



CONTADOR
DE HISTORIAS

CRONISTA

MAESTRO

En octubre de 2002 Martín Caparrós dirigió su primer taller con la Fundación Gabo, y desde entonces ha inspirado, formado y guiado a periodistas de todos los rincones de Iberoamérica a través de talleres, conversaciones y de su propia obra, dejando un legado que aún sigue creciendo.



Fundación / Taller / Premio / Festival / Centro / Gabo



ÍNDICE

Pág

7 Martín Caparrós, el cronista inagotable. **Entrevista.**

Pág

18 Periodismo y literatura. **Taller.**

Pág

37 Libros periodísticos I. **Taller.**

Pág

48 Libros periodísticos II. **Taller.**

Pág

54 Libros periodísticos III. **Taller.**

Pág

67 Televisión: una alternativa para reportajes y crónicas. **Taller.**

Pág

78 Libros periodísticos IV. **Taller.**

Pág

85 Libros periodísticos IX. **Taller.**

Pág

97 La palabra Martincaparrós. **Entrevista.**

CRÉDITOS

Recopilación y edición

Andrés Martínez Zalamea

Diseño y diagramación

Julio Villadiego Cubides

Valentina Hollman Guzmán

Textos

Kirvin Larios

María Paulina Ortiz

Diego Fonseca

Jorge Carrión

Ander Izagirre

Omar Rincón

Daniela Rea

Marta Nebot

María Teresa Ronderos

Equipo Fundación Gabo

Director general

Jaime Abello Banfi

Director de programas

Miguel Montes Camacho

Director de proyectos especiales

Daniel Marquínez

Fernández

Directora de comunicaciones y mercadeo

Carolina Gómez Piñol

Gerente de contenidos y proyectos editoriales

Alejandra Vergara Gallo

Coordinador de mercadeo

Karoll Pineda Marrugo

Editor general

Andrés Martínez Zalamea

Coordinadora de canales sociales

Valery Taborda Vargas

Coordinador de diseño e innovación

Julio Villadiego Cubides



INTRODUCCIÓN

No han sido ni tus bigotes ni tu calva. Tampoco tu clásico pantalón y polera negra que hacen que tu presencia no pase inadvertida. Tu mirada de acero – cuando te enfadas– ha dejado huella, pero nada comparable a lo que hemos escuchado durante años salir de esa boca que no trepida en decir verdades ni en defender con vehemencia lo que cree justo y necesario. ¡Qué lengua poderosa tenés, Martín! En las más diversas tramoyas, bambalinas y recónditos pasillos que conforman los subterráneos misteriosos de esta fundación, han quedado impregnados tus opiniones, tus descripciones y reclamos. Y también, por cierto, tus llamados apasionados a no olvidar lo importante, al personaje que subyace, a ese que buscas apoyar o denostar; e incluso a la imagen o sonido que no habíamos visto o escuchado.

Es difícil recorrer tantos capítulos que ha vivido esta fundación con tu estampa, tu vozarrón y tu presencia marcando de frente –o de costado– el pulso de los acontecimientos. En eso has sido un gran discípulo de nuestro mentor: Gabriel García Márquez. Y has seguido la ruta de tu amigo, Tomás Eloy Martínez, otro de los grandes maestros que nos trajo Gabo para cautivarnos y adiestrarnos en la magia de esta cultura nuestra y del periodismo.

Qué importante ha sido para todos nosotros compartir contigo aquellas llamaradas de fuego que de tiempo en tiempo escapan de tu boca. Aunque también hay que decir que la ternura no te ha sido ajena. Y que cuando asoma en tus ojos y en tu voz, es casi un regalo.

Puede que más de alguna vez haya alguno (alguna) que se haya equivocado contigo. Y que se haya convencido de que lo más importante para ti era la prosa. La crónica. La palabra exacta (¿y la sonrisa perfecta?). La precisa forma dónde poner los dos puntos o el punto y coma. El relato armónico a la saciedad de lo que observaste y retuviste. Para contar. Para cautivar o enardecer. Es verdad, eres tan obsesivo que logras a punta de talento y trabajo sacarle música a la prosa. Pero no es lo único, y nosotros que hemos estado de distintas formas junto a ti todos estos años –y nos hemos empapado un poco de ti– sabemos bien que no es lo prioritario a la hora de deslizar tus dedos. Que tu cabeza está siempre ahí diciéndote (y diciéndonos) que hay cosas que se deben revertir. Pero que nadie vaya a creer que estás concientizando. Pero sí, tal cual lo confiesas en estas páginas –***“a mí lo que me cabrea del periodismo es que sirva para***

mantener el orden jerárquico de una manera muy disimulada”– no soportas la hipocresía. Ni la cobardía para no desnudar la mentira. Y en eso has sido y eres un maestro.

Un maestro de la Fundación Gabo que estas páginas nos va mostrando y develando en distintas facetas. Muchas desconocidas. Un tesoro. Hay que recorrerlas.

Es increíble saber hoy que ha sido en estos rincones, y de la mano de Gabo, que aprendiste a sumergirte en la identidad latinoamericana. Y que no olvidas al Chavo del 8, aquel personaje popular de la televisión del que todos hablaban hace ya más de quince años en el primer taller que diste para esta fundación en la Universidad Javeriana, en Bogotá. Y tú no lo conocías. No te gustó saber que te faltaba conocimiento de cómo se digiere la médula de lo popular en nuestras poblaciones. Y decidiste penetrar con tus ojos de águila hambrienta nuestros mundos. Nuestra identidad. ¡Grande, Chavo del 8! ¡Cuánto te debemos! Porque de verdad nos recorriste, nos masticaste y nos pintaste, Martín. Con trazo agudo, con pasión y generosidad. Eso que bien conocen los alumnos de tus talleres de libros periodísticos. Que deberían llamarse “cómo saber contar las historias de vida que todos vamos recogiendo sin atrevernos a pintar”. Nada de lo que tus alumnos han relatado en tus talleres, ni sus dudas, vacilaciones, retazos, imágenes inéditas que sacamos desde las entrañas por dolorosas, por la cobardía o el coraje que esconden, ha caído en tu tacho de basura. Todo lo has ido recogiendo, encauzando, redireccionando, convirtiendo en tesoros para que otros escriban. Para que no olvidemos

Si la Fundación Gabo ha sido parte importante de tu aprendizaje de América Latina, tú eres parte esencial de este batallón en que nos hemos convertido, una banda que anida, nutre y protege al mejor periodismo de nuestra tierra, ese que nos enseña que la corrupción mata y que la impunidad, la ausencia de memoria, de verdad y de esperanza mata tres veces, porque nos mata a nosotros y al alma de nuestra tierra. Por eso hoy te abrazamos, Martín querido, por ser pieza clave de esta “Mafia de los Buenos.”

Mónica González,

Presidenta del Consejo Rector de la Fundación Gabo



1

MARTÍN CAPARRÓS, EL CRONISTA INAGOTABLE

Entrevista

Fecha:
Agosto de 2024
Autor:
Kirvin Larios

Comenzó, como un antiguo herrero, por el escalafón más bajo del oficio: comenzó cronista. Después siguió siéndolo, mientras la palabra “cronista” dejaba de ser lo que era hace medio siglo, al menos en la Argentina. Era el novato que recién ingresaba, le llevaba Coca-Cola y le derramaba el café a los de mayor rango y salía a corroborar una información que no tenía derecho a escribir: para eso estaban los redactores. Cronista era “el escalón más bajo de la escala zoológica”, dice en un libro que tituló con un giro muy personal: ***Lacrónica***.

Lector de Quevedo y contador de sílabas al escribir, Martín Caparrós (Buenos Aires, 1957) suele hacer esas cosas con las

palabras. No solo juntarlas, sino que las palabras hagan lo que de otra forma no harían: que suenen o caigan distinto.

A veces sorprende encabalgando las oraciones así como en un poema.

El símil del herrero lo trae él mismo al referirse a su aprendizaje en la sala de redacción de Noticias, cuando parecía que se dedicaría a la fotografía o la historia y no existían ni las escuelas de periodismo, ni los talleres de la Fundación Gabo, ni el prestigio de la llamada no ficción: las cosas se aprendían en caliente, como el susodicho artesano con su metal. “Era el estilo de formación del aprendiz medieval,

que cuando quería ser herrero, primero lo hacían llevar los cubos con agua, después le dejaban meter algún trocito de metal para enfriarlo, después le dejaban pegarle un poquito al metal y así sucesivamente”, dice desde su casa en Madrid, vía Zoom. Más tarde agrega, el bigote siempre peinado en punta, la camiseta negra: “Uno iba y aprendía el oficio ejerciéndolo, digamos. Lo que importaba era tener cierta idea del mundo y cierta voracidad por entenderlo”.

Autor de más de treinta libros (novela, ensayo, crónica y otras piezas menos clasificables: en junio publicó una ficción interactiva con Revista Anfibia y el próximo libro será una suerte de biografía escrita en verso), Caparrós ha hecho también periodismo gráfico, radial y televisivo; traducido a Shakespeare y Quevedo; recibido premios como el Ortega y Gasset de Periodismo por su trayectoria y escrito poemas para la madre o para San Martín (en la escuela). Como maestro, ha impartido durante diez años el Taller de libros periodísticos con la Fundación Gabo, que cada edición ha reunido a ocho periodistas de Iberoamérica en Oaxaca, Buenos Aires o Madrid. Pero antes de elevar a su propia categoría la palabra crónica (y de rebelarse en su contra en arduas reflexiones), viajó por el mundo, ya no para estudiar historia o huir de un golpe de Estado, sino para escribir “retratos del tiempo” de la Unión Soviética, Haití, Bolivia, Estados Unidos, Perú, Brasil, China. También Belgrado, para relatar una guerra moderna; o Sri Lanka, para hablar de la prostitución infantil; o Colombia, para escribir sobre las guerrillas en San Vicente del Caguán. Y tantos otros y tantos caminos –y chácharas y pamplinas– hasta articular relatos más globales: el hambre del mundo narrada en *El Hambre*; el extraño

continente que nombró en *Ñamérica*; la enfermedad y la propia vida en la reciente *Antes que nada*. Su proyecto podría explicarse con las palabras que le dedicó a la muerte de su maestro Tomás Eloy Martínez: “Empezó a encontrarse en esa mezcla de historia y ficción en que tanto la ficción como la historia se mejoran”. Caparrós lo ha hecho de manera profusa, hiperconsciente y animal, así como otros periodistas de su misma escala zoológica, como su compatriota Leila Guerriero o el mexicano Juan Villoro, por mencionar algunos que también han bebido de Walsh, Martínez o García Márquez y han amplificado el lugar del periodista que piensa y escribe desde América Latina.

Como hecho premonitorio, Caparrós nació en 1957, el mismo año de la publicación de *Operación Masacre*, la obra maestra de Rodolfo Walsh, considerada la primera ‘novela de no ficción’ (un título más bien gringo que podría ostentar junto con el *Relato de un naufrago*, de García Márquez, publicado por entregas apenas dos años antes). Tal vez por eso –y por argentino–, solo ha pertenecido a dos instituciones: el Club Atlético Boca Juniors, del que es biógrafo, y la Fundación Gabo, a la que sigue llamando Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, su nombre de nacimiento, hace 30 años.

–Tu padre decía que el periodista era alguien que sabía un poquito de todo y nada realmente. Esa ha sido un poco la idea general...

–Esa siempre fue la idea. Bueno, según desde dónde se le mire. Mi padre era un profesor en la universidad, un tipo muy intelectual, serio, de esa época. Supongo que, para él y para muchos otros, el

periodista era alguien que no tenía una formación realmente seria, ni un trabajo realmente serio, por una cosa que es de las que más me gusta en el periodismo: que vas saltando de aquí para allá, y un día nada te parece más importante que los mecanismos de transmisión del dinero negro en Panamá y otro día nada te parece más importante que la vida de un pastor en Mongolia. Yo no tengo paciencia para pasarme la vida pensando siempre en lo mismo. En ese sentido, el periodismo me viene muy bien, porque puedo ir cambiando de temas y de cuestiones y de espacios y de punto de vista.

–Una de tus definiciones más bellas de la crónica la escribiste en la introducción de *Larga distancia*: “Y el placer, para mí, de hacer de la mirada pretendidamente neutra del reportero un ojo caprichoso. Escondarse en un cruce: deslizarse más acá del periodismo, más allá de la literatura, para ocupar un lugar sin espacio: escribir crónicas. Retratos del tiempo”. ¿Todavía podemos definirla así?

Por lo menos podemos tender a eso. Lo del tiempo está obviamente contenido dentro de la palabra crónica: crónica viene de “cronos”, que era el tiempo entre los griegos; el cronómetro y todas esas cosas; la cronología. La idea de que una crónica es de algún modo una pintura de su tiempo está en el origen mismo. Creo que las buenas lo son; aquellas que, so pretexto de contar una situación, una historia, un personaje, te dan una especie de panorama de tu época. Kapuściński decía que las buenas crónicas tenían que ser como una gotita de agua, que uno mirara y en esa gotita se reflejaran e intersectaran una cantidad de cosas que hay alrededor. Es una definición que me sirve y me gusta. Cuando las crónicas son buenas no se agotan en la

actualidad de lo que cuentan. Una noticia del periódico cuenta algo que hoy te interesa, pero la lees dentro de dos meses y ya no te interesa más nada. En cambio, una buena crónica se supone que se puede leer mucho tiempo después, porque sigue armando, mostrando o poniendo en escena un mundo, un espacio, una sociedad, una gente, una tradición humana.

–Tomás Eloy Martínez dijo que la crónica era el género central de la literatura argentina. ¿Te parece que sigue teniendo esa centralidad, no solo en Argentina?

–Tomás lo dijo muy generosamente en una crítica que publicó en Página 12 cuando publiqué *Larga distancia*, que fue mi primer libro de crónicas, en el año '92. Después le pedí permiso para usarla como prólogo a otras ediciones. En Argentina creo que se podría sostener, porque en el siglo XIX sin duda los mejores textos son crónicas. *Facundo*, de [Domingo Faustino] Sarmiento, es un texto increíble. *El matadero*, de Esteban Echeverría: sin ninguna duda. *Una excursión a los indios ranqueles*, de [Lucio V.] Mancilla... Fue una época en la que se escribieron muy buenas crónicas y muy poca buena ficción o buena poesía. En el siglo XX hay otras cosas: están Borges, Cortázar, pero también [Roberto] Arlt, que escribió muy buenas crónicas; Walsh y Tomás, que escribieron muy buenas crónicas. O sea, algunos de los escritores centrales del siglo XX argentino también son escritores de crónicas, pero ahí el terreno ya está más peleado con muy buenas obras en otros géneros. En el resto de América Latina es más complicado, habría que ir país por país. Hay algunas buenas crónicas, pero también grandes novelas y grandes poemas o poemarios, que de algún modo compiten con mucha facilidad. Y además, tampoco se trata

de competencia. No vale la pena ponerse a pensar si tal género tiene más peso o menos peso, porque siempre será un poco subjetivo.

–Con frecuencia dices que el periodismo no se trata solo de contar, de narrar algo, sino también de pensar, cuestionar, analizar. ¿Te parece que actualmente hay poco análisis en el periodismo?

Durante mucho tiempo se supuso que una buena nota periodística, un buen reportaje, una buena crónica no tenía que incluir análisis, por este mito de la supuesta objetividad del periodista. Insisto en que es un mito, porque un periodista no puede ser objetivo, alguien que cuenta algo no puede ser objetivo, cada vez que uno cuenta está poniendo en juego su subjetividad para decidir qué cuenta, cómo cuenta, qué es lo que le importa y qué es lo que no importa. No porque trate de engañar a nadie. Se ha hecho una especie de amalgama entre subjetividad y falsificación, objetividad y verdad. Y no es en absoluto así; es simplemente una cuestión estructural. Cuando tú cuentas algo, es tu subjetividad la que te dice qué es lo que vale la pena de contar. Si tú tienes X minutos de grabación, y si no quieres intervenir en nada y te dicen “estos 45 minutos son demasiado, necesito 15”, bueno, vas a tener que trabajar tu subjetividad para cortar los 15 minutos que te parecen más interesantes, que te parece que al espectador le van a llamar más la atención, lo van a hacer reflexionar mejor, o lo que sea. Y eso es puramente subjetivo, en algo que supuestamente es recontraobjetivo.

Entonces, incluso en lo que parece más neutro, más objetivo, hay subjetividad. Pero existe la idea de que el periodismo no tiene que incluir ninguna subjetividad, por lo tanto,

tiene que excluir muchas veces cualquier forma de análisis, porque el análisis es el periodista metiéndose a opinar. Yo creo que uno opina siempre: cuando decide qué vale la pena de ser contado, cómo lo cuenta, a quién y cómo le hace preguntas; todo el tiempo estás opinando. Analizar no es más que poner en evidencia y ser honesto con respecto al hecho de que estás opinando. Mucho peor es opinar sin decirlo y disimulando; en cambio, cuando uno agrega y explicita sus análisis está siendo más decente, más franco.

–En uno de tus libros recientes, *El mundo entonces*, analizas el presente a partir del recurso de una narradora del futuro. Si pudiéramos hablar de algo como “El periodismo mañana”, ¿cómo sería?

–No lo sé. Casi siempre estamos en un momento de transición y crisis y esto se va resolviendo en direcciones absolutamente impensadas. Si hace 30 o 35 años tú me hubieras preguntado esto, yo jamás habría podido prever que esa noción básica del periodismo, que era el diario que sale a la mañana y resume todo lo del día anterior, iba a desaparecer. Y sin embargo, ha desaparecido. Cuando era chico, las noticias eran todo lo que había pasado hasta las nueve de la noche de ayer. Las leías a las ocho de la mañana y te enterabas de cómo estaba el mundo, de cómo había estado. Ahora es un continuo: te vas enterando todo el tiempo a medida que las cosas suceden. Parece una nimiedad, pero es un cambio enorme en la forma en que percibimos el mundo. Hace 30 años no lo habríamos podido imaginar; nadie lo imaginó. Por ahora, lo curioso es que se han difundido todas las técnicas y todas las herramientas que habrían permitido algo parecido a lo que solía llamarse el periodismo ciudadano, descentralizado, donde muchas

más personas, incluidas las que no son periodistas, aportaran información, datos, historias, etc. Eso no sucedió. Cuando sucede, sucede mal: mienten, falsean, lo cual es un dato raro, porque creo que hace 20 años estábamos pensando que los periodistas íbamos a ser innecesarios muy rápido. Ahora la amenaza que podría hacer que los periodistas empezáramos a ser innecesarios es el tema de la inteligencia artificial, que, efectivamente, se está usando para ciertas cosas en periodismo, pero muy bobas: dar los resultados de la primera y segunda división, la fecha de ayer de fútbol, lo que puede hacer una máquina sin ningún problema. Pero para analizar el partido y que el relato tenga alguna gracia, bueno, todavía lo sabemos hacer algunos y otros no.

Por ahora, al periodismo le quedan dos armas básicas que todavía le son propias y que otras máquinas u otros profesionales no pueden hacerlas tan bien. Una es narrar: se supone que nosotros sabemos narrar y sabemos poner las cosas en contexto. Venimos trabajando sobre cada tema y, cuando pasa tal cosa, podemos contar qué significa eso dentro de una sucesión de hechos o de un contexto, podemos contarlo de una manera que sea más interesante, que valga la pena. Las tres líneas en Twitter sobre la muerte de fulano ya van a haber salido, pero se necesita que alguien te explique por qué importa la muerte de fulano, qué contexto se produce. Y de la misma manera, la otra cosa que podemos hacer mejor es analizar. Porque, bueno, nos especializamos en ciertas cuestiones, tenemos más información, trabajamos en eso, ¿no? No porque seamos ni más astutos, ni más nada, sino porque nos dedicamos a reunir información sobre ciertas cosas y, bueno, podemos analizar lo que sucede de una manera interesante, más atractiva.

Creo que esas son dos cosas en las que, por ahora, no pueden reemplazarnos: en contar y en analizar. Seguramente, dentro de 30 años habrá unos aparatos extraordinarios que hagan las dos cosas y habrá algún viejo periodista diciendo: 'Sin embargo, no nos pueden reemplazar...' Pero eso, por suerte, no lo voy a ver.

–Mencionaba a la narradora del futuro que utilizaste en *El mundo entonces*. Este tipo de estrategias o juegos narrativos son frecuentes en tu obra. En *Ñamérica*, en la crónica sobre la Ciudad de México, un tal 'Juanvilloro' te dice que vayas a ciertos lugares sin explicar por qué y tú vas a descubrir ese porqué. A veces se cree que la innovación es la inteligencia artificial, ¿pero narrativamente qué sería la innovación? ¿Hace falta innovar con este tipo de cosas?

–Hay muchísimas cosas que se pueden hacer. En síntesis, sabemos que eso que llamamos Nuevo Periodismo, o como quiera que sea, es algo que empezó en los años 50 y 60, curiosamente primero en América Latina, con Rodolfo Walsh y con Gabriel García Márquez y alguna gente así. Poco después, de forma autónoma, para nada que lo hayan copiado, empezó en Estados Unidos con Capote, con Mailer, etc. Y lo que ellos hicieron fue apropiarse de ciertas formas literarias para contar la realidad. Y se apropiaron básicamente de la novela social, la novela negra americana de los años 40, 30. Ese fue un poco el formato, el modelo que usaron, y fue un gran salto la idea de usar formas de la ficción para contar la realidad. Pero lo que yo vengo diciendo hace mucho tiempo es que parece que nos quedamos con el resultado de aquel procedimiento y seguimos, en muchos casos, contando con esas formas

que cristalizaron García Márquez o Walsh o Mailer. Lo que vale la pena es recuperar el procedimiento, no el resultado. O sea: seguir buscando en la literatura qué formas nos permiten contar la realidad. La literatura está llena de formas posibles.

Pronto voy a sacar un librito, en marzo – creo –, que es una dizque biografía de José Hernández, el gran autor poético argentino del siglo XIX, autor de **Martín Fierro**. Quería escribir esa biografía, pero no tenía muchas ganas de escribir una novela o ensayo, y lo que hice fue decidir que lo contara Martín Fierro en la forma en que José Hernández contó a Martín Fierro: en estrofas de seis versos, con una rima así y asá, todo escrito en verso. El año pasado, cuando me dieron un premio Ortega y Gasset, lo agradecí en verso. Son boludeces, pero por lo menos cambian un poco la forma en que se dicen las cosas. Estos son dos ejemplos, pero yo me paso buena parte del tiempo tratando de pensar de qué otras maneras se pueden contar las cosas. Está lleno de posibilidades. Da mucha lástima dejarlas de lado, ¿no? No usarlas.

–¿Cómo surge esta relación con la poesía, con escribir en verso?

–Leía o escuchaba poesía desde muy chiquito. De hecho, lo primero que escribí fueron poemas para presentar en la escuela. Me gustaba subirme al escenario y descubrí que la manera de que me permitieran hacerlo era escribir poemas: poemas a la madre, poemas a San Martín, poemas ridículos; tenía 7 u 8 años, en la escuela primaria. Seguí escribiendo y leyendo poesía y creo que si algo saqué de eso es cierto oído para la música de las palabras. Cada idioma tiene una música propia, un ritmo propio y si uno trata de seguir ese ritmo, le suena

de una manera totalmente diferente. El ejemplo más obvio es el principio de **‘Cien años de soledad’**: “Mu-chos a-ños des-pués”, son siete sílabas [en el conteo métrico, si la palabra final del verso es aguda, se suma una sílaba], “fren-te al pe-lo-tón de fu-si-la-mien-to, el co-ro-nel au-re-lia-no buen-dí-a”... O sea, la primera son siete, que es la primera parte de un endecasílabo, y después vienen tres o cuatro endecasílabos seguidos; los endecasílabos son versos de 11 sílabas, que es una de las unidades básicas del castellano. Después están los octosílabos, que son la poesía más popular, con la que se hacen canciones y romanceros y cosas por el estilo; y después los alejandrinos, que son 14: dos veces 7. Hay distintas medidas que, muchas veces, quienes tienen oído para eso, las usan disimuladas en la prosa. El principio de Cien años de soledad no está escrito en verso, pero está escrito en verso, solo que está todo seguido y ahí es donde la música aparece. Hay muchos escritores que no usan ese recurso o no tienen esa sensibilidad para oír el ritmo de las palabras. Hay muchos que lo hacen y escriben muy bien pese a eso, pero yo creo que es un gran recurso que a mí me gusta mucho usar. Cuento sílabas todo el tiempo cuando escribo. A veces reemplazo una palabra porque me parece que le sobra una sílaba a la frase, y a veces, ya más brutalmente, dentro de algún libro, meto fragmentos que podríamos llamar poema o algo por el estilo. La palabra poema me da mucho respeto y mucha vergüenza.

–En **Lacrónica** destacaste cuatro libros que te influenciaron en tus comienzos: **Lugar común la muerte** (Tomás Eloy Martínez), **Operación Masacre** (Rodolfo Walsh), **Música para camaleones** (Truman Capote)

e *Inventario de otoño* (Manuel Vicent).
¿Qué otro agregarías?

Relato de un naufrago, que junto con **Operación Masacre** son como los que inauguran esa forma de escribir no ficción en América Latina. Lo leí con mucho placer y un poco de preocupación, tenía once o doce años cuando lo leí en un barco, que no es el lugar para leer ese libro. Era un barco breve, toda la noche cruzando de Montevideo a Buenos Aires. Aun así, hubo momentos en que estuve un poco nervioso leyendo el naufragio. Pero bueno, no le voy a guardar rencor por eso.

–Háblame de dos grandes maestros tuyos: Walsh y Martínez...

Lo de Rodolfo Walsh, sobre todo con **Operación Masacre**, es muy impresionante.

Tenía mucho, mucho respeto porque había sido mi primer jefe y había leído sus libros con mucho entusiasmo cuando tenía 13, 14 años. [Leí] **Operación Masacre, ¿Quién mató a Rosendo?, Irlandeses detrás de un gato**, que es un libro de cuentos. Y durante muchos años no quise releer **Operación Masacre**, me daba miedo que ya no me gustara tanto. A veces miraba un poquito, pero no, tenía miedo. Y hace unos pocos años, una sección de Médicos sin Fronteras de Valencia me invitó a una charla sobre **Operación Masacre**. Probablemente le hubiera dicho que no, pero me daba como cosa no ir a hablar, primero, para gente de Médicos sin Fronteras, con los que he trabajado bastante; y por otro lado, sobre Rodolfo Walsh. El problema era que iba a tener que releer el libro. “¿Qué puede pasar acá?”. Y lo releí y me pareció extraordinario, mucho mejor aún que lo que recordaba. Esa manera de usar el género negro para contar

una historia real y de ir introduciéndose a sí mismo como narrador con todas sus dudas, con todas sus complicaciones. Es algo de lo que hemos abrevado en los 60 y pico de años siguientes. ¿Y sabes que somos contemporáneos, **Operación Masacre** y yo? Fuimos ‘publicados’ más o menos al mismo tiempo. Estoy muy orgulloso de tener su misma edad. Durante todos estos años hemos ido copiándolo, usándolo, abrevándonos en ese libro de una manera extraordinaria.

Tomas Eloy me lleva más de veinte; empezó a publicar en serio en la segunda mitad de los años sesenta. Descubrí, muy tarde, cuánto me había influido Tomás; después nos hicimos muy amigos, pero en esa época, cuando tenía 10, 11, 12 años, leía todas las semanas una revista que había en Argentina, Primera Plana. Era una revista, un semanario de información como lo que en sus buenos tiempos pudo haber sido Semana o lo que trata de ser Cambio en Colombia, ese tipo de semanario que ahora en muchos lugares ha desaparecido. Este era muy austero, o sea, no tenía ni aperturas de página. De pronto una nota terminaba en medio de la tercera columna de una página que tenía cuatro y la nota siguiente empezaba justo ahí, abajo, en la tercera columna, tercio inferior, digamos. No hacían la menor concesión ni al diseño ni nada. Era muy buen texto y mucho, y yo lo leía fascinado. Treinta y dos años después, Tomás me contó que él y su co-jefe de redacción, que se llamaba Ramiro de Casabellas, reescribían toda la revista. Cada número de la revista lo reescribían. Ahí me di cuenta de cuánto me había influido la escritura de Tomás, sin saber que era la suya. Simplemente eran artículos que no estaban firmados. Pero como nadie va poder leer la colección de Primera Plana a estas alturas, lo que les recomiendo, si quieren leer la prosa

de no ficción de Tomás Eloy Martínez, es ***Lugar común la muerte***, que me parece un libro de grandes, grandes crónicas.

–Precisamente, en tu texto sobre Tomás Eloy Martínez dices que lo más difícil de alcanzar, y que para ti él alcanzó, es “un estilo –una música, ritmos, una textura de la prosa”. ¿Crees haber alcanzado algo parecido?

–Queda feo decirlo, pero creo que sí. Trabajé mucho para eso y trabajar mucho para eso, como he dicho muchas veces, consiste en copiar todo lo posible las cosas que te gustan e ir incorporándolas. A fuerza de ir copiando distintas cosas y amalgamando esas cosas que vas copiando, quizás, un día, si tienes suerte y si todo va bien, te sale algo que puedes empezar a creer que es tu propia manera de escribir. A veces hasta me cabrea mi estilo: uso los dos puntos demasiado. Entonces digo: “Basta, no pongas más dos puntos, dejate de joder”, y me resulta difícil, porque me parece muy a menudo la mejor manera de encadenar una frase. Pero, bueno, yo no sé si tengo un estilo, pero tengo unos amaneramientos, unos manierismos que repito y me molestan, eso sí.

–Ya mencionaste ***Relato de un naufrago***, de García Márquez. ¿Qué más puedes decir sobre él, de su influencia?

–Ayer estaba viendo ***La casa alemana***, una serie medio hablada en alemán y medio hablada en polaco sobre los juicios de Auschwitz, en los años 60, es decir, veinte años después del final de Auschwitz. Una serie bastante bien hecha. Me impresionó que cada episodio empezaba con una breve cita de García Márquez. Che, carajo, ¡está en todas partes! Eran muy buenas citas sobre

la memoria, muy breves y concentradas, y me impresionó una vez más el espacio que consigue ocupar su obra, sobre todo en el mundo contemporáneo. Hay algunos de sus textos que me gustan más que otros. Yo no soy particularmente fan de lo mágico, digamos; esa no es la parte que más me entusiasma. Pero, como decía hace un rato, me parece un narrador fantástico, con una música extraordinaria, y tiene varios libros que están espléndidos. Me gustan otros más que *Cien años de soledad*. Me gustan más *Relato de un naufrago*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Crónica de una muerte anunciada*.

Y luego, lo que realmente respeto muchísimo de su figura, más personal, es que siendo un tipo que tenía todo lo que podía querer, seguía tratando de encontrar maneras de ayudar a otros, de participar en la cosa pública, de participar en los grandes debates y en las pequeñas soluciones. Esta Fundación es la prueba más clara de todo eso, ¿no? Digo, ¿por qué un tipo que ya tenía sus años y que tenía todo el lugar que podía soñar un escritor se mete en este quilombo de tratar de organizarnos en encuentros de periodistas muertos de hambre para tanto, en Cartagena o donde sea? Es muy meritorio que tuviera ganas de hacer su contribución y pensar que podía ayudar a que las cosas fueran un poco mejor, en este caso en el periodismo. Y me cuesta decirlo porque suena ‘lambón’, como dicen en Colombia, pero con mucho éxito. Siempre digo: solo pertenezco a dos instituciones en la vida, una es el Club Atlético Boca Juniors, del que soy socio desde hace muchísimos años, y otra es la Fundación, que muchas veces la sigo llamando FNPI, Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, que es como se llamaba cuando la conocí. Pero bueno:

Fundacion Gabo. Hizo un trabajo del carajo, quiero decir.

Y lo que hizo en general fue crear una red de periodismo y periodistas en América Latina que antes indudablemente no existía. Es decir, ayudó a mucha gente a hacer un poco mejor su trabajo y eso está muy bien, pero sobre todo creó esa red, que armó la idea de que existía un periodismo latinoamericano. Tan simple como eso: creó el concepto, que antes no lo teníamos tan claro, de que existe un periodismo latinoamericano. Y ahora nos conocemos, nos referimos los unos a los otros, discutimos, nos ayudamos, etc.

A mí, que había vivido mucho fuera de América Latina, de algún modo me convenció de que América Latina existía. Yo no tenía mucho contacto con gente de Perú, de Colombia, de Venezuela, de Ecuador, de México incluso. Yo había vivido en la Argentina, de la Argentina me había tenido que ir a Francia, de ahí había estado en España unos años, después había vuelto a la Argentina. La Argentina mira mucho más para el lado de Europa que para cualquier otra parte. Entonces, simplemente no conocía a latinoamericanos; no por nada, pero no formaba parte del mundo. Y empezó a formar parte de mi mundo gracias a la Fundación. Empecé a trabajar con la Fundación el año '99 o 2000, por ahí.

Siempre me acuerdo de una situación muy boba, que fue en el primer taller que yo hice, un taller raro de televisión. Se llamaba 'Televisión de Campaña', en Bogotá, en la Universidad Javeriana. Jaime Abello y Ricardo Corredor me pidieron que hiciera algo de televisión. Para mí no era la cosa principal, pero hacía televisión de vez en cuando. La tontería que estaba recordando

es que la primera noche que nos fuimos a cenar éramos 10 o 12 del taller. Todos empezaron a hablar de una cosa que yo no sabía qué era: **El Chavo del 8**. No lo había visto porque cuando **El Chavo del 8** fue famoso yo no estaba en América Latina, era mayor, etc. Todos hablaban de eso y todos tenían referencias con eso, una cultura común que yo no conocía, aunque no fuera más que **El Chavo del 8**, pero seguro que tantas otras cosas. Y este fue como un momento tonto en que dije: "Quiero saber más sobre qué es esto de América Latina". A partir de ahí empecé a viajar mucho por América Latina, a enterarme mucho más, pero eso también se lo debo absolutamente a la Fundación.

–Y has seguido haciendo talleres, entre esos uno muy querido que es el Taller de libros periodísticos...

–Es un taller anual que venimos haciendo hace diez años, pero el año de la pandemia no lo pudimos hacer. Lo empezamos en Oaxaca, México, con la Feria del Libro de Oaxaca. Y hace varios lo hacemos aquí en Madrid, con la Feria del Libro. Es un taller que a mí me da mucho placer hacer. Consiste básicamente en que gente que está escribiendo un libro, que ya lo tiene más o menos avanzado, tiene que mandar una descripción de la estructura y unas 5.000 palabras más o menos del texto, para ver cómo escribe. Esa es su postulación. Este año, por ejemplo, recibimos entre 80 y 90 postulaciones, elegimos 8 entre ellas, y cada uno de esos 8 viene al taller, que dura una semana. Cada uno lee los trabajos de los demás. Cada media jornada, o sea cada mañana o cada tarde, la dedicamos a uno de los trabajos, a uno de los autores. Cada uno o cada una viene y dice "estoy haciendo tal cosa", "no

sé si contarlos de forma fragmentaria o en orden cronológico”, “no sé cómo poner este personaje”. Durante un rato largo, todos discutimos qué soluciones hay para esos problemas. Es algo raro, porque, en general, escribir libros es una actividad tan solitaria. Poder compartirla durante una semana con otras ocho personas que están haciendo lo mismo es muy enriquecedor, creo yo, para los participantes. Y por otro lado, es una situación de generosidad muy grande, porque cada vez que se discute el proyecto de uno de ellos, habemos ocho que estamos tratando de mejorar el proyecto de otro. Es pura generosidad, puro “te ayudo todo lo que puedo, yo acá no gano nada; al contrario, capaz te sacas un libro mejor y vendés mucho más que yo”.

–¿El taller y tu papel como jurado del Premio Gabo te han permitido formar una idea del panorama periodístico en Iberoamérica?

–Sin ninguna duda. Algo que tendría que haber comentado recién fue que los talleres anteriores al taller del libro, entre 2000 y 2010, lo que me permitieron, lo que me obligaron fue a sistematizar un poco la idea sobre mi práctica. Uno hace cosas, pero no necesariamente se pone a pensar cómo y por qué las hace. Ahora, el tener que hacer un taller y contarles a diez o quince personas qué es lo que uno está haciendo, te obliga a pensar sobre eso. Y yo creo que un libro como *Lacrónica*, por ejemplo, donde trato de contar cómo trabajo, sería imposible si no hubiera tenido que hacer esos talleres de la Fundación entre el 2000 y el 2010. En ese sentido, para mí, esos talleres fueron muy, muy útiles.

