periodista. Abrirle sus puertas es también un acto de buena fe, del cual, a veces, con razón, se arrepiente. Sin embargo, hay quienes sonríen, con la piel endurecida, leyendo a Janet Malcolm en su lapidario principio de *El periodista y el asesino*: «Todo periodista que no sea tan estúpido o engreído como para no ver la realidad sabe que lo que hace es moralmente indefendible. El periodista es una especie de hombre de confianza, que explota la vanidad la ignorancia o la soledad de las personas, que se gana la confianza de éstas para luego traicionarlas sin remordimiento alguno. Lo mismo que la crédula viuda que un día se despierta para comprender que el joven encantador se ha marchado con todos sus ahorros, el que accedió a ser entrevistado aprende su dura lección cuando aparece el artículo o el libro. Los más pomposos hablan de libertad de expresión y dicen que 'el público tiene derecho a saber'; los menos talen-

tosos hablan sobre arte y los más decentes murmuran algo sobre ganarse la vida». La cita, según quien la lea, puede oscilar entre la honestidad brutal y el cinismo. Pero, al menos, casi nadie puede dejar de admitir que alguna vez fue ese joven encantador.

El incorruptible reportero de ayer se convierte mañana en un sospechoso común. Algunos diarios y revistas de Estados Unidos –entre ellos *The New Yorker* y *The New York Times Magazine*–, y de Hispanoamérica –como *Etiqueta Negra*–, además de la figura del editor como un colaborador secreto, tienen la figura de los verificadores de datos (*fact checkers*). En su mayoría, por cierto, no adolecen de esa dispersión de técnicas y generalidades que enseñan las escuelas de periodismo, sino que usan la escala y la rigurosidad que aprendieron en escuelas de historia y filosofía. Más que fiscales de los autores, los verificadores de datos son guardaespaldas de los lectores y de la reputación del autor y de la publicación. Algunos reporteros y escritores –por urgencia, pereza o autosuficiencia– suelen citar de memoria o de fuentes indirectas, dar por hecho declaraciones de un testigo, confundir datos históricos o tergiversar conceptos. «Los verificadores de datos no existen para que no nos hagan demandas, sino para respetar la ignorancia de la gente», recuerda Alma Guillermoprieto. «En periodismo, la labor de comprobación equivale al amor», escribió Norman Mailer. Y no de un retórico amor al prójimo, sino del más egocéntrico amor propio.

5 Al escribir una historia, la objetividad no es un cuento. Es un mito: alguien insiste en creer que Dios escribe, pero olvida que, si existe, ordenó escribir la Biblia desde varios puntos de vista. Puede haber datos objetivos y cierto tono de objetividad si el cronista intenta desaparecer de lo que narra bajo la *apariencia* de un observador imparcial, o creando la ilusión de haber sido una mosca en la pared. Pero cualquier historia siempre se cuenta desde la subjetividad, o desde un consenso de subjetividades. Y en la prensa notarial, se sataniza el uso de la voz personal del narrador, y se le suele oponer una voz institucional. «Se trata de fabricar la ilusión de que alguien o algo ajeno al yo del sujeto, y en consecuencia, a sus intereses y opiniones, narra los hechos –dice Arcadi Espada–. Es desde este punto de vista que se proscribe, en la estilística periodística, el uso de la primera persona del singular (excepto cuando esta persona ha alcanzado un estatus divino y entonces ya puede equipararse al Dios objetivo, mayestático y sin alma, que es el narrador habitual del periodismo)». Y añade: «Así es como cada yo queda en su casa y Dios en la de todos». Aunque haya reportajes en los que nos invade esa engañosa sensación de saberlo todo, un cronista no puede escapar de sí mismo y ver el mundo desde un panóptico: la omnisciencia es amor imposible. Basta con esperar que el cronista haya intentado ser justo, responsable y encantador en su texto. No hay más ciencia que aquello.