Ser jurado me sirve mucho para hacerme una idea de cómo están las cosas. En

el periodismo latinoamericano, en el periodismo actual, se supone que buena parte de lo mejor que se hace se presenta al Premio [Gabo], que es un premio de prestigio, bien remunerado, que casi nadie desdeña. Se supone que ahí uno tiene la oportunidad de ver cuáles son las cosas que se están haciendo del periodismo de la región. El año pasado fui jurado de [la categoría] Imagen. Había muchas cosas interesantes, pero había un trabajo de un colectivo limeño, peruano, sobre esas matanzas en Ayacucho. Habían trabajado con herramientas absolutamente accesibles para todos, con mapas, Google, material con audios de la policía, materiales filmados de cámaras de la calle o de otros sitios de noticieros. Habían trabajado con aquello que todos tenemos a disposición y habían conseguido con eso, y con una simplicidad extraordinaria, quién había matado a quién durante toda esa jornada espantosa. Era un gran trabajo porque tenía esas dos características al mismo tiempo: utilizar todas las herramientas contemporáneas, pero no utilizarlas para decir “ah, miren qué moderno que soy”, sino para hacer el mejor periodismo y averiguar cosas que valen la pena ser averiguadas. Aprendí viendo eso.

Y ya entre paréntesis: las entregas de premios me sirven para darme cuenta de una verdad de perogrullo. Otro de los grandes cambios del periodismo en América Latina últimamente y en muchos otros lugares es que aquello que era una profesión totalmente solitaria, se ha vuelto muy grupal, muy colectiva. Los mejores trabajos son colectivos. Yo siempre digo que antes, en las entregas de los Premios Gabo, el locutor y la locutora decían “y el ganador es fulano de tal”, y subía fulano de tal, aplaudíamos. Ahora dicen “el trabajo ganador es tal” y suben 25 personas;

me da miedo que se caiga el escenario. Y eso está muy bien, es un dato muy fuerte sobre cómo ha cambiado la profesión, sobre cómo con las distintas técnicas que se usan para los reportajes se necesita gente que las maneje, cómo se puede coordinar el trabajo de gente que vive en lugares distintos.

–¿Cuál es tu balance de una institución como la Fundación Gabo, que promueve el periodismo a nivel iberoamericano y mundial?

–Creo que la Fundación, como todo, siempre está en crisis, pero hubo una crisis particular, creo, hace unos 10 años, en que, por lo menos yo, te confieso, estaba un poco preocupado, porque a mí lo que me gustaba era esa Fundación relativamente chiquita que hacía talleres, nos juntábamos 10 o 15 en algún lugar donde podíamos, hablábamos una semana y eso era todo, ahí se acababa el asunto. Eso quedaba como en un núcleo mucho más, no sé cómo decirlo... menos institucional, más de reunión de amigos o una cosa por el estilo. Y eso, en algún momento, empezó a dejar de ser así, pero no estaba claro hacia dónde iba. Creo que, de algún modo, mi taller de libros es un intento también de recuperar ese poder, mantener ese espíritu. Y ahora veo 15 años después que tenía razón Jaime [Abello Banfi], tenían razón los que estaban haciendo y fomentando ese trayecto, y que ahora la Fundación es mucho más multiforme. Podría haber seguido siendo aquella institución chiquita, casi en sus talleres, y que tenía una influencia extraordinaria y que hizo mucho bien al periodismo latinoamericano. Pero bueno, gente que tenía otra visión y que tenía la conducción del asunto prefirió que no, que teníamos que diversificarnos en tareas mucho más variadas, a veces encuentros de enseñanza chicos, de hacer seminarios,

que había que hacer más cosas y muy distintas. Y bueno: está bárbaro. Con todas las dificultades que siempre hay, sobre todo lo que tiene que ver con la plata, lo cierto es que ahora la Fundación no ha dejado de hacer aquello que a mí me gustaba, esos talleres más chiquitos y más rústicos, y al mismo tiempo está haciendo una cantidad de otras cosas que le permiten actuar mucho mejor en los sectores. No es que conozca con detalles muchas esas cosas –me entero como puedo–, y estoy convencido de que este aporte al principio a mí no me gustaba mucho, pero ahora reconozco absolutamente que ha sido para mejor.

2

PERIODISMO Y LITERATURA

Taller

Fecha:

16 al 20 de diciembre de 2003

Ciudad:

Cartagena, Colombia

Relatora:

María Paulina Ortiz

La idea decimonónica de que la literatura es ficción tuvo acogida hasta entrado el siglo XX, pero se fue deshilachando. Ahora muy pocos sostendrían una identidad casi absoluta entre literatura y ficción literaria. Para mí la literatura es un conjunto amplio que incluye ciertas formas de periodismo. Yo pensaría que dentro de la literatura, dentro de lo que se hace valiéndose de cierta estructura de palabras y demás, están tanto la ficción como el periodismo. Pero lo que me interesan son los cruces entre ficción y no-ficción, aprender a pensar una crónica, un reportaje, una entrevista como un cuento; tratar de usar las herramientas del relato para mejorar la descripción del mundo que hacemos en los textos periodísticos. Robarle a la

ficción lo que se pueda para hacer mejor periodismo.

Primera persona

La primera característica que definió al Nuevo Periodismo fue la primera persona. La primera persona es una manera de decir “yo me hago cargo de lo que estoy diciendo” frente a la supuesta neutralidad y/u objetividad del lenguaje periodístico habitual, la tercera persona. Es curioso: se supone que es una forma de aminorar lo que uno dice, pero es lo contrario. La primera persona se hace cargo y aclara: “esta no es la verdad, es lo que yo digo”. Pone en duda la posibilidad de emitir una verdad y expresa que lo que se emite es un punto de vista –el punto de vista del autor–, cosa que los medios no

hacen nunca porque sus pactos de lectura se basan en la suposición de que lo que dicen es la verdad.

Todos los textos, aunque no lo digan, son en primera persona, así estén escritos en tercera. Cualquier cosa que se escriba es necesariamente una versión subjetiva. Escribir en primera persona es solo una cuestión de decencia, de poner en evidencia aquello que son pero no muestran.

Nadie puede dar cuenta de una realidad completa sin pasar por el tamiz personal. El truco ha sido equiparar objetividad con honestidad y subjetividad con manejo, con trampa. Pero la subjetividad es ineludible. Simular que no hay alguien detrás de lo escrito es amoral. Contra la apariencia de la objetividad, creo que hay que poner en evidencia la subjetividad. La forma más clara de hacerlo es la primera persona.

Llevamos siglos creyendo que hay relatos automáticos producidos por esa “máquina fantástica” que se llama prensa; convencidos de que los que nos cuentan las historias son las máquinas-periódicos, porque esa máquina hace todo lo posible para que sea así, porque necesita ese pacto para seguir pretendiendo que lo que cuenta es la verdad y no una de las infinitas miradas posibles. Si hay una justificación teórica, y hasta moral, para el hecho de usar todos los recursos que la narrativa ofrece, sería esa: pensar que con esos recursos se está poniendo en evidencia que hay una subjetividad, una persona que mira y cuenta.

Los diarios tratan de imponer “la prosa periodística”, “la prosa objetiva”, que más que objetiva es castrada. Han construido muy cuidadosamente ese modelo que consideramos una escritura transparente.

Hemos llegado a la convicción tácita de que cuando vemos cierto tipo de prosa, no hay prosa, no hay escritura, nadie está contando eso. Es el discurso del medio, de la máquina. A lo largo de tantos años de acostumbrarnos, lo creemos. Volver a poner una escritura entre lo relatado y el lector es la manera de decir: aquí hay alguien que está contando. Para que esto suceda, para volver a introducir ese filtro de la escritura, la manera ha sido ir encontrando formas, estilos, estructuras y demás que se opongan y se diferencien de esa escritura transparente de los diarios en las últimas décadas.

No es que esté en contra de la limpieza de una prosa, sino de la fórmula que pretende que ahí no hay escritura. Hay prosas súper limpias que son infinitamente más bellas que otras cargadas, pero también ponen más en escena la existencia del autor. No es la máquina la que escribe sino cada uno de los que trabajan en ella. No existe objetividad escrita; lo que existe es la honestidad, la decencia, que consiste en contar lo que se sabe, enterarse todo lo posible, y si uno no sabe algo, decir no sé. En *Amor y anarquía*, la biografía que escribí de la chica argentina que murió en Italia colgada en su prisión en 1998 acusada de terrorismo, yo no sabía si la habían matado o si se suicidó. Tenía datos a favor del suicidio pero después de mucho dudar terminé contando que no lo sabía. Era una decisión rara porque una investigación de ese tipo, sobre todo si es un libro, pretende saber cómo fueron las cosas. Es un gesto de honestidad decir que hay datos que uno no sabe. Para mí esa honestidad ocupa el lugar que los medios quieren hacerle jugar a la objetividad.

Un periódico no se permite decir “No se sabe” y se lanza a afirmar algo de lo cual

tiene evidencias relativas. Después se desdice, se hace el tonto, pasa un mes y nadie se acuerda. Los periodistas no se creen en condiciones de permitirse la duda, cuando lo más interesante es si uno puede dudar, y si puede dudar en público, mejor todavía. Es raro, porque lo que se espera es que afirme. En eso se parece el discurso periodístico al discurso político: afirma todo el tiempo. Pero ¿con qué derecho se le dice a alguien lo que tiene que hacer o lo que le conviene? Me molesta la posición del que afirma; prefiero ser el que mira y se pregunta.

Cuando digo primera persona no estoy postulando eso de “cuando yo llegué...”. No estoy hablando de una opinión de fulano. No hay que confundir la escritura en primera persona con la escritura sobre la primera persona. Cuando el cronista empieza a hablar más sobre la primera persona que de lo que lo rodea, deja de ser interesante. Nuestro trabajo es contar el mundo y sus posibilidades, contar algo del mundo que nos parece que le va a venir bien a los lectores.

Cuanta más cercanía, cuanta más pasión se ponga a lo que se hace, mucho mejor. La pasión no es estupidez y la distancia no garantiza ningún tipo de neutralidad. El miedo es que se supone que involucrarse lo hace a uno ir en cierta dirección. Yo creo que uno siempre va en cierta dirección. Disimular las ideas que uno tiene sobre algo es más engañoso que hacerlas evidentes. No existe tal cosa como narrar una serie de sucesos sin involucrarse de alguna manera. Lo que se puede ser es decente y narrar los hechos de la manera más responsable posible.

La crónica

Dentro de este género literario que solemos llamar periodismo y que está determinado,

si acaso, por el pacto de lectura –que asegura que lo que uno está contando de algún modo sucedió– hay una serie de subgéneros. La crónica es uno de ellos. Me gusta la palabra crónica. Defiendo la idea de crónica y supongo que la defiendo tanto más cuanto que la crónica es un anacronismo. Me gusta ya para empezar que en la palabra crónica esté la palabra cronos; es decir, tiempo. Obviamente todo lo que se escribe es sobre el tiempo, pero en el caso de la crónica, es esa especie de intento inútil de atrapar el tiempo en el que uno vive; por supuesto, está condenado al fracaso, pero es absolutamente digno intentar una y otra vez.

La crónica tuvo su momento y ese momento pasó. América se hizo a base de crónicas. América se llenó de nombres y de conceptos y de ideas sobre ella a partir de esas crónicas, que eran como un intento increíble de adaptación de lo que se sabía a lo que no se sabía. Hay estos ejemplos notables en que un cronista de Indias describe una fruta que no había visto nunca y dice: es como las manzanas de Castilla, solo que es ovalada y adentro tiene carne anaranjada. Obviamente no tenía nada que ver con la manzana de Castilla, pero tenía que partir de algo; no podía empezar de la nada. Partía de lo conocido para llegar a lo desconocido.

Así fue como se escribió América: en esas crónicas que partían de lo que esperaban encontrar aquí y chocaban con lo que sí encontraban. Creo que nos pasa un poco todo el tiempo. Cuando vamos a un lugar a tratar de contarle o cuando nos enfrentamos a una situación y tratamos de contarla, vamos con lo que creemos que vamos a ver y chocamos con lo que vemos. Me parece que es en ese choque donde se producen cuestiones bastante ricas.

La crónica es un género altamente latinoamericano para el cual los latinoamericanos no estamos del todo equipados. Me resultaba curioso, sobre todo cuando viajaba por ahí, pensar que tenía una gran ventaja –al mismo tiempo gran desventaja– y es que yo como argentino no tengo una mirada programada. Si fuera francés vería todo a través del racionalismo cartesiano; si fuera inglés miraría con los ojos de un lord del imperio; si fuera norteamericano miraría con los ojos del patrón. No perteneciendo a ninguna de estas culturas fuertes, tenemos unos ojos que deben inventarse todo el tiempo a sí mismos. No sabemos desde dónde estamos mirando y eso por un lado es una debilidad y por otro es interesante porque nos obliga a crear el lugar desde el que estamos mirando.

Pero, insisto, la crónica es un anacronismo. Era una forma de contar en una época en que no había otras. Cuando empezó la fotografía, a finales del siglo XIX, comenzaron a aparecer estas revistas ilustradas en que las crónicas ocupaban cada vez menos espacio y las fotos cada vez más. Entonces lo que hacían era mostrar los lugares que antes describían. Antes de eso había algún grabado, algún óleo, alguna acuarela, pero era muy difícil su reproducción, casi imposible. La forma más fácil de reproducir una mirada sobre un lugar era la forma escrita, prácticamente la única forma de contar el mundo era la escrita.

La fotografía empezó a disputarle ese lugar, luego el cine, luego la televisión. Y quedó claro que la forma escrita es como la más pobre desde un punto para contar el mundo, la que da menos sensación de inmediatez, la que da menos sensación de verosimilitud, la que deja más en claro que

uno está mirando a través de los ojos de otro. Esos que son en principio puntos en contra también pueden ser una ventaja y es sobre lo que hay que trabajar: el hecho de que hay una mirada que cuenta, que hay una capacidad de sugerencia de la palabra que la imagen no tiene (la imagen no sugiere, muestra), que hay la oportunidad de entrar a una cantidad de lugares que la cámara no tiene. Las posibilidades de registro de nuestro cerebro por suerte son todavía mejores que las de una cámara. No tenemos que sacar la cabeza y encender la luz roja. Estamos en una situación que queremos contar y la recordamos y la contamos. Podemos actuar al escribir.

La crónica se definiría, entre otras cosas, por ocuparse de lo que no es noticia, de lo que no nos enseñaron a considerar noticia. La noticia en general tiene dos posibilidades: o habla de los poderosos o de los que se cayeron por alguna razón (un tipo que cometió un delito, o la víctima, o el accidentado). Pero la gente normal, con perdón de la expresión, no entra en el concepto de noticia que en general manejamos. La información, curiosamente, supone interesar a muchísima gente de lo que pasa con poquita, de los tejes y manejes de los pocos señores del poder. Esa es una decisión política fuerte de la información. Postular que lo que importa es lo que le pasa a ese pequeño sector está de manera tácita imponiendo un modelo del mundo en el cual lo significativo es lo que les sucede a unos pocos y los demás lo que deben hacer es consumir aquello que les sucede a esos pocos.

Me parece que la crónica se rebela contra eso e intenta contar lo que le pasa a la gente más parecida a aquellos que leerían esa noticia. La crónica es una forma de pararse

ante esa estructura de la información que habla de unos pocos y decir que vale la pena contar lo que le pasa a todos los demás. A veces es más importante, más noticioso, más informativo para mucha gente enterarse de lo que pasa con unas personas en una plaza cualquiera que leer las declaraciones de un ministro: puede hablar más sobre su vida, su país y sus circunstancias. Es una lástima que los medios no tomen la idea de que sería mejor contar vidas cotidianas. El periodismo tendría que dedicarse a la vida de todos.

Frontera entre crónica y reportaje

La crónica y el reportaje son géneros distintos, pero cada uno es tan válido como el otro. En general se piensa que en los reportajes hay más análisis que en la crónica. Eso no es consustancial al género. Con la presencia del narrador se puede hacer mucho análisis; sin la presencia del narrador no se puede hacer ninguno.

Es confusa la frontera entre los dos. Si es necesario definir lo que diferencia la crónica del reportaje, pensaría en la primera persona o en un tono que remita a la primera persona –aunque no se esté diciendo “yo”–, en un tono que de alguna manera incluya más explícitamente la experiencia y la mirada del autor del trabajo. Muchas veces el tipo de material que se consigue para uno y otro es parecido, lo que se cuenta es parecido, pero lo que define la diferencia es si se incluyen o no experiencias y miradas en un lugar visible y preponderante. Aun en tercera persona, la crónica está más cerca de evocar una experiencia personal.

Actitud del cazador

Mirar es central para un cronista. Mirar en el sentido fuerte. Mirar y ver se han confundido, ya no se sabe muy bien cuál es

cuál. Sin embargo, entre ver y mirar hay una diferencia radical. Mirar es la búsqueda, la actitud consciente y voluntaria de tratar de aprehender lo que hay alrededor, y de aprender. Para un cronista es definitivo mirar con toda la fuerza posible. Es lo que llamo la actitud del cazador.

Me gusta salir a hacer una crónica porque me parece que me pongo primitivo, que recupero ese atavismo del cazador que sale a ver qué encuentra. Y como sabe que tiene un tiempo limitado, un hambre infinito y así sucesivamente, tiene que estar atento todo el tiempo, mirando, pendiente de qué va a pasar.

Es de las cosas que más me entusiasman: pensar que todo lo que hay por ahí puede ser materia de lo que voy a contar. No pensar que si voy a hablar con el ministro, el único momento en el que tendría que estar un poquito concentrado es cuando prendo el grabador y le digo “entonces, ministro, ¿qué opina usted sobre...?”. Mientras llego, toco la puerta, voy subiendo... todo es posible de ser contado.

Esa actitud del cazador, estar mirando todo el tiempo, es definitiva. Mirar donde aparentemente no pasa nada, donde aparentemente no hay una clara situación periodística. Aprender a mirar de nuevo aquello que creemos saber ya cómo es. Buscar, buscar, buscar. Me gusta que esa actitud se use todo el tiempo en todos lados, pero sobre todo para contar las historias de aquellos que nos enseñaron a no considerar noticia. Enfocar hacia ellos nuestra mirada.

Qué voy a contar

Lo primero que hay que hacer es descubrir qué se quiere contar y desde qué punto de vista. Parece una tontería, pero la ventaja de

movimiento que da una buena historia sobre una historia 'más o menos' es extraordinaria. Es cierto que un buen periodista hace algo más o menos bueno con una historia banal, pero localizar una buena historia es importante y vale la pena esforzarse en esa etapa porque va a facilitar el resto. Muchas veces uno no lo toma en cuenta y termina confiando en recursos complicadísimos para salvar una historia que no valía.

Elegir es más significativo de lo que uno cree. Dilucidar dónde está el corazón de la cosa. Definir el foco y hacer que los recursos que se ponen en juego colaboren con él. Preguntarse por aquello que queremos responderle al lector una vez lea el texto. ¿Qué va a hacer que valga la pena, qué lo va a hacer distinto de lo que se cuenta cientos de miles de veces en todo tipo de medios? A menudo, historias que podrían haber sido muy buenas pasan justo al costado. Errarla por una pulgada o por una milla da lo mismo. Pero es más penoso errarla por una pulgada.

Si algo le llama a uno la atención especialmente, hay que confiar en que eso va a llamarle la atención a los demás. Confiar en ese entusiasmo por las cosas que a uno le sorprenden y tratar de enterarse por qué suceden esas cosas. Me gustan las crónicas que narran algo que todo el mundo ve todos los días. Me gusta la idea de enfrentarme con lo evidente y hacerlo visible. Una crónica sobre Birmania es fácil, lo difícil es contar la manzana de tu casa. Obviamente la muleta del exotismo facilita mucho las cosas. Uno sabe qué tiene que estar mirando y mira con esa virginidad que permite ver en cada cosa lo digno de ser contado.

Yo solía decir que viajaba mucho y escribía crónicas de viaje para ver si alguna vez podía llegar a hacer la crónica de la manzana de mi casa, y de hecho no la

he podido hacer. Es interesante contar el propio lugar con una mirada un poco distinta. Existe la superstición de que no hay nada que ver en lo que uno ve todo el tiempo. Esa misma superstición la tienen los lectores: ¿qué me vas a contar si yo lo estoy viendo todos los días?, cuando en realidad está lleno de cosas que contar, con solo rascar un poquito; y ni siquiera rascar: a veces es conectar cuestiones que no lo estaban visiblemente, pensar algo que no suele ser pensado, darle una vuelta de tuerca a algo y hacerlo más interesante.

Me parece que deberíamos tratar de encontrar, en cada hecho que uno cuenta, aquello que puede sintetizar el mundo. Tomarse el tiempo y el esfuerzo necesarios como para encontrar ese punto de vista, ese foco, ese detalle que haga que algo que uno podría contar y que sería banal pueda convertirse en algo que, por la razón que sea, le interese a la gente a quien esa cosa en particular no le importe. Lo que un artículo o crónica debería lograr es que le importe leerla a alguien a quien esa cuestión no le interesa absolutamente nada.

Cuando voy a comenzar un trabajo me da la sensación de que ya todo está contando, todo está entendido, y que mejor me quedo en mi casa. Pero se me pasa pronto. Después de haber elegido lo que quiero contar sigo con la documentación. No está mal leer todo lo que uno pueda. Para mí ahí empieza el trabajo de campo. Lo leído me sirve para aislar cierta data (no creo que lo personal, que el punto de vista, excluya ni la información ni las cifras) y sobre todo para extraer ideas de dónde ir, qué hacer, que después será un diez por ciento de lo que finalmente haré o quizás ni me sirvan. Pero me tranquilizan, me permiten encarar el trabajo.

Llego al lugar con la sensación de que más o menos sé qué voy a hacer en los próximos días: ir a tal parte, entrevistar a tal persona, los temas que voy a tratar, lo que quiero conseguir. Pero cuando llego al lugar trato de no leer más y me quedo sólo con mi cuadernito. Durante mucho tiempo usé anotadores, últimamente uso grabador. Es raro, pero en el mundo contemporáneo llama mucho menos la atención una persona que habla sola que alguien que escribe.

Mientras estoy en la reportería, detrás de una historia, voy tomando notas que son fragmentos del texto que después haré. No ideas ni posibilidades de frases, sino frases que seguramente después corregiré, pero que están ya bastante redactadas. Por eso mi forma de trabajo no implica un empezar a escribir. Lo que hago después es ver dónde pongo cada cosa, como si estuviera editando un video; voy organizado todo y llenándolo de lo que llamo tejido conectivo, como en anatomía: aquello que va conectando una cosa con otra.

En general trato de tener algún contacto en el lugar. Pero me gusta perderme primero, sin muchas ideas creadas. Leo los diarios locales, no las secciones internacionales ni de política nacional sino las páginas de sucesos, las sociales, los clasificados. Me parece que son una fuente del clima muy útil. Trato de meterme en los lugares que sucede aquello que voy a contar, de enterarme de todo lo posible. Es un trabajo de reportería similar a cualquier otro, con la diferencia central de que hay que mirar todo lo que por lo general no se mira.

El principio

Un cronista es un cazador de principios. La presa básica del cronista es un principio.

El cronista va por ahí buscando principios. Si encuentra uno ya queda tranquilo, si encuentra seis: ¡esta sí va a ser una buena crónica! El principio no solo va a atraer al lector sino que le va a dar el tono con el cual se va a desarrollar el relato. Después lo que hay que hacer es plagiarse a sí mismo, no salirse del cauce que ese principio ha fijado, o si se sale, tener muy claro que se está saliendo, por qué, cómo y con qué otro principio (una frase, una idea, un diálogo que pueda justificar el cambio de tono), de manera que el lector no sienta que algo raro pasó sino que hubo un cambio de música, como un discjockey que cambia a propósito.

El principio es lo más importante de cualquier texto. Toda la energía que se le pueda poner a la primera frase es poca porque de eso depende la suerte del resto. Un principio que cuente, que ponga al lector frente a una acción, que inquiete. La primera frase es casi un trabajo publicitario: consiste en concentrar en diez o quince palabras la dosis suficiente de sorpresa, de desconcierto, de intriga, de excitación, como para que digan “quiero comprar ese producto”. En definitiva lo que hacemos es vender un producto, que es lo que viene después. Una crónica puede ser muy buena, pero nuestra primera necesidad es que se lo crea el que la va a leer. Para eso hay que buscarse la manera. La primera frase es muy útil.

Me gusta empezar mostrando algo, no dando cuenta de lo que sucede. En los principios no hay que dar demasiada información; es mejor que sean impresionistas, que busquen producir sensaciones, inquietudes y abran una puerta hacia el resto. No hay fórmulas. Lo que sí hay es un estado de alerta. Estar todo el tiempo pensando que se necesita encontrar un inicio, estar examinando todo

lo que se presenta a ver si va a servir para empezar o no.

Uno está hablando con alguien y dice algo interesante... ¿será que eso sirve para empezar? Si uno está con esa actitud de alerta en la búsqueda de un principio necesariamente alguno va a aparecer. Alguno va a pasar el examen. Si durante la reportería uno piensa varias veces “con esto puedo empezar el texto” y acumula varios principios posibles, quiere decir que va a poder renovar el interés y el impacto del texto bastantes veces, abriendo de nuevo, creando otra vez ese efecto.

Decir o mostrar

Una diferencia fuerte entre los modelos periodísticos es la elección entre decir o poner en escena. La elección de la crónica es poner en escena. Por eso necesita más espacio para desarrollar situaciones, personajes, porque apunta a producir en el lector la sensación y no a decirle “la sensación es esta”. Que el lector vea con uno ciertas cosas y reaccione de cierta manera, no decirle por qué debería pensar ciertas cosas. Uno puede decir “La escena era conmovedora” y ya; para construir una escena conmovedora se necesita un desarrollo y cierta habilidad narrativa.

Hay que tener cuidado acerca del partido que uno toma: el de decir o el de mostrar. Obviamente es relativo. Uno puede decir en unos momentos y mostrar en otros. Reforzar una puesta en escena con un subrayado, pero manejándolo, sabiendo que se está frente a estas dos opciones y que la mezcla de ambas es otra opción posible. Teniendo en cuenta que es una mezcla y que se tomó esa opción.

Una de las formas en que la escritura periodística clásica postula su transparencia –para que uno crea que es la realidad directa– es cortando toda puesta en escena, todo espesor, toda descripción. Me parece que de lo que se trata es de espesar las salsas. Hacer que los personajes, los lugares, las formas de hablar, todo lo que pongamos en el texto, tenga carne, espesor. Que tenga materia y no sea esa especie de fotocopia que en general entrega la escritura periodística.

En qué tono contarle

La elección del tono debe hacerse desde el momento en que se empieza a trabajar en una crónica. El tono en que se escribe algo es central porque comunica toda la sensación alrededor de lo que se está leyendo. Los datos, las palabras, los hechos pueden ser los mismos, pero según como uno los vaya articulando, según el tipo de frase que vaya poniendo, según el tipo de organización, van a armarse tonos totalmente distintos. Si no se toma una decisión desde el principio –“esto lo voy a contar de tal manera”– se mezclan tonos y se hace ruido. El lector va a perderse: “¿Cómo así? Si yo venía leyendo una cosa y de pronto encuentro otra”. No digo que eso no sea un recurso válido: a veces uno empieza de una manera para seguir después con otra y para volver y para ir. Está bien, si se controla.

El tono que uno le va a dar al texto no se lo imagina en abstracto. Creo que uno se lo imagina a partir de una o de dos frases. La forma de plasmar mejor el tono en que uno cuenta es el principio, son las dos o tres primeras frases.

Uno de los datos centrales del tono es el tipo de palabras que uno usa. Nosotros trabajamos con palabras, pero no tenemos un dominio demasiado extenso sobre las palabras que usamos. Sería ideal controlar las palabras porque cuando uno no las controla, ellas lo controlan a uno y hablan por uno. Siempre pasa: las palabras siempre dicen mucho más de lo que uno querría y eso obviamente es incontrolable. Pero hay la posibilidad de decidir. Uno puede elegir con el tono. Decidir, por ejemplo, si va a poner falleció, murió, dejó de existir. Para cada cosa que uno quiera decir hay un registro muy amplio de palabras. Es bueno saber en qué léxico quiere uno moverse, para manejar el tono.

Y tratar de evitar lo que llamo las segundas palabras. Los periodistas creemos que nuestro oficio consiste en desechar la primera palabra que viene a la cabeza y usar la segunda. En lugar de murió, poner falleció; las cifras bajaron, pero ponemos descendieron. Así sucesivamente. Los diarios están plagados de segundas palabras, que para mí son el signo más definitivo de algo kitsch, de manierismo, de comprar el jarrón de porcelana con flores violetas en vez del vaso sencillo de vidrio recto. La primera palabra casi siempre es la mejor. Si uno usa una segunda para demostrar que sabe muchas palabras, si el único recurso que tiene es ese, es porque está jodido. Me parece que uno tiene formas más elegantes de contar, formas que tienen que ver con el tono, el ritmo, el punto de vista.

El caso paradigmático de segundas palabras al poder es el frenesí por la sinonimia. Caer en una tormenta de sinónimos so pretexto de que queda feo repetir algo. ¿Por qué queda feo repetir? Si estoy convencido de que esa

es la palabra, ¿por qué no la puedo decir ocho veces? ¿Qué pasa? ¿El lector va a decir que soy un poco burro? Un sinónimo puede hablar a través de uno si no piensa mucho la palabra. Es central saber qué se está diciendo. Usemos diccionario. Interesémonos por las palabras. Son la única materia prima que tenemos.

Hay un verbo muy noble en castellano que es decir, dijo, dice. Por alguna razón creemos que tenemos que usar toda esta sinonimia (señaló, advirtió, indicó) que además nos traiciona. Se usa explicó cuando alguien simplemente dijo algo. O declaró cuando dijo buenos días. Cada uno de estos verbos sustitutivos conlleva un juicio sobre cuál fue la intención del tipo cuando lo dijo. Si uno dice advirtió está haciendo juicios de que el fulano lo dijo “para que”. Conlleva un significado que uno no le quiso dar a la expresión sino que se coló por no usar “dijo”. Nunca uso otro verbo que no sea “dijo”, “dice”, “dirá” o “había dicho”. Es más elegante y preciso. Es una primera palabra. Si cada tanto hay que subrayar que lo que hizo no fue solo decir sino amenazar, puede que uno lo diga, pero ahí ya va a tener peso.

Usar las primeras palabras es un pequeño paso hacia una forma de saber qué palabras usa uno y por qué. Cada momento estamos eligiendo la palabra tal en vez de la palabra cual. Cuánto más sepamos por qué estamos eligiendo cada palabra, mejor vamos a escribir, porque vamos a estar controlando lo que escribimos. Para eso hay que leer mucho y saber qué significan las palabras.

Si cada día uno se entera de una o dos palabras, de dónde vienen, cómo se pueden usar, al cabo de dos años tiene mil palabras

más y va a poder usarlas como le dé la gana y no ser usado por ellas. No deberíamos permitir que las palabras nos pongan en un lugar donde no queríamos estar. Usar la palabra fallecer ya me hace ser parte de determinada retórica, determinado tono. También es importante cuidar la gradación de las palabras. Uno tiende a usar palabras muy fuertes muy rápido y esas palabras no dejan espacio para seguir adelante. Después, cuando realmente se quiere decir algo, no hay cómo decirlo ni el lector lo va a creer.

Lo que más hace avanzar la narración es el verbo. Me gusta que las situaciones verbales se expresen con verbos. Lo directo tiene mucha más fuerza. Si estamos contando una de acción (otra cosa sería si estamos describiendo un paisaje) es mejor el toc-toc-toc, el ritmo rápido, el golpe. Las formulaciones directas. No perder aliento en oraciones subordinadas, que son la muerte del ritmo. Muchas subordinadas pueden evitarse o reemplazarse por los dos puntos. Los dos puntos implican una continuidad, una relación de causa-consecuencia.

Uno de los problemas que se tienen es cómo introducir frases. Empezar una frase es difícil, uno parece estar obligado a alguna introducción, a poner algo antes para ayudarse, una muleta que no sirve para nada. Usamos algún tipo de adverbial de tiempo o de consecuencia – entonces, por lo tanto – y esos suelen ser los momentos más pesados de una frase porque después uno ya está contando lo que tiene que contar. Hay que cuidar esas transiciones porque pueden arruinar una buena frase. La forma como uno empieza la frase determina de qué modo se va a leer. Algunos conectivos no son necesarios. Se quitan y no pasa nada.

No hay que enunciar lo que se va a hacer sino hacerlo. Cuando uno relee lo escrito encuentra que ha puesto cosas innecesarias. La aspiración máxima es que todo lo que haya en el texto sea necesario para él. Eliminar lo superfluo, lo que no quiere decir necesariamente ser seco ni austero. Se puede ser barroco y llenar todo de palabras sin que nada sea superfluo, pero eso es más complicado. Yo leo lo que escribía hace quince años y digo ¡cuántas palabras usaba! Ahora escribo con menos palabras, menos adjetivos, menos fórmulas y menos ganas de sorprender a nadie. Supongo que es un camino habitual: cuando uno empieza necesita que digan “¡ah, miren, qué bárbaro!”. Después se le pasa y puede escribir tranquilo.

Cuidar también que no haya ritmos demasiado distintos. Actuar en vez de reproducir. Concentrar. Poner solo lo necesario para contar lo se quiere contar. Uno tiene una cantidad de información recogida, pero debe ir cincelandando el texto como una escultura hasta que quede lo que uno quiere presentar. La crónica, así como el relato, debe dar la sensación de que todo lo que narra es necesario.

Comas y adjetivos

Las comas son otro de los grandes flagelos de la humanidad. Uno echa comas sobre el campo y espera que crezcan. Somos muy generosos. Deberíamos controlarlas más. Una coma no puede separar el sujeto del predicado y sobre todo del verbo. Dos comas se anulan a menos que encierren una idea. El mal uso central de la coma es confundirla con una señal respiratoria: “ahora ¡a respirar!”

La coma es un signo ortográfico que organiza el sentido de una oración. Hasta aquí llegó cierta idea. Lo que hay entre estas comas es

otra idea de otro nivel respecto al resto. Así como con el punto termino una exposición y empiezo otra, la coma sirve para que dentro de una idea haya un subsector que está separado del otro. Por eso no se separan sujeto y predicado; se necesitan mutuamente. ¿Usarla porque se suceden ideas? Esa no es su función, a menos que se esté enumerando.

El punto y coma es muy útil y muy poco usado. Es una forma de separación. En nuestra jerarquía es un poco más que una coma y un poco menos que un punto. Cuando se quiere separar dos ideas bastante pero no tanto como para decir “aquí termina una enunciación y empieza decididamente otra”, puede usarse el punto y coma. En periodismo no se usa casi nada. Ha sido reemplazado por el punto, lo cual es perder una posibilidad, perder la riqueza de usar un signo más.

Los adjetivos antepuestos son otra de las marcas de aquel jarrón con flores violetas. Los adjetivos están muy cómodos después de los sustantivos. La estructura con la que pensamos nuestro idioma tiende a dar primero el sustantivo y después adjetivarlo. Hay idiomas donde no es así, el inglés suele ser al revés. En el castellano corriente el adjetivo antepuesto es como un signo de una supuesta belleza que me parece del mismo orden que las segundas palabras.

Cuando hay una sucesión de adjetivos, cuando no hay sustantivo que se libere de un adjetivo, se vuelve un cliché que habría que derrotar. Cambia mucho si uno usa un adjetivo a conciencia, para subrayar algo, para producir un efecto, que si lo usa porque va saliendo así. Si se pone un adjetivo en cinco líneas ese adjetivo tiene mucha fuerza, pero si a cada sustantivo

se le pone un adjetivo ya es como una costumbre, una formulación que de tan repetida no va a decir nada.

La música de las palabras

¿Suena bien lo que escribimos? Más allá de los significados, también es una cuestión de sonido. Leerlo, oírlo, repetirlo, mirar qué suena mejor. Buscar frases placenteras. Para lograr un ritmo, un arrullo, es central ir oyendo lo que se escribe y hacer pequeños ajustes que permitan que una frase fluya mejor. Esto es en lo que más trabajo, en eliminar esos ruidos que parecen tonterías pero marcan diferencia. A veces me paso un rato buscando una palabra no porque no consiga decir lo que quiera decir sino porque faltan sílabas o sobra una sílaba.

Es una condición casi indispensable tener en la cabeza las músicas que le van bien al idioma. Es cierto que el lenguaje se constituye a partir de la poesía y la buena poesía es el momento de mayor concentración del idioma. Dar vueltas por la poesía es bueno. Empaparse, imbuirse de cierta manera de escribir, escuchar.

En castellano, las frases de siete, ocho, diez y once sílabas van mejor que otras combinaciones. Casi nadie tiene en cuenta esto cuando escribe. No se trata de ir contando frase por frase, pero con el tiempo y la práctica uno se va dando cuenta. La medida del romance, ocho, es la métrica más popular, es cortita. El endecasílabo es más sereno, da más aire. El alejandrino está construido en dos partes de siete más siete, porque catorce puede resultar largo y pomposo. Usar estos ritmos hace que el castellano que uno produce sea más fluido y agradable.

Tratar de darle mucha atención al sonido de lo que escribimos. A ese ritmo que remite a lo auditivo, que remite al sonido que tiene eso si se lo pronuncia, si se lo dice, no a lo que en general se entiende como lenguaje oral, que es tratar de reproducir la forma en que hablamos. Atender a la música de las palabras.

Una voz propia

De lo que se trata es de encontrar una voz que los demás reconozcan como de uno. Que alguna vez suceda que algunos lectores lean un pedacito de un texto y digan esto es de tal persona. Encontrar nuestra propia voz, nuestro propio estilo, nuestra manera de decir las cosas y no estar cerrado a las posibilidades. Eso incluye lo que a uno se le ocurra y también lo que uno pueda copiar.

Uno casi siempre empieza copiando y si no lo hace conscientemente lo hace sin darse cuenta. Leer es ir incorporando fórmulas, maneras que después uno va a reproducir. Hay casos en que uno puede hacerlo de forma más notoria, para ir armando su propia voz. No teman copiar, robar ideas, formas, giros, tonos; solo sería penoso si uno copia una cosa y no sale de ahí, y queda como anclado. Pero usar modelos para incorporarlos y tratar de salir adelante a partir de ahí, está bien.

Para encontrar la voz hay que leer mucho y leer con esa intención: pensando qué de todo eso me va a servir, qué voy a poder usar. Si uno lee con esa intensidad algo se le pega del ritmo, del tono. Algo le va quedando y lo va usando en su propia producción. La mejor manera de aprender a escribir es leyendo. Se puede hablar, pensar, hacer muchas cosas para escribir mejor, pero la absolutamente indispensable

es leer. Leer atentamente y pensar “ah, yo podría hacer algo así, yo podría desarrollar esto”. O simplemente escuchar un ritmo, seguir el sonido de la prosa, ir dejándose llevar por ciertos recursos.

Hoy nos parece tan importante la originalidad sin saber que en eso sí que somos originales, porque hasta hace ciento y pico de años la originalidad no le importaba a nadie. Retomar algo que había sido hecho y hacerlo de nuevo, con una ligera variación, era perfectamente lícito. Lo digo para autorizar cualquier tipo de plagio, de robo, si va a llevarnos después a encontrar nuestra propia voz.

La estructura

Ninguna historia me ha dicho cómo contarla. A mí la historia no me habla. Eso me funciona por sobresaltos: este puede ser un principio, tengo que organizar la estructura de tal manera. Cuando voy por la calle pienso: lo central es la historia de fulano, con esa historia voy a estructurar todo y lo demás lo meto alrededor. La idea de intuición no exculpa del esfuerzo, el interés, el entusiasmo, la formación, la búsqueda. No hay tal cosa como intuición en el sentido de iluminación externa. Son procesos que dependen de lo que uno pueda haber hecho, de lo que uno pueda haber acumulado, solo que no están conscientes.

Uno se enfrenta a una historia con un determinado prejuicio, con un juicio previo. Al ir a un sitio uno va más o menos decidido de lo que va a contar, pero hay que estar lo suficientemente abierto como para decir: no, en realidad la historia no es esa, o es esa pero a través de otra vía que le da una vuelta radical. Esto lo que exige es un

examen constante de qué es lo que uno está haciendo.

Si yo estoy haciendo una crónica, a partir del momento en que empiezo el trabajo de campo voy armando una estructura, o guión, como lo llamo. Cuando ya tengo algunas cosas pienso: abro con tal, después viene tal, después cual, en el medio me faltaría algo, ¿qué puede ser? Cada noche, cada mañana, reviso mi estructura y veo qué de lo que ha ido pasando la modifico y qué voy a necesitar para completar los agujeros que se han creado, pero siempre dispuesto a que pase algo que le dé vuelta. Y en general pasa. Es bueno que pase. Uno no necesariamente encuentra el principio de su texto el primer día. La estructura no solo permite saber qué se está haciendo y cómo, sino qué falta por hacer.

Todo el tiempo hay que estar tratando de entender cuál es la historia que se quiere contar, cuál es la historia que va a completar, a redondear, a darle sentido a lo que uno está haciendo. Es bueno acostumbrarse a trabajar de esa manera, aun cuando no se tenga el tiempo largo para sentarse a escribir. Ir editando en la cabeza, editando casi en el sentido cinematográfico: lo que me va servir es esto, necesito hacer otra pregunta, tengo que ir a ver a tal persona para que me hable de tal cosa. De la misma manera uno puede ir armando en la cabeza la estructura de la nota que va a hacer. Si uno va pensando qué es lo que tiene, qué debe conseguir, cómo va a organizarlo, hay menos riesgo de que se escape algo.

Para estructurar un texto una posibilidad es buscar un hilo conductor central e incrustar en ese hilo el resto de las cosas que uno quiere contar. Por supuesto también se puede hacer un relato que

respete la cronología, o un relato que tenga que ver con el propio recorrido del cronista. Hay muchas posibilidades. Lo importante es que la estructura tenga orden. Si coexisten dos historias, por ejemplo, hay que tener claro cuáles son y encontrar una estructura que permita dejárselo claro al lector. Debe haber marcas que aclaren dónde estamos y por qué.

Siempre trato de pensar la estructura con cierta espacialidad. La tengo que ver. Hay una composición casi pictórica en la forma en que uno imagina un texto, hay unas simetrías, unas formas que se engranan, se contraponen, se completan. Me gusta poder verlas, por eso mismo tiene que tener esa calidad espacial.

Pensar lo que uno está contando en términos visuales es una buena manera. Pensar las crónicas como una sucesión de imágenes cuya distancia con lo mirado va a marcar la manera en que las cosas van a ser contadas. Elegir los planos que se van a usar en cada momento. No quedarse lejos mucho tiempo en planos generales sin mostrar nada que llame particularmente la atención. El plano general sirve para usarlo por momentos, para pasar rápido a un primer plano, a un plano medio, a un plano americano, a un primerísimo plano.

Esa sensación visual es bien significativa cuando uno está escribiendo una crónica. Qué uso de los planos hacer, cuándo se pone qué plano. Tenemos el ojo bastante acostumbrado por las películas. Se puede hacer el ejercicio de mirar dos o tres películas que a uno le gusten, analizando qué planos va usando el realizador en cada momento. De ahí uno aprende un poco sobre cómo componer un texto.

Suelo mantener la idea de que en los textos haya como unidades más o menos autónomas, conjuntos de párrafos que uno llama bloques (nombre no muy feliz). Cada bloque debe tener su apertura, su desarrollo, su cierre, sus nudos dramáticos, sus momentos de mayor intensidad, sus personajes. Me gusta trabajar cada uno como una unidad en sí y a la vez ir viendo cómo cada bloque se relaciona con el anterior y con el posterior. Es interesante armar enganches por oposición, por causalidad, por continuidad, entre el final de un bloque y el otro.

Algunas cosas dentro del texto merecen más énfasis que otras: hay que darles ese énfasis para que la escritura no sea monocorde, que sus altos y bajos correspondan a lo que uno está tratando de contar en cada momento. Manejar los cambios de intensidad. Darle más aliento a la información, sin apretujarla. Buscar matices en la escritura. No contar demasiado parecido cosas que no lo son. No contar las cosas como si fueran un registro notarial. No son un registro: son un relato. De nuevo qué opción tomamos: decir o poner en escena.

Los diálogos

¿Cómo ponemos en el texto los diálogos o las líneas de citas textuales?. A mí me gusta sacarlas del cuerpo del texto porque me parece que airea el espacio. Me gusta con un guión de diálogo, afuera, y no incluyo el verbo dentro de esa línea. Cuando pongo el verbo, lo pongo abajo. Creo que una línea de diálogo es ya en sí una unidad y no me gusta ensuciarla con el “dijo, pensó, declaró”.

Hace un tiempo usaba mucho lo que llamaba “el efecto V” (lo bautizamos así con un amigo

porque la autoría era del escritor Manuel Vicent), que se trataba de usar líneas de diálogo para separar unidades del relato en vez de poner un subtítulo, por ejemplo. Cuando quería dar sensación de continuidad pero separar un bloque de otro. A veces los párrafos muy largos le dan al lector la sensación de miedo, de que se está metiendo en un túnel muy interminable.

Cuando uno toma un diálogo o una cita debe ser muy preciso. Poner atención a que la gente habla como habla, no como dicen los manuales de estilo que hay que hablar. La forma como alguien dice algo es por lo menos tan importante como aquello que dice. Sin embargo, los periodistas están convencidos de que pueden hacérselo decir en el idioma en que les parece conveniente.

La manera en que habla alguien es información y contribuye a crear el clima, a dibujar el personaje. Eso que hacen en las entrevistas que no hay frases que no terminen, no hay titubeos, no hay muletillas, no hay correcciones, no hay errores, todo está según las reglas de la Real Academia... La gente en general no habla según las reglas de la Academia. No es que haya que reproducir exactamente cada palabra dicha sino crear el mismo efecto con las herramientas que se tienen.

Si uno introduce un personaje en un texto, no es muy difícil encontrar las tres o cuatro características que lo definen. Pero hay que estar atento y tener ganas de buscarlas. Hay que ir con esa premisa. Mirar todos los detalles posibles. El personaje tiene que estar definido para que exista, tener esos rasgos que lo perfilen. Cómo está vestido, cómo se mueve, cosas que si uno las pone cambian el espesor de lo que se está escribiendo. Lo hacen más verosímil.

Cualquier lector va a creer más en un personaje que tiene ciertas características, que es alguien.

La entrevista

La entrevista es un género injustamente maltratado desde el punto de vista de la escritura. Es un género que ejerce mal nuestro periodismo. En la entrevista la escritura renuncia a cualquiera de sus atribuciones y lo único que hace es demostrar su inferioridad con respecto a los demás canales: si uno ve una entrevista con fulano en televisión, lo está escuchando, está viendo lo que hace y tiene una serie de información sobre él; si la oye por radio escucha a fulano y sus tonos, además de lo que dice. Pero si esa entrevista la lee en la prensa, en el 98 por ciento de los casos va a leer solo el texto mal transcrito de lo que fulano dice. Es el caso más claro en el cual la escritura se presenta inferior a los otros medios.

Supongo que es así básicamente por pereza: un periodista va a hacer una entrevista, pone el grabador, charla un rato y después transcribe ocho preguntas y ocho respuestas. Me da la sensación de que es mucho decir que eso es un periodista. Ha hecho el trabajo de tratar de pensar algunas preguntas, también en la mayoría de los casos no ha pensado las preguntas. Pero aun habiendo hecho todos los deberes –que para una entrevista es leer todo lo que uno pueda sobre ese fulano y armar una sucesión de preguntas que es de alguna manera un esqueleto de la nota que se va a hacer– desaprovecha las posibilidades de la escritura.

En nuestros medios hemos llegado a considerar entrevista a la transcripción

notarial de los fragmentos de un diálogo, con lo cual el periodista desde el momento en que sale de la casa del entrevistado se transforma en un ser inútil. Un periodista tendría que tener un poco más de orgullo y ser un poco más que eso. Cuando uno va a hacer una entrevista tiene que ir con el mismo espíritu de la crónica, del cazador, con la mirada que busca. Una entrevista es un texto periodístico en el cual puede usarse todo tipo de recursos, como en cualquier otro.

Debería estar prohibido hacer una entrevista sin tener un buen cuestionario armado. Saber bien a dónde voy, intentar mostrarle al entrevistado que no solo conozco lo que hace, sino mostrarle cierta complicidad sobre todo si es entrevista escrita. Esto le abre espacio para que cuente y seguro va a dar un resultado infinitamente mejor que cuando uno va a pelearse con el entrevistado.

Me parece que lo que funciona mucho en una entrevista es callarse la boca. No hay nada más efectivo para hacer hablar a alguien que callarse la boca. No saltar rápidamente a la siguiente pregunta, sino quedarse callado, esperando. El 90 por ciento de la gente habla y ahí es cuando va a empezar a hablar sin saber qué va a decir. Ahí es cuando la charla se vuelve una charla.

Hace muchos años me divertía haciendo siempre una pregunta: ¿para qué sirve lo que hace? Es extraña, descoloca a la persona. En las entrevistas trato de preguntar por el poder. Es interesante también una entrevista cuando de alguna manera consigue poner en escena las obsesiones del entrevistador. Es lo que va hacer que esa entrevista no sea igual que las otras cien mil que se publican.

En una entrevista la idea es ir mezclando diálogos con narración, tanto como en una crónica. Esto le va a dar más riqueza. En el diálogo importa la verosimilitud. Que sea verosímil como lenguaje del entrevistado, como lenguaje del entrevistador, como parte de esa situación. A veces cambiar el orden de las preguntas cambia el sentido; si eso se produce, yo no lo hago. Pero si no lo cambia y además contribuye a mejorar el relato, a hacerlo más comprensible, fluido, no tengo problema. Me gusta jugar con la mezcla de discurso indirecto y discurso directo. Por un lado poner lo que dijo (discurso directo) y de repente cortar y decir “y después siguió contándome que...” (indirecto: uno dice lo que el otro dijo).

Una entrevista es un relato para cuya producción uno tiene que ir y hablar con alguien. Un relato donde hay dos personajes, el entrevistado y el entrevistador. Hay un escenario, hay datos que forman el contexto. Como una crónica, requiere encontrar una buena entrada, un buen final, regular los tiempos, en un momento acelerar un poco, en otro hacerlo más lento, si se quiere decir algo que exige más elaboración. Hacer uso de los tres tiempos centrales que tiene el castellano.

Creo que todo lo que uno ve y oye es material periodístico. El *off the record* no termina de convencerme. Me parece que es otra expresión del contubernio entre sectores de poder, políticos y periodísticos. A mí no me interesa mucho el periodismo que tenga que ver con gente que pueda desmentirme. Me interesa contar las historias de los que no salen normalmente en los diarios.

El perfil

La entrevista debería estar más mezclada con el perfil. Por alguna razón el perfil lo hacemos poco en Latinoamérica. Los anglosajones son los que más y mejor lo practican. Es un género precioso. Requiere más trabajo; puede ser esa una razón por la cual no se hace, pero quizás también porque da un poco de miedo hablar de la gente que merecería perfiles con palabras que no sean las que él y su entorno sugieren.

Mientras en la entrevista hay una sola fuente, en el perfil hay muchas. Hay otra gente que va a decir algo sobre el personaje. El texto se arma no solo con lo que el personaje dice y con lo que uno ve sino con lo que otros dicen. Cuánto más central esté la presencia del personaje, más parecerá una entrevista; cuánto más haya alrededor pintura de quien lo escribe, más cercano estará al perfil.

La versión más minimalista de este género –que los americanos hacen con frecuencia bien– es esa especie de collage de voces: entrevistan a veinte personas para que cuenten algo sobre fulano y después publican fragmentos de lo que cuenta cada uno, con una edición casi cinematográfica. Así se va armando el retrato del personaje. Es atractivo, da resultados preciosos. Tiene buen ritmo, va y viene, salta de un extremo al otro según quién hable y cuenta una historia. Ese sería el grado cero del perfil. A partir de ahí se iría desarrollando a medida que uno trabaja con los testimonios. Algunas cosas las contaremos con nuestra voz y otros quedarán como testimonios. Es un género que vale la pena rescatar.

Editores y lectores

En el periodismo sucede que, cuando se dan cuenta de que eres bueno haciendo algo, consiguen la manera de que no lo hagas más. Debe ser una cosa de protección del idiota. Cuando alguien muestra que no es tan idiota, so pretexto de premiarlo, consiguen que no lo demuestre. Lo cierto es que desde distintos sectores –individuales, institucionales– hay como una pelea para romper con eso.

A mí me costó bastante tiempo que no me pagaran menos por escribir. En algún momento empecé a dirigir medios. Eso tiene su atractivo, ver cómo se crea el espacio, etc., pero llegó el día en que quise escribir otra vez y eso significaba un descenso económico fuerte. Tuve que pelear para que no fuera así. Creo que poco a poco algunos han ido consiguiendo que escribir no sea castigado económicamente, que los dueños de los medios entiendan que es bueno pagarle bien a alguien porque escribe bien. En algunos espacios está apareciendo la conciencia de que eso es digno de ser pagado. Pero hay que seguir peleando.

¿Cómo hemos hecho para pensar que los lectores son idiotas? Los editores en general creen que el lector no lee, con lo cual lo ponen en el limbo de la indefinición, porque un lector que no lee pasa a ser una no-entidad. Ese es un problema grave porque hay géneros que no funcionan en 5 mil o en 6 mil caracteres. Si uno quiere contar una crónica en la que establezca ciertos personajes, ciertos ambientes, ciertas situaciones, necesita espacio para eso.

Hace cuarenta años los escritores pensaban que los lectores eran súper inteligentes y por ello había que dedicar

los mayores esfuerzos que uno pudiera para estar a su altura. Ahora parece ser que la situación fuera casi la contraria: pensamos que el lector es alguien a quien hay que explicarle todo porque es tan tonto que si no se le explica, si no se le hace fácil, corto, simple, no va a entender nada. Eso es decididamente triste. Se le llena todo de recuadritos, de dibujitos, de fotitos, porque se cree que el lector es alguien que no lee y si lee se está equivocando. El recuadro es una derrota del cronista. Es no confiar que en un solo texto va a poder interesar al lector, engancharlo para todo el recorrido.

La pirámide invertida también es un gesto de resignación del periodismo: mi lector no va a llegar ni a la línea veinte, entonces le cuento todo en las cinco primeras, por lo que el lector no llega a la veinte ya que todo se le ha dicho en las cinco primeras. Es una confesión de impotencia del periodista. Sería bueno tener la soberbia de pensar que sí lo vamos a mantener y que le podemos contar las cosas a lo largo de veinte líneas o más. Los cuentos lo que buscan es eso: que el lector llegue al final y que haya cosas que lo impulsen a seguir y a seguir.

¿Por qué la televisión se cree que tiene derecho a enseñarle al espectador a mirar y los diarios no creen que tienen el derecho de enseñarle al lector a leer? Si queremos tener la oportunidad de trabajar de otra manera, tenemos que proponerle al lector otras formas de acercarse a lo escrito, tenemos que conseguir quién sea capaz de recibir aquello que vamos a producir. Si no creamos lectores no podemos ser periodistas mejores, no podemos ser periodistas distintos. Obviamente desafiar a los lectores supone desafiar a los editores primero, y antes supone desafiarnos a nosotros mismos (mucho más que a editores y lectores).

Desafiarnos a ser capaces de hacer algo que no sea la papilla de siempre.

Tener ganas

Es muy probable que nadie venga a ofrecerle a uno el espacio para hacer lo que quiere. Todo depende de cuán convencido esté uno de que tiene ganas de dar la pelea. Muchas veces uno hace esto contra jefes, patrones, medios y depende de uno –y de las ganas que tiene de hacerlo– las posibilidades que tendrá de seguir haciéndolo. Uno puede elegir desentenderse de cualquier intento de mejorar en ese sentido. Pero si lo que quiere es cambiar para mejor hay que dar la lucha.

Me pregunto cuán infranqueable, cuán ineludible es la obligación de un cierto formato. Para un editor lo más fácil es decir “hacemos como se ha hecho siempre”, sin complicaciones, sin esfuerzos; pero uno puede eventualmente entregarle dos opciones en el mismo espacio: una de ellas trabajada y escrita de otra manera. El editor en algún momento fue periodista, a veces hasta le puede interesar que uno le haga una oferta distinta si con eso puede llegar a mejorar lo que le pidió. Siempre se pueden encontrar maneras, si se tienen ganas.

A uno lo editan, pero lo editan mucho más en la medida en que se deja editar. Eso también tiene que ver con el grado de convencimiento que uno tenga de lo que está haciendo y lo dispuesto que esté a defenderlo. A veces la defensa de ese convencimiento lo puede llevar a dejar un trabajo. Uno siempre negocia consigo mismo. Uno sabe hasta dónde tiene ganas de arriesgar y hasta dónde de preservar. Es una cuestión personal: si cumple con reglas que no siempre tiene ganas de cumplir

o elige un espacio en el que no tenga que cumplirlas. Depende de lo paciente que sea cada uno. Yo me he pasado largas temporadas ganando mucho menos porque prefería tratar de ganármelas con un trabajo que me gustaba más. Pero hay que estar convencido de que hay otra cosa que uno quiere hacer.

En cualquiera de las opciones que uno tome lo que me parece que no vale es echarle la culpa a los otros. Finalmente uno es el responsable de sus decisiones, de lo que hace y de lo que no hace, de cuánto soporta y de cuánto no soporta. Uno sabe que las condiciones en las que tiene que ganarse la vida muchas veces no son las que uno querría, pero también sabe hasta dónde quiere negociar y cuánto le importa. Puede ser muy legítimo que a uno no le importe mucho escribir en primera persona, por ejemplo, pero si uno decide que quiere hacerlo es su responsabilidad. En eso y en cualquier otra cosa. Siempre se ha demostrado que los que han querido han encontrado alguna manera más o menos trabajosa de sortear los obstáculos, y eso supone levantarse dos horas antes o dormirse después o no salir los sábados o ganar menos y aguantarse los problemas el fin de mes.

Hay que buscársela. Y sobre todo hay que tener entusiasmo. Atreverse a buscar, a querer. A uno puede no salirle lo que intenta, pero la satisfacción de saber que lo ha intentado es mucho más que la resignación de no intentarlo nunca. Creo que hay que probar. Seguir buscando y buscando. De hecho elegimos una profesión que consiste en buscar, buscar información, buscar vínculos, buscar interpretaciones, buscar formas de entender el mundo. Ya que elegimos eso para el desarrollo de nuestro

trabajo, supongo que no nos va a resultar muy difícil elegirlo también con respecto a las formas que le damos a nuestro trabajo. Pasamos el día buscando información, comprensión, análisis, esclarecimiento. ¿Por qué no buscar también formas nuevas de que eso termine en las manos del lector? Es querer que las cosas se hagan un poco mejor. Vale la pena.

El final

Tengo la sensación –pero es sobre todo eso, una sensación; no creo poder justificarla– de que, así como el principio aparece durante el trabajo de campo, el final aparece en la escritura. A mí, por lo menos, me suele aparecer en la escritura. Y no siempre tengo muy claro qué tipo de final prefiero: me molesta que sean muy redondos –que retomen algo del principio, por ejemplo– o muy teatrales o muy moraleja de la fábula. De hecho cuando me encuentro con ese tipo de finales –a veces, incluso, en mi propio trabajo– me producen cierta incomodidad, algo parecido a la desconfianza.

Me interesa más, si acaso, un final que no parezca termina –el famoso final abierto, que postula la continuación y la indeterminación de lo que se ha contado– o incluso un final que ponga de algún modo en cuestión las convicciones que el lector se ha formado durante la lectura: no un final abierto sino un final abridor. Ese sería casi mi ideal –y de hecho lo uso bastante en mis novelas y un poco menos en mis crónicas: que el final le deje al lector la sensación de que tiene que repensar lo que ha leído, que quizás no todo sea como le pareció en primera instancia. Que nada es, en general, lo que parece.

3

LIBROS PERIODÍSTICOS I

Taller

Fecha:

30 de octubre al 4 de noviembre de 2014

Ciudad:

Oaxaca, México

Relator:

Diego Fonseca

El Taller de libros periodísticos con Martín Caparrós comenzó con una pregunta directa y contundente: ¿qué significa escribir un libro? A partir de ahí surgió una avalancha de consultas y opiniones, que crecería a lo largo de los cinco días de duración del taller que la FNPI realizó en Oaxaca, en alianza con la Feria del Libro de Oaxaca y la Fundación Tomás Eloy Martínez.

La conversación inaugural giró alrededor de las motivaciones de los autores para producir un libro periodístico: ¿escribimos para ampliar y profundizar una historia que ya fue publicada? ¿escribimos porque estamos obsesionados con un tema? ¿lo hacemos para resolver ideas, explicarnos cosas, cerrar procesos? ¿escribimos por vanidad?

El libro, dijo Caparrós, es un espacio de libertad para el autor, una herramienta que le sirve para narrar aquello que a menudo no tiene cabida en un periódico o una revista. Un espacio donde trabaja sin límite de extensión y sin depender de una mirada ajena. “Y esa libertad implica, además, una responsabilidad mayor en la escritura: uno debe hacerse cargo”, dijo Caparrós.

La primera sesión se extendió luego en elementos de la carpintería de un texto. ¿Tengo identificado mi lector objetivo o narro para mí mismo? ¿He investigado lo suficiente para sentirme con autoridad para escribir sobre este tema? ¿Tiene autoridad el escritor que, con tan sólo unos pocos días de visitar un lugar,

puede construir una historia que tal vez pontifique superficialmente sobre un fenómeno complejo?

Una vez el autor haya encontrado su lugar respecto al libro que quiere lograr, debe enfrentarse a una nueva lista de peticiones que esperan ser respondidas: ¿cuál será la estructura del texto?, ¿cuál será el tronco que sostenga todo el relato?, ¿usaré la primera persona?, ¿cómo?, ¿qué distancia tomaré de la historia?, ¿cómo progresará la trama?, ¿cómo manejaré las contradicciones de la historia?, ¿cómo transcurrirá el tiempo?, ¿cuál será el tono de la narrativa?, ¿cómo usaré los diálogos?, ¿cómo describiré a los personajes?

Temporada de caza y recolección de frutos

Otra jornada, dos nuevos textos –un autor de El Salvador, otro de Colombia– pasan por el tamiz de Caparrós y los autores participantes. Una historia intenta narrar la historia violenta de Colombia de las últimas décadas a partir de la vida de un grupo de pandilleros de un barrio en los extramuros de Bogotá. La segunda emplea el perfil de un marero de San Salvador para contar la violencia creciente –recurrente, permanente, prepotente– de una nación hecha cuña en Centroamérica.

En el fondo, toda la discusión giró alrededor de una figura simple y efectiva: el autor debe salir a la calle como un cazador.

Dijo Caparrós: “En el principio de los tiempos, debíamos estar atentos a todo, pues en cualquier lado podría saltar la liebre. Perderla era quedarse sin comida. Cuando uno entra en situación de reportero, uno entra en actitud de cazador:

atento a todo. En la vida cotidiana puede obviar eso, pero no para escribir. La pieza más deseada de esa caza es el principio: esa frase, situación, ese personaje que permite empezar de una manera que provoque las ganas de seguir adelante”.

Algunas ideas de la temporada de caza y recolección de frutos, día dos, entonces:

1. Cuidado con dejar de contar detalles, y cuidado con contarlos todos. El autor los conoce y maneja, es su dios, pero excluir detalles –o la exposición de un proceso– deja al lector sin información que puede ser vital para comprender la historia. La incógnita insatisfecha puede alejar al lector. Por igual, el exceso extravía.

2. Deben quedar claros los motivos que mueven a los personajes a actuar de tal o cual modo. ¿Van a contar escenas de pobreza, por ejemplo? “La pobreza sin explicar sus motivaciones, los procesos”, dice Caparrós, “es pornografía de la miseria”.

3. Hay cierta tendencia a hipermezclar los tiempos de una narración. Como si hacerlo del modo tradicional fuera asumir que no somos suficientemente sofisticados. No teman a la narración cronológica: ir de uno a diez no es renunciar a nada. Es escribir de manera ordenada.

4. Escribir no es TV: exige que veamos las descripciones de personas, lugares, objetos. Precisamos ver. La crónica muestra.

5. Construir un gran crudo desde el cual luego editar. “Yo suelo escribir mucho sobre la marcha”, dice Caparrós. “Escribir es recuperar mucho: algo que ocurrió en otro momento y lugar. Pero yo escribo mucho *in situ*. Anoto las frases

que, luego, con pocas modificaciones, quedarán en el texto”.

6. Una historia que empieza por el final lo hace por el principio. Una primera escena potente suele ser puramente narrativa: no importan tantos los datos en detalle y la información técnica, para lo que luego tienes trescientas páginas. Acción directa. “He dicho varias veces que el cronista es un cazador de principios”, dice Caparrós. “En el principio está el principio. Suelo creer que el principio es decisivo para cualquier texto. Todo el trabajo que se pueda poner en esa primera frase es poca: de ella depende el texto. Es casi trabajo publicitario, con perdón: concentrar en ella el texto. Una crónica será muy buena pero no lo será si no logramos convencerlos en el principio. Cuando trabajo, mi atención más activa está puesta en encontrar ese principio. Si lo tengo, me tranquilizo. Si encuentro dos o cinco, mucho mejor: los pongo a competir para ver qué es mejor, tengo más para usar. Un buen principio pone en marcha la historia. El principio ayuda a definir cómo será el tono de un texto. Llama la atención. Dice “acá estoy yo, dame bola”.

7. El involucramiento del autor. ¿Es complicado, malo, ser participante de la investigación, parte en la modificación de la realidad de una historia? Un autor que participa de la historia, porque es protagonista, tal vez consiga un mejor efecto narrativo blanqueando el contrato con sus lectores: este soy yo haciendo esto.

8. ¿Y qué con la primera persona? No teman ser ustedes. “Se suele decir que decir yo es la base del nuevo periodismo, condición de la crónica”, dice Caparrós.

“Frente a la ideología de los medios que tratan de presentar el discurso como neutro e irrefutable, la crónica tiene a un sujeto que cuenta y dice ‘créanme si quieren, pero eso no es la verdad sino una versión’. La objetividad es imposible. Es estructuralmente imposible. Todo relato es el relato de alguien, un recorte de quien escribe. No porque ese autor sea malvado sino porque no se puede contar todo: se cuenta lo que se puede según su educación, entrenamiento personal, las ideas de lo que le importa o no. Siempre que se elige qué contar se pone en juego una versión del mundo. Todo texto está en primera persona aunque esté escrito en tercera persona. Escribir en primera persona es una cuestión de decencia: no hay una verdad sino versiones.

9. ¿Y los finales? “Nunca fui bueno para los finales”, dice Caparrós. “Me molestan los finales demasiado redondos, que retoman la escena inicial, los teatrales, las moralejas de fábula. Me encuentro esos finales y me producen una cierta comodidad, desconfianza. En el trabajo de campo no me encuentro los finales; se me esconden en los matorrales. El final es la consecuencia del proceso de escritura, el texto debiera dictarlo en voz baja. No creo en un final abierto, sino abridor. Ese sería casi mi ideal. Lo uso en mis novelas y menos en mis crónicas. Me gusta la idea de que el lector se quede con la idea de que las cosas, tal vez, no sean como se cree”.

¿Qué dice el que dice?

Dos historias, un país. Las periodistas Claudia Jardim, de Brasil, y Catalina Lobo-Guerrero, de Colombia, viven, ambas, en

Caracas. Una por diez años, la otra por algo más de dos. Y ambas tienen, también, dos historias vibrantes para contar sobre Venezuela: una larga década de cómo cambió el país con Hugo Chávez y los símbolos y la construcción del poder en el país. Esas dos ideas sirvieron para que surgieran varios aprendizajes durante una nueva sesión del taller.

La discusión de ambos proyectos abrió numerosas ideas, pero, sobre todo, el modo en que se aproxima el autor a temas *larger than life*, poderosos y amplísimos, y el modo en que el mismo autor construye el relato, su lugar, su mirada.

Al inicio, dijo Jardim:

“Me llama la atención que hay una pauta que los periódicos y agencias esperan de un corresponsal que envíen a Venezuela: deben ir a corroborar lo que ellos creen que es el chavismo, y no saben si es verdad. Ahí se dibuja esta Venezuela caricaturizada, conformada por una masa de ignorantes que siguen a un populista mesiánico. Es una visión reduccionista. Yo quiero evitar, en línea con lo que decía Rodolfo Walsh, aquello de que entre la ignorancia y el prejuicio se construye la caricatura de un proceso, en este caso Venezuela”.

Luego dirá Lobo-Guerrero:

“En Venezuela tienen esta expresión de ser la tapa del frasco, y eso es como sentirse muy importante, el centro, la última Coca-Cola del desierto. Cuando murió Chávez, yo tuve esa especie de epifanía: él era la tapa del frasco. Pero ahora que la tapa había volado, ¿de qué está hecho lo que está dentro,

qué conforma la Revolución Socialista Bolivariana del Siglo XXI? Quiero comprender, entender el proceso”.

Proyectos totalizadores como el de Hugo Chávez, que cambió completamente la dinámica de Venezuela, parecen inspirar libros igualmente ambiciosos y de voluntad absoluta. Pareciera que poner una luz breve sobre un ángulo, un matiz, un segmento que permitieron narrar no alcanzase para retratar el proceso político de la Venezuela de la última larga década.

Varios temas de la charla:

- Un libro ha de ser un proyecto ambicioso, pero realista. Los libros toman tiempo de producción, mucho tiempo de escritura y tantísimo de reescritura, edición, reenfoque. La cobertura de un gran tema puede ser realizada a partir de un buen ejemplo básico, primario. Pero es preciso acotar el marco de lo relevante.
- En grandes historias, como los procesos políticos de larga trayectoria, la coralidad es tentadora (da amplitud, color, matiz) pero es igualmente compleja, pues también puede hacer perder la historia en una maraña. Un árbol precisa un tronco y que se le poden las ramas para mantenerse fuerte; el exceso de ramas –tramas, subtramas, múltiples personajes y focos– puede llevar a ese árbol (ese libro) a convertirse en una maraña difícil de observar.
- Por lo mismo, las grandes (largas, complejas) historias conllevan el riesgo de volverse un rompecabezas de piezas que no encajan.

- El autor que encare un tema debe aprovechar sus ventajas competitivas: qué tiene que nadie más posea. Acceso, profundo conocimiento de un tema, su propio talento. Es preciso elegir lo que les apasiona y gusta: no escriban historias con las que no se sientan cómodos. “Es bueno interesarse por los temas, pero no hay que dejar que los temas nos ganen”, dice Caparrós. “Es bueno mantener la irritación por las injusticia pero es contraproducente la indignación holística al encarar un trabajo”.
- En ocasiones, construir el foco de una historia es elegir uno, casi con una epifanía. Pero en otras pasa por desechar ideas menos sólidas entre un paquete de enfoques posibles. Con una hipótesis clara, como en libros amplios en materia temática o que cubren largos procesos, reducir el campo: temas que agrupen temas menores; periodos de tiempo más corto; historias transversales que corten el proceso.
- El punto es que el foco (en un libro, en una historia) es decisivo, y encontrarlo es un lío. “El problema es que cuando uno lo busca, a mí me pasa que en un momento X es tal, y me obnubilo con eso”, dice Caparrós. “De modo que pienso todo en base a esa hipótesis, pero mientras doy prioridad a esa hipótesis, desdeño otras tan buenas o mejores. Ese lío siempre nos acompañará”.
- El tono, otra vez, ese animal esquivo: el tema volvió por un tercer baño en el taller. Evitar el panfleto, evitar ser –hijos de Nietzsche– el vomitivo tibio autor; tener, igual, cierta distancia. “Cada palabra importa: contribuye a construir

eso que llamamos, desorientados, tono. La palabra mueve ritmos, hace alianzas y choques con las otras”, dice Caparrós. “No queremos reducir lo complejo a lo ínfimo pero sí queremos no complicar lo simple. Las palabras son unidades de sentido pero su sucesión forma unidades de sonido. Hay textos que suenan mal, que no encontraron su música. Hay que buscar las combinaciones que suenen: un idioma se construye en sus poemas”.

“No cuentos, muestra”, y otras ideas sueltas para afinar la escritura

“Hemos pasado de un oficio gregario a uno más solitario. Que no hagamos esfuerzo por participar de los medios, de esas redacciones, es un dato fuerte sobre la época. Contra esa forma de la nostalgia está la idea de encontrarnos acá y por unos días simular que podemos hacer aquello que las redacciones ofrecieron”.

Con esta reflexión de Martín Caparrós, se abrió la discusión sobre dos proyectos de libros que intentan capturar el pasado para entender el presente. Ver ese pasado como un testimonio de época, de lo que somos.