Alguien dijo que una de las paradojas del gusto de las masas es su amor por lo individual. «La noticia ha dejado de ser objetiva para volverse individual. O mejor dicho: las noticias mejor contadas son aquellas que revelan, a través de la experiencia de una sola persona, todo lo que hace falta saber», dice Tomás Eloy Martínez. Y advierte: «Eso no siempre se puede hacer, por supuesto». La advertencia recae sin duda sobre el tiempo del que suele disponer un reportero, pero supone también la fortuna y el olfato para hallar a una persona que sea un paradigma en representación de todo el mundo. Tal vez la infrecuencia de este hallazgo, no como posibilidad sino como estadística en la prensa, nos dicte una nueva advertencia: «Eso *casi nunca* se puede hacer, por supuesto». Pero es cierto que a veces sucede y que no es un acontecimiento milagroso: esa gente está allí y sólo hay que encontrarla.

El cronista suele andar solo, con su carisma y su empatía. A veces es un intruso bienvenido; otras, el hombre invisible. Aprender a convivir es clave. Su reto es estar más tiempo con la gente dentro de su comunidad, casi al modo de un etnógrafo urbano, y así tener la suerte de ser testigo de cómo cambia la gente ante sus ojos. «De cerca nadie es normal», canta Caetano Veloso. Pero el cronista no puede escapar de su personalidad. «Es una persona completa, íntima, franca, irónica, sarcástica –recuerda Mark Kramer–, una que puede mostrar desconcierto, juzgar e, incluso, reírse

de sí misma». Y añade: «Son cualidades que los académicos y los reporteros de noticias evitan por considerarlas poco profesionales y nada objetivas». Al reportar una historia, el cronista es aún menos divino. El público debe saber que va a leer una historia que no es objetiva, pero que intenta ser honesta y responsable tanto en su autoridad como en su ignorancia. El problema es cuando el ejercicio natural de la subjetividad se confunde con la idea de que «no hay hechos, solo interpretaciones», y acaba siendo una falaz fundamentación para banalizar la credibilidad de la crónica o para dar licencia de irresponsabilidad a un cronista.

Leszek Kolakowski advertía el peligro de esa teoría del postmodernismo: «La idea de que no haya hechos supone que las interpretaciones no dependen de los hechos, sino al contrario: que los hechos son producto de las interpretaciones». Y añadía: «La doctrina de 'no hay hechos, sólo interpretaciones' anula la idea de la responsabilidad humana y los juicios morales; en efecto, considera de igual validez cualquier mito, leyenda o cuento, en relación con el conocimiento, como cualquier hecho que hayamos verificado como tal, de conformidad con nuestras normas de investigación histórica». Según este filósofo, desde la mentalidad postmoderna, la historia de Hércules en lucha contra la hidra no es menos verdadera que la historia de la derrota de Napoléon en Waterloo. «No hay reglas válidas para establecer la

verdad; en consecuencia, no existe la verdad», explicaba Kolakowski acerca de esta teoría. Frente a ella, en la ética de un cronista de estos tiempos, sería más honesto admitir lo que siglos antes decía Gotthold Ephraim Lessing: «No es la verdad, en cuya posesión puede estar cualquier hombre [...] sino el verdadero esfuerzo por alcanzarla lo que hace valioso al hombre». Cada crónica sería entonces en sí misma una reflexión acerca de los límites de su oficio, del problema de la verdad y de estar en lugar de la verdad.

Pero un cronista suele tener un pacto ético y tácito con el lector: le cuenta una historia sobre otros, y la construye desde un punto de vista en tercera persona, o –si es necesario y domina la técnica– desde un punto de vista múltiple, incluyendo en mayor o menor medida el suyo. Si el cronista se toma libertades, el lector espera que se lo adviertan. Un cronista se acuerda también lo que no es tan obvio: que una persona no es la misma de noche que de día, que no es la misma sola que acompañada, que no es la misma en su ciudad que cuando está de viaje, que tiene épocas de euforia y de mal humor, y, más allá de los hechos, intenta averiguar si fue un accidente o es un patrón de conducta. En suma, trata a la gente sólo por horas, y suele cuidarse de la tentación de emitir sentencias fácilmente ingeniosas. «El periodista se ocupa de los hombres en un momento muy corto de sus vidas», recuerda Stephen Frears. Un cronista usa la entrevista como técnica para obtener información,