Decía William Faulkner en *Réquiem por una mujer*: “El pasado nunca muere. No es ni siquiera pasado”.

El primer proyecto se ocupa de la dictadura de Luis García Meza, en los ochenta, en Bolivia, y el rol de su papá, un coronel que intenta derrocarlo bajo la idea de que el dictador ensuciaba el nombre de las fuerzas armadas. Dice Lanza: “Hacer un libro es dejar una constancia escrita de un hecho histórico. Quiero que sea un libro de consulta. La particularidad de este libro es que su mirada

es más amplia, porque siempre están los buenos y los malos, y no es así. Los militares siempre fueron los malos y los civiles los buenos y yo quiero mostrar el conflicto. En Bolivia esta relación ha sido compleja, no en blanco y negro. Fue promiscua”.

El segundo proyecto escribe de música para camaleones. México, en cincuenta años, pasó por los años de todo el poder del PRI, la pérdida de poder del PRI, Timbiriche, Televisa en todas partes (y todo el mundo), el EZLN, un tratado de libre comercio, fútbol malo, fútbol más o menos bueno, migraciones, crímenes, chiles a mansalva. Una vida. Castro Trejo tomó una canción por año para graficar, en ese año, por qué esas músicas fueron algo memorable. Es, antes, un libro de melómano y, luego, un libro de periodista. “Yo no hice nada de reportería, soy el peor, pero en la noche me di cuenta: llevo 25 años de reportería: toda mi vida”, dice Castro Trejo. “Había acabado mis estudios en Inglaterra y tenía meses libres. Una tarde escuchaba música mexicana y de repente suena “Mr. P. Mosh”, de Plastilina Mosh, la canción más rara de México, como si fuera rock post TLC. Me quedó eso y en dos semanas de obsesión empecé a sacar un torrente de canciones que me llamaban la atención año por año. Cada tontería que leía me llevaba a algo y terminaron dándome un corpus. Estaba tan obsesionado que tenía que salirme de la ducha para anotar las ideas en la computadora al otro lado de la cortina”.

En la conversación sobre ambos proyectos surgieron estas ideas, a modo de pequeños apuntes:

- En ocasiones, el autor cree estar en el tono pero está tan metido dentro de la historia que pudo haber perdido el foco,

el fono, la frescura o la historia entera sin darse cuenta. Rebotarlo con otros.

- Construir escenografía, posiciones, roles. Nos dan información sobre personajes, ambientes, necesarias como lectores para ubicarnos.
- El texto en primera persona implica intimidad. Profundidad para el relato. La voz personal ha de estar muy marcada.
- Cuando se escribe sobre un personaje cuyo perfil es crítico para la historia, su vida debe estar ahí. El perfil requiere mostrar las contradicciones de las personas, lo bien que huelen y sus gases. No puede no tener carne, sangre, sudores, besos, broncas, un día feo en el trabajo, alguna abulia. Debemos poder ver el personaje, entenderlo. Un personaje no es unidimensional.
- Cuidado con el discurso técnico y de experto: suelen ser alambicados y en alguna medida elitistas, y producen confusión.
- Los libros (bah, cualquier texto) exigen cuidado con las palabras. No son piedras para tirar al río porque sí. Las palabras no son inocentes. Tengan cuidado, foco, precisión en el uso.
- Si vas a enunciar, muestra: la máxima del periodismo narrativo es mostrar más que decir (show, don't tell). Si enuncias algo, explícalo, detállalo, muéstralo.
- Cuando se trabajan textos personales, las búsquedas propias, tan privadas, dejan de serlo: deben ser públicas. La búsqueda de respuestas del autor se convierte en parte explícita de la narrativa.

- No pasen de puntillas por los temas importantes. Deben darles espacio, desarrollo, profundidad.
- Usar las historias, los casos, como excusas para evocar algo más.
- La elección de un tema es personalísima, pero temas universales conectan más con los lectores.
- Sean creativos en la elección de fuentes y su tratamiento. No escriban la misma historia una y otra vez. No saturen. La repetición de estrategias narrativas no debe verse: la carpintería va debajo de las paredes.
- Cuando escribas un libro, te vas a cansar en medio. No te detengas, no te agotes. Si lo dejas, prueba volver luego, más tarde. Incluso mucho más tarde.

Y al final, algunas preguntas sueltas a Caparrós:

–¿Cómo se te ocurre un libro?

–Se me ocurren temas y tomo nota. Si insisten en quedarse, tal vez pienso que pueden ser para un libro. A mí lo que me pasa cuando trabajo en un libro es que hay un momento en que pienso estar harto del libro, y tengo ganas de empezar a trabajar en otra cosa. En general, los termino cuando ya no soporto más no trabajar en otra cosa. Ahora estoy en una especie de desilusión amorosa porque el libro que iba a trabajar no me salió.

–¿Cómo sabes que no te salió?

–No sé, no puedo avanzar por donde querría, qué sé yo. Pasa. Tengo como diez libros

enterrados. Pero a veces resucitan. Un día que estaba desesperado sin saber qué hacer, me puse a mirar los textos de **Comí** y le encontré la vuelta, pero llevaba tiempo sin resolverla. Es raro porque si uno decide emprender un proyecto de estos tiene que ser consciente de que se pasará un tiempo dedicado a eso. Me parece que uno se da cuenta, no es un análisis: es una especie de existencia involuntaria. Se te ocurren cosas y no podés dejar de pensar en eso.

Martín, decime qué se siente

Un libro es lo mismo de siempre: una historia que nos signifique tanto como para que la queramos contar. En buena medida, es un descubrimiento. Martín Caparrós encontró en su último libro, **El Hambre**, un modo de narrar relaciones de poder, modos de que muchas vidas se arruinen mientras otras ganan peso. En el plan de encontrar modos de construir sus propios trabajos, los ocho autores del taller pidieron revelaciones en la su última jornada con Caparrós: una larga entrevista con el maestro argentino sobre cómo produce, escribe –piensa, repiensa– un libro.

Aquí, fragmentos:

–Dijiste que vas escribiendo y escribiendo a medida que reportearas. ¿Cuánto de lo que escribiste en **El Hambre** quedó?

–Probablemente, la mitad. Y no suele pasarme. En general, uso casi todo. Soy un poco avaro y no me gusta tirar. Pero en este caso tenía muchos personajes. No sé si la mitad de las páginas, pero sí la mitad del reporte. Todavía es probable que haya una o dos que están por cariño, aunque no debieran.

–¿Cuál es el criterio para mantener un personaje o un caso en el libro en una historia?

–Que tengan sentido para el aspecto que quiero contar. Queda feo decirlo así, pero esos casos son piezas de un rompecabezas y si alguna no tiene dibujito y no encaja, no es necesario. Si repiten o dicen algo que ya está claro, no los uso.

–¿Trabajas con transcripores, ayudantes?

–No, a mí me encanta hacerlo. Yo digo que el periodismo se divide entre quienes se hacen desgrabar y quienes se desgraban. En ese caso, digo que me gustaría pertenecer a la clase alta. En *El Hambre* eran demasiados idiomas, y me resultaba más fácil desgrabarme a mí mismo. Una cosa es entrevistar en inglés o francés y otra en inglés bengalí o francés de Madagascar.

–¿Y hacer las entrevistas?

–No. A veces dejo a otros. En el caso del libro *Boquita*, no me pasé seis meses entrevistando hinchas de Boca. Les di guías a algunas personas y ellos las hicieron.

–¿Qué te pasa con la idea de estar en el lugar donde reportear? ¿Es imperativo?

–Depende del tipo de trabajo. He hecho las dos cosas. Hay un libro que hice con un amigo fotógrafo, que se llama *Extinción*, sobre diez oficios en vías de extinción en Argentina. Él me pidió que hiciera textos. Son textos breves, y yo no podía rehacer los viajes que él hizo. Así que me senté con él, lo grabé, le pregunté muchas cosas y luego escribí unas crónicas maravillosas. Me gusta (ríe) la crónica *ex situ*. Para un trabajo como *El Hambre* hay que estar en

ese lugar. La tontería está que yo digo de tener el espíritu del cazador: debes estar ahí porque aparecen cosas que no habías imaginado. Si no vas al lugar, lo imprevisto no aparece nunca.

–¿Algún truquito para que la gente agarre confianza y hable de su vida cuando entrevistas? Porque no es que a todos les guste hablar de su vida. ¿Cómo abor das al personaje?

–A la gente le encanta hablar y le gusta que le escuchen, porque a veces no los escuchan. Este es un comentario políticamente incorrecto: en muchas ocasiones, en muchos países, que vaya un blanco a preguntarles, provoca interés. Gente que ha estado en una posición de *receiving end*, que alguien les pregunte cómo fue su vida, que la cuenten, funciona. Es totalmente así. Producir esa inversión social, de ser, digamos, el poderoso que va al que no lo es, tiene recompensa. La gente quiere contar, además. Cuando hay intérprete, eso se complica. Nunca sabes exactamente si te dicen lo que dicen. Hay tiempos muertos larguísimos, que son interesantes. Por ejemplo, puede tomar cinco minutos entre traducción y que el otro responda y vuelvan a traducir.

–¿Y te tomas mucho tiempo entrevistando?

–Voy a eso. Me da placer. Si te cuentan boludeces, te despides y te vas.

–¿Cuánta gente tuviste que entrevistar para cada capítulo, para convencerte de que tenías los personajes?

–Depende de los lugares. En la India, probablemente, entrevisté ochenta, cien personas. Hacer eso me permite elegir,

quedarme con la crema. A ver, ¿fueron tantos en la India? Quizás no, pero fueron muchos. Algunas de esas entrevistas pueden haber durado diez, quince minutos porque no pasaba nada, y otras dos o tres horas. Pero es materia prima. Cuanta más tengas, mejor. A veces no puedes por razones determinadas. En Madagascar era complicado entrevistar porque vivían en un pueblito que estaba en un lugar a cuatro horas caminando, y al segundo día, el intérprete propuso alquilar una carreta de bueyes. Era interesante, pero no me daban ganas de hacerlo a menudo. Al tercero volví caminando, y ya luego no quería volver. En Sudán tampoco era tan fácil. Pero si puedes pasar tiempo, mejor.

–¿Te pasa que grabas y luego lo que grabaste queda ahí y no lo usas?

–Me pasa que anoto mucho, y a veces no funciona. Mientras haces la entrevista, además vas editando. Cuando terminas ya tienes una idea de qué te funciona.

–¿Cómo trabajas en el sentido estructural un libro tan enorme como *El Hambre* [tiene seiscientas páginas]? ¿Cómo haces para no perderte el detalle: “ah, esto que me gusta, dónde quedó”?

–Es fácil. En un folder de *El Hambre* armo por temas. Trato de juntar por temas e ir procesando los documentos. El que me interesa lo pongo en el documento que es mi materia prima. Todo lo que soy susceptible de usar. Y de ahí transfiero al texto poco a poco. Es un “txt” donde está todo. Todo el trabajo es trasvasamiento entre el borrador y el “txt”. Es más que trasvasar, claro. En el borrador quedan cada vez menos cosas, porque hay cosas que no funcionan o no sé si tienen sentido.

Pero voy armando el documento general y sacando de ahí al documento “txt”.

–Cuando tienes el documento final, ¿ lees todo? ¿O ya ni haces relectura?

–Claro, porque siempre aparecen incoherencias, repeticiones, cuestiones. Las relecturas no son una; a veces son dos o tres. Cuando está terminado, los dejo olvidado un mes o dos y vuelvo para revisar porque encuentras cosas que no tenías vistas. Cambia la mirada.

–Para *El Hambre* tuviste apoyo de un ministerio [AECID, la cooperación española becó a Caparrós para poder hacer viajes] y tengo varios amigos que han escrito libros y hay un esquema común que consiste en que, si eres *freelance*, vas y trabajas piezas específicas que vendes a medios y ese dinero te sirve para financiar el libro. Algunos lo usan, pero nosotros no tenemos veinte libros publicados. ¿Cómo resuelves el financiamiento?

–No son veinte, son treinta libros (ríe), y no lo digo por vanidad sino porque importa, pues siempre entra algo de plata. Un turco decide traducir cierta cosa, algo más sale por ahí. Eso me da una base. Y yo en general sigo haciendo columnas, cosas. Yo soy muy barato, muy frugal. Las cosas caras que hago no las pago yo. Me la paso viajando pero no pago yo los viajes. Como poco y mirá cómo me visto (ríe).

–Si no hubieras tenido ese financiamiento, ¿habrías buscado uno similar?

–No, fue la primera vez que tuve ese financiamiento. No forma parte de mis costumbres. Un amigo en la Cooperación me dijo que tenían los fondos para *El Hambre*.

Cuando trabajé con Naciones Unidas, salieron dos libros: **Contra el cambio** y **Una luna**. Sobre la pregunta anterior, supongo que vender material parcial es lo más razonable. Yo en general no lo hago.

–En Bolivia salió este restaurante, **Gustu**, que es un intento por seguir el boom gastronómico de la comida local, que comenzó en Perú. Después de haber escrito **El Hambre**, ¿cómo te relacionas tú con estas formas de consumo?

–Yo voy a los restaurantes, por lo general, cuando escribo. Me parece que comer bien no debería ser un asunto clasista, así que a veces me contradigo y pongo la coartada de que tengo que trabajar, pero en realidad voy porque me encanta. Me produce mucho placer comer bien. Y me parece que, cuando escribo, trato de incluir alguna crítica de esta situación de exclusión. El año pasado, por ejemplo, fui a Can Roca, el mejor restaurante del mundo entonces, e incluí esa crítica.

–Cuando tenemos hambre, decimos “me muero de hambre”. ¿A ti te cambió el chip después del libro cuando escuchas esas frases y brincas con ellas?

–Brincar no, pero las escucho de otra manera. No sé cuándo se me pasará porque el libro es reciente, pero me da la sensación de que es un punto que no se resuelve fácil. Deja una sensación fuerte escribir sobre el hambre.

–¿Tu relación con la comida cambió con el libro?

–Nunca me gustó, pero ahora me da mucha vergüenza dejar comida en el plato. Me irrita. Trato de no hacerlo. Entre

treinta y cincuenta por ciento de la comida consumida en los países ricos se tira. Ayer me reía de mí mismo porque me zampé dos quesadillas, que eran mías, pero ya estaba lleno, y me daba vergüenza dejarlas.

–¿Cambió la forma en que compras comida?

–No cambió porque siempre compré día a día. Me gusta mucho hacer la compra. Trabajo en casa, así que al momento de cocinar al mediodía, bajo, veo, compro, cocino.

–Cuando estás en el proceso de encontrar un hilo conductor, ¿haces solo ese proceso de organización, ensayando, procesando? ¿O te acercas a alguien más? Y si es así, ¿con quién lo haces?

–Casi siempre lo he hecho solo, y siempre lo sentí como una especie de déficit. Casi toda mi vida lo hice solo. Cuando tenía el trabajo definido en **El Hambre**, se lo pasé a un amigo, Jordi Carrión, y él me hizo una serie de comentarios que me funcionaron. Creo que todo está en encontrar una persona que te sirva para eso. De hecho, ahora repetí con Jordi para un libro que tengo que entregar en diciembre.

–¿Cómo procesas y organizas la información cuando es un volumen tan grande como **El Hambre**, con todo tipo de materiales –entrevistas, notas, documentos? ¿Eso lo haces antes de sentarte a escribir? ¿Hay un proceso de decantación?

–Eso es parte de la constitución del documento madre. En general, tiene secciones. Primero acumulo todo lo que puedo, algo que hago de manera más o menos general. A veces me acuerdo que puse un párrafo y trato de pegar

otro que sea relacionado. Nunca usé esos programas de edición. Empecé con carpetitas y máquinas de escribir, ahora uso Word. También tomo nota en los libros que leo y, cuando voy a empezar a escribir, recupero todo eso y ordeno por temas y afinidades y cuando está ordenado, más o menos se arma. En un libro como éste, eso fue de lo más laborioso. No me parece que tenga grandes habilidades para esto.

–¿Las líneas de tiempo? ¿La cronología? ¿Trabajas eso?

–En este caso de *El Hambre*, líneas de tiempo no hay. La voluntad fue complicada en ese sentido porque eran veinte historias de vida que se cruzaban en una línea cronológica.

–Cuando estás escribiendo, ¿terminas un capítulo, empiezas otro, vuelves? ¿O haces varios en simultáneo?

–Muchas veces dejo uno cuando está bastante terminado, no completamente, porque uno vuelve, revisa y encuentra errores y problemas. Trato de terminarlos, pero no me obsesiono con cada uno si no están impecables.

–¿Guardas versión uno, tres, diecisiete?

–Tres o cuatro versiones de un texto, como mucho. A veces dos.

–¿Tiendes a recuperar algo que desechas?

–Trato de no hacerlo porque me enloquece. Trato de ser decisivo en lo que elimino para que esté eliminado para siempre. Si no, lo guardo en el documento borrador, el madre. Si uno tiene que estar mirando atrás cuando va para adelante, es el caos.

–En la lectura general de la crónica, ¿dónde tenemos más carencias: reportería o puesta en página?

–No sé qué decir porque la pregunta tiene una premisa rara. Yo leo sobre todo cuando soy jurado de esos premios, y por eso soy jurado porque me permite ponerme al día con las mejores cosas. Así que leo lo bueno, no lo malo. Igual, este es un momento en que no hay mucha búsqueda formal, y me apena porque me gusta esa búsqueda. En 2013, en la sección de Texto del Premio Gabriel García Márquez de la FNPI, se lo dimos a Alejandro Almazán, que tenía un texto que era de mucha búsqueda formal, y estaba bien. Pero esa búsqueda formal se da excepcionalmente. La reportería, en general, me parece que funciona, pero creo que a veces falta audacia para la forma.

4

LIBROS PERIODÍSTICOS II

Taller

Fecha:
26 al 31 de octubre
de 2015
Ciudad:
Oaxaca, México
Relator:
Jorge Carrión

La pregunta inicial

1. ¿Qué es un libro de no ficción y por qué escribirlo?

Un libro es el espacio donde se produce gran parte del periodismo más libre que se escribe ahora en Iberoamérica. Puede ser la culminación de un proceso que sobre todo ha consistido en reportear, en entrevistar, en el trabajo de campo. O la conclusión lógica de un esfuerzo que trasciende la longitud y el impacto de una crónica que se publique en un diario o una revista. O un texto cuya extensión controlas y decides tú, no un editor o la publicidad del medio. O un artefacto narrativo, a veces incluso literario. O un proyecto de escritura en contra de lo que el público cree que desea leer. O un gesto de mínima o máxima resistencia; incluso una intervención. O el medio

para contar una buena historia: una historia que merece ser contada. O una pequeñísima parte de una maquinaria enorme: la industria editorial. O un objeto que es el centro de la vida de cada lector. O algo que –al menos en el ámbito del mito– posee el don de la perdurabilidad y un aura de prestigio. O algo que quizá, si hay suerte, producirá un cierto impacto. O algo.

2. Pero escribir un libro es jugársela.

Los libros no se escriben, por lo general, por encargo. Se escriben por una obsesión, por un capricho, por deber con uno mismo, por una reafirmación de la propia independencia.

El lector

3. Hay que confiar en el lector.

Pensar que es superior a nosotros.

Exigirnos la ambición necesaria para sorprenderlo, retarlo, interesarlo, seducirlo, aprender junto a él. Es como la utopía: no se puede llegar a ella, pero genera un necesario deseo de ir más allá.

4. **¿Para quién escribes esa crónica, ese libro?** Estamos involucrados en un contexto sociopolítico y cultural, en un marco local, pero tenemos que pensar en un ámbito mayor, al menos el de la lengua española. De modo que tenemos que presentar a nuestros personajes, aunque sean famosos en nuestro país. Tenemos que introducir las claves necesarias para que cualquier lector pueda interpretar lo que estamos contando. El reto es hacerlo sin bajar el nivel de exigencia, sin dejar de respetar la inteligencia del lector.

5. **En toda historia menor tiene que haber, de hecho, ya sea implícita o explícitamente, una historia mayor.** En lo particular tiene que estar lo universal. O en la suma de diversas particularidades la ambición de abordar un gran tema, una cuestión universal.

6. **Busquemos el mejor mirador posible.** Cualquier punto se puede convertir en un aleph: el lugar desde el que contemplas un mundo. Ese punto no invalida otros: simplemente es el nuestro.

El narrador y el escritor

7. **El periodismo del siglo XX creó el mito de la objetividad** a partir de dos premisas: la eliminación del yo y el adelgazamiento del lenguaje – la eliminación de la retórica. La crónica recupera la narración en primera persona y el lenguaje literario como gesto político, al hacer visible la mediación, la traducción de la realidad (porque el

periodismo a menudo quiere generar la ilusión de que esa mediación no existe).

8. **Para aprender a escribir hay que copiar.** La propia identidad se configura como una mezcla de algunos de los estilos que uno ha estudiado. El estilo a veces no es tanto una cuestión léxica sino de musicalidad y ritmo. Puntuación y métrica.

9. Un periodista puede ser muchas cosas (temerario, visceral, crítico, activista, fotógrafo, casi neutro), pero no puede ser ingenuo.

El foco

10. **No es fácil encontrar el foco de la historia.** Hay que revisar con lupa los materiales para saber qué hay que narrar, quiénes son los protagonistas, qué se puede dejar en elipsis y qué no. Estar seguro del foco permite mantener el rumbo fijo, saber adónde hay que regresar después de cada desvío. Pero eso no debe ser motivo para evitar el desvío. El libro tiene que respirar. No todo puede ser tensión o clímax. Por eso a veces se recurre a planos paralelos. Pueden ser planos narrativos o ensayísticos. O planos simbólicos: compuestos, por ejemplo, sólo por imágenes o ejemplos, sin carácter conclusivo, que abran metafóricamente el relato en lugar de hacerlo llegar a conclusiones.

11. **Un buen modo de acotar el foco de una crónica o de un libro es resumir en diez minutos lo más interesante** de lo que quieres contar. Las mejores historias, los mejores detalles significativos, los mejores personajes, el corazón del proyecto. Cuéntalo como se lo contarías a tus amigos, a tu familia, a la chica o el chico que quieres seducir. Si logras captar su atención, si te asaltan después con decenas de preguntas, vas por el buen camino. A la hora de articular

un proyecto otro buen recurso puede ser enumerar los temas que más me llaman la atención. Lo que más me sorprendió puede ser lo que más sorprenda al lector.

La escritura

12. Durante el proceso previo a la escritura es conveniente pensar en principios.

Cazarlos. Tener varios inicios fuertes, puñetazos a la mandíbula, paradojas, datos desconcertantes. Ayuda a articular el texto, que puede comenzar varias veces, acelerar de nuevo cuando el ritmo estaba cayendo, seducir una y otra vez.

13. Hay que escoger bien las palabras (eso es escribir). Hay que creer en ellas (en su preciso significado). Hay que pensar en el estilo propio (decidir, para empezar, si queremos construirlo con primeras o con segundas palabras, con “mover” o con “desplazarse”, con “vejez” o con “tercera edad”). Hay que presentar a los personajes y sus situaciones (hacerlos presentes). En una lectura, para que alguien te importe, debe existir. Creemos personajes sólidos, bien descritos, con cuerpo, con circunstancias, con matices, con entidad, con biografía. De ese modo aquello que le ocurra nos afectará de verdad. También hay que describir (con adjetivos y con verbos: con palabras). Hay que crear escenas (contextos en que los presentes que hemos descrito adquieran sentidos). Hay que contar para que lo contado sea elocuente (para que explique en sí mismo, sin que necesariamente tengamos que ser nosotros quienes expliquemos). En principio narrar no es superior a mostrar: cada texto se rige por sus propias reglas y cada estilo se va definiendo a partir de todas y cada una de nuestras elecciones.

14. La descripción importa. Las historias tienen un contexto. Y ese contexto se puede percibir a través de los cinco sentidos. Una buena descripción inyecta densidad a la crónica. Entre sus formas está la enumeración (puede ser ordenada o caótica; con comas o puntos y coma; o con íes griegas, es decir, polisíndeton). Se trata tan solo de sentarse en un rincón, mirar y tomar nota de lo que está sucediendo frente a nosotros.

15. Los datos son imprescindibles. Fechas, nombres, cifras estadísticas. Dentro del párrafo su mejor lugar es el centro, rodeados de frases atractivas que nos ayuden a digerirlos. Hay que encontrar maneras no solo de informar, sino también de dar a entender la magnitud del asunto que abordamos. Maneras gráficas, elocuentes.

16. Hay que trabajar a fondo la estructura: su arquitectura y su ingeniería. Lo más habitual tal vez sea buscar la estructura de la crónica o del libro una vez se ha hecho toda la investigación y se tienen todos los materiales. Otra opción (la que sigue Caparrós) es el guión cotidiano: plantearse cada día los órdenes posibles de los materiales que se van compilando. Eso permite saber qué falta para crear ciertas unidades de significado. Qué tipo de personaje o voz, qué tipo de datos, qué tipo de enfoques. Un recurso posible para estructurar los capítulos y sus transiciones es el uso de “separadores”, capítulos breves de tono y enfoque distintos, que harían las veces de bisagras, de puentes, de nodos de distensión y no obstante conexión. [Estructuras clásicas (no excluyentes): orden cronológico, temático, espacial/ itinerario; mosaico o colección de fragmentos; relatos independientes; relatos encadenados; relatos interconectados;

capítulos de un único gran relato; lineal, circular, digresiva; capítulos extensos alternados con textos breves de signo y tono distinto; con prólogo y/o epílogo (o no); con conclusiones o no.]

17. Los diálogos son una cuestión más de verosimilitud que de verdad. Para que sea verosímil –bien lo sabía el maestro Rulfo– un diálogo debe tener tanto el léxico como la sintaxis y la música propios de la oralidad. Todo cronista debe plantearse cuál es su posición respecto a la transcripción de las entrevistas: ¿ha de ser literal o puede alterarse levemente para reproducir el espíritu, el sentido y la música de lo dicho por el entrevistado? Hay que jugar, por otro lado, con el estilo directo y el indirecto, con la paráfrasis y con la elipsis, con la voz y la descripción del contexto. Toda entrevista –no olvidarlo– es un acto de poder.

18. Si la corrección es una fase más de la escritura, la edición es su expansión, su consecuencia lógica. La edición puede ser tanto la reafirmación de un proyecto como su radical puesta en crisis. Puede ser previa al proyecto (un encargo, una antología, un diálogo) o posterior (lectura, corrección, reordenación, supresión o ampliación de ciertas partes, verificación de datos, trabajo estilístico, etc.). En cualquier caso la edición debe tratar de respetar el espíritu del proyecto, la poética de su autor y su estilo.

19. Es difícil conseguir un buen final. Tanto un final deshilachado como un final demasiado redondo pueden restar fuerza a todo lo leído previamente. Hay que calibrar un cierto impacto, la introducción de algo nuevo y un cierto grado de apertura en las últimas líneas del relato; tratar de que sea memorable pero que no traicione la lógica interna del desarrollo, que a menudo es lo

que nos dicta el remate. Cuidado con los finales tranquilizadores, porque la crónica por lo general lo que pretende es precisamente inquietar y dejarnos inquietos.

Dificultades, problemas, retos

20. Cómo contar la violencia, lo extremo: sin subrayados. En tono bajo tiene más impacto. Cómo contarnos ante la violencia, lo extremo: como testigos, sin una épica de la valentía o del peligro. Digamos: una fotografía de alto impacto que muestre violencia o muerte es la antítesis perfecta de una crónica de largo aliento que explore la violencia o la muerte.

21. En el extremo opuesto al problema de la intensidad dramática estaría el problema de la ausencia de conflicto. Que un texto sea monótono, monocorde, monotemático. Que no sea mutante. En el inicio de un relato hay un cambio (Aquiles se enfada, Alonso Quijano se convierte en Don Quijote). Es necesario que también haya cambios después. Que se generen conflictos. El conflicto puede ser estilístico (por ejemplo: la paradoja), conceptual (por ejemplo: en la argumentación), narrativo (protagonista/antagonista; giro dramático). Una buena crónica y un buen libro de crónica se sustentan en la mutación.

22. Hay realidades muy difíciles. Las particularidades políticas de un país (digamos ahora Argentina, Bolivia, Venezuela, Cuba) nos enfrentan al problema de la polarización y de nuestra posición personal en ella. Por un lado está nuestra voluntad de dar testimonio de una época de nuestro país; por el otro, el problema de la parcialidad, del activismo.

23. El cronista del siglo XXI se ve obligado a defender las armas propias del lenguaje escrito en un contexto audiovisual, hipertextual, multimedia. Quizá lo que ya dice Wikipedia no sea necesario incluirlo en el texto. Tal vez el diálogo que ya se puede ver en Youtube no tenga lugar en tu edición. Busquemos aquello que sólo puede comunicar la palabra escrita. Y, al mismo tiempo, estudiemos las estrategias con que la escritura puede representar la pantalla.

24. Escribir significa, también, encontrar modos éticos. La entrevista a un asesino o a un genocida es un ejemplo extremo: su transcripción pone a prueba nuestra capacidad de inventar mecanismos narrativos que nos distancien simbólicamente del victimario. Le damos voz, pero al mismo tiempo hallamos la forma sutil de insinuar nuestro desacuerdo, nuestra repulsa – nuestra solidaridad con sus víctimas. Creamos una retórica de la distancia moral.

25. Algunas palabras las carga el diablo. La gestación de una crónica puede comenzar con la reflexión sobre una palabra. Pensar en el significado y la historia de palabras como “refugiado”, “migrante” o “desaparecido” es un buen paso previo. Nos lleva a un marco de reflexión. Nos ubica intelectualmente en un debate. Hay refugiados, migrantes y desaparecidos buenos y malos (la mayoría se sitúan entre ambos polos, como todos los seres humanos). Hay que contar cómo es cada cual en realidad, más allá de su condición de víctima, para comprender a la persona en toda su complejidad. Aunque explicar que eran traficantes de droga, maltratadores o militantes de un grupo armado pueda hacer pensar a cierto lector que “se lo merecían”.

26. ¿Se puede añadir en una crónica algo que uno no vio, no vivió, sin especificarlo? ¿Se puede reconstruir un escena y situarse uno en ella si uno no estuvo allí? Son preguntas que un periodista debe tratar siempre de responder, o al menos ensayar respuestas. Un límite puede ser el ridículo. Una justificación: lograr así que la escena sea más vívida. Dos recursos habituales que invitan al debate: fundir en uno varios personajes; hacer lo propio con varios viajes. El periodismo de hoy, por cierto, en el contexto de internet, se enfrenta como ningún otro precedente a la verificación de datos.

Para seguir viajando

27. Un libro periodístico puede ser el centro de un proyecto multimedia. Una web permite expandir los relatos, no sólo mediante fotografías, vídeos, mapas, infografías, ilustración, links; también mediante el diálogo directo con lectores a través de chats y redes sociales. Además, quizá fundamentalmente, nos brinda la oportunidad de mantener el proyecto actualizado. Porque, al fin y al cabo, el periodismo está marcado por el presente.

28. “El escritor iberoamericano y la tradición” sería el título de una necesaria ampliación de la tesis de Borges. Porque en la tradición de la literatura iberoamericana se fue imponiendo una idea muy nociva: los escritores en español cuentan sobre todo sus propias realidades, a lo sumo las del espacio de su lengua, pero raramente se atreven a narrar realidades lejanas: el mundo. Merece la pena ser ambiciosos: defender que en nuestra lengua, como en cualquier otra, se puede contar e interpretar el mundo. Sin impostar la mirada, sin traducirla. En otras

palabras: hay que reivindicar la tradición hispanoamericana de la crónica de viaje (o que viaja). La que empieza con los cronistas de Indias, sigue con Sarmiento, entra en el siglo XX con los modernistas y se consolida con Josep Pla, Juan Goytisolo, Edgardo Cozarinsky, Juan Villoro o Martín Caparrós.

5

LIBROS PERIODÍSTICOS III

Taller

Fecha:
14 al 18 de noviembre
de 2016
Ciudad:
Oaxaca, México
Relator:
Ander Izagirre

Para detenerse a pensar hay que hacer dos cosas: detenerse y pensar.

Por eso los periodistas hacen una pausa en sus trabajos ajetreados y vienen a Oaxaca México, a recluirse durante cinco días en una sala del Centro Cultural San Pablo, en el casco histórico de la ciudad. Dentro de estos muros no llegan las interrupciones del mundo, de estos muros no sale nadie hasta que su libro quede destripado y bien destripado.

(Bueno: no llegan las interrupciones, salvo la tarde en que un guarda risueño entra en la sala para comunicar que unos manifestantes están incendiando la Facultad de Derecho, a tres cuadras, y que toca evacuar el edificio).

Tampoco hay que exagerar con lo monacal: hay pausas, café y galletas. Hay cenas, paseos, eventos literarios en la feria y dos o tres fiestas. Son muy buenos momentos, porque entre los autores se forman conversaciones alrededor de las mesas, nacen tertulias, discusiones prolongadas. Durante toda la semana circulan los mensajes entre los autores, a propósito –entre otras cosas– de los textos. Como vienen de muchos países, también surgen inspiraciones, nacen ideas y se establecen contactos.

Los participantes son ocho periodistas que están escribiendo un libro:

- **Joaquín Botero** (Colombia) narra sus andanzas de periodista en Nueva York, como hilo para contar

historias policiales y escenas cotidianas de los latinos de allá.

- **Ana Emilia Felker** (México) escribe un libro sobre los escritores y artistas que se han involucrado en los movimientos sociales de su país, como el zapatismo o el Movimiento por la Paz.
- Roberto Navia (Bolivia) sigue la historia de seis hombres a los que apresaron, golpearon y prendieron fuego porque eran supuestos ladrones, y así aborda el fenómeno de los linchamientos en su país.
- **Pablo Ortiz** (Bolivia) escribe sobre el imbatible presidente Evo Morales, que no puede perder, que no sabe hacerlo, y cuenta cómo y por qué perdió por vez primera.
- **Daniela Pastrana** (México) cuenta el asesinato de un fotógrafo mexicano, crítico con el poder, en el país de América Latina más peligroso para los periodistas.
- **Luz Mely Reyes** (Venezuela) explica cómo gestionó el Gobierno de su país la larga muerte del presidente Hugo Chávez, que no podía morir, que para muchos no murió sino que “se sembró”.
- **Ana Gabriela Rojas** (México) busca en la India el contacto con la naturaleza, la espiritualidad y la salud, y para eso recoge historias de “sabios, chamanes y chiflados”.
- **Leandro Zanoni** (Argentina) prepara un libro sobre ciudades inteligentes, sobre la aplicación de la tecnología más puntera en ciudades latinoamericanas para organizar el tránsito, los espacios públicos, el turismo, el acceso a la cultura.

Dirige Martín Caparrós. Pero esto es un taller, no es un curso. En los talleres hay mucha gente trabajando al mismo tiempo, hay martillos, sierras y taladros, de vez en cuando alguien se aplasta un dedo. Antes

de venir, cada uno de los participantes ha enviado a los demás un adelanto de su texto y una explicación del plan de la obra. Todos han leído y anotado los trabajos de sus compañeros, todos vienen con críticas y sugerencias, todos traen encima un saco de dudas. Las van lanzando por turnos encima de la mesa. Durante cinco días debaten, critican, proponen.

Por qué un libro

Martín Caparrós pide ayuda para mover las sillas y las mesas. No quiere sentarse en el frente de la sala, con los ocho participantes mirándolo; prefiere que todos se ubiquen alrededor de una sola mesa central. Cuenta que un antiguo profesor suyo ponía siempre las sillas en círculo y que eso le parecía un gesto emocionante: indicaba una cierta idea de cómo debe compartirse el conocimiento. La forma importa.

La forma importa: ¿por qué un libro, entonces?

En esta primera ronda, los ocho participantes explican sus proyectos y las razones por las que quieren escribir un libro.

–Quiero escribir un libro para intentar ser algo más que periodista –dice Ana Gabriela Rojas.

Martín Caparrós levanta el bigote.

–¿Escribir un libro es ser más que periodista?

Rojas dice que ella suele publicar notas breves en varios medios. Que en un libro puede escribir con menos prisas y con más

espacio, que puede profundizar, que puede cuidar la escritura.

–Pero todo eso te hace ser mejor periodista, no “más que periodista”, ¿no te parece? ¿Hay algún límite para lo que un periodista puede escribir?

Muchos de los participantes en el taller ya han publicado noticias o reportajes sobre los temas que traen a esta mesa: han investigado, han entrevistado, han escrito. Pero quieren profundizar en el tema. Quieren más.

Escribir un libro es querer más.

Y es un asunto personal: al autor le preocupa su tema, le fascina, le inquieta, le obsesiona. Tanto como para embarcarse en la tarea pesada de escribir un libro, que no saldrá económicamente rentable. Nadie escribe un libro periodístico para ganar dinero. Es vocación. Una vocación fuerte.

Caparrós lee un artículo suyo, muy reciente, sobre los libros que cuentan historias verdaderas y que nadie sabe cómo nombrar (¿libros de no ficción, periodísticos, gran reportaje?; él prefiere crónica): “Esos libros (la verdadera historia de las historias verdaderas)”.

Uno de los párrafos dice así:

“Esos libros son el refugio del mejor periodismo: ante la renuncia de la mayoría de los medios, que temen pagar intentos de cierta envergadura y usar su espacio para publicarlos, algunos de los periodistas más preparados, más inquietos, encuentran en ellos el lugar donde sí pueden hacer su trabajo”.

Y Caparrós dice ahora:

–Me gustaría mucho que tuviéramos un nombre para estos libros. Facilitaría la comunicación. Pero por otra parte me parece interesante que no lo tenga, porque un nombre pone límites. Lo importante es cómo escribe uno, si es eficaz, interesante, distinto. Cada uno decide su manera, sin que venga un jefe a dictar reglas.

Ana Emilia Felker dice que quiere volver al periodismo aplicando todo lo que ha aprendido en estos últimos años dedicados a la literatura. El libro también es un espacio para desarrollar una escritura propia.

En definitiva, el libro es un espacio para escribir con libertad: el periodista puede dedicarle todo el tiempo que considere necesario, puede darle la extensión, el estilo, la intención que quiera.

En esta celebración de libertades, Luz Mely Reyes plantea la frontera entre la ficción y la no ficción.

–Eso sí es un límite –dice Caparrós–. El único límite: no escribimos ficción. Establecemos un compromiso con el lector, le prometemos que vamos a contar sucesos reales lo más honestamente que podamos. Lo que te voy a contar es lo que me parece que es cierto.

El proyecto de Leandro Zanoni desafía incluso la forma: ¿qué es un libro?

Él prepara un libro sobre ciudades inteligentes, sobre el uso de las tecnologías en las ciudades, y sus compañeros del taller le preguntan si tiene que salir en papel, si puede ser una obra digital con hipervínculos, audios y vídeos, si debe

distribuirse de una manera clásica, si puede colgarse en la red. El autor, que ya ha publicado libros anteriores en la red, con patrocinios y descarga gratuita, tiene dudas en este caso. Pero precisamente está abriendo preguntas y eso ya es un mérito.

–Tu libro me parece muy apropiado para publicar otra cosa que no sea un texto corrido –dice Caparrós–. Yo estoy muy a favor de los libros de papel, obviamente, pero me sorprende que todavía no se hagan de otra manera. Cuando viajo, leo mucho en el Kindle. Pero incluso con el Kindle seguimos leyendo como si fuera un hato de papeles. Valdría la pena empezar a pensar libros –que se seguirían llamando libros, por su ambición, su extensión, su estructura–, pero que tomaran en cuenta las nuevas posibilidades técnicas. Tentativas con la forma: hiperenlaces, audios, videos... En algún momento habrá que empezar a hacer estas cosas: ideas nuevas para los libros. Merece la pena explorar.

En primera persona: pero no sobre la primera persona

El cronista dice yo.

¿Es vanidoso, es superfluo, es erróneo decir yo?

Joaquín Botero es un periodista colombiano, instalado en Nueva York desde hace muchos años, y ha recogido las historias de los latinos de esa ciudad. Ha escrito ocho o nueve, planea escribir doce o quince historias más. No parece adecuado que la primera persona sea la protagonista del libro, pero sí puede funcionar como un buen hilo: Joaquín puede empezar el libro contando el momento en que lo despidieron del periódico y luego revisar todo lo que había hecho hasta entonces, cómo llegó a las historias que ahora quiere reescribir. Esas

notas autobiográficas funcionarían como separadoras de los capítulos. Y de paso, en un segundo plano narrativo, mostrarían el mundo de un periodista latino en Nueva York, con sus propios problemas, sus posibilidades y sus incertidumbres.

Martín Caparrós distingue entre escribir en primera persona y escribir sobre la primera persona. Rechaza el exhibicionismo de ponerse a uno mismo en el centro de la historia pero defiende que el narrador escriba en primera.

–Es un ejercicio de honestidad. Es decirle al lector: esto lo escribo yo, alguien que mira, elige y cuenta. Es mi mirada. De la forma más completa y decente posible, pero te lo cuento yo.

Los grandes medios crearon el mito de la objetividad absoluta: lo que ellos cuentan es la realidad pura, sin mediación.

–Y eso es falso –dice Caparrós–. Siempre mediamos, aunque solo sea por la selección que obligatoriamente tenemos que hacer para contar algo. Si mañana alguien tiene que publicar treinta líneas sobre lo que hemos dicho hoy en el taller, puede hacer una transcripción literal de las palabras, pero siempre tendrá que elegir qué treinta líneas publica y cuáles deja fuera. Eso ya es una intermediación muy fuerte. Y no se puede evitar. Por eso es más limpio presentarse ante el lector: mira, esto lo escribo yo, esta es mi mirada. No hablo de mí, pero escribo yo.

Para presumir de neutralidad, los medios recurren a dos estrategias: escribir en tercera persona y adelgazar la prosa hasta un esqueleto lo más técnico posible, para despojarla de cualquier rastro de carne

humana. La crónica hace justo al revés: narra en primera persona y trabaja con un lenguaje literario. Es un gesto político, porque hace visible la mediación del periodista, desmonta la pretensión de quienes se arrojan el relato puro de los hechos, y muestra otras versiones de la realidad.

–En tu caso, Joaquín, la primera persona también es una decisión política por otra razón: porque tú eres uno de esos emigrantes latinos en Nueva York y nos traes esas voces, unas voces mucho menos presentes que otras en esa ciudad –dice Ana Emilia Felker.

Ahí estará el valor de los relatos de Joaquín Botero.

–De la crónica me interesa su carácter político –dice Caparrós–. No se trata de adscribirse a un partido o a una tendencia, sino de cuestionar las estructuras que construye la prensa para dar una idea del mundo. Los medios se ocupan de los ricos, los poderosos, las tetonas y los futbolistas. Si no eres uno de esos, solo tienes derecho a salir en la prensa si te matan junto a veinte más. Esto refleja una idea del mundo: lo que importa es lo que le pasa a ese grupito selecto. Es una visión de la realidad jerarquizada y resignada al poder. Te la enseñan en la escuela, te la imponen los medios. Pero la crónica mira a otras partes, a otras personas. No quiere decir que siempre tengamos que escribir sobre los más desdichados, pero sí que cambiemos el foco, que lo cuestionemos.

Durante muchos años, Caparrós no quiso reflejar su posición explícita en los textos.

–A veces sí. Cuando escribí sobre los pederastas en Sri Lanka, no dejaba de decir

que eran unos hijos de puta. Pero en general no quería subirme a un banquito para decirle al lector lo que tiene que pensar. En *El Hambre* digo todo el rato lo que pienso, porque es un tipo de libro que lo requiere. Este asunto de la primera persona también sirve como muestra de que cada intento de escritura sigue sus propias reglas. Lo interesante es descubrirlas.

Héroes boludos y demonios tiernos: ideas para dar vida a los personajes

–La maldad es imprescindible –dice Pablo Ortiz–. Uno tiene que cuestionarlo todo y cuestionarlo duro. Yo estuve setenta y pico días siguiendo una marcha indígena en Bolivia. Me enamoré tanto de ellos que todo lo que escribí no me sirvió para nada, porque les disculpaba un montón de boludeces.

–Es un problema cuando escribimos de alguien con quien simpatizamos –dice Caparrós–. Una mirada crítica da más interés a los personajes.

–Para mí también es un problema. Algunos de los personajes de mi libro son amigos míos –dice Ana Gabriela Rojas.

–Los médicos no operan a sus familiares, ¿no? Pues yo igual, yo no entrevisto a mis amigos. A veces hay gente que se hace amiga de los periodistas para eso, para que la trates mejor –dice Luz Mely Reyes.

–Cuando una persona te cuenta una historia, puedes ser amigo de esa persona mientras te la cuenta –dice Caparrós–. En ese momento piensas que alguna cosa no deberías escribirla, para no hacerle quedar mal. Pero al cabo de un par de días se te pasa: cuando escribes, esa persona ya no es tu amiga.

–Hay que traicionar y punto –suelta alguien, a quien no nombro porque nos hemos hecho amigos estos días y claro, no es tan burro como parece: habla de traicionar la fascinación por los personajes. De añadir siempre una pizca de escepticismo, humor, ironía.

Un personaje tampoco puede ser solo un nombre que hace declaraciones: debemos construirlo, debemos describir su apariencia y sus gestos, debemos recoger su manera de hablar, debemos moverlo por la escena, debemos darle vida, luces y sombras, matices.

–Si los personajes aparecen simples y perfectos, no son creíbles. Cuando tienen algún defecto son más humanos –dice Daniela Pastrana.

El boliviano Roberto Navia tiene un empeño similar pero a la inversa:

–Me parece interesante conocer al demonio. El demonio también es tierno.

Navia presenta un proyecto de libro ya muy avanzado sobre los linchamientos en Bolivia. Su caso central habla de seis hombres, de la misma familia, que fueron acusados de robar un camión: una multitud se los llevó a golpes hasta la plaza del pueblo y allí les dieron fuego. Dos murieron. Cuatro quedaron muy graves. El resto de la familia sufre ahora un acoso feroz.

El texto empieza con la escena frenética del linchamiento.

–Creo que deberías mostrar primero a las víctimas, deberías contar algo de sus vidas, para que nos duela cuando los están quemando. Si no, en la primera escena

están matando a nadie. No los queremos todavía –dice Pablo Ortiz.

–Sí, y no hace falta que tengan mucho desarrollo biográfico –dice Juan Villoro, que ha aparecido por sorpresa en el taller y se ha traído los deberes hechos–. Me acuerdo del museo de Hiroshima: tienen una colección de objetos de las víctimas, un zapato, un triciclo, un reloj. Y cada objeto tiene una cédula: esta era la pelota de tal persona, le gustaba jugar a fútbol, cuando cayó la bomba atómica llevaba esta pelota porque iba a jugar un partido... En unas frases te cuentan la vida que se cercenó. Entonces esa muerte te duele de verdad.

Conviene ser escueto al contar escenas de violencia tremenda. Si la narración sencilla de los hechos ya es conmovedora, el efecto se diluye al cargarla con adjetivos, con juicios, con subrayados.

Para armar el relato, Navia tiene a las víctimas, a un fiscal solitario y heroico, y ahora quiere acercarse también a los linchadores. No basta con reflejar una masa furiosa: hay que buscar individuos, rasgos humanos, historias particulares. ¿Cómo es un linchador? ¿Cómo es el demonio?

Nadie confesará a Navia que participó en el linchamiento. Pero él, sin presentarse como periodista, ya fue haciendo preguntas de apariencia casual por el pueblo: “¿Hay muchos robos acá?, ¿qué pasa si a usted le roban la motocicleta?”, le preguntó a un mototaxista. “¡Lo linchamos!”. “Pero eso es fuerte, ¿no?”. “Es que estamos hartos de los robos, la policía no hace nada”.

–Sí, a mí me gusta hacer preguntas ingenuas. O que parecen ingenuas –dice Caparrós–. Puedes preguntar a varias personas del pueblo: ¿y esto de matar

a alguien que roba una gallina está bien o está mal?. Si se lo preguntas a diez o veinte, vas juntando respuestas y empiezas a entender algo. Ves la normalidad de alguien que está de acuerdo con el linchamiento, que no sabemos si participó pero podría hacerlo. Cuentas unos trazos de la vida de tres o cuatro personas, posibles linchadores, y esa normalidad del monstruo es mucho más inquietante.

–Los que forman una turba son personas de vida corriente –dice Navia–. Van a misa, arropan a sus niños antes de dormir, trabajan la tierra. Pero si les roban una motocicleta, queman al ladrón.

Un plano para avanzar por el laberinto

Es uno de los grandes problemas para los autores del taller: cómo montar las piezas –tantas piezas– de un libro periodístico. Queremos contar muchas historias que suceden en tiempos distintos, queremos hablar de muchas personas, queremos narrar escenas, exponer datos y desarrollar análisis. ¿Cómo podemos organizarlo todo, de manera que el libro empiece atractivo, que la trama avance, que los episodios se sucedan con fluidez, que todo desemboque en un final poderoso?

Caparrós da un consejo a Luz Mely Reyes, que sirve para muchos de los participantes en el taller.

–Tienes muchos temas pero no los llevas controlados. Haz una lista con todo lo que hayas escrito y todo lo que quieras seguir escribiendo, anota de corrido todos los temas y los subtemas: la censura del Gobierno sobre la enfermedad de Chávez, las escenas de tu madre con sus intuiciones,

los comunicados oficiales, los esfuerzos simbólicos de los chavistas para negar la muerte, la batalla política por la sucesión en la presidencia, la situación económica venezolana, todo, todo, todo. Después ordénalos en un esquema, reúnelos en capítulos, enlaza unos temas con otros. Y ya ahí te pones con la escritura, decides los arranques y los cierres de cada parte, cómo las vas a contar, en qué te vas a detener más.

Debemos tener clara la historia del libro: lo que contaríamos en un minuto. Esa será la columna vertebral del texto, la que debemos mantener de principio a fin.

La estructura es fundamental para que el libro tenga ritmo. Debe plantear una incertidumbre al principio –más o menos sutil, más o menos explícita–, debe alternar las escenas más intensas con las más tranquilas, debe ir colgando anzuelos aquí y allá para volver a enganchar al lector, y así podrá intercalar los bloques necesarios de datos y de análisis, que el lector aceptará porque van encajados dentro de una progresión dramática: la incertidumbre que lleva al lector texto adelante hasta el final.

Pablo Ortiz ha escrito ya una pieza corta sobre Evo Morales, con muchos de los temas que saldrán en el libro, y la ha escrito alternando escenas “del presente, del pasadito y del pasadango”. Los constantes saltos en el tiempo funcionan bien en el texto corto, pero agotarían al lector durante todo un libro.

Caparrós hace un dibujito en un papel, como sugerencia para Pablo: dos líneas paralelas intermitentes; cuando aparece una, desaparece la otra.

–Quizá podrías mantener dos líneas: una, con todas esas idas y venidas de los meses en los que Evo Morales perdió el referéndum; y otra, más llana, más tranquila, con un relato cronológico de la infancia de Evo, sus inicios políticos, la ascensión al poder. Esta línea acaba confluyendo con la primera y de ahí ya avanzas hasta el final.

Son posibles soluciones para textos que ya están avanzados y necesitan ordenarse. Pero Caparrós trabaja de otra manera: monta una estructura desde el primer momento del trabajo.

–Cuando preparo una crónica, primero armo un guion, una lista de todo lo que querría conseguir: personas a las que entrevistar, escenas que quiero narrar, temas que voy a explicar... Al hacer la lista, todo eso se va ordenando rápidamente: empezaré con esto, seguiré con lo otro. Luego aparecen cosas inesperadas, por supuesto, y hay que incluirlas. Pero siempre sigo ese guion. Al final de cada jornada, repaso qué cosas ya conseguí y qué otras me faltan. Necesito a un tipo que me hable de tal asunto, por ejemplo, o necesito ver una manifestación en la ciudad. Y salgo a buscarla. No me dedico a acumular toda la información a ciegas y luego ya veremos. Tengo un esquema desde el principio.

Para salir del laberinto, hay que tener el plano en la cabeza.

Para escribir con fuerza

–Haz una prueba –dice Martín Caparrós–. Borra la primera frase del texto.

De pronto, sin la primera frase, la escena arranca más directa y más viva.

–A menudo escribimos una primera frase como muleta, como apoyo para ir entrando en el tema. Probemos a eliminarla. En un texto, todo sobra hasta que se demuestre lo contrario. Apliquemos ese criterio a cada párrafo, a cada frase, a cada palabra.

Los principios

El cronista debe ser un cazador de principios. Cuando está buscando la información, cuando habla con la gente, cuando asiste a los hechos, debe tener las orejas tiesas para captar principios: una escena potente, una frase peculiar, una paradoja, un anzuelo que el lector morderá porque no podrá aguantarse las ganas de saber más.

La primera frase plantea el tono de todo el libro. De una manera sutil, anticipa todo lo demás. Pero no es, no debe ser, un **lead**: ese vicio periodístico de comprimir las informaciones básicas –las cinco uves dobles– en un párrafo prieto, con la idea de que al lector hay que dárselo todo en las primeras líneas porque pronto dejará de leer. Escribir un **lead** es una derrota: aceptar que el resto de nuestro trabajo no interesa.

–Me gusta cazar tres o cuatro principios –dice Caparrós–. Escojo uno para el inicio del libro y los demás me sirven para reabrir capítulos, secuencias, para relanzar de vez en cuando el texto.

El ritmo: plano general y plano detalle

–En términos cinematográficos –sigue–, no hay nada más monótono que mantener siempre el mismo plano: siempre en general o siempre en primerísimo. Hay que combinar los análisis con las historias

particulares, las descripciones generales con los detalles.

Conviene cuidar el ritmo en cada frase, en cada párrafo y en la estructura general del libro. Debemos alternar escenas intensas con otras más pausadas, narraciones con exposiciones, debemos escoger el momento adecuado para encajar algún bloque de datos áridos. Debemos tener muy claro cuándo metemos y sacamos a los personajes de escena. Y para qué lo hacemos.

Varios de los participantes en el taller comparten un problema: sus textos están demasiado comprimidos. Escriben escenas sintéticas, resumen los hechos, mencionan temas que no desarrollan. Los textos corren con demasiada prisa, no eligen los momentos en los que detenerse y ampliar. Ejemplo: “Me contaron cómo controlaba el Gobierno la información sobre la enfermedad del presidente Chávez”: ¡pues hay que contar cómo lo hacía!

–Hay pocas cosas que me den más rabia: un periodista que te dice que sabe una cosa y no te la cuenta –dice Caparrós.

Algunos están habituados a trabajar para diarios, publican notas rápidas y escuetas. Pero un libro puede –debe– respirar un poco más. La crónica debe ser más pausada. Porque la crónica no debe explicar: debe mostrar.

–Una noticia te dice: “La escena era escalofriante”. Una crónica te describe la escena y te produce escalofríos –explica Caparrós.

Contemos, contemos. Describamos, narremos, juguemos.

La creación de escenas

Salta una pregunta: ¿es legítimo recrear escenas que uno no contempló? Caparrós opina que sí.

–La escuela estadounidense es estricta. Algunos te dicen que si no estuviste en el lugar de los hechos no lo puedes contar como una escena. Se lo reprochaban a Kapuściński: ahora han descubierto que no estuvo presente en tal fusilamiento que él describe, porque llegó un día más tarde... Bueno, a mí me parece bien recrear una escena si te la cuenta alguien fiable y si tienes buena información. No la has visto pero estás suficientemente seguro para contar la escena como narrador. No somos notarios, somos narradores.

El texto que Pablo Ortiz trae al taller empieza con la narración detallada de una escena que él no vio: la llegada del presidente boliviano Evo Morales a una conferencia de prensa, tras la derrota en un referéndum. Pablo vio un video largo de la televisión boliviana, preguntó detalles a sus colegas periodistas presentes en la sala y no tuvo problemas para recrear la escena.

–Solo uso la primera persona cuando soy testigo directo –dice–. Pero las escenas que no he visto también las describo con calor, con detalle. No digo “yo vi”. Pero las describo. Para eso están los testimonios y la documentación.

Otra cosa es la torpeza al emplear esta técnica.

–Una periodista española escribió un perfil del juez Garzón –sigue Pablo– y empezaba contando los pensamientos que tenía el juez nada más levantarse de la cama, justo

después de ponerse un calcetín y antes de ponerse el otro.

Caparrós asiente:

–Eso es una falta de astucia: no puedes contar con detalle cosas que es imposible saber. Es un problema de verosimilitud.

Y enciende otra alerta:

–Recrear escenas no puede ser una manera de arreglar una investigación insuficiente.

Cómo incluir la duda

Pero a veces la investigación consigue certezas que no cuajan en pruebas.

Daniela Pastrana cuenta el asesinato en México de un fotógrafo y periodista, crítico con el poder: uno más, en el país más peligroso para los periodistas en América Latina, pero uno muy especial porque era amigo de Daniela y porque llevaban tiempo pendientes de la amenaza. Lo torturaron y lo mataron junto a otras cuatro personas. La versión oficial niega el carácter político del asesinato, pero Daniela cuestiona esa versión. Tiene indicios y testimonios confidenciales para sostener que se trató de un crimen político, aunque no consiga demostrarlo.

Los participantes en el taller opinan que ese problema no bloquea el libro. La víctima era un periodista incómodo para el poder, murió de una manera muy violenta en un país muy violento, donde hay conexiones entre el poder y el crimen, donde han asesinado a docenas de periodistas. Daniela va a contar esa historia y va a explicar ese contexto: tiene mucho valor por sí mismo, al margen del juicio oficial.

–Para los periodistas, la duda es el demonio –dice Pablo Ortiz–. No la aceptamos nunca. Pero la duda siempre es parte de la realidad. No hay por qué no dudar.

Martín Caparrós lee un texto de su libro *Amor y anarquía*, un fragmento sobre la anarquista argentina que fue acusada por “ecoterrorismo” en Italia y apareció colgada en la granja donde la tenían detenida. La recreación de la escena del suicidio se apoya constantemente en la palabra “supongamos”. El texto termina diciendo que todo pudo haber ocurrido de otra forma. Pero las suposiciones también se apoyan en una montaña de conocimientos que Caparrós tenía sobre la historia y sobre la propia escena. Es posible contar una escena incluyendo la duda.

Descripciones, narraciones, diálogos

Caparrós repasa algunas maneras de dar fuerza a las escenas:

–El tan desdeñado arte de la descripción. Parece que el periodismo es un camino hacia la anulación de las descripciones, la literatura; renuncia a sus posibilidades de visualización, y eso es un error. En realidad es fácil y muy resultón: te pones en un rincón, anotas lo que ves y luego lo escribes. Funciona. Te da un espacio en el que los hechos suceden. Con tres o cuatro rasgos de un personaje, consigues que el lector se haga una idea de su aspecto.

Lo mismo pasa con los diálogos.

–No basta con decir que los personajes hablan de tal asunto. Hay que recoger sus palabras: la manera de hablar de alguien es tan importante como el contenido.

Los participantes del taller señalan algunos textos en los que todos los personajes hablan igual, con un tono monótono: el mismo tono del narrador. Ahí falta vida.

Caparrós es partidario de usar la grabadora para recoger con fidelidad las palabras y los giros. Los diálogos deben ser verosímiles –con el léxico que realmente usan los personajes y también con la música propia de la oralidad– pero las transcripciones casi nunca pueden ser literales: porque al hablar todos balbuceamos, dejamos frases a medias, cometemos incoherencias sintácticas. Por eso es legítimo editar un poco el diálogo, recogiendo el sentido y el tono de quien habla.

En principio, es buena idea alternar el estilo directo y el indirecto: ni parrafadas de testimonios directos, ni largas paráfrasis sin frases concretas de los personajes. Debemos escoger bien las frases potentes que merecen una cita directa.

También debemos seleccionar las escenas que merecen un desarrollo minucioso, con descripciones, narraciones, diálogos, como pequeñas historias dentro de la gran historia que es el libro: con su principio y su final bien trabajados.

Y en esas escenas debemos dirigir la acción.

–Hay que escribir verbos en forma activa, que hagan avanzar el texto –dice Caparrós–. Los verbos en pasiva estancan el ritmo, los verbos sin sujeto esquivan la responsabilidad de poner sujetos a las acciones (“se dice que...”). Ojo también con las oraciones subordinadas: si empiezas la frase con una subordinada, todo se complica. El lector no sabrá de qué estás

hablando hasta que llegue a la principal. Tenemos que llevar siempre el mando.

Las segundas palabras

Otro problema que acartona los textos es la selección de ciertas palabras: las segundas palabras, las llama Caparrós.

–Pienso “entrar” y escribo “ingresar”; pienso “padre” y escribo “progenitor”; pienso “hospital” y escribo “nosocomio”. Al final, escribo “el cuerpo del progenitor ingresó cadáver en el citado nosocomio”, para decir “su padre llegó muerto al hospital”. Es el ‘periodistiqués’, una jerga absurda, un alarde de sinonimia *kitsch*, que solo sirve para estropear los textos. Y además es falso que haya sinónimos: no es lo mismo “decir” que “revelar”, “señalar” o “reconocer”.

Las palabras son nuestra materia prima. Debemos escogerlas con precisión, con plena conciencia de lo que significan, de las connotaciones que arrastran. Y debemos escucharlas: las palabras suenan.

Escribimos música para el lector

Cuando Caparrós quiere mostrar algo de sus textos, siempre los lee en voz alta. Ahora recita un fragmento de su libro *El interior*, que recorre varias provincias argentinas y se mete en sitios tan interesantes como un matadero de vacas en ruinas.

–El lector no sabe lo que está pasando, pero de algún modo oye si la música del texto fluye o se traba.

Recita de memoria el arranque de *Cien años de soledad*. Lee frases construidas con endecasílabos, octosílabos, alejandrinos.

–Son las formas de la poesía clásica en castellano. No digo que esto sea la panacea, pero debemos tener conciencia de que algunas formas suenan mejor que otras. Los textos son música.

Para escribir *El interior*, Caparrós buscó formas distintas de contar. Las buscó en la poesía: leyó Los poemas de *Sidney West*, de Juan Gelman, la *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters; usó haikus para describir paisajes...

–No por una voluntad frívola de sorprender, sino porque resulta más eficaz para el relato, porque me da más herramientas para contar.

El grupo trabaja entonces con algunas frases de los textos, con algunos arranques:

“Una diminuta pupila perdida en un mar de azul transparente”.

Después de varios retoques, la frase acaba transformada en:

“La pupila diminuta perdida en ese mar azul y transparente”.

Relean las dos: ¿cambia algo?, ¿cuál suena mejor?

Otras formas de contar

Caparrós menciona cuatro libros que le ayudaron a adquirir un tono: *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh; *Inventario de otoño*, de Manuel Vicent; *Lugar común la muerte*, de Tomás Eloy Martínez; y *Música para camaleones*, de Truman Capote. Allí por los años 1960, algunos estadounidenses usaron las formas de ciertos géneros literarios para escribir sobre hechos reales. Se inspiraron en la

novela social americana, en la novela negra, en su manera de crear escenas y diálogos muy vivos. Así fundaron lo que llamamos el Nuevo Periodismo, con sus mayúsculas y todo.

–Parece que ahora usamos el resultado de aquel mecanismo: escribimos como escribían ellos. Pero nos olvidamos del mecanismo: buscar formas nuevas.

Caparrós propone a los participantes que lean mucho y variado, que se inspiren en formas distintas, ya sean actuales o antiquísimas.

Los finales

Dice John Berger que la necesidad de los escritores de dar un final a las historias es un atentado contra la verdad. En fin: hay que cerrar los libros. Un final que se deshace sin sustancia puede ser decepcionante; un final demasiado redondo puede dejar una sensación de falsedad. Siempre es difícil acertar con el remate: tiene que ser impactante pero sin exageraciones, tiene que ser novedoso pero sin traicionar la coherencia del desarrollo del libro, tiene que abrir inquietudes porque la crónica no está hecha para confortar al lector, tiene que abrir preguntas, pero sin dejar un agujero frustrante. La clave está en la sutileza.

Caparrós dice que siempre ha sufrido para escribir finales, que le disgustaban los finales redondos, por artificiosos, pero que no quería dejar finales deshilachados. Le gustan los finales que de pronto hagan ver con otra luz distinta todo lo que el libro ha dicho hasta ese momento, que replanteen las cuestiones, que hagan dudar, que hagan repensar.

Y todo esto para qué

Leandro Zanoni piensa y repiensa:

–¿Y si nos tomamos todo este trabajo para escribir un libro, porque queremos hablar de injusticias, de desigualdades, y luego no cambia nada? ¿Si no produce ningún efecto?

–Si me pongo a pensar así, me quedo en casa
–dice Caparrós–. Para qué me paso cinco años escribiendo ***El Hambre***, si ya sé que el 99,5% de los lectores va a decir “oh, qué duro, qué triste, qué cagada”, y a los cinco minutos se va a ir a otra cosa. Bueno, pues aun así hay que contarlo. Hay que escribir. Estoy en contra de la ética del resultado, de la productividad capitalista. Merece la pena hacer las cosas porque uno cree que tiene que hacerlas. Casi nada en la vida va a tener el resultado que uno quería, pero aun así. Nuestro único privilegio es que nos dedicamos a cosas que nos gustan. Y eso es mucho, porque la mayoría de la gente trabaja en cosas que no querría hacer. Nosotros hacemos lo que más nos gusta. Si no lo aprovechamos, somos unos boludos.

A aprovecharlo, entonces. Estos ocho periodistas, plenos de vocación, han traído historias buenas y bien investigadas. A lo largo del taller, algunos de esos proyectos sonaban más atractivos cuando el autor o la autora los explicaba en la mesa, más poderosos de lo que luego reflejaban los textos. Ese es el reto ahora: trasladar esa fuerza al papel.

Esperamos sus libros.

6

TELEVISIÓN: UNA ALTERNATIVA PARA REPORTAJES Y CRÓNICAS

Taller

Fecha:

21 al 26 de octubre de 2002

Ciudad:

Bogotá, Colombia

Relator:

Omar Rincón

Caparrós en primer plano

Un argentino malabarista pero no de esquina bogotana sino de las esquinas del mundo donde habitan las historias. Él se aventura cámara en mano para encontrar personas, realidades y sueños que están ahí para ser contados. Su osadía: ver lo mismo pero contarlo distinto. Ese es Martín Caparrós. Para seguir en la cuerda floja entre lo factible y lo posible se ha hecho escritor. Primero escribió para poder tomar y publicar fotografías. Luego se hizo periodista de reconocimiento internacional. Ahora lleva más de 15 años en la televisión.

Caparrós es escritor. Su obsesión es intervenir el mundo con lenguajes distintos. Narrador de palabra intensa, periodista de realidad adolorida y cronista de televisión que inventa imágenes para seducir la reflexión. Su principio guía es que más allá del dispositivo para contar (la palabra escrita, la fotografía o la cámara de video), del medio en que se comunique (radio, televisión, libros, periódicos) y de la tecnología, la base de todo es contar historias.

El taller a lo Caparrós es una práctica de descubrir estrategias narrativas, perspectivas temáticas, problemas éticos, realidades

a contar en el proceso mismo de producir una crónica televisiva. El taller de televisión, llevado a cabo en Bogotá, con periodistas de Argentina, Bolivia, Colombia, Ecuador, México, Nicaragua, República Dominicana y Venezuela presentó debates en los cuales no hubo acuerdos, realidades que no pudieron ser contadas, ciudades que no se conocían.

Sobre todo fue una práctica de juego de saberes, necesidad de olvido de prácticas demasiado conocidas por recurrentes, y apertura hacia nuevas maneras de mirar la realidad informativa, el periodismo y la televisión. El taller Caparrós fue un atreverse a mirar de nuevo a través de una cámara y un ojo periodístico dispuesto a exponerse al riesgo; ver y experimentar que hay otras formas de hacer lo que se venía haciendo.

Este texto recoge la experiencia del taller en su lado textual, en aquello que es posible de ser expuesto en palabras (las imágenes y las experiencias no están aquí, esas hacen parte de la nostalgia de los participantes). Para contar lo que pasó se ha establecido una estructura de cinco puntos:

1. Círculo de condiciones

Mirar de nuevo

El cambio fundamental en la televisión consiste en que ahora es accesible y posible tecnológicamente para todos. La tecnología brinda la posibilidad de abrir y diversificar el acceso a la producción de imágenes y a la difusión de historias. Este cambio tecnológico ha llevado a democratizar la expresión en televisión y a la experimentación de sus formas de contar.

La televisión, de otra parte, como forma de llegada e influencia en la opinión pública

es el medio hegemónico. Por lo tanto, trabajar en ella es una acción política, ya que significa intervenir el medio más controlado política y económicamente. Por lo tanto, la propuesta es hacer “televisión de campaña”.

Esta transformación de sentido, narración y uso del medio televisivo es posible desde el momento en que se reconozca que el periodista, el cronista y su pequeña cámara modifican lo observado. La televisión hace funcionar el mundo para sí, lleva a que la gente no se quede callada y quiera expresarse. El ideal es minimizar esa presencia del periodista y la cámara; las nuevas cámaras y una nueva actitud periodística hacen que sea posible disminuir este efecto de presencia.

La cámara pequeña revoluciona el acercamiento a la realidad del periodista en cuanto modifica menos lo observado. Es menos aparatosa y llama menos la atención. Para enfatizar la posible invisibilidad de la cámara, el periodista establece primero una relación con los sujetos y las realidades que se van a contar y luego realiza su trabajo de grabación y producción informativa. Las nuevas cámaras de video (digitales) se convierten, entonces, en un valioso instrumento para producir más verdad sobre la realidad.

Las nuevas tecnologías de la imagen permiten al periodista el trabajo en solitario, solo él o ella y su cámara. Así se puede generar un nuevo tipo de televisión y un nuevo estilo de reportero, ya que estas cámaras otorgan independencia en la producción de la información y el periodista puede llegar a contar realidades difíciles de narrar para la pesada máquina televisiva.

Hay que tener en cuenta, eso sí, que cada medio de comunicación tiene sus condiciones de narración, que las formas de contar historias en televisión marca diferencias (no absolutas) con el periodismo escrito:

Prensa

Interés informativo

Trabajo sobre la palabra

Temporalidad lenta

Recurso al testimonio, a la palabra, al recuerdo.

El cronista trabaja sobre su mirada.

Más afirmativo y argumentativo.

El significado del texto se puede controlar más.

Responde a una tradición literaria y alfabética.

Permanece en el tiempo y materialmente para su recepción. El lector determina el ritmo, el tiempo y el lugar de lectura.

Televisión

Interés en lo afectivo

Trabajo sobre la imagen

Temporalidad rápida

Recurso al registro contable, a la puesta en escena.

El cronista trabaja sobre lo registrado.

La imagen crea más pluralidad de significados.

Menos control sobre el significado de lo informado.

Responde a una tradición visual y oral.

Recepción efímera e inestable. Impone sus condiciones de recepción.

Crónicas para televisión

Cuando la televisión cuenta historias, recurre a cuatro lenguajes para construir el relato:

- Imágenes
- Textos (testimonios y periodista)
- Sonidos (ambiente, voces testimonio, música, silencios)
- Ritmo (estilo, tono, edición).

Cada uno de estos códigos tiene inscritas sus potencialidades comunicativas.

El asunto es que la máquina televisiva ha subvalorado estos códigos y ha empobrecido el relato. Ahora la tarea de los nuevos narradores televisivos es desarrollar y experimentar sobre estos cuatro lenguajes y sus posibilidades de combinación para generar mejores y más entusiastas relatos televisivos.

Las mejores crónicas periodísticas para televisión son el resultado de la conjugación de los cuatro códigos. La crónica comienza con la conciencia de quién es uno como periodista (pensamiento, competencias narrativas y limitaciones informativas) y se hace realidad en la capacidad de observación, de mirar distinto a lo convencional.

Luego, el periodista habita la tensión entre lo observado y lo contable, para desde ahí decidir rápidamente comprensiones y explicaciones sobre lo informable y determinar la historia a contar, el ritmo narrativo, la estructura y el tono. Así, antes de grabar, el periodista establece los códigos visuales de grabación, marca los ejes visuales según lo contable, decide el punto de vista y estilo narrativo.

Ya en la grabación, debe tomar decisiones narrativas e informativas pensando

siempre en la edición. El cronista es un narrador que toma decisiones rápidas sobre cómo narrar con base en la observación y su saber narrativo.

En la producción de crónicas televisivas una práctica muy extendida es el uso de la cámara escondida. Aquí surge una discusión ética para los periodistas, ya que aunque su utilidad informativa es alta, su honestidad es muy baja. Es difícil ponerse de acuerdo al respecto, pero es posible exponer los puntos de la discusión.