y privilegia la observación social de los fenómenos y de la gente. Toma apuntes, se interroga, asocia, duda, se emociona, clasifica, se explica, vuelve a dudar. Pero más allá de su oficio de reportero-ensayista-escritor, un cronista será siempre un lector, y no sólo de sí mismo: necesita leer novelas y ensayos, y no sólo la guía telefónica.

6 La confusión es un estado natural, y esto tampoco es novedad para ese espíritu de taxonomía y frontera que da vida tanto a géneros como mapas: «La cartografía *casi nunca* [no *no siempre*] es lo que los cartógrafos dicen», admite J. B. Harley. Años antes, en 1980, el antropólogo Clifford Geertz ensayaba respuestas sobre este fenómeno de los «géneros confusos»: tratados teóricos presentados como documentales turísticos (Levi Strauss en *Tristes Trópicos*), parábolas disfrazadas de etnografías (Castaneda en *Las enseñanzas de Don Juan*). «Lo único que falta es la teoría cuántica en verso o una biografía expresada en álgebra», ironizaba Geertz, quien advertía que siempre había sido así desde los tiempos en que Lucrecio presentaba sus teorías en rima.

Escribir es siempre un verbo transitivo, un acto de migración verbal en su intento de encontrarse con el otro, en esa cita a ciegas con un lector X. «La obsesión por los géneros es un poco catastral, de registro notarial –dice Manuel Rivas–. En la práctica,

denota un interés anacrónico por el patrimonio, por el reparto y la demarcación de espacios. La de los géneros es una convención que atañe a la literatura como 'espacio de estar'. Pero lo que identifica a la literatura es su existencia como 'espacio de andar'. Donde Rivas dice «literatura», diría en su lugar «escritura». Rivas, cuando escribe, se siente un emigrante: «La escritura, cuando está viva, avanza como nómada –dice– (...). El desplazamiento que supone la escritura es una migración». Pero, en contra de esta movilidad natural que supone el acto de escribir, la academia ha creado sus feudos de inmovilidad. Uno de ellos, aún consagrados por ciertos profesores y manuales, es reglar el divorcio del reportaje de la crónica. Suponen que el reportaje es objetivo y periodístico –en el orden de la producción–, y que la crónica es subjetiva y literaria –en el desorden de la creación–.

En este mapa cultural de fronteras dudosas, subsiste una bolsa de valores psicológica: el lugar común es que el periodista tiene un complejo de inferioridad frente al estatus artístico de la literatura. Otro lugar común es que el escritor sufre de un parasitismo económico frente a la circulación de sus textos que le ofrece el periodismo y de todas las novedades de las que éste le nutre. El matrimonio de ambos es una historia incestuosa y no menos promiscua, pero es sobre todo una historia de celos y de envidia. Aunque también, de la frecuente cópula

entre el periodismo y la literatura, hubo un aprendizaje mutuo del que parió una extraña criatura: la novela-reportaje (*A Sangre Fría*, de Capote), un hijo de esos que no se sabe bien si tiene más del padre o de la madre. No obstante, hay quienes todavía entienden el modo de acercar el periodismo a la literatura como una operación tan patética como inútil, la de llevar a un feo al salón de belleza o a la sala de cirugía.