Dilemas sobre el uso de la cámara escondida

- Se supone que si la información obtenida es de interés público se debe poder utilizar (el fin justifica los medios). El asunto es ¿quién establece ese interés público (los fines)? Que sea el periodista quien juzgue cuando es posible violar el derecho a la propia imagen y que algo es de interés público es, por lo menos, un asunto problemático.
- Preguntas más de fondo: ¿a quién le cree el público?, ¿a quién se le otorga legitimidad?, ¿hay que mostrar la grabación para creer?, ¿la grabación con cámara escondida es la única manera de comunicar y convencer al público? Aunque la cámara tiene valor de verdad, la gente tiene derecho a su imagen. El periodista debe producir otros recursos periodísticos para generar credibilidad porque su ética le impide utilizar material que fue acordado con las fuentes.
- El contexto sociopolítico, también, juega en esta discusión, ya que ante la debilidad institucional y judicial

de nuestras sociedades se ha llegado a justificar el uso de las cámaras escondidas. Aquí la reflexión tiene que ver con si es una función o no del periodista usar “mentiras para sacar verdades”, si se debe glorificar la investigación periodística que denuncia a través de recursos poco éticos como la cámara escondida. Esto significaría que ser periodista sería una forma de ser policía, afirmación con la cual no se puede estar de acuerdo.

Caparrós es concluyente al respecto: “Creo más en el periodista como agitador social que como policía”. Aunque reconoce que, ante el desprestigio de la política y sus formas de acción, los ciudadanos han optado por la denuncia judicial o periodística como forma de la política, esta tendencia es dañina en cuanto acaba con la participación como intervención en la vida social y se le comprende a la participación como denunciar y entregar la responsabilidad al papá gobierno o periodista. Se generan, entonces, prácticas de paternalismo que atentan contra la participación social. Se debe recuperar la posición política del periodista y su visión de la sociedad. El periodista debe construir estrategias desde el periodismo para hacer del ciudadano el protagonista de la vida social con el apoyo de los medios de comunicación en lugar de promover “una justicia que trabaja para la televisión”.

2. Manifiesto Caparrós

Contar en televisión informativa

1. No es necesario tener formación técnica. La base es saber contar una historia.
2. El **off** (**voice-over** o texto leído por el periodista) es la derrota de la crónica

televisiva. Entre menos se use el texto en **off**, mejor la narración audiovisual. El **off** se debe usar para contar lo que no se puede narrar con imágenes o testimonios. Si se usa el off debe evitarse la relación pato/pato entre audio e imagen: mostrar en imagen y en audio lo mismo

3. Hay que meterse con la realidad y los testigos de la vida. Hay que pasar de la narración desde el exterior hacia el interior de la realidad y los sujetos. Caparrós recomienda usar “el lente angular” porque permite amplificar la imagen y descubrir mejor los ambientes; posibilita dialogar en cercanía, en condiciones normales; marca un estilo de informar ya que el periodista se mete en la situación a través de un dispositivo técnico (el angular). Esto significa que las decisiones técnicas implican decisiones ideológicas ya que documentan la posición del periodista.

4. El periodista con su cámara debe crear un estilo de contar. Caparrós sugiere trabajar con imágenes sucias y en experimento como reacción frente a los estándares de limpieza de la máquina televisiva; enfatizar la intermediación del periodista, su mirada, su subjetividad frente a la pretendida objetividad periodística. Esta postura expresa un acto ético y de decencia del informador, ya que visibiliza la extrañeza de la mirada del periodista y las condiciones de producción de la información para manifestar que no es toda la verdad, es una mirada sobre la verdad.

5. Los ángulos de la cámara (picado, normal o contrapicado) son una oportunidad periodística en la grabación

y tienen una intención narrativa superior al significado del lenguaje audiovisual.

6. Lograr que otros (distintos al periodista) digan las realidades es más eficaz informativamente. Hay que buscar que la realidad sea contada por sus protagonistas y por la gente, lo cual trae mayor contundencia informativa, mayor impacto afectivo y mayor verosimilitud. A quienes dan su testimonio sobre la realidad se les debe dejar hablar, no se les debe atacar. Con ellos hay que generar situaciones de complicidad. Al escuchar a cada persona y dejar que tenga su propio ritmo al hablar, serán ellas mismas quienes generen su propia legitimidad y credibilidad. Esto no significa que haya que tener condescendencia ni compasión con la gente. Las conclusiones las debe sacar el televidente al juzgar la coherencia de los testimonios y la crónica.

7. Narrar en televisión tiene que ver con la educación del ojo y la reflexión sobre la mirada. Se debe buscar desarrollar un grado extremo de atención sobre la vida para poder contarla diferente.

8. El periodista no debe exhibirse ni buscar salir en cámara. La presencia del periodista está en el estilo, tono y mirada comunicada en la crónica. Hay que intentar mostrar mucho más que lo que deja ver la televisión regularmente, el interés es por contar el lado que menos se conoce.

9. Cada historia le impone al periodista el modo como debe ser contada. El periodista y su cámara deben trabajar para reinventar el concepto de información al recuperar otras miradas, experimentar otras estéticas, recuperar

otros géneros de narración que no son considerados como informativos (por ejemplo, el video clip).

10. La distancia hace que sea más fácil contar. El ideal es ser competente para contar la cercanía, esa hecha de hogar y de la calle donde uno vive.

11. El sonido ambiente, los silencios, los tonos y lenguajes de la gente, y la música son marcas que enriquecen el relato televisivo.

3. Criterios para la grabación

Quien no arriesga no narra

1. Diseñar un plan de producción realista en tiempos, espacios, equipos, etc. Esto significa investigar los sujetos y realidades a contar y establecer las condiciones de producción.
2. Reglas técnicas:
 - » Tener un equipo técnico en condiciones de grabar y probado: cámara, baterías, cable de corriente, cable para subir imágenes, micrófonos, trípode.
 - » Cuando se “graba” o habla con el otro no se debe poner la cámara en la línea de la mirada de interacción; la cámara no debe evitar mirar a quien se entrevista.
 - » Dejar colas (ganar un poco más al inicio y al final de cada toma).
 - » Grabar textos en off en la misma cámara, ya que toda la producción debe poder hacerse en la misma cámara.

- » Grabar sonidos pensando en la edición.
 - » Pensar en la música y el diseño del audio final.
3. Establecer criterios éticos para la grabación y uso acerca de la aparición de niños, cámaras escondidas, personajes. Hay que buscar que la gente se pueda ver, hacer transparente la visibilidad de los sujetos y la realidad.
 4. Decidir el número de planos que se pueden grabar para el tiempo que se tiene de grabación y edición.
 5. Establecer el tratamiento visual y el ritmo que va a tener el informe antes de grabar y cumplirlo en la grabación.
 6. Determinar cuál o cuáles son las historias que se van a buscar.
 7. Imaginarse el *opening* o imagen inicial. “El cronista es un buscador de principios”, dice Caparrós. La imagen inicial da una hipótesis del tono, el ritmo, y la forma de narración.
 8. Hay que establecer un diseño sonoro y grabar en consecuencia: músicas que asignen tono, sonidos ambientes que irrumpen para significar, ambientes sonoros que contextualicen la historia.
 9. Las imágenes deben ser pensadas y grabadas para la edición. Al mismo tiempo que se va grabando, hay que ir imaginándose la edición “posible”. Pensando en la edición se evita grabar imágenes que solo servirán para el pato-pato. Hay que contar, mostrar las situaciones, las personas, las cosas y los procesos.

10. En la grabación hay que buscar puntos de vista diferentes (la marca del estilo del periodista) para contextualizar, generar historias con drama y responder a los contextos culturales.

11. Formas de entrevistar:

- » No aparecer.
- » Postura frente al entrevistado: ser cómplice más que oponente para generar confianza y espontaneidad en el testimonio, ganar credibilidad y evitar que el entrevistado juegue a la defensiva.
- » Adaptarse a lo que el otro dice: mostrar interés en lo que dice.
- » Utilizar a la fuente en función de la historia, en cuanto él o ella saben que se les está grabando para ser emitidos.
- » Hacer preguntas que generen historias y que no lleven en sí misma sus respuestas.
- » Generar respuestas completas para evitar incluir las preguntas del periodista.

12. Volver a hacer el guión. Se diseña la idea, se ajusta en la grabación y se realiza en la edición. Hay que revisar y reinventar sobre la marcha lo que se ha hecho y lo que falta.

13. Hay que jugar entre la realidad y lo cinematográfico para definir los tiempos de las miradas, los tonos, los estilos y los ritmos.

14. Hay que tomar riesgos visuales, temáticos, narrativos: quien no arriesga no narra. Hay que romper con la normalidad televisiva (el plano televisivo) para ganar la mirada propia.

4. Criterios para la edición

Puliendo la piedra

Este es el momento de hacer el guión con base en el material grabado. Editar es encontrar las relaciones secretas que existen en lo grabado y sacarle todo lo que le sobra.

- **Mapa de lo grabado:** hay que ver, revisar y sistematizar cuidadosamente el material que se ha grabado.
- **Memoria:** hay que saberse el material de memoria, tenerlo muy pautado para ganar tiempo y potencia narrativa.
- **Selección:** el guión consiste en seleccionar el material que se va a usar.
- **Estructura:** organizar la sucesión de los planos y los testimonios para contar la historia que se desea elaborar. Aquí es de mucha ayuda los géneros y formatos (crónicas, reportajes, documental, clip, melodrama), como estrategias que guían la organización del material.
- **Punto de vista:** se puede hacer diferentes narraciones con base en el mismo material. Se debe seleccionar una forma de estructurar el relato.
- **Opening:** hay que comenzar con una imagen potente narrativa y afectivamente.
- **Secuencias:** organizar el material por secuencias (unidades mínimas de narración y sentido):
 - » Las secuencias crean la estructura del relato.
 - » Una secuencia comienza y termina en sí misma
 - » Una secuencia tiene unidad de estilo, tono, código visual y ritmo.
 - » Una secuencia debe tener potencial de conexión con otras secuencias.
 - » Una secuencia tiene una intención: informativa, dramática, metafórica, efecto emocional; no todas las secuencias tienen la misma intención.
- **Transiciones:** el encuentro de secuencias manifiesta la transformación del relato y se realiza a través de estrategias de edición: cambio de ritmo, cambio de banda sonora, introducción de lenguaje, cambio de género. Los efectos funcionan como transiciones y solo se deben usar para significar; como criterio se deben usar lo menos posible porque llegan a saturar o se asocian con impactos facilistas de la televisión.
- **Estética emocional:** transmitir emociones a partir de la gente, las imágenes, el ritmo y la eficiencia comunicativa de los planos, secuencias y estética de las imágenes.

Condiciones generales de la edición:

- **Opening** fuerte / imagen o secuencia síntesis de la historia.

- Mantener el espectáculo o el encanto afectivo durante todo el relato.
- Contextualizar visualmente al televidente.
- Usar lo visual en su máximo extremo narrativo.
- Tener en cuenta las condiciones de emisión: formato, estilo, audiencia, cultura.
- Si se usa el off, saber para qué se usa: informar, comentar, conectar imágenes, reflexionar.

Criterios técnicos:

- La regla fundamental es mostrar más que decir.
- Lo mejor es narrar desde los otros, los sujetos que hacen la situación, más que desde el periodista.
- Hay que pensar si se necesita meter las preguntas del periodista. La historia se debe contar a sí misma.
- Se deben explorar otras formas de contar.
- El formato del guión debe contener: código de tiempo, descripción de la imagen y el texto, y guía del sonido (música, ambiente).
- El guión da la idea de tiempo aproximado del informe.
- La longitud de las secuencias determina las fuerzas narrativas y el ritmo del relato.
- Última anotación: no hay que temer contradecirse, si es por una buena historia.

5. Reflexiones finales

Estas son algunas de las conclusiones finales de los participantes en el taller Caparrós.

Criterios conceptuales:

- Toda narración se debe defender solita ante el público. El televidente agradece cuando le cuentan una historia bien contada, con afectividad, emoción y amabilidad.
- ¿Qué significa ser un cronista? Hacer un reportaje o crónica es mucho más que mostrar imágenes y testimonios; debe contar una situación completa y comprensible para el público. La crónica enfatiza un punto de vista y cuenta una historia completa, busca rescatar algo no visto o imaginado. Se sale de la mirada obvia construida por la máquina televisiva.
- Una crónica es un juego entre la información que se brinda y las emociones que se expresan en el relato y entre el periodista y el público. El cronista debe enfatizar su actitud de cazador de imágenes, testimonios y voces.
- Hay que reflexionar sobre la mirada del periodista: su decencia, transparencia, innovación, verdad. La búsqueda de verdad del periodismo tiene que ver con la mirada y la transparencia en el uso de los recursos narrativos.

Criterios prácticos:

- La importancia del tema y los personajes garantizan gran parte del impacto y valor de la crónica.

- Muy importante para contar en televisión es definir de entrada al personaje, si no el público se pierde.
- Si no se tiene claridad en los ejes narrativos se va a confundir al espectador. Se debe, eso sí, intentar la mezcla de ritmos narrativos para ganar fuerza emocional para el relato.
- El tono es muy importante, ya que no solo importa la información sino también comunicar sensaciones.
- La música como recurso narrativo es un buen elemento para crear y marcar la estructura del relato, ya que marca un tono, un ritmo y un estilo. Se debe editar sobre la música y no al revés.
- El recurso de la variedad de fuentes le da densidad periodística al relato. Sin embargo, los testimonios sueltos no narran. Hay que juntarlos con relación a un relato.
- Siempre hay que pensar si el *off* es necesario o se puede reemplazar por otra estrategia de narración.
- Hay que tener lógica periodística y narrativa en el uso de las transiciones y las marcas visuales y auditivas del relato.
- El recurso del humor es una buena estrategia para mover el relato.
- Las imágenes deben mostrar el contexto y el entorno de los personajes.
- Hay que ser cuidadoso con las afirmaciones que hace el periodista en los informes. Muchas veces se afirma demasiado sin tener sustento en los

testimonios o las imágenes. Siempre se debe recordar que el periodista es transparente al poner en evidencia sus modos de producir la información y su mirada narrativa.

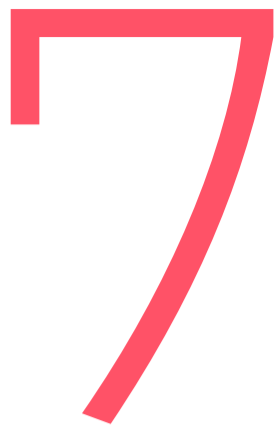
Criterios técnicos:

- Cuando las tomas son significativas en cuanto a información, el problema de calidad de la imagen pasa a un segundo plano. Sin embargo, se recomienda buscar condiciones favorables de grabación. Por ejemplo, hay que ponerle mucho cuidado al sonido, que es uno de los elementos más importantes para la narración televisiva, pero uno de los más difíciles de controlar. Siempre se debe monitorear el sonido con audífonos mientras se graba.
- Se recomienda diversificar el uso de los canales de audio para generar mayor riqueza narrativa y calidad auditiva.
- Hay que tener cuidado con la sobredosis de música
- Hay que grabar tomas más largas para poder usarlas más flexiblemente en edición.
- La utilización de subtítulos cuando no se comprende muy bien lo que dicen los entrevistados es un buen recurso.
- Nada es más productivo para una entrevista que guardar silencio.
- Siempre hay que tener en cuenta el imponderable técnico y encontrar soluciones rápidas para contar la historia deseada.

Idea final

Usar la cámara es ganar en libertad narrativa. El periodista que hace cámara encuentra su trabajo más divertido, puede experimentar más y construir un relato coherente desde la grabación. Hay que buscar la forma de narrar: ahí está la clave. Hay que buscar las posibilidades visuales de la cámara: ahí está la innovación. Hay que producir la televisión en otras formas: ahí está la propuesta.

El método de experimentar con las imágenes, los puntos de vista, las estructuras del relato, es productivo porque invita a la innovación y exploración narrativa de lo televisivo. La independencia del periodista se debe manifestar en la obtención de este poder narrativo, el narrar en imágenes. Este es el periodismo de futuro, uno que pasa de un profesional que hace preguntas y construye textos a un realizador integral del informe. Hay que hacer realidad ese sueño de contar historias con una pequeña cámara y que las emitan en televisión.



LIBROS PERIODÍSTICOS IV

Taller

Fecha:

6 al 10 de noviembre de 2017

Ciudad:

Oaxaca, México

Relatora:

Daniela Rea

“Hay pocas cosas más solitarias que escribir un libro”, dice Martín Caparrós al inaugurar el cuarto Taller de libros periodísticos, que organiza la FNPI y la Fundación Tomás Eloy Martínez durante la Feria del Libro de Oaxaca. “Siempre pensé que encontrarse con unas guías, con otros que pelean contra esa soledad, es un lujo”.

El libro, dice el maestro, es un espacio donde se refugia parte de lo mejor del periodismo, un espacio al que se recurre cuando de verdad sentimos que tenemos algo más que decir. Es, también, un pacto con el lector: lo que cuenta el autor sucedió, lo pensó, lo estructuró, lo escribió.

La pregunta faro

Martín Caparrós arranca el taller con la pregunta que

guía cualquier proyecto naciente.

Sobre la mesa se disecciona la idea de contar asesinatos a periodistas en México, se trata de una colección de varias historias, todas con una dosis de tragedia e impunidad.

“¿Cuál es la pregunta que vale la pena, para cuya respuesta vale la pena hacer un libro?”. Caparrós pregunta al autor, pero en realidad se trata de la pregunta que cada autor debe hacerse a sí mismo antes de comenzar el proyecto. En palabras del cineasta Wim Wenders, sería encontrar y confiar en el alma de la película, volver a ella cuando se pierda el puerto. Volver cada vez que sea necesario. “El libro hay que pensarlo en función de contestar esa pregunta y el libro debe estar

organizado para responder esa pregunta, para tener un eje”.

Esta pregunta es un faro que le recuerda al autor hacia dónde va, porque es muy fácil perderse al tener una cantidad de historias, escenas, reflexiones o ideas que viven en el proyecto; lo lleva a pensar de manera profunda qué quiere contar: ¿es la historia de periodistas asesinados?, ¿o se trata de mostrar quién mata a los periodistas?, ¿va a contar cómo viven y mueren los periodistas? ¿Qué va a contar que no se sepa?

“Lo que hace la diferencia es buscar una pregunta que se responda a lo largo del texto. Hay que saber para qué cuentas un cuento”.

A veces, dice Martín Caparrós, los proyectos de libros son en realidad sobreabundancia de pequeñas situaciones. Y ante eso el periodista debe elegir historias, creer en ellas y contarlas. “Tienes que jugarte a una historia y a contarla con todo el detalle que seas capaz. Hay que discriminar mucho más, centrarse mucho más en las historias decisivas y contarlas, desarrollarlas”, recomienda a los periodistas.

Es común que los proyectos de libros sean un compilado de historias que andan alrededor de un tema: la violencia, el despojo, la resistencia, la impunidad, la muerte, el amor. Caparrós insiste en elegir el relato decisivo y acompañarlo con otros. Las posibilidades de tejer las historias dependerán de cada autor. Caparrós lleva a la mesa de disección el ejemplo de Roberto Bolaño en la novela **2666**, en la que, a manera de disparos, el escritor chileno incorpora el relato de los asesinatos de mujeres. Cada historia entra con una dosis de potencia resumida en un párrafo, entra como otro nivel de relato, dice Caparrós.

“Una posibilidad para un libro periodístico que tiene varias historias es desarrollar un personaje largo y entre capítulos entran pequeños relatos. Así la obra se construye en distintos niveles”.

El libro es también un espacio para discutir, no para proclamar verdades. Por eso, el maestro sugiere a los participantes no dar por supuestas ideas, sino generar un espacio dentro del libro para cuestionarlas, confrontarlas.

La estructura

¿Cuál es el andamiaje que permitirá sostener una historia? ¿Cómo se resuelve la estructura? ¿Cómo hilar los relatos para que sean un concepto, para que tengan armonía dentro del libro? Para definir la estructura de un libro ¿haces un esqueleto que se va rellenando o más bien la escritura lo define?

Caparrós dice a los alumnos que no hay un modelo único para resolver la estructura de un libro, porque cada pieza es un universo. Funciona, dice, la pregunta que el libro intentará responder y que será el faro de la escritura.

Como ejemplo, cuenta a la clase cómo trabajó la estructura ***El Hambre***.

La primera idea fuerte fue hablar de las personas que la padecen, sin hacer pornografía de la pobreza; para evitar ese riesgo fue importante comprender por qué se produce. “La comprensión hace que sea más difícil olvidar. Hacer análisis, datos, historias que refrenden esos análisis y datos y nuevos, datos que expliquen esas historias. El trabajo era encontrar buen entramado entre historias y análisis”.

La segunda idea fue encontrar los mecanismos que la producen. “Fue esa comprensión de qué necesitaba contar, los puntos que importaba poner en relación, acción, los que me hicieron entender la estructura”. Cada capítulo del libro cuenta un lugar con sus propios mecanismos de generar hambre y se conectan por capítulos intermedios sobre la historia del hambre a lo largo del mundo.

“Me armo un guion que voy modificando todo el tiempo. Un guion básico. Cada noche, después de trabajar, lo afinó. Eso me permite saber un poco mejor qué es lo que falta”.

Caparrós insiste: no hay fórmulas ni esquemas dichos sobre la estructura, se trata de flexibilidad, paciencia y tolerancia con uno mismo. ¿Un tip? Intentar estructuras como si fuera un montaje cinematográfico.

Las posibilidades de estructura que se trabajan en la mesa de disección son infinitas. En el taller se proponen varias soluciones para varios proyectos.

En un caso la opción es mantener como eje la historia de su propio país, al que respondan historias de otros dos países.

En otro, la estructura se trata de encontrar una buena excusa que permita ordenar capítulos, es decir, darle apariencia de necesidad al libro.

Otro proyecto sobre la vida de un hombre poderoso puede arrancar con dientes largos para darle dramatismo y hacerlo más universal y entonces sí, seguir un orden cronológico.

En otro más, se trata de algo simple: contar dos historias de manera paralela y cronológica. A veces, ese hilar es más simple, que no necesariamente más fácil, como un arco de tiempo en el que se cuenta la evolución de los personajes.

Cuando se trata de varias historias, una opción de estructura es que cada una tome o represente una parte de ese todo que se quiere sea el libro. Y que se busquen alternativas para unir esas historias: narrar momentos históricos sobre el tema, procesos universales, mecanismos.

A manera general, Caparrós recomienda no pensar el caos como la forma de una mejor escritura y trabajar como una cámara que hace **zoom in** y **zoom out** en las historias.

“Es muy difícil pensarse reglas sobre la estructura. El trabajo de un libro es un territorio sin mapa porque uno, lo que puede ver con mucha muerte, es ver qué mapas han ido haciendo otros”, recomienda el maestro.

La persona

¿Es pertinente narrar desde la primera persona o anclar el libro a la experiencia personal? ¿Cuándo se justifica que una historia periodística esté contada desde la primera persona?

Hay, entre los participantes, quien piensa que tener un vínculo con alguno de los personajes o con la historia da autoridad para contar desde su experiencia, además de servir para explicar quién mira y desde dónde lo hace. Hay quien considera que esa experiencia o vínculo personal puede ser un hilo conductor que articula las historias.

Otros, de plano, opinan eliminar de la escritura ese vínculo.

Caparrós interviene: “No siempre tenemos que justificarnos para escribir de algo”. Uno puede escribir de lo que quiera, pero hacerlo bien. Y dice ante los participantes una frase que ha sido constante en sus talleres: “No es lo mismo escribir en primera persona, que escribir sobre la primera persona. Hay narradores que se ponen ahí y no te dejan ver. Y tú como lector sólo dices ‘vete, vete, vete’”.

La diferencia es muy clara: escribir desde la primera persona cuando algo de la historia sólo pueda ser contado a través de la experiencia del autor y escribir cuando se busca protagonismo. Sobre el primer caso hay dos ejemplos en este taller. El primero, se trata de una periodista que tuvo que hacerse pasar por enferma para ingresar a un hospital por los altos niveles de seguridad del gobierno; el segundo, de una periodista que está contando la investigación sobre el asesinato de su hermano.

Así, Caparrós defiende el uso de la primera persona como una decisión política contra la falacia fundacional de quien presume contar **la** verdad, **la** realidad.

No es lo mismo el narrador que el escritor. El narrador es alguien que es escrito para que cuente determinadas cosas. El narrador es una construcción, dice Caparrós. La manera en que uno decide poner a esa persona que narra.

¿Cómo construye cada uno a su narrador, qué y desde dónde habla quien escribe un libro? Es importante tener certeza de quién es el narrador de la historia, saber

cómo cuenta, cómo reacciona y desde dónde mira. En la medida en que seamos conscientes de eso, será mejor: “Hay que detenerse a pensar quién narra la historia, separarse del automatismo de que quien narra es uno mismo como escritor”.

El personaje

Los periodistas trabajan con la vida de las personas. Las conocen, conviven con ellas mientras reportean, a veces llegan a establecer relaciones íntimas. Otras veces, lo que los hace acercarse a esas personas es su tragedia. Y a veces también, el sentimiento de injusticia que hay alrededor de sus relatos los lleva a querer hacerles justicia al menos en los textos. Entonces, escriben sobre la vida de personas víctimas e impolutas.

Caparrós pone sobre la mesa el término que él llama ‘efecto Potosí’: la posibilidad de complejizar los retratos de las víctimas o de los protagonistas de las historias y no transformarlas en imágenes inmaculadas.

“Eso los hace más verdaderos, los llena, les da volumen y le permite al lector creer en esos personajes”. Martín le llama así en un guiño al periodista Ander Izagirre, autor del libro **Potosí** y participante en la primera generación de este taller. En ese libro, Izagirre relata la vida en las minas, cuenta historias de gente muy puteada y no deja de mostrar sus contradicciones; por ejemplo, uno de los protagonistas explotado en las minas, golpeaba a su mujer en casa.

La clave no es plantear a los personajes en términos de buenos o malos, de víctimas o victimarios, sino desarrollarlos en ese espacio gris que implica ser persona con

sus anhelos, sueños, errores, miedos, batallas, confrontaciones, contradicciones.

Una de las participantes de este taller quiere escribir un libro sobre el asesinato de su hermano. Se trata, dice, no sólo de denunciar el crimen, sino recuperar al hermano que le fue borrado con la criminalización de las autoridades al decir que él era un miliciano.

Y alrededor de su planteamiento, los cómplices le responden: la criminalización, cómo se va chupando la memoria de alguien; el recuerdo se desvanece, hay que tratar de tomar esas cosas que se desvanecen; contar la historia de alguien a partir de su ausencia; un relato que no se base en la etiqueta de víctima porque ser víctima te pone cargas que no siempre quieres cargar; angelizar o criminalizar a las víctimas es anularlas de nueva cuenta, desaparecerlas por segunda vez; hablar sobre cómo se elabora la memoria, sobre cómo se intenta falsificar desde varias formas, la familia, la justicia, los medios. Uno mismo; ¿tratar de entender al personaje es justificarlo? Es un trabajo que se resuelve con el trabajo mismo.

Sobre escribir

Si Miguel Ángel definió esculpir como sacarle al mármol todo lo que le sobra, Caparrós define escribir como sacarle al texto todo lo que le sobra.

“El gran criterio de belleza de un texto es que no haya palabras que podrían no estar, que cada palabra se gane su presencia a pulso, que uno tenga la sensación de que cada palabra es indispensable. Eso hace, para mí, que un texto sea realmente bello. Estamos hablados y escritos por

el lenguaje, el lenguaje ya viene armado. Hay que examinarlo. Les sugiero muy intensamente que sometan a examen cada palabra”, dice Caparrós.

Sobre el tan anhelado estilo, Caparrós calma las ansias. “El estilo se compone de cierta elección de palabras, ritmo. Uno llega a algo que se parezca a un estilo copiando”. Hay, dice, dos etapas de la vida en que las personas copiamos: cuando aprendemos a hablar y cuando queremos hacer algo. “En última instancia, escribir es elegir una palabra y después otra y otra. Cada palabra que elijo es una decisión que me define”.

A lo largo del taller los textos puestos a la mesa despiertan en Caparrós la necesidad de hablar sobre lo que convoca a este grupo: la escritura.

Nombrar

Se escribe un libro porque se quieren decir cosas. Y para decirlas hay que nombrarlas. Parece obvio, pero no siempre se hace. ¿Por qué sólo decir música, si se puede decir cumbia o vals? ¿Por qué hablar de un remedio, si se puede explicar que es una mezcla de tales hierbas?

La ricura del relato que se escucha en la mesa cuando los cómplices cuentan su idea no está en el papel. Y en la mesa, los lectores del proyecto lo reclaman. El texto puede ganar más entidad al nombrarlo y Caparrós redondea: hay palabras generales que nombran menos de lo que pueden decir y hay palabras particulares que dicen más de lo que nombraría una general.

Cuando uno escribe siempre está guiando, proponiendo una lectura del mundo.

Describir

A veces el autor está tan familiarizado con el texto que da por hecho cosas y le quita al lector la posibilidad de conocerlas. Se habla de cuerpos, pero no se ve la sangre, el sudor, el músculo, el esfuerzo. Se habla de acciones, pero no hay emociones. Se registra, pero no se describe.

Aquí vale traer algo que Martín Caparrós propone al grupo como ejercicio: ir a cualquier rincón de cualquier lugar con una pluma y una libreta y contarlo. “Les propongo en serio hacer eso, describir espacios, personas”, porque describir cambia totalmente la relación con lo que se lee.

Los participantes piden contar, describir, narrar en sus textos eso que vieron en el proceso de reporteo, los momentos en que sus protagonistas sufrieron, sintieron frustración, dolor, alegría. Abrir los textos, darles aire, espacio para que los personajes hagan lo que deben hacer. Pero con matices. Hay que cuidarse y estar alerta de la sobreinterpretación o la sensibilización de los hechos y mejor apostar a lo sobrio, recomienda Caparrós. “Cuando uno cuenta cosas terribles lo mejor es contarlas con contención, austeridad. Hay que tener mucho cuidado con la expansión sentimental porque luego pueden ser contraproducentes, caes en la cursilería, en la sobreactuación”.

Simplificar

Lo último que debe ser un texto es parecer laborioso. Se trata de contarle una historia al lector, no de demostrarle todo el trabajo que costó hacerlo. La primera meta de cualquier esfuerzo, dice Caparrós, es que no se vea. En el caso del texto, se trata

de que fluya, que sea simple, claro. No queremos complicar lo simple.

Ojo con los adjetivos antepuestos (el emblemático colegio, la sinuosa calle). “La belleza no sirve si es para complicar”, dice Martín Caparrós y toma como ejemplo el jarrón “*nacokitsch*”, el adjetivo antepuesto es un signo de la supuesta belleza. Y ojo, los adjetivos son como cocaína: un pase te pone en órbita, pero si no paras, necesitarás más y más para dar algún efecto. Todo lo que se pueda poner en escena, lo que se pueda mostrar, hacerlo, recomienda Caparrós. Ese es uno de los sentidos de la crónica, poner en escena cosas que en un texto clásico solo se refieren, o se adjetivan.

Otros apuntes

- **Ojo con el libertinaje.** Cuando se empieza a escribir en un tiempo, se debe sostener a lo largo del tiempo. El pasado suele ser el más creíble, sostenible, confiable. Antes de enviar al editor, hay que planchar los tiempos; por ejemplo, una frase:
 - » Me dijo que piensa en mí (Incorrecta)
 - » Me dijo que pensaba en mí (Correcta)
- **Ojo con las comas.** No hay nada más letal para esa relación entre el sujeto y el verbo que intercalarles una coma. “Son la segunda causa de muerte de accidente laboral periodístico”, bromea Caparrós. Las comas, nos recuerda, no sirven para respirar, sino para dar a una frase su estructura. Es un signo que organiza el sentido de una oración.

- **Ojo con las frases muletillas** que suelen usarse para empezar a escribir: mientras tanto, así las cosas.

Escribir también es encontrar el ritmo de un texto. Martín Caparrós habla de dos niveles de ritmo: el de la prosa y el del relato.

- **El ritmo del relato.** Para explicarlo, usa la figura cinematográfica del plano. “El ritmo está dado por el cambio de planos”, dice. Un primer plano, de pronto un plano general para contar el contexto o el pasado, luego volver al primer plano y detallar al personaje.
- **El ritmo de la prosa.** Caparrós explica que las palabras son unidades de sentido y su sucesión son unidades de sonido. “Nada es más triste que un texto bien estructurado, sustentado, que suena mal, que no encontró su música”.

Caparrós recita de memoria el primer párrafo de ***Cien años de soledad***. El grupo se detiene en las frases de endecasílabos. Se pronuncian en voz alta. Se escucha la música. Se juega con algunas frases. Hay momentos en que hay que acelerar el ritmo y usar frases más cortas, otros en los que se debe abrir la narración con frases largas.

“Tenemos la música en la cabeza, muchas veces no le prestamos atención y escribir es también, encontrar esa música. Hay que leer en voz alta, escuchar cómo suena”, dice el maestro.

Buscar la escritura propia

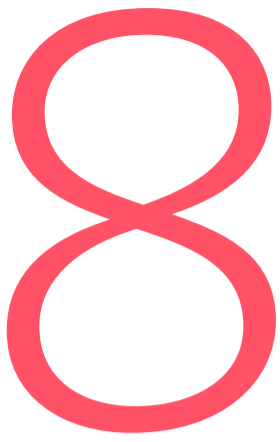
Nuevo Periodismo, esa corriente que tiene ya varios años de edad y que convoca a nueve periodistas alrededor de esta mesa, nació con un objetivo, dice Martín

Caparrós: retomar formas narrativas de la literatura para contar la no ficción, formas como la novela negra, la novela social americana. Con el paso del tiempo, lo que se asume como Nuevo Periodismo se redujo al resultado de esa búsqueda, no al mecanismo de búsqueda.

“Constato que no tenemos mucho esa voluntad de búsqueda. Lo que me interesa es la idea de búsqueda. Los espacios y las búsquedas son interminables. Encontrar, en el amplísimo campo de lo literario, formas de contar la no ficción”.

A lo largo de los cinco días compartidos por nueve periodistas y un maestro, se discute sobre la escritura. Pero la propuesta profunda es salir a buscar. A veces las búsquedas tendrán recompensa, otras no. Pero hay que salir. Acercarse al cine, a la poesía, al ensayo, a los diarios, a la historieta, a la música, a lo que aún no tiene nombre. Salir.

Buscar formas de contar. Buscar la escritura propia.



LIBROS PERIODÍSTICOS IX

Taller

Fecha:

3 al 7 de junio de 2024

Ciudad:

Madrid, España

Relatora:

Marta Nebot

Antes de empezar ya olía a triunfo y no era por estar en un palacio. La sala Inca Garcilaso de la Casa América, el palacete que los marqueses de Linares construyeron en el centro de Madrid a finales del siglo XIX, con sus techos de cinco metros, molduras doradas, frescos, mármoles y bronce, contrastó, desde el minuto cero, con la idiosincrasia de los reunidos y de los proyectos que traían. En esta edición del taller de libros periodísticos de Martín Caparrós, en medio de ese boato, ocho periodistas-escritores ñamericanos y españoles de entre 30 y 50 años trabajaron juntos en sus proyectos bajo la dirección del maestro, durante cinco jornadas, del 3 al 7 de junio. Este año fueron muchos los candidatos que no lo lograron: casi cien.

Llegar hasta allí ya era una meta alcanzada, un sueño cumplido.

- **Patricia Nieto**, de Colombia, es freelance y profesora universitaria y escribe un libro sobre una familia indígena amazónica colombiana que carga a sus espaldas con casi un siglo de brutalidad (el holocausto del caucho, los evangelizadores varios, los cárteles, las FARC, el Estado).
- **María Gabriela Verdezoto**, de Ecuador, freelance, escribe sobre lo que la minería del oro ha hecho, hace y hará con su país después de muchas crónicas al respecto.
- **Gabriel Labrador** vino desde El Salvador, trabaja en El Faro y está escribiendo sobre la democracia en ese

país con todas las dificultades que eso implica en estos momentos.

- **Daniel Burgui**, de España y freelance, trajo un proyecto sobre las repúblicas islámicas de Asia central, después de muchos viajes e investigaciones de varios años.
- **Jacobo García**, de España también, trabaja en El País y prepara un libro sobre Ñamérica tras más de veinte años trabajando allí.
- **Marcela Turati**, de México, cofundadora y coordinadora de Quinto Elemento Lab, prepara un proyecto sobre una desaparecida en 1978 en la “guerra sucia” del cuerpo policial militar contraaguerrillero mexicano.
- **Joaquín Sánchez Mariño**, de Argentina, que trabaja en Antártica Press, prepara un libro sobre un encargo de otro libro que le hizo un hombre para que escribiera su historia de amor para salvarla.
- **Silvina Ajmat**, argentina también pero residente en Madrid, que trabaja en Mediaset, prepara un libro sobre el Programa Visar de 2019 del Ministerio de Asuntos Exteriores español que prometió la nacionalidad española y trabajo a los argentinos hijos y nietos de españoles y resultó ser un fraude.