Pero hay quienes creen que el periodismo no sólo es feo: también es gordo, inculto y muere pronto. Que una historia real sólo es digna cuando se parece a la ficción. Que una crónica sólo puede maravillar cuando «se lee como una novela». La crónica, igual que los chistes, sería así un pariente pobre del cuento. Pero hay también quienes, como Susana Rotker, creen que «la crónica es un producto híbrido, un producto marginado y marginal, que no suele ser tomado en serio ni por la institución literaria ni por la periodística, en ambos casos por la misma razón: el hecho de no estar definitivamente dentro de ninguna de ellas». A pesar de la obra de reporteros emblemáticos como Gay Talese y Ryszard Kapuscinski, el periodismo narrativo sigue siendo en Hispanoamérica un eslogan y un malentendido: «periodismo» es el adjetivo, y «literario» es el sustantivo. El triunfo de la estética sobre la ética, y de la verosimilitud sobre la veracidad: hay quienes no han hecho su trabajo y disimulan su pobreza con una astuta selección de

detalles ajenos, o hacen del plagio un sustituto del reportaje. Lo que importa no es la verdad sino que parezca verdad. Basta un lenguaje carismático.

Un falso dilema azota las salas de prensa: o eres escritor o eres reportero. Hay una legión de escritores que –por pereza o por timidez o por no ensuciarse las manos– se abstienen de ser reporteros, o fracasan en el intento. Pero hay más que una legión de reporteros que se atreven a ser escritores con un vocabulario de trescientas palabras. No se trata de ser un ventrílocuo con buena caligrafía. Ambas legiones parecen no distinguir el abismo invisible entre una «historia bien escrita», y una «buena historia». La primera puede serlo por haber sido escrita con carácter, gracia y sensualidad –a veces el estilo se opone a la verdad; y otras el estilo es la única verdad–. La segunda, en cambio, tiene el mérito de descubrir todo un mundo ignorado y ni siquiera tiene que estar tan bien escrita para ser extraordinaria. En este caso, la virtud de un cronista fue usar su «poder literario de selección», como lo llama Timothy Garton Ash. Es ese ojo clínico para seleccionar unos cuantos momentos que transmitan toda una vida y lo que se ha omitido de ella. El vigor de una historia está en cómo administrar esa tensión natural entre lo que se sabe y se ignora, entre lo que se cuenta y lo que se omite, y en cómo en última instancia un cronista selecciona y da sentido a esta información para a veces poder construir con ella una metáfora de su época.

7 En el principio fue la crónica, y no *The New Journalism*. La crónica y sus autores han existido antes y después de él, y más allá de la tradición anglosajona. En su libro *La invención de la crónica*, Susana Rotker demuestra cómo la crónica modernista de América Latina, en el salto del siglo XIX al XX, fue un laboratorio de ensayo y el antecedente directo del nuevo periodismo, sobre todo en el caso de José Martí. Medio siglo más tarde, *The New Journalism* fue más un movimiento publicitario dentro de este género, y Tom Wolfe su vendedor estrella. Circula en Hispanoamérica una caricatura de la poética de Wolfe: los perros guardianes del periodismo la recuerdan sobre todo como un experimento de escritura – escenas, diálogos, perspectiva, estatus– en el que el autor parece, como los protagonistas de su historia, el ombligo del universo. Pero, antes y después de él, existe una abundante narrativa documental dispuesta a ser examinada. Sobre todo, después. En su libro *The New New Journalism*, Robert S. Boynton escribe: «Contrario a los Nuevos Periodistas, la nueva generación experimenta más con el *modo* en que consigue una historia». Por ejemplo: las autoridades rechazan la solicitud de Ted Conover de escribir un libro sobre el penal de Sing Sing, y el cronista decide postular al puesto de guardián de prisiones. Tras varias pruebas y un duro entrenamiento en la escuela de carceleros, Conover es admitido y trabaja cerca de un año como guardia del penal. Aunque es un reportero encubierto,

Conover no se disfraza: se impone no escribir su historia hasta renunciar al puesto, vive diez meses como carcelero y descubre cómo funciona el poder en aquella prisión. «Sus innovaciones más significativas –concluye Boynton– han sido experimentos con la reportería más que con el lenguaje que usan en sus historias». Pero cada innovación produce sus adversarios, y tal vez los escépticos contra el *New New Journalism* sospechen que esos experimentos con la reportería son, a fin de cuentas, experimentos con la verdad.

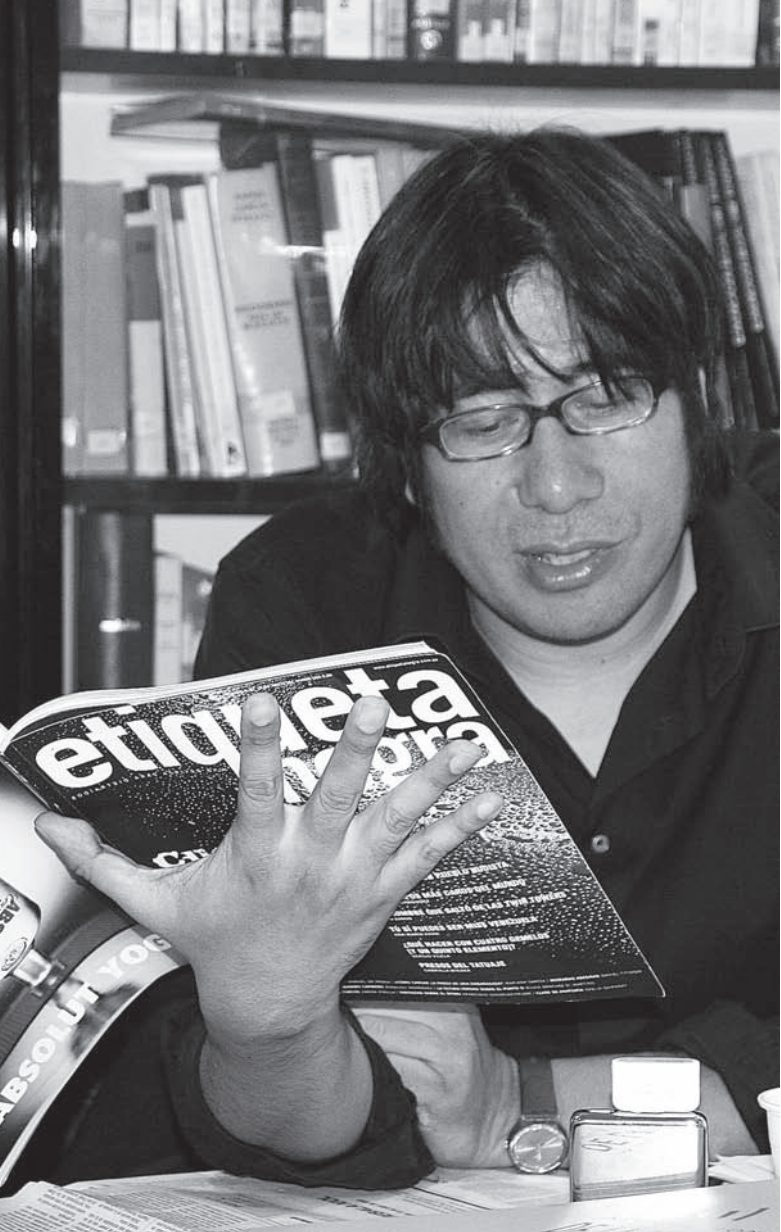
A pesar de esta tradición, en Hispanoamérica los gerentes y editores aún insisten en arrestar al género bajo sospecha. Es un debate que empieza declamatoriamente en la ética y acaba siempre en las finanzas, una desconfianza no tanto de los lectores sino más propia del gremio de la prensa y sus gerentes. Se gasta tiempo en convencerlos de que vale la pena conceder a los cronistas un mayor espacio en los periódicos. Pero el máximo argumento no va más allá de que, así como un libro de reportajes no vende tanto como una novela en esta parte del mundo, tampoco una crónica venderá más periódicos y revistas. No es un debate profesional; es pura vocación comercial. «La máquina de escribir es siempre una máquina registradora, y la literatura, una economía, un sistema de circulación», recuerda Villoro.