Cuando aterrizaron en la impresionante mesa, presidida por Caparrós, en la citada sala tan dorada y brillante, todos habían leído y anotado las presentaciones de los ocho proyectos con los que fueron seleccionados por el anfitrión. Desde el pistoletazo de salida hasta el final del taller trabajaron juntos, codo con codo, en los contenidos, estructuras, ritmos, tonos, dudas y certezas que traían con sugerencias, aportaciones, críticas, halagos y no tanto.

De las diez medias jornadas disponibles, media jornada se dedicó a conocerse, ocho al proyecto de cada cual y la última a la recopilación de las conclusiones que cada uno ya tenía y a la aclaración de las que se les habían quedado en el tintero. Nadie se fue con las manos vacías. Se volvieron a El Salvador, Colombia, Ecuador, México, Argentina y España con más herramientas y recursos, y con más confianza, fuerza e ilusión.

Esta descripción sucinta y precisa de lo que se llevaron no hace justicia a la satisfacción en sus cuerpos y en sus caras a la hora de la despedida.

1. Para empezar copia

Caparrós cree que los cronistas deben ser “cazadores de principios” porque el principio es fundamental. Los busca sin parar y parece que aplica sus mañas de narrador a todo lo que emprende en la vida.

Su principio elegido para el taller fue tirarse del pedestal: “Uno se arma una prosa copiando” y compartió los cuatro libros con los que engendró su estilo propio tan suyo y tan copiado:

- ***Lugar común la muerte*** de Tomás Eloy Martínez
- ***Operación Masacre*** de Rodolfo Walsh
- ***Música para camaleones*** de Truman Capote
- ***Inventario de otoño*** de Manuel Vicent

“La copia es la manera de encontrar. Así aprende el bebé a hablar, a caminar, todas las habilidades sociales... [...] Hasta que llega el momento de hacerlo deliberadamente. Por supuesto, mezclando, amalgamando, variando”, dijo.

Además es que “el periodismo narrativo consiste básicamente en utilizar formas de otros géneros literarios para contar la realidad”.

El problema, según el maestro, es que la historia de la apropiación de géneros se estancó en la copia de la novela social o negra de los años 20 y 30. García Márquez, Walsh, Capote, Mailer la copiaron.

“Después, muchos seguimos retomando lo que ellos hicieron en los 50 y 60, en lugar de seguir indagando. Hay que investigar, probar, inventar”, reclamó. “La literatura está llena de recursos” y como ejemplo de su uso se regaló otro poco más.

Para escribir *El interior*, un libro-crónica sobre algunas de las provincias más remotas de la Argentina, publicado en 2006, se inspiró para los perfiles de los entrevistados en *Los poemas de Sidney West* de Juan Gelman de 1969, que a su vez se había inspirado en la *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters de 1915, obras en las que los describían en verso –claro– como epitafios. Para los paisajes se decidió por los haikus y, para ciertas historias, por el fluir de conciencia a lo Cortázar.

De ahí –de ese potaje– “surgió lo que hice los veinte años siguientes”.

Con ese nivel de confianza, de generosidad y de humildad plantó los cimientos del espíritu de grupo del encuentro, en el que los principios volvieron en muchos momentos.

“Los busco todo el rato. Si encuentro uno, estoy más aliviado. Si encuentro dos, estoy contento. Si encuentro tres, estoy feliz. De esos tres o cuatro o cinco, uno será el principio del texto y los otros me servirán

para reabrir en momentos en los que necesito recuperar cierto ritmo”.

Es decir, los principios cazados son el eje sobre el que estructura.

“Así que cuantos más uno tenga, mejor”. Sus principios son ideas fuerza redactadas con la intención de un publicista y con la precisión de un cirujano.

Los escribe *in situ* y los apunta. No es que tome notas en su pequeño cuaderno tamaño bolsillo trasero del vaquero que siempre llevó, hasta que se tuvo que sentar en una silla de ruedas. Martín Caparrós redacta sus grandes crónicas en ese cuadernito mientras reporta.

Cazar principios no es cualquier cosa. Para cazarlos hay que tener actitud de “cazador primitivo”, hay que poner “atención extrema”, los cinco sentidos. Hay que sentir que, “si no estás atento a la que salta, esa noche no cenas”.

Los principios le importan porque “es la parte del texto que más personas van a leer, sin ninguna duda”. Nadie sabe si después de esas primeras líneas el lector seguirá leyendo. “Desde el punto de vista más oportunista, el principio es el momento de publicitar el texto que estás escribiendo. Si nos ponemos cínicos, esa es la función básica del principio. Conseguir que te compren lo que les estás ofreciendo”.

Sobre las maneras enumeró:

“sorprendiéndote, planteándote un enigma, ofreciéndote algo con lo que te identifiques o todo lo contrario, algo que te parezca ofensivo. [...] Si uno empieza diciendo: ‘A las 4:08 de la tarde del jueves 28 de diciembre de 1983 un señor naraná, naraná’, el

lector dice “uuuuuuuuuh”. En cambio si uno empieza con: ‘Cuando abrió la puerta estaba oscuro, nunca vio la mano que cayó sobre su cabeza’, el lector dice “ajá”. Aunque luego digas que eran las 4:08 del jueves bla, bla bla.”

Aparte de su función comercial, “un poco menos cínicamente, los principios son fundamentales porque sientan el tono, el ritmo y la forma del resto”.

2. Para seguir hazte un plano

Caparrós no trabaja sin mapa. Tiene una estructura pensada desde el principio. Planifica, replanifica y replanifica. Es decir, trabaja, trabaja y trabaja sobre la arquitectura del texto.

Cuando escribe una crónica, una vez en el terreno, “empiezo a armar alguna idea de estructura desde la primera noche”, con las piezas que va teniendo y las que espera. “Después puede cambiar porque pueden aparecer cosas o no encuentras otras o hay sorpresas –todo eso que ya sabemos–”. Pero esa pre-estructura le permite trabajar más tranquilo. Así puede organizar mejor el trabajo del día siguiente. “Cada día, al final de la jornada, reviso y reformo eso que yo llamo mi guión y que terminará siendo muy parecido a la estructura que el texto tendrá cuando lo termine”.

Su obsesión, durante la cobertura, es no volver a ciegas, como los fotógrafos de antes que volvían sin revelar los carretes, sin saber si tenían o no la foto. Entre los principios cazados y el guión que va puliendo, vuelve con la mayor parte del trabajo hecho.

Cuando se trata de un libro, el trabajo es parecido aunque más susceptible a pruebas y cambios. Varios de los talleristas tienen material acumulado durante años y años. Para desbrozar qué contar de todo lo visto e investigado, para llegar al esquema columna vertebral sobre el que construir el resto, recomendó poner el foco en lo que contamos a nuestras parejas al volver a casa o a nuestros amigos en el bar. “Hay que desacralizar la escritura”. Lo que nos llamó la atención a nosotros es lo que vale la pena ser escrito. Como se lo contamos a nuestros cercanos puede ser nuestra manera de escribirlo.

Varios talleristas reconocieron en sus momentos, cuando todo el taller se centró en su trabajo, que sus relatos orales de lo que querían escribir, contados allí mismo, eran mucho más convincentes y atractivos que lo que habían entregado escrito.

Para escribir un libro es imprescindible poder contar en una frase cuál es el libro que estás escribiendo.

3. Decide quién narra

El libro de viajes fue un tema recurrente. Tanto Jacobo García, como Daniel Burgui, los dos españoles del taller, se plantearon ese posible camino.

Sus trabajos llevaron a reflexiones llamativas sobre quién narra y los peligros de la epidemia de yoísmo.

“En los relatos de viajes hay mucho más relato del viaje que del lugar: cómo perdí el bus, había cucarachas en la habitación, lo que comí me dio acidez de estómago”, dijo Caparrós mientras todos se sonreían.

Después añadió que en este tipo de libros el peligro es “la crónica queso”: “que si yo vi esto, que si yo pensé lo otro, que si me acordé de mi perro...”. “Cuando las leo siempre estoy pensando ¿por qué no se aparta para que pueda ver lo que importa?”. Caparrós recordó que también ha sido muy bien definida por su amigo Juan Villoro como “la crónica *selfie*”.

Los talleristas sumaron con guasa acepciones jocosofestivas a la lista de nombres de este mal contemporáneo. Uno habló de su miedo a “la crónica felación”. Otro dijo: “cuidado con pasar del miedo a la crónica felación a la crónica pavorrealismo”, arrancando risas.

Entre bromas y cosas serias, con cuidado pero sin perdón, parte del trabajo consistió en decirse las verdades, en mostrarse los peligros, en ser críticos constructivos con ellos mismos y con el resto.

El maestro cree que hay mucha confusión entre escribir en primera persona y escribir sobre la primera persona. “La primera persona puede ser más una actitud que un relato. Que se vea que hay alguien que mira, no qué le pasa al que mira. El narrador siempre es un personaje construido por el autor que elige qué cuenta de lo que le pasa y qué no.”

Para terminar de explicar la idea, contó que en sus primeras crónicas tenía como regla contar siempre algo feo que le había pasado, algo que aminorara la envidia o el odio del lector. “No es ‘mira qué vivo soy que me fui a Tailandia; es ‘mira qué mierda me pasó’. Lo que cuentas del narrador es muy deliberado y muchos lo confundirán con el autor, pero el autor no debe confundir al personaje consigo mismo”.

Esto le llevó, sin embargo, a declararse completamente a favor del narrador en primera persona: “La primera persona de la crónica es política. Rompe con el simulacro de los grandes medios del siglo XX, con esa prosa en tercera persona, translúcida, que casi ni se veía porque estaba hecha de fórmulas, imponiendo a muchos lectores que eso era la realidad [...] La crónica en primera persona deshace eso. Dice esto es lo que pude averiguar, ver, contar. Termina con la ingenua fantasía de que se puede contar la realidad. Esto es una de las múltiples maneras de contarla. No puede haber relato sin alguien que lo cuente”.

A propósito del yoísmo también advirtió sobre la “cierta ligereza” con la que se suele confundir “ver algo con creer que entiendes todo [...] Uno siempre puede decir que encuentra cosas y que no las termina de entender”. Es decir, prefiere la humildad realista que la soberbia ingenua.

4. Después redacta buscando tu música

El esqueleto-esquema-mapa, una vez decidido en qué persona se habla, hay que vestirlo de carne, hay que encarnarlo, hay que darle color, olor, ritmo, forma.

Los textos respiran, corren, se ralentizan, languidecen, pintan, relatan, gritan, paran. No pueden ser siempre lo mismo porque hay que mantener el interés y la curiosidad del lector que le da sentido al convertirlo en algo más que palabras juntas.

Aquí la lista de posibles ingredientes para cualquier guiso narrativo. El maestro recomienda ir colocándolos en el esqueleto-estructura al gusto del chef-escritor o del doctor Frankenstein a los mandos que, sea

lo que sea, debería ser el único que manda buscando un ritmo propio.

Elige el idioma

“Hay que elegir en qué idioma uno escribe. Pese al sueño húmedo de los editores de un castellano neutro, eso tiene unas patas muy cortas. Enseguida, llega el momento en el que uno se tiene que subir a la vereda, a la acera, al andén, a la banqueta”. Hay muchos castellanos y ñamericanos, elige el tuyo. El que te fluya. El maestro compartió que escribe en el argentino de siempre, pero lavado por sus años en España y en otros países. No hace esfuerzos por explicar términos, porque le rompen el ritmo y cree que enriquecen al lector que los desconoce. Además, “quién no entiende algo lo tiene más fácil que nunca para aclararlo, a un clic en el lateral derecho del ratón”.

Sé fiel a cómo hablan

Además reclamó la fidelidad a las maneras de hablar de aquellos que entrevistamos o ponemos en escena: “Es obvio que la forma en que cada uno habla es tan definitoria como el resto. [...] Muchas veces me encuentro en entrevistas que me hacen en las que ‘asciendo’ o ‘regreso’. Y yo eso es algo que nunca hago. Yo siempre ‘subo’ o ‘vuelvo’”. El maestro reclama escribir como habla la gente “con sus vacilaciones, sus interrupciones, sus problemas, sus palabras”.

Graba sus entrevistas, con permiso o sin él: “Si yo le digo a alguien que estamos en una entrevista, no me parece necesario avisar que lo grabo. Si estoy hablando con alguien en la calle y no le digo nada, sí me parece mal. Si estoy con alguien entrevistándolo, las formas en que yo recuerdo lo que me

dijo no son relevantes y, además, grabarlo es una forma de respeto. Saber que uno va a tener lo que la persona dijo, no lo que uno recuerda vagamente”. A esto se suma que así también registra cómo lo dijo.

No lo cuentes, ponlo en escena

Caparrós describió la diferencia para él entre una nota periodística y una crónica: la primera dice “sucedió tal cosa”; la segunda la representa. Es decir, la nota periodística dice que la escena era emocionante, la crónica crea una escena que consiga emocionarte. Emocionales, recomienda.

Las descripciones ayudan

Se recordó en algún mercado perdido ñamericano cazando y cazando con fruición y con ciertos remordimientos por estar como robando el alma de aquel sitio.

Lo contó de tal manera que todos los talleristas y una servidora le vimos.

Allí estaba, en pie, paseando entre los puestos, con sus eternos tejanos negros y su camiseta, sus alpargatas y su mochila del mismo color, entre los vendedores de animales vivos, de comidas locales cocinadas allí mismo, de frutas y verduras más o menos exóticas, de artesanías, con sus gritos, sus olores, sus músicas, tomando notas, disimulando el placer de cazar un trozo de vida, que incluye a muchas.

“Si te sientas en un rincón, miras con todo y describes con las palabras precisas puedes sumergir al lector en el lugar”, dijo.

“Las descripciones son el patito feo de la literatura actual. Describimos poco y es fácil y fundamental”, añadió.

Las enumeraciones sirven

Las enumeraciones generan cambios de ritmo. Pueden ser una manera de hacer correr un sprint al texto y al lector. Caparrós confesó que hay libros que ha premiado por un párrafo que le dejó sin aliento.

Hay que naturalizar los datos

Sobre si incluir o no números y cómo, dijo: “Me gusta mucho usar números. Creo que aprendí a incluirlos en el relato sin que lo interrumpían. Una cifra tiene que estar ahí habiéndose ganado su lugar.”

“Antes la dificultad estaba en encontrarlos y ahora está en desecharlos. Es muy fuerte la tentación de recopilar datos y escupírseles al pobre lector que no tiene culpa de que los hayamos acumulado”.

El ensayo puede formar parte

Gabriela Verdezoto quiere hacer un libro partiendo de las crónicas que ha publicado durante años sobre la minería del oro y sus efectos en Ecuador. El maestro le sugirió incluir ensayo en su texto: “Hay ensayos que cuentan y hay crónicas que piensan”. La cuestión es que esa es una decisión del autor.

Caparrós empezó a mezclar esos dos géneros en *Contra el cambio*, publicado en 2010, y terminó de especializarse en la mezcla con *El Hambre*, de 2014. Cuando lo escribió pensó que “no podía soslayar lo que pensaba sobre el hecho de que mil millones de personas no coman lo suficiente”.

Inventa nuevas narrativas

“Me sorprende que sigamos –y es lo que hacemos acá también– trabajando,

escribiendo o contando, por decirlo con un verbo más amplio, como si siguiéramos limitados al papel. Curioso pensar que ya llevamos cuarenta años de computadoras presentes todo el tiempo y la mayoría de nosotros sigue pensando en relatos que podían haber existido antes de la computadora. No estamos encontrando porque no estamos buscando de verdad las formas de contar con estas nuevas técnicas –que ya no son ni nuevas–, digamos actuales, contemporáneas. Nos da la sensación de que están muy secuestradas por la brevedad, la boludez y otras cosas por el estilo, y no buscamos.

En general, lo que aparece en algunos diarios pretenciosos o en algunas revistas como uso de lo digital es pura espuma, es como ponerle adornitos a cosas. Creo que todavía no hemos encontrado formas auténticas y potentes de usar unas herramientas técnicas extraordinarias que, por ahora, usamos para hacer lo mismo que hace cien años”.

Busca la música de tu texto

El maestro muchas veces se lee en voz alta. En sus años de juventud tradujo al francés a Quevedo y al castellano a Shakespeare. Algo de todo eso, más lo leído, forma parte de su caja de herramientas de artesano.

“La música del texto para mí es importante [...]. Muchas veces cuento sílabas como han hecho muchos. El principio de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, por ejemplo, está escrito todo en endecasílabos”.

*Mu-chos-a-ños-des-pu-és,
fren-teal-pe-lo-tón-de-fu-si-la-mien-to,
el-co-ro-nel-Au-re-lia-no-Buen-dí-a*

*ha-bía-de-re-cor-dar-a-que-lla-tar-de
re-mo-ta-en-que-su-pa-dre-lo-lle-vó
a-co-no-cer-el-hie-lo.*

(7-11-11-11-11-7)

Con esto varios talleristas se llevaron las manos a la cabeza. A punto estuvieron de la rebelión. No todo el mundo va a contar sílabas, claro, cedió Caparrós. Pero tendrán que buscar su música y no olvidar que los textos, como las canciones, tienen un ritmo y estribillos y solos y coros y estrofas.

5. A continuación pule y pule y vuelve a pulir

Miguel Ángel decía que lo que esculpía ya estaba dentro de la piedra, que él solo había sacado el mármol que sobraba. Caparrós le citó y se lo trajo a lo suyo: “Cada palabra tiene que ganarse su lugar”. Subrayó que no cree en las segundas palabras. Todas tienen un significado distinto: dijo, contó, confesó, relató, desveló, concluyó... no son lo mismo. Echó pestes sobre las redacciones que reparten listas de presuntos sinónimos. Llegó a decir que no cree que existan, que siempre tienen matices distintos que significan otra cosa. “El trabajo consiste en elegir cada vez la palabra más adecuada entre las 60.000 posibles. Y después otra vez, y otra”.

Citó de nuevo a Juan Villoro que dice que lo que diferencia a los redactores de los escritores es que a los segundos corregir es lo que más les gusta.

Los escritores son los que disfrutan más corrigiendo su texto que redactándolo, perfeccionándolo que pariéndolo, poniéndolo lo más preciso y bonito posible.

6. Hazte una caja de herramientas propia

Por encima de cualquier otra enseñanza, lo que Caparrós trata de divulgar es el cultivo del criterio propio, y el respeto al trabajo y las maneras de cada uno si funcionan. Respeta y alienta el cariño a los vericuetos personales e intransferibles del oficio que cada cual encuentra y adapta hasta conseguir sus objetivos.

En un momento dado, hablando sobre una famosa crónica suya, de finales de los ‘90, en la que se hizo pasar por pedófilo para tener acceso a los clientes, a los niños y a las familias que los prostituían, describió el “asco” que le encamó cuatro días sin poder moverse tras fotografiar a cuatro o cinco de aquellos niños desnudos posando para él en una playa. No le había pasado nunca y no le volvió a pasar. Cada uno llega hasta donde llega.

Hablando de eso y describiendo cómo se enfrentó a su peor momento en la profesión haciendo aquel trabajo en Sri Lanka, abrió la caja de Pandora de lo peor a lo que cada uno de los talleristas ha visto la cara en sus años de profesión, que tampoco son pocos.

Aquel fue quizá, el momento más emocionante de todo el taller. La tarde del miércoles se fueron mucho más tarde de lo previsto. Compartieron mucho más que trabajo.

La mitad, cuatro de los talleristas, han mirado de cerca a la muerte muchas veces y han buscado sus maneras de trabajarla. Tres decidieron hace tiempo no mirarla. Dejaron de necesitar ver cadáveres para contarla. “Las imágenes son lo que más te persigue. Luego te visitan”, contó la mexicana Marcela Turati. Otro dejó de

cubrir muertes. Otra más lo llevó aún más lejos: no ve imágenes de guerra, ni heridas, ni sangre. Nada. El cuarto mira y hace chistes. Es su manera de enfrentarla.

Todos reconocieron arrepentirse de haber hecho preguntas torpes, dolorosas en momentos en los que el dolor rebosa. Turati regaló una herramienta propia muy valiosa: no preguntar a las víctimas y a los supervivientes por lo obvio en esos momentos sino por sus sueños. Tras años de experiencia descubrió que, con esa distancia, se puede contar el dolor sin que haga más daño.

7. Piensa para quién y para qué escribimos

Caparrós despidió el taller con un discurso memorable, sobre el público y sobre para qué escribimos.

Recordó una nota sonada titulada “Contra el público” que publicó en el New York Times una semana antes de que se declarara la pandemia en 2020.

“Se me ocurrió mirar cuáles eran las notas más leídas en cinco o seis de los diarios más prestigiosos de América Latina. [...] No me lo podía creer, era patético. 46 de esas 50 notas eran historias que ninguno de nosotros hubiera querido escribir, firmar, ni siquiera leer. Eran farándula, policiales, los diez más no sé qué de no sé cuánto. Eran una mierda. Entonces escribí pensando en si el público pedía eso, entonces quizá nuestro trabajo consistiría en escribir en contra de lo que el público quiere para no entrar en ese círculo vicioso en el que quieren mierda, les doy mierda, entonces les gusta la

mierda y les doy más mierda, les gusta más y así sucesivamente, que es lo que parece que estamos más dispuestos a hacer, sobre todo los editores que, además, muchos de ellos, cuando los hay, trabajan para una raza imaginaria que se han inventado, que es el lector que no lee. Entonces si tu nota tiene más de veinte líneas ya es un desastre, etc, etc, etc. No, creo que hay que escribir a favor de aquello que uno crea que vale la pena ser contado. No depender en absoluto de la demanda, que está mal formada por muchos malos periodistas y malos periódicos y sobre todo mal formada por la poca educación y por el sistema de circulación de la cultura que se está imponiendo. [...]

Nuestro trabajo se supone que es saber qué nos parece que merece la pena ser contado. Si nos dejamos decir qué contar por las listas de los más leídos de los periódicos, estamos jodidos, no tenemos nada que hacer, nos tenemos que ir a casa y ya.

Por supuesto hay que pelearse con editores, con gente. Yo poco después de eso me fui del Times y tuve mi propio espacio un año, año y medio y me aburrí y volví a hacer otra cosa, qué sé yo.

Pero la idea de poder trabajar en lo que uno cree que vale la pena, escribir lo que uno cree que merece ser escrito, a mí me sigue pareciendo decisiva. Además con la asunción, aceptación y comprobación de que el buen periodismo nunca fue masivo. Está esta locura contemporánea en la que las cosas tienen que ser masivas.

En España, en los años 80, hubo un periódico que fue más hegemónico que ninguno que yo haya conocido. No ha

habido ningún periódico tan hegemónico como El País en los años 80. Era todo: era un gran negocio, el más prestigioso, el que decía qué había que leer, qué había que comer, qué había que mirar en el cine y cómo había que rascarse los huevos. Todo estaba ahí. Tenía un nivel de hegemonía en este país que yo no he visto en ningún otro periódico en ningún otro país del mundo. Y de lunes a viernes vendía 400.000 ejemplares, que ahora parece increíble, pero eran 400.000 ejemplares en un país de 40 millones de personas. Quiere decir que el 1% de la población compraba El País, que el 2% lo leía si uno se lo prestaba a su prima.

Entonces, dejémonos de joder con la masividad”.

Y siguió hablando sobre cómo todo esto “también tiene que ver con el prestigio perdido o lo que sea” y se acordó de Herodoto y se le pudo ver surcando los mares de Grecia del 400 antes de Cristo. Recomendó su lectura como el principio de todo y añadió que es un buen antídoto contra el chequeo compulsivo de datos que destruye cualquier narrativa. “Yo les cuento lo que vi y si no me creen, mátense”, le parafraseó con retranca.

El auténtico problema es “el descrédito en el que anda la profesión. El desiderátum sería conseguir el prestigio de Herodoto para tener el privilegio de Herodoto, para no tener que estar pidiendo perdón y justificando cada párrafo”.

“Tenemos que pensar en la crisis del periodismo en relación al desprestigio, que también es una manera muy astuta y de actualidad de atacarnos y desactivarnos”.

Y concluyó: “El único lector al que quiero tener contento es a un pelado con bigote que mira todo lo que escribo por encima de mi hombro y que me rompe las pelotas”.

8. Saca conclusiones

Es difícil contestar a la pregunta sobre qué fue lo más valioso que se llevaron los talleristas. En la exposición de sus conclusiones del último día quedó claro que sus libros habían crecido. Eran conscientes de llevarse ocho proyectos de libro más reales que los que trajeron. Y es que los ocho autores, como todos, querían la luna, querían que su libro fueran todos. Terminado el taller, se iban contentos por haberlos acotado, por haber elegido hacer uno solo –el suyo–, aunque les quedara el vértigo de la renuncia a los que podían haber sido. Se fueron con las alforjas llenas de recursos, confianza e ilusión para que su proyecto salga de sus cabezas, de sus sueños y de sus pesadillas, y se convierta en algo real, tangible, con lo que eso implica de aciertos y no tanto, pero sobre todo con lo que significa como meta personal alcanzada contracorriente, como ejercicio difícil de libertad cumplida.

Se llevaron una extraordinaria experiencia vital de labor y tiempo compartidos con generosidad, con algunos de los mejores compañeros posibles y con uno de los mejores maestros, dedicada a la profesión que les apasiona y que es mucho más que su trabajo.

En esa convivencia surgió el problema de la conciliación entre el trabajo alimenticio y el proyecto: Patricia Nieto lo puso sobre la mesa. La conclusión fue que la disciplina de cumplir con los tiempos programados de dedicación es imprescindible para que

cualquier proyecto llegue a buen puerto. Según Caparrós no se trata tanto de mucho tiempo como de tiempo de calidad diario o lo más seguido posible. Sin embargo, varios talleristas volvieron a sus países pensando en cómo conseguir algunos meses sabáticos para terminar sus libros.

También se habló sobre los bloqueos y sobre la procrastinación. Caparrós ha resuelto el miedo a los primeros con estadística. De lo segundo no tiene. Trabaja de lunes a domingo por placer y sin descanso.

“Mi bloqueo grave es cuando no tengo nada que escribir. Por ejemplo, el próximo lunes. Cuando no estoy escribiendo un libro no la paso bien. [...] Hace años me daban mucha impresión los comerciantes. Esta idea de que tienen una tienda de guantes y tienen que estar ahí todo el día sentados diciendo a ver cuando va a entrar alguien. Era una vida que me parecía intolerable hasta que descubrí que es un problema estadístico, que al final del mes ellos saben que van a haber entrado X personas. No están mirando todo el tiempo a ver si alguien entra, porque saben que al final de mes les saldrán las cuentas. A mí ahora me pasa más o menos eso. Sí, hay días en que no se me ocurre nada, por supuesto. Pero al final alguien va a entrar a comprar guantes”.

9. Los finales no se buscan

Y mientras los principios los busca todo el tiempo, los finales son algo que nunca consiguió decidir. “Hay un riesgo bastante fuerte de acabar con un chanchán o chimpún, llámenlo como quieran. Está bien, pero es un poco berreta, un poco vulgar. Algo que redondea todo o que vuelve a eso con lo que empezaste, o que retoma alguna cosa que fue fuerte y que la completa. Es

la manera más usada y, quizá eficaz, pero a mí no me gusta.” [...] “Ni los pienso casi hasta el momento de llegar a ellos. Nunca sé bien qué hacer con eso”.

No busca los finales, salen a su encuentro.

Los finales que le gustan y que cree “bastante difíciles” de conseguir “son esos que cuestionan aquello que acabas de decir, en lugar de confirmarlo –que sería el chanchán--“. Y así obliga al lector a repensar todo lo que leyó, todo lo que creía haber entendido.

“No siempre se puede hacer eso”, reconoció y puso como ejemplo una vez que sí pudo en su mítica crónica “El sí de los niños”, publicada en 1997 en Clarín, sobre la prostitución de menores muy menores –menos de diez años– en Sri Lanka y sus depredadores sexuales, ya mencionada antes.

Hay algo que le preocupa de la crónica y es “la función Macedonio”. Macedonio Fernández –escritor, amigo y contemporáneo de Borges– decía que la municipalidad de Buenos Aires tenía que pagar a un señor horrible, un verdadero esperpento, para que se paseara por la calle Florida, la más concurrida entonces, para que al verlo, todos los demás se dijeran “yo no estoy tan mal”.

“Me da mucho miedo cuando una crónica cumple esa ‘función Macedonio’ de hacerte ver una cosa horrible para que tú digas ‘bueno, nosotros no estamos tan mal’, que es algo que pasa con mucha frecuencia. A los periodistas, por supuesto, nos gusta contar situaciones espantosas. Doña María las lee y dice: ‘aquí estamos bien, a nuestros chicos no se los coge nadie’. Yo detesto esa función porque es como usar la crónica como una

especie de sedante, no como un revolvedor, o como quiera que eso se llame”.

En el caso de Sri Lanka había mucho peligro de efecto Macedonio y algo lo arregló. De vuelta a Colombo, la capital, después de su inmersión en la costa sur del país, Martín le estaba contando a un tipo las cosas horribles que había visto y el tipo le contestó: “¿Qué pasa que en tu país no hay trabajo infantil?”.

Aquello le disparó una cascada de preguntas a las que buscó respuesta: “¿Será que es tan distante cogerse a un chico que ponerlo catorce horas a machatear hoja de mate? A primera vista sí, porque tenemos una moral sexual, y porque lo otro nos sucede todo el tiempo y esto no; pero ¿es tan distinto tener a un chico trabajando diez, doce, catorce horas?”. Ese fue el final que encontró sin buscar y que obliga al lector a repensar todo el texto.

10. El final que me encuentra

Martín Caparrós tiene una enfermedad que le ha sentado en una silla de ruedas eléctrica y que cada vez le complica más la vida. Sigue escribiendo sin descanso todos los días. Sigue dando este taller que le pone en contacto con periodistas más jóvenes a los que él también admira. Este año vinieron de visita muchos amigos y exparticipantes porque este espacio genera, además de conocimiento, amistad y camaraderías. Jordi Carrión, Ander Izaguirre, Carlos Manuel Álvarez, Abraham Jiménez Enoa, Agustín Rivera, Julieta Morón, etc.

De los talleristas de esta edición, la novena, se despidió invitándoles a visitarle en el

taller del próximo año con sus nuevos libros debajo del brazo. “Tal vez el año que viene lo hagamos en casa”, anunció con aire festivo.

Los principios se buscan y los finales te encuentran. Uno hace planes y trabaja, y luego, la vida.

9

LA PALABRA MARTINCAPARRÓS

Entrevista

Fecha:

2 de julio de 2023

Ciudad:

Bogotá, Colombia

Autora:

María Teresa Ronderos

El escritor y periodista Martín Caparrós regresó al Festival Gabo a hablar de su obra. En medio siglo de carrera, el autor argentino ha firmado crónicas, ensayos, novelas y otras piezas literarias que han deslumbrado a generaciones de lectores. En sus libros, rompe con los moldes del arte de narrar, lleva al límite “las ganas de ser fullero con las formas consagradas”, como él mismo dice.

Un autor que personifica al “periodista total”, según el jurado del Premio Ortega y Gasset a la trayectoria que recibió en 2023. El género de Lacrónica (como llamó a esa composición híbrida en la que escribe) hecha en *Ñamérica* (como nombró al territorio hispanoamericano) ha sido transformado por su palabra, la que compartió

en un encuentro con María Teresa Ronderos, periodista y compañera suya por muchos años en el Consejo Rector de la Fundación Gabo.

–Quiero empezar por celebrar tu Premio a la Trayectoria Ortega y Gasset. Fue un discurso muy *sui generis* el que diste al recibirlo, del que dijiste, además, que fue un error. Ahí contaste, mejor de lo que yo podría contarles jamás, quién eres y por qué mantienes tu fe intacta en el periodismo, en estos tiempos en los que pareciera que agoniza. ¿Podrías hacernos el favor de repetir ese pequeño discurso?

–Ya hemos conseguido este efecto maravilloso en el que yo no veo nada de lo que hay ahí adelante, cosa que me inquieta bastante:

hablar sin saber con quién uno habla. Ese es, al final, el destino del periodista o de cualquier otro autor.

Sí, puedo, pero no todo, porque era un poco largo, pero me gustaría seleccionar una parte de aquel discurso de aceptación del Ortega y Gasset, que habla sobre todo del periodismo y por qué lo hacemos. ¿Les parece? Y si no les parece, lo voy a hacer igual:

*Trabajo raro el que hacemos.
Nos pagan poco, nos tratan
como a las ratas baratas
o al más memo de los memos,
y, sin embargo, sabemos,
y no tememos decir,
que si hubiera que elegir,
muy pocos entre nosotros
elegirían cualquier otro,
que así queremos vivir.
Hoy nos junta esa emoción:
celebrar el periodismo.
Aunque temamos que un sismo
lo sacuda y lo derribe,
yo creo que vive. Y si vive,
también nosotros vivimos.
Como viven, yo viví
en medio de tanto canto.
Ustedes saben que santo
nunca quise ser ni fui.
Todos sabemos que aquí,
en este oficio, no somos
virtuosísimos palomos,
pero tampoco canallas;
intentamos dar la talla
en medio de tantos ñomos.
Así que así persistí,
pues nada me gusta más
que esa emoción pertinaz
de poder contar historias,
de rescatar las memorias
que ya iban quedando atrás:
personas, historias, letras.*

*Así que nada, que todo.
De esos polvos, estos lodos;
de esas letras, las palabras,
que al fin son las que nos labran
y nos llevan codo a codo.
Pues era que eras enteras
ya llevo con las gacetas,
pero nunca fui profeta,
ni quise serlo. Así fuera
muy extraño que dijera
qué hay que hacer o no hay que hacer.
Estoy acá por no haber
seguido nunca las normas,
y buscar siempre las formas
de escaparme del ayer.
El ayer es una guía,
pero no pa' encadenarnos;
si acaso, podrá enseñarnos
las maneras de enseñarles
que, sin querer desairarles,
el fin es adelantarlos.
¿Cuántas veces me dijeron:
"Martín, haga así o asá",
y yo, muy ni fu ni fa,
porque siempre me perdieron
las ganas de ser fullero
con las formas consagradas.
Hacerles trampas, pavadas,
que las puedan ir cambiando,
pa' poder salir cantando
canciones no tan cantadas
y encontrar maneras nuevas
de hacer lo que siempre hicimos:
contar sin trampas ni timos,
cuidarnos de la verdad,
reforzar la realidad
mostrando cómo la vimos.
Pero nos dicen, macabros,
que estamos en una crisis
mucho peor que la tisis.
Crisis es otro palabro
que nos lleva al descalabro
de no rimar ni siquiera.
Si esta crisis, crisis fuera,*

sería lo desconocido,
y yo nunca he conocido
un día en que no la hubiera.
Porque nos gusta sentirnos
al borde del precipicio;
todo tiempo tiene el vicio
de inventarse apocalipsis,
que son la mejor elipsis
pa' hacernos perder el juicio.
Ahora, sin ir más lejos,
lloramos que la noticia
te la entreguen en primicia
los de esas redes sociales,
pero nadie sabe cuáles
son ciertas, cuáles ficticias.
Igual nos preocupa que otros
cuenten antes las historias
que antes, con pena y sin gloria,
ya contábamos nosotros.
No hay que correr como potros.
Más conviene concentrarse
en eso que, sin jactarse,
sabemos hacer: narrar
con destreza y sin gritar,
y analizar sin marearse.
Hoy nos acoge un teatro,
y siempre las redacciones.
Pa' cumplir nuestras misiones,
ni redacción ni escenario:
nuestro lugar, nuestro faro,
es la calle y sus follones.
Y no perderse en ronrones
como "la objetividad"
o aquello de preguntar
a varias fuentes si llueve.
Para saber qué se mueve,
lo suyo es ir a mirar.
Mirar, pensar, descubrir
lo que quieren ocultar
y, al fin, ponerse a contar.
¡Pucha, que se ve sencillo!
Por eso abundan los pillos
que nos quieren engañar.
¿Cómo hacer pa' descubrirlos?