Si el periodismo es el arte de envolver pescado, habría que empezar por respetar más a los pescados: una crónica, si es extraordinaria, tiene la posibilidad

de hacer que lo efímero no dure hasta mañana sino tal vez hasta pasado mañana. «Un siglo más de periódicos y las palabras apestarán», anunció Nietzsche, y no hay nada más aburrido que una profecía que se cumple todos los días. Pero los francotiradores también aburren. Se trata de nadar no *en contra*, sino en *los márgenes* de la corriente de la prensa ventrílocua y notarial. La mina de acontecimientos –«lo que no se comprende»– no se agota en estereotipadas historias de guerra, corrupción, crimen, celebridades y miseria. Hay quienes tienen curiosidad por saber qué sucede en América Latina alrededor de un semáforo. O cómo la vida íntima de una vaca en Buenos Aires puede ser la metáfora de un país. O qué puede ver en el Cuzco un fotógrafo ciego.

Las crónicas tienen la responsabilidad de entretener, pero el mayor valor de una historia no es que el público se divierta. En América Latina, aún hay editores que tratan a un cronista como al bufón de la casa, como a un escriba de plaza pública con un salvoconducto para la payasada y el disparate. Si a principios del siglo pasado el prestigio de un cronista provenía de una mirada insospechada sobre lo obvio y del encanto de una escritura poética, ingeniosa y personal, en estos tiempos de cinismo y de sospecha tal vez un cronista le deba más al rigor de un detective y un etnógrafo que a la habilidad de un narrador de ficción. Y tanto como entretener, su desafío sea desengañar. Más que un experimento de escritura, lo suyo es ahora

un experimento de inmersión y conocimiento de una cultura, y en consecuencia, una frecuente cita con el escepticismo y la perplejidad. Es un rigor elástico e irónico con su propia fragilidad. Pero no hay que confundir el rigor de los cronistas con el puritanismo, ni su seriedad con la solemnidad, ni su irreverencia con la malcriadez. Además del instinto narrativo y de su licencia de aguafiestas, un cronista puede tener tanto de antropólogo cultural como de reportero con mentalidad histórica. Y hay una pregunta que sólo se puede responder cada vez que se publica una nueva crónica: más que deslumbrar por el modo de contar una historia, ¿hasta dónde puede un cronista iluminar el mundo que retrata? Cada noche, después de contarles historias a sus nietas, Somerset Maugham iba hasta la puerta y las miraba una vez más, rendidas al sueño: «Sentía allí que un narrador, en el fondo, no es más que eso: el que apaga la luz». Un cronista, por el contrario, vendría a ser el que la enciende.



Sobre etiqueta negra

Es una revista de crónicas, perfiles y ensayos hecha en el Perú. Se publica una vez al mes y cada número está dedicado a un solo tema: dinero, sexo, comida, viajes, moda, cine, futuro, amor, éxito, sueños, fútbol, crimen, humor. Eso sería *Etiqueta Negra* en el estilo de un formulario de aeropuerto. En la tradición anglosajona, sería una revista de *non fiction*, es decir, una que publica lo que no es ficción. No sólo crónicas y ensayos, sino también diarios, biografías, memorias, aforismos y cartas. En su incertidumbre original, *Etiqueta Negra* también definía su identidad por la vía negativa: no es una revista de autoayuda; en lugar de aconsejar, vamos a desengañar. Tampoco es de entretenimiento: en lugar de divertir, vamos a distraer. Pero en el sentido que Octavio Paz le daba a esta palabra: «Distracción quiere decir atracción por el reverso de este mundo». *Etiqueta Negra* no se cataloga de periodística ni menos de literaria. No publica cuentos ni entrevistas ni tratados académicos ni efemérides ni críticas de libros ni textos cuya máxima ambición sea entretener y cuyo combustible se agote en un mes. No cree que los temas fuera de la órbita guerra-corrupción-miseria sean, por naturaleza, banales y frívolos e inofensivos. *Etiqueta Negra* tiene deudas. Es tributaria de cierta tradición anglosajona en revistas de *non fiction*, pero también pretende ser

un estilo de leer y escribir revistas. En géneros como la crónica y el perfil, les debemos a revistas como *The New Yorker* y *Granta* ser parte de una política en la que un texto es consecuencia de una reflexión entre autor y editor sobre las ideas de un texto, el trabajo de archivo o de campo, y la propia escritura. *Etiqueta Negra* cree que la excelencia o mediocridad de una historia depende en gran parte al tiempo que le hemos dedicado al trabajo, y entonces lo entendemos en tres niveles simultáneos: El tiempo en que el autor convive con los protagonistas y los documentos de su historia. El tiempo de los acontecimientos que le suceden como un conflicto entre el azar y lo previsible. El tiempo en que el autor diáloga con su editor. En mayor o en menor medida, *Etiqueta Negra* ha publicado de este modo a escritores, periodistas, ilustradores y fotógrafos de América, Europa y Asia. En el género del ensayo, aunque con una mayor distancia, le debemos también de ese espíritu que en Hispanoamérica encarnaron publicaciones como *Amauta*, *Sur*, *Vuelta*, *Eco* o *Revista de Occidente*. La apuesta de *Etiqueta Negra* intenta combinar esa dimensión política y académica del ensayo con una dimensión más personal y festiva del género. Ensayar una crítica de las costumbres y las ideas, con temas de cultura popular y sin desdeñar el chisme, el panfleto y otras formas sospechosas de disparates.

www.etiquetanegra.com.pe

Sobre julio villanueva chang

Es director editorial de la revista *Etiqueta Negra*, de la que fue creador. Obtuvo el Premio de la Sociedad Interamericana de Prensa [SIP] en crónicas. Ha sido expositor en la Conference on Narrative Journalism de la Nieman Foundation at Harvard University. Fue editor invitado por la revista *Letras Libres* para dirigir una antología sobre la crónica en América. Publicó el libro *Mariposas y Murciélagos*.

Ha sido conferencista en el Master de Periodismo de la Universidad de Barcelona-Columbia University, la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, el Congreso de Periodismo Digital de España, y la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha dirigido talleres de capacitación en los diarios *El Comercio* de Lima, *El Mercurio* de Santiago, *El Nacional* de Caracas, el grupo de revistas *Expansión* de México y el diario *El Público* de Guadalajara. Es profesor visitante de la Universidad Diego Portales de Santiago de Chile.

Sus textos se publican en *El País Semanal*, *El Malpensante*, *Letra Internacional*, *Vogue*, *Letras Libres*, *Reforma*, *Marie Claire*, *La Nación*, y *World Literature Today*.



Los textos de este libro se basan en el taller
"Un día con Julio Villanueva Chang" que se realizó
en la ciudad de Zaragoza el día 21 de mayo de 2005,
organizado por la Asociación de la Prensa de Aragón
y el Congreso de Periodismo Digital.

Esta edición de
Un día con Julio Villanueva Chang
compuesta en tipos ATQuaySans de 11 puntos,
se terminó de imprimir en Gráficas Huesca,
Calle Ronda Industria, 57,
22006 Huesca,
el 14 de febrero de 2006

Printed in Spain – Impreso en España

ETIQUETA NEGRA no se trata de un whisky sino de una de las mejores y más singulares revistas culturales en lengua española. Hace un par de años, coincidí en el mismo hotel de Santiago de Chile con Julio Villanueva Chang, para abreviar Chang, su director editorial. Me obsequió con varios números de la revista, me informó de su espíritu, de las previsible dificultades económicas, del milagro de la subsistencia, apoyada de forma gratuita [como es tan habitual en las revistas culturales] por un espléndido plantel de colaboradores amigos y también por editoriales cómplices. Y atención: la apuesta más sorprendente [y excluyente con la ficción] es por las crónicas, el reportaje, el ensayo. Y todos los textos sufren el vigoroso tratamiento de Chang, un maniático del editing, se dice, como en su día lo fue Bill Buford en GRANTA.

JORGE HERRALDE

ASOCIACION
DE LA PRENSA
DE ARAGON

CONGRESO
PERIODISMO
DIGITAL