¿Cómo para desnudarlos?
Lo mejor es enfrentarlos
con la verdad verdadera,
esa que los deja afuera
al viento, sin cobijarlos.
Y al hacerlo, puede ser
que nos salgan enemigos,
pero aquí mismo les digo
que todo no puede ser.
Lo nuestro no es complacer,
ser con placer escribientes
de los que dicen las mentes
mediocres que nos manejan.
Debemos, pese a sus quejas,
mostrar qué son esas gentes
y no seguir repitiendo
lo que dicen sus vicarios,
palabras de su sumario
que no suman ni una pista.
No hay peor pa' un periodista
que trabajar de notario.
Y por fijar posición,
con todo pudor les digo,
a ustedes, que son amigos,
que también pondría atención
en sortear la tentación
de aceptar argumentarios,
de recitar los rosarios
que reza la sociedad.
Debe ser la realidad
la que escriba nuestros diarios.
Y no solo hablar de esos
que suelen creerse noticia.
No quedarse en la avaricia
de contar goles y besos,
y conjuras y congresos
de los que tienen poder.
Más nos vale sostener
esa ambición sin barreras
de narrar la vida entera,
la aventura de aprender.
Si alguno me preguntara
por qué me pasé la vida
viajando viajes de ida

a tantas comarcas raras,
donde son otras las caras,
la respuesta es muy sencilla:
vivimos en una astilla
y el árbol nunca lo vemos.
Para mirarlo, tenemos
que escaparnos de la silla.
Y no les hablo de mares
exóticos y lejanos;
hablo de seres humanos,
sus costumbres, sus azares,
sus cementerios, sus bares,
y todo lo que nos hace.
Crece mejor lo que nace
conocido y aceptado.
Mostrar el segundo borrado
es una primera base.
Pero también les confieso
algo que no debería:
en esta insistencia mía,
mi amor por hacer eso
se refugia un vicio avieso.
Ser periodista es lograr
la coartada pa' espigar,
para pispear esos mundos
que nuestro encierro infecundo
no nos deja frecuentar.
Y así apuntar, sin temor,
con ardor, nuestra linterna.
Que no es igual quien gobierna
y quien sufre ese gobierno,
quienes viven un infierno
y quienes, la jauja moderna.
Ahora, pa' hacer periodismo
no se precisa una imprenta
ni aquellas cuentas sin cuenta
que antes sí se precisaban.
Ahora, cualquiera, a las bravas,
si quiere intentar, lo intenta.
Y eso es peor, y es mejor.
Hay muchos desafortunados,
pero hoy mismo, entreverados,
están los que inventan cosas,
los que levantan las losas

que nos tenían enterrados.
Aunque nos duela saber
que, a menudo, alguna prensa
se arrodilla ante la ofensa
del dinero y sus patrones,
vendiendo turbios marrones
en lugar de lo que piensa.
Dicen que hacer periodismo
es contar eso que alguno
no querría que ninguno
pueda contar. Yo, lo mismo,
creo que eso es optimismo.
Y que ahora, pa' que la gente
se entere, entienda y comente,
hay que contarle más bien
nuestras historias a quien
no quiere que se las cuenten.
Y no vender lo que venda,
no dejarse cautivar
por la ilusión de ganar
más clientes para la tienda.
Muchas veces, esos mendas,
que público algunos llaman,
aman, claman y aun reclaman
tonterías irrelevantes.
A veces, es importante
no darles gusto ni cama.
Por eso, alguno gruñó
que resultaría más bello
trabajar en contra de ellos,
y quizás exageró.
Lo que ahora les digo yo
es que habría que trabajar
como si fuera ejemplar
el público que nos sigue,
uno que no se fatigue
de leer, aprender, pensar
y renovar. Dulce esfuerzo
las formas en que lo hacemos.
No les digo que probemos
a contarlo todo en verso,
porque me creerían inmerso
en un barril de aguardiente.
Pero sí que este presente

*nos ofrece tantas formas
que dormirnos en la norma
parece cosa indecente.
Ahí hay un reto concreto:
encontrar sendas distintas,
de cargar las mismas tintas,
de contar las mismas cosas
con estas formas briosas
que trae la modernidad.
Y no encerrarse en la edad
y empecinarse en lo viejo.
El mundo es nuevo, canejo,
y más nuevo que sea.*

–Has viajado tanto, desde Zanzíbar hasta Níger, desde Tierra del Fuego hasta Tlatelolco. Tus libros están en toda América y te han traducido tantas veces. ¿A quién le escribes? ¿Al público argentino? ¿Siempre a los hispanohablantes? ¿Ha cambiado esa percepción tuya de a quién le escribes con las experiencias?

–Qué bueno sería que yo pudiera darte una respuesta que me hiciera quedar bien. Pero no creo que lo consiga, porque si trato de ser muy mínimamente honesto –no se crean que muy honesto, eso ya sería espantoso–, tengo que decirte que, en realidad, yo escribo siempre para un señor pelado, de bigotes, insoportable, que no me deja pasar una. Que me tiene cagando desde hace 50 años. Un tipo realmente bastante detestable. Yo escribo para ese.

Y esa es mi manera de respetar al público. Yo pienso que cuando se define un público para el que se escribe, es una manera de autoindulgencia del autor, que dice: “Voy a escribir para tales. Quizás no puedan entender muy bien lo que voy a decir, entonces lo voy a simplificar”. Yo siempre pensé que tengo que escribir como si los lectores fueran ridículamente más

inteligentes que yo, más astutos, más preparados. El que me controla que lo haga es este pelado de bigotes.

Lo que sí cambió últimamente es el idioma que uso. Durante mucho tiempo, me empeñé en escribir en argentino porque es mi idioma. ¿Y por qué no? Además, era una reacción contra ese sueño húmedo de los editores que fantasean con un castellano “neutro” o “general”, que pudiera ser para todos. El castellano no puede ser neutro. No hay ninguna chance. Hay un momento en que uno o dice “falda” o dice “pollera”. Hay un momento en que uno dice “vereda” o dice “acera” o dice “andén”, y se está definiendo. No hay palabras que no sean de ninguna parte. Hay muchas que sí usamos todos, pero siempre llega el momento de la definición: ¿pones “pollera” o pones “falda”? Y ahí queda todo definido.

Visto que ese castellano obviamente no existe ni puede existir –ni a mí me gustaría usarlo–, siempre escribí en argentino porque es mi lengua, no porque tenga ningún patriotismo. Pero últimamente, me doy cuenta de que a veces escribo con palabras españolas. Llevo diez años viviendo en España, entonces mi idioma también está hecho de esas palabras. Ahora soy lo que los inmigrantes de principios del siglo XX en Argentina llamaban un “cocoliche” total: una mezcla de cosas de distintos lugares. A veces uso alguna palabra colombiana. Hay palabras tremendas en el colombiano básico: “igualado”. Si hay que definir el clasismo, la palabra “igualado” creo que es su síntesis más perfecta.

–Es raro encontrar a alguien que nunca deja ni el periodismo ni la literatura. No pasaste de una a la otra. Uno encuentra muchas personas que hicieron periodismo un tiempo y después lo dejan, como un

género menor, y se pasan a la literatura. Pero tú has seguido haciendo ambas. Si tienes las herramientas del periodismo y la crónica, ¿por qué recurrir a la ficción para contar ciertas historias? Por ejemplo, *La voluntad*, esa monumental historia sobre los movimientos revolucionarios en Argentina que hiciste con Eduardo Anguita, y *A quien corresponda*, novela del mismo tema. ¿Qué te permite una que la otra no? ¿Qué le da la literatura al periodismo y el periodismo a la literatura?

–Una aclaración inicial sobre esta cuestión. Muy a menudo me encuentro con gente que supone que yo fui periodista durante bastante tiempo y en algún momento decidí empezar a escribir ficción. En realidad, mi historia es más bien la contraria. Sí, empecé a hacer periodismo cuando tenía 16 años, pero nos cerraron el periódico *Noticias* muy rápido y me tuve que ir de la Argentina. Pasé varios años sin hacer mucho periodismo porque estaba exiliado en Francia. Hacíamos una revista mural, una cosa maoísta. Se llamaba *El grito de las paredes*, pero eso es para otro día.

Hacía poco periodismo y me puse a escribir ficción, que era lo que podía hacer en un país ajeno. Antes de publicar mi primera crónica, había publicado cuatro novelas. Yo me creía un escritor de ficción. Era lo que hacía. Trabajaba también en periodismo, pero mis libros, el espacio en el que más me jugaba, eran las novelas.

Recién en 1991 o 1992 empecé a hacer crónicas, cuando ya había publicado varias novelas. Una de ellas, la primera que escribí –no la primera que publiqué porque salió después por cuestiones editoriales–, se llamó *No velas a tus muertos*. Es una historia de la militancia juvenil de izquierda

de los años 70 en Argentina. Tenía 19 años cuando decidí que iba a empezar a escribir una novela. Pensé que eso era lo que quería hacer en la vida, y la única historia que conocía, que me había sucedido, que tenía para contar, era la de aquella militancia. Es un libro que durante mucho tiempo no circuló, y acaba de ser reeditado. Me da miedo abrirlo. Me da mucho miedo lo que pueda haber ahí adentro. Lo escribí entre los 19 y los 21 años. Debe ser tremendo.

Yo pensé: “Ya está, ya escribí sobre la militancia de los ‘70”. Pero, diez años después, hubo una situación. A veces las cosas pasan por disparadores totalmente menores. Lo que pasó fue que un jefe guerrillero argentino, Mario Eduardo Firmenich, había traicionado casi todo lo que podía. Lo que no traicionó fue porque no se dio cuenta, no se le ocurrió o no sabía cómo hacerlo. Este señor había sido indultado por el presidente argentino de entonces, Carlos Menem, y fue a un programa de televisión. Él había sido el jefe de los Montoneros y era la primera vez que salía en televisión, y entonces dio un panorama de los Montoneros totalmente falso. Falso de toda falsedad. “Era un movimiento cristiano que había peleado por la democracia”. No: ni cristiano, ni demócrata, ni nada. Teníamos el socialismo y veníamos de todos lados. No tenía nada que ver con lo que él decía. Entonces escribí una columna al día siguiente en *Página 12*, donde yo trabajaba, diciendo que no se podía dejar la historia de tanta gente –muchos de ellos que habían dejado la vida en esa historia– en manos de un gordito engominado. A los dos días fui a comer con un amigo, y me dice: “Tendrías que escribir esa historia”. “Yo ya la escribí”, le dije. “Ya escribí esa novela. Ya está”. Pero me fue metiendo la idea en la cabeza, y al

final decidí hacerlo. **La voluntad** es un libro que tiene entre tres o cinco tomos, según la edición, y es una historia de los movimientos revolucionarios en la Argentina entre 1966 y 1978. Es una historia muy exhaustiva, pero se supone que contada de una manera llevadera, amable, porque está hecha a partir de las vidas de 15 o 20 personas de distintos sectores de esa política. Se van cruzando, se van hilando, entretejiendo.

La otra que dices, **A quien corresponda**, que se publicó 10 o 15 años después, tiene que ver con **La voluntad**. El gobierno kirchnerista empezó a jactarse de que eran, de algún modo, la continuidad de todo aquello. De hecho, ellos leían mucho **La voluntad**, cosa que me daba un poco de repelús. Cristina Fernández de Kirchner dijo que en la mesa de luz de su marido estaba el tercer tomo de **La voluntad** cuando se murió. A mí, su marido me había dicho, 15 años antes, que estaba leyendo **La voluntad**. O sea que se ve que leía despacito.

Me cabreó mucho la forma de la apropiación de las historias de tanta gente por parte de estos oportunistas de provincias. Y entonces ahí se me ocurrió una novela que tenía que ver con revisar, ya no aquellos años 70, sino qué estaba pasando con esa historia en el presente. Y no me parecía que fuera para un ensayo o algo así, porque era un poco obvio lo que yo tenía para decir en términos ensayísticos; eso ocupaba cuatro páginas. En cambio, me dieron ganas de hacer una novela. Así salió. En general no se me ocurren las cosas y digo: “Bueno, quiero hablar de esto, de cómo lo usa el kirchnerismo. ¿Qué hago? ¿Un ensayo, una novela, una crónica?” No, se me ocurre directamente: “podría escribir una novela sobre esto”, o “podría ser una

crónica sobre esto”. No es que tenga que elegir qué género voy a usar; el paquete viene todo integrado.

–Pero cuéntenos un poco qué le enseña la literatura al periodismo.

Esas diferencias entre literatura y periodismo siempre me incomodan un poco porque creo que el buen periodismo es un género literario, de la misma manera que la mala poesía no lo es. La mala poesía, quiero decir: una canción de tres al cuarto, que rima y tiene métrica, no es literatura, de la misma manera que una buena crónica sí lo es. No es que haya una diferencia entre literatura y periodismo. El periodismo, insisto, es un género literario cuando está trabajado con la dedicación, la altura y el talento con que se necesita trabajar cualquier cosa para que sea un género literario.

Para mí, el adjetivo “literario” es una especie de adjetivo de excelencia. Es literario aquello que llega a cierto nivel. Así que no hago esa diferencia entre ambos. Pero sí, claro que enseña a escribir, a estructurar, a pensar en un relato. Parecía una boutade, un chiste, pero es lo que es: uno aprende a escribir en serio leyendo literatura, leyendo a ciertos narradores o a ciertos poetas.

Hay algo curioso, que es que suponemos que aquello que se llamaba Nuevo Periodismo viene de fines de los años 50, principios de los 60, cuando un grupo de escritores americanos decidió ponerle una etiqueta a esta idea de apropiarse de formas literarias ajenas a la no ficción para contar la realidad.

Primero, en realidad, lo habían hecho Rodolfo Walsh en Argentina, Gabriel

García Márquez en Colombia y demás. Los americanos lo hicieron un poco después. No se copiaron, obviamente, pero le dieron un nombre.

Apropiarnos de formas literarias es lo que hacemos cuando escribimos crónicas. Yo siempre dije que me parecía que había que olvidar un poco el resultado del procedimiento y recuperar el procedimiento. Es decir, estos escritores de principios de los '60 pusieron en marcha el procedimiento y llegaron a un resultado. Lo que ellos apropiaron fue, sobre todo, la novela negra o social americana de los años 20-30, ese tipo de cosas. Ellos transformaron eso en una forma de contar la realidad.

Y después, durante mucho tiempo, y todavía, mucha gente sigue contando la realidad basada en ese esquema que se cristalizó hacia 1960. Lo que tenemos que hacer es recuperar el procedimiento, seguir buscando en la literatura qué otras formas nos permiten contar la realidad. Hay gente que lo hace espléndidamente.

–Hay un sello que yo encuentro en muchas de las personas que hablan sobre ti mirando tu obra, que es algo que te define –de pronto, no estás de acuerdo–: que tu especialidad es mover pisos, romper clichés. Cuando la gente se siente muy cómoda con conceptos y moldes, tu mirada siempre es voltearlos al revés y mirarles las costuras. ¿Te sientes cómodo con esa definición?

–Si la terminas ahí, sí, porque en general esa definición termina con que lo que trato de hacer es provocar, que soy un provocador. Me lo dicen muy a menudo, y ahí ya no me siento cómodo, porque no me interesa provocar. Sí me interesa

tratar de mirar un poco de otra manera, básicamente porque me aburro. Soy una persona muy fácil de aburrir.

Cuando era chico, me acuerdo que mi papá se reía mucho de mí porque yo decía: “me aburro, me aburro”. Entonces él hacía un chiste malísimo siempre, que era que el hombre es el único animal que hay que entretener para que no cambie de sexo, para que no “sea burra”. Bueno, yo me aburro mucho, muy fácil.

Hace poco tuve una especie de crisis con respecto al colibrí. Ese animal tan maravilloso que yo extraño mucho en España, donde vivo, porque no hay. En mi casa de Buenos Aires, venían y yo los miraba. Es un caso muy peculiar porque uno se extasía frente a su belleza, esos reflejos que se estacionan en el aire y que producen un movimiento –o una falta de movimiento– absolutamente extraordinario. Y hace poco me enteré de que ese movimiento perpetuo –y al mismo tiempo detenido– de los colibríes es porque son los animales más infelices de la creación. Tienen un metabolismo aceleradísimo. Nosotros tenemos 70, 80 pulsaciones por minuto; los colibríes tienen alrededor de mil. Ese corazoncito va sin parar. Digieren con mucha velocidad todo lo que comen y tienen que estar comiendo sin parar para reponer lo que ya han digerido. Es una vida desesperante, están todo el tiempo teniendo que sobrevivir, que recuperar lo que están perdiendo sin parar. La metáfora ahora me parece un poco excesiva, un poco brutal. Pero me aburro, entonces tengo que estar buscando como el colibrí. Soy como un colibrí lento y viejo.

Lo que me interesa es buscar formas nuevas: de ver, de contar, o de hacer lo que

hago, porque, si no, me aburro. No quiero hacer lo mismo una y otra vez. No me parece interesante.

–Yo creo que eso es lo que hace fascinante algunos de tus trabajos. Alguien escribía sobre *El Hambre*, este otro gran monumento de libro que describe el gran fracaso de la civilización humana que le sobra comida y tiene a mil millones de personas en hambre extrema. Escribía sobre esta idea de que tu condición de periodista se mantiene intacta, no importa cuánto hayas viajado, cuánto hayas escrito, cuánto hayas conocido, si has ido a Tlatelolco catorce veces, porque nunca has perdido la capacidad de sorprenderte. ¿Qué es lo que no deja de sorprenderte sobre la condición humana, sobre lo que reportas, sobre lo que narras?

–Casi todo. Yo aprecio mucho y necesito mucho esa posibilidad de sorprenderme. Sería terrible si dejara de hacerlo, si dejara de poder mirar algo y tratar de entender algo más de lo que veo. Eso es, en realidad, lo que llamamos sorpresa. Todo me sorprende todo el tiempo, hasta cosas tan idiotas como la forma que tenemos. ¿Ustedes se pusieron a pensar alguna vez que esta forma que tenemos, que nos parece tan lógica –tenemos dos piernas, dos brazos, una cabeza–, es ridícula? ¿Por qué somos así? Podríamos ser de tantas otras maneras. Pero, en general, tendemos a pensar que así es como somos, y ya, lo damos por solucionado. Y no, podríamos ser infinitamente de otras maneras. Es un desastre cómo somos: tenemos una cantidad de carne y huesos muy inútiles que solo sirven para garantizar que otras zonas de nuestro cuerpo reciban cierta energía y permitan tonterías estar hablando aquí. No tendríamos que ser así.

Y así me pasa con casi todo. Me gusta poder mirar las cosas y verlas como si no las hubiera visto nunca. Me parece decisivo eso. Sin eso, nada tiene mucho interés.

¿Y de ahí nace tu fuerza, tus ganas de escribirlo todo? ¿De ahí o más bien de la rabia, de la bronca, de las cosas que no deberían ser como son?

–Las cosas nunca deberían ser como son, y de hecho siempre dejan de ser como eran. Es algo que últimamente estamos olvidando: el hecho de que vivimos inscritos en la historia. Y eso significa que todo cambia todo el tiempo. Hay períodos en la historia en que tenemos más claro que las cosas van cambiando, y hay períodos como este, en que no lo entendemos, no lo pensamos, no queremos creerlo. Estamos convencidos de que todo va a seguir siendo siempre igual. Esa falta de historicidad de esta época es una de las cosas que más me inquietan. Esta incapacidad para pensar que se van a acabar las formas de organización social en que vivimos. Esa idea de que es más probable el final del mundo que el final del capitalismo, como dicen por ahí. Cosa ridícula porque ningún sistema social duró para siempre. Todos se acabaron y vinieron otros; siempre fue así a lo largo de la historia, incluso con sistemas sociales que tenían muchas más razones para creerse eternos que este.

Quiero decir, hubo muchas épocas en que cada sistema social estaba legitimado por un dios. Se suponía que este rey estaba ahí porque había un dios que lo había puesto, y el orden social estaba garantizado por ese dios que era eterno por definición, por antonomasia. ¿Cómo va a dejar de funcionar un sistema que es la creación de un dios eterno? Sin embargo, cambiaron

también. Y este va a cambiar, y todos van a cambiar. Entonces, las cosas no son como son. Me cabrea justamente no ver que las cosas no son como son, adscribirse a esa frase extraordinaria del mayor filósofo argentino, Diego Armando Maradona, que dijo alguna vez: “Estamos como estamos porque somos como somos”. Es lo más inmovilizador que uno puede imaginar, la idea de que esto es inmutable, de que no hay forma de cambiarlo, de que no hay un futuro distinto.

–Nos toca hacer periodismo en tiempos de abundancia informativa. Antes no sabíamos el privilegio que teníamos porque éramos los grandes custodios de la sabiduría pública y eran cinco medios los que controlaban todo. Ahora estamos en esta avalancha de noticias falsas, bobas, inauténticas, porque ni siquiera las producen seres humanos, sino robots. Resulta que vendemos naranjas y en cada esquina hay un puesto de naranjas. Es difícil que la gente distinga entre la bebida química y el jugo real. Da más o menos lo mismo. ¿Se acabó esa era de la competencia, y con ella la de los medios? ¿Qué queda en su lugar?

–Me parece que el problema no es que las personas no distingan entre el jugo de naranja químico y el recién exprimido, sino que, en muchos casos, las estamos entrenando para preferir el químico. Eso es lo duro de este momento.

Recuerdo que hace como tres años hice un relevamiento para una columna que tenía que publicar en *The New York Times* de las noticias más leídas de seis o siete diarios más prestigiosos de América Latina. Entonces, era una lista de unas 50 noticias. Y realmente patético. 47 de esas

50 eran cosas que cualquier periodista despreciaría: eran o crímenes o farándula o cosas por el estilo. Me acuerdo que me impresionó mucho porque era lo más leído, lo que el público pedía. Entonces, el artículo que escribí se titulaba “Contra el público”, y hablaba de que quizás tenemos que empezar a pensar en escribir no lo que pide el público, no lo que quiere, no el jugo químico de naranja, sino lo que nos parece que tenemos que escribir. No fiarnos de la cantidad, porque además esa acción lo que produce es más gente que va a pedir basura. Le damos basura, nos piden más basura; le damos más basura, nos piden más todavía; y así sucesivamente. Entonces, dije: “bueno, quizás hay que escribir contra el público, usando el criterio que hemos ido aprendiendo a lo largo de muchos años de profesión”. Es decir, no escribir aquello que se espera, sino lo que nos parece que vale la pena ser escrito. Era bastante nihilista. Después me fui un poco al mazo –como dicen en Argentina–, o me hice socialdemócrata, no sé qué pasó, y dije que en vez de escribir contra el público, había que escribir para un público que todavía no existe, porque es la única forma de contribuir, muy mínimamente, a que quizás algún día exista.

El tema es que no tenemos el monopolio. Pero me parece bien. A mí me gusta.

–Pero tenemos que ingeniárnosla con esa vocecita bastante más chiquita. Tenemos que ingeniarnos la manera de hacerles rendir cuentas a los poderosos, que es como yo veo el centro del oficio en este continente donde la democracia se está achicando y las amenazas se están agrandando. ¿Cuál es ese periodismo indispensable, que es el que hace que esa

voz –que ya no es la preponderante– valga, resuene, le diga algo a alguien?

–Yo creo que no hay un solo periodismo, no hay una sola forma de hacerlo que sea indispensable.

Lo primero que se me ocurre es decirles: “¿Por qué no vienen después, a las cinco de la tarde, que vamos a hacer una charla en la biblioteca con los finalistas y el ganador del Premio Gabo de Imagen?” Y van a ver que el que ganó son nueve minutos de periodismo indispensable, de gente que decidió usar los pocos medios que tenían para averiguar quién había matado a seis jóvenes que se manifestaban en las calles de Ayacucho hace unos meses. Eso es indispensable y produjo una cantidad de efectos.

Pero también me parece indispensable contar historias de la vida. A mí lo que me cabrea del periodismo es que sirva para mantener el orden jerárquico de una manera muy disimulada.

Cuando nos enseñan en las facultades que son noticia aquellos que forman parte de algún círculo de poder –los políticos, los ricos, los futbolistas, las tetonas y los grandes delincuentes–, lo que están enseñándonos es a reproducir el orden social y ayudar a consolidarlo, porque cuando decimos “es noticia lo que hace esta gente”, estamos diciendo “ellos son los que importan”.

Entonces, igualmente indispensable me parece poder contar otras cosas, no necesariamente solo la violencia, ni solo la miseria, ni ninguna de esas cosas, sino contar cómo es la vida, contar cómo vivimos, cómo somos, qué queremos. Eso es lo que a mí me gusta del periodismo

–Quizás haya ahí un antídoto también para otro fenómeno que estamos viviendo. Estaba leyendo hoy un perfil de un señor que se llama George Birnbaum, un consultor político que descubrió una fórmula sencilla: si descubres aquello a lo que más miedo le tiene la gente y construyes un villano, un enemigo que encarna ese temor, tienes el triunfo político asegurado. Con esos consejos ayudó a que subiera Netanyahu, a que subiera Orbán en Hungría al poder, y esa fórmula parece ser muy exitosa en todo el mundo, con los algoritmos digitales que la ayudan. ¿Cómo contrarresta el periodismo en esta América nuestra, que está, en este momento, tan dividida, tan polarizada, que uno trata de contar un cuento y todo genera más rabia? Y ahí vuelve uno y juega exactamente con lo que tú estás diciendo, con lo que se está tratando de imponer, que son estos monstruos de gobernantes que quieren definir a todo el mundo como amigo o enemigo.

–Evidentemente, descubriendo el juego, tratando de mostrar en qué consiste ese juego de crear enemigos que aprovechan los miedos más generalizados. Es cierto que a veces uno trabaja para tratar de descubrirlos y ponerlos en evidencia, y llega a mucha menos gente de la que uno querría o se merecería. Estaba pensando, mientras lo decías, en un artículo que yo también leí esta mañana, sobre una candidata, lamentablemente bastante seria, a la presidencia de Argentina, que se llama Patricia Bullrich. Es una señora que ha estado en todos los movimientos políticos posibles y ahora, oportunista como siempre, está en la derecha casi extrema,.

El otro día estuvo en un programa de televisión, que se ve mucho, y empezó a

decir que la educación argentina estaba destruida –cosa que es cierta–, que las universidades estaban cada vez peor. Y la razón principal que ella daba para eso es que la mitad de los estudiantes que cursan en universidades argentinas públicas son extranjeros. Entonces, eso azuza obviamente todo el fantasma de la fobia al distinto, al extranjero.

Bueno, esta mañana había un artículo de Ernesto Tenembaum dando datos. Decía: “Patricia Bullrich dijo que el 50 por ciento, la mitad de los estudiantes, son extranjeros”, y mostraba que eran el 5,75% los estudiantes extranjeros. Y así cada una de las cosas que había dicho esta mujer. No sé si se enterará mucha gente, pero algunos miles o cientos de miles de personas – porque [Tenembaum] además tiene un programa de radio que se oye mucho– se enterarán de que esta señora está diciendo estupideces. Supongo que eso es lo que podemos intentar hacer, ¿no?

–En este escenario del Festival Gabo que estamos pensando, sobre todo en América Latina, tan dolida pero también tan aguerrida. Quisiera que habláramos un poco sobre **Ñamérica**, este continente definido por su lengua, con sus 19 países. Esto todo sale de tu libro: los 420 millones de habitantes repartidos en 12 millones de kilómetros cuadrados. ¿De qué estamos hechos los ñamericanos al final?

--Estamos hechos de mezcla. Somos mezcla. A mí me llamó mucho la atención, cuando empecé a trabajar sobre este libro donde trataba de entender qué es ahora América Latina, salir un poco de los clichés y de los lugares comunes con los cuales nos movemos. Y me llamó la atención, entre muchas otras

cosas, lo claro de las olas migratorias que formaron nuestro continente.

En general, las migraciones son mucho más confusas. Quiero decir: yo vivo en España, donde se fueron mezclando, a lo largo de los últimos 5 mil años, todo tipo de gente que venían de todos lados, y no se sabía cuándo llegaba quién, cómo, dónde. Aquí fue muy claro: hace 20 mil años vinieron estos siberianos asiáticos centrales que cruzaron por el estrecho de Bering, que estaba congelado, se podía cruzar. Llegaron a este continente, donde hasta entonces no había seres humanos, y empezaron a caminar. Con el tiempo fueron poblándolo todo. El continente volvió a quedar aislado porque Bering se derritió. Y entonces, durante 15 a 20 mil años, fueron los únicos habitantes de la región, del continente.

Después hubo una segunda ola. Lo sabemos: los españoles, en el 1500, se apoderaron de todo. Fue una catástrofe demográfica y, al mismo tiempo, sentaron las bases de que estemos hoy aquí, hablando en su idioma. Después vino la tercera ola, la más vergonzosa: el secuestro de millones de africanos que fueron traídos para ser esclavos aquí. Después la cuarta, la de los europeos pobres que emigraron, sobre todo al sur del continente, pero en cantidades muchísimo mayores que todas las olas migratorias anteriores, a finales del siglo XIX y principios del XX, a la Argentina, Uruguay, parte de Chile, y el sur de Brasil.

Cuatro corrientes muy claras y son esas las que nos hicieron. Somos la mezcla de eso, en proporciones tornadizas, con mucha injusticia en las dosis y en los privilegios que tiene cada sector. Pero somos muy claramente una mezcla, y eso a mí me tranquiliza porque, en tiempos en que

vuelve con tanta fuerza –que parecía ya imposible–el requerimiento de ciertas purezas, que seamos esta mezcla me parece que es un antídoto que nos va a salvar por lo menos de eso.

Estaba viendo lo de los incendios en los alrededores de París, y tiene que ver con eso: con gente que es blanca y dice: “Nosotros somos franceses”, y en cambio los otros, como son un poco más árabes, un poco más negros, no lo terminan de ser. Y hay una diferencia de pureza allí que pueden esgrimir. Acá no. Acá, en todo caso, lo que hubo fue que durante muchos siglos los blancos tuvieron el poder porque se habían apropiado de él. Es más, el requisito para tener poder era ser blanco, en términos totalmente explícitos. Ahora está todo mucho más mezclado.

Hay actualmente una quinta corriente migratoria que es triste porque es la primera que, en lugar de recibir personas, las expulsa. Por primera vez en la historia de la región, una corriente migratoria está hecha de emigrantes. Emigrar es la forma más extrema de decir “esta sociedad no me sirve, no puedo vivir en ella, no puedo en ella tener la vida que merezco, y por lo tanto voy a tener que tomar el riesgo, la dificultad de ir a buscarme la vida a otro lugar”. No hay crítica más extrema a una sociedad que emigrar, y no hay tampoco pérdida más extrema, porque en general los que migran son la gente más enérgica, más entusiasta. Por eso migran. Y son entonces tantos entusiastas y enérgicos que cada una de nuestras sociedades se pierde.

–Hay otra historia que tú cuentas ahí, que es la historia de nuestras ciudades. Tú dices que *Ñamérica*, muy vertiginosamente, pasó de 115 millones de personas viviendo en ciudades a 320.

O sea, triplicamos nuestras ciudades en 60 años. Y tú caminaste, literalmente, ciudades y ciudades en esta búsqueda de dibujar nuestra identidad. ¿Puedes contarnos un poco cómo viste a Bogotá? Bogotá, “la rescatada”, creo que dices.

–Eso de “camino literalmente” me gustó, porque ahora camino metafóricamente. (Risas) Sí, caminé literalmente por varias ciudades. Cuando empecé a trabajar en este libro, en *Ñamérica*, me di cuenta de que uno de los grandes clichés – probablemente el más intenso, sobre todo visto desde Europa, pero también desde aquí– es aquel que piensa América Latina como un lugar de la naturaleza silvestre: los grandes bosques, selvas, montañas, ríos, llanuras y todas esas cosas. En cambio, en este momento somos la región del mundo con mayor proporción de población urbana. Curioso, nadie lo diría. Yo no lo decía; por lo menos no tenía la menor idea. En los últimos 40 años, la población rural era mayor que la urbana en nuestra región, pero hubo un movimiento demográfico extraordinario: el 30%, una de cada tres personas que vivían en el campo, se fueron a la ciudad. Es un movimiento pocas veces visto con tanta intensidad en un periodo así. Por eso, uno de los dos ejes decisivos de *Ñamérica* es este recorrido por las ciudades que me parecían importantes del continente. Y una de esas ciudades, por supuesto, es Bogotá.

La recorrí de una manera rara. Fue la segunda que más me costó. Obviamente, la que más me costó de todas fue Buenos Aires, porque no es fácil contar la manzana de tu casa. Pero Bogotá probablemente es la segunda que más conozco después de eso, y con la que más vínculos tengo y he tenido. ¿Cómo hacer para contarla? Porque

además yo conocí Bogotá en una época, hace casi ya 30 años, en que para los bogotanos no había nada peor en el mundo que serlo. Ser bogotano era una condena bíblica, era lo más terrible que le podía pasar a una persona.

Yo llegué acá en esos tiempos y me impresionaba lo odiosos que estaban con su ciudad ustedes. Y entonces fui testigo intermitente de cómo eso fue cambiando. Lo que digo en el libro es que me parece que [el exalcalde] Antanas Mockus fue decisivo en este cambio. Convenció a los bogotanos de que vivían en una ciudad muy agradable. Probablemente no haya cambiado mucho la estructura real de la ciudad, pero cambió muchísimo la percepción de sus habitantes. Diez años después yo venía y decía: “Bueno, muchachos, no viven en Manhattan, no se crean”.

–Quería que nos contaras qué viene en camino: ¿qué libros están ya por salir? Y, si nos das algún adelanto, una pequeña lectura de alguno que esté por salir.

–Tengo dos libros terminados. Uno está hecho a partir de una serie que fui publicando en El País, que se llama *El mundo entonces*. La publiqué desde octubre de 2022 hasta hace poco. Es un intento de ver cómo es el mundo ahora. Cuando hablamos de tentativas modestas, esta es claramente una de ellas. Es una síntesis del mundo, no es más que eso.

–Ya habías hecho una síntesis del hambre, otra de América. Vas más allá.

Esta, como es solo del mundo, es más cortita. (Risitas) Y tiene una forma rara que me pareció útil para hacer ese trabajo: una historiadora del año 2120 cuenta cómo era el mundo en 2020, en 2023. El truco

de la historiadora, que es la única ficción que tiene ese libro, me permite mirar, con la distancia con que miran los historiadores, cómo representarán nuestro mundo dentro de 100 años. Y eso me permite mirar de otra manera las cosas que estamos acostumbrados a ver. El gran truco es ese: dar esos dos pasos para atrás que te permitan mirar distinto. Eso es lo que trato de hacer todo el tiempo. Son 25 capítulos tocando una cantidad de temas, desde vida y costumbres hasta economía, fuerzas armadas, las nuevas técnicas, la salud, el amor, etc. Y entre capítulo y capítulo hay unas pequeñas historias de vida de gente que tiene que ver con lo que se cuenta en el capítulo anterior.

Una conclusión a la que llegué ahí es que creo que esa famosa división cuatripartita –que seguramente les habrán enseñado a todos en el colegio– de la historia –eso de la Edad Antigua, Edad Media, Edad Moderna y Edad Contemporánea– tiene muchos problemas, pero tiene uno muy grave, que es la idea de “Edad Contemporánea”. Eso es un fracaso epistemológico total. Quiero decir, ¿cómo va a ser no contemporánea de sí misma una edad? En el momento en que uno está hablando de su propia edad, obviamente es contemporánea. Eso no define nada más que la incapacidad para ponerle nombre de aquel que la nombró así.

Entonces, yo postulo ahí que, en realidad, lo que estamos viviendo ahora, y que se está acabando, es la Edad Occidental. Algo que empezó probablemente –siempre se ponen fechas más o menos míticas de comienzo– en 1776, con la primera gran democracia del mundo occidental, con la independencia de los Estados Unidos, que durante estos 250 años dominó el mundo de muchas maneras. No solo política y económicamente, sino

también cultural, técnica y científicamente. Nunca antes el mundo había tenido un foco que se difundiera tan completamente por todo el planeta.

Entonces digo: bueno, eso llamémoslo la Edad Occidental, y aceptemos o celebremos, según los casos, que esa Edad Occidental se está terminando. Yo tendería a celebrarlo, si no fuera porque, cuando me imagino la próxima, la Edad de los Chinos, va a ser peor que tener este dominio cultural norteamericano. Vamos a extrañarlo. Vamos a decir: “¡Oh, qué felices que éramos!”. Patético, ¿no?

El otro libro [*La verdadera vida de José Hernández contada por Martín Fierro*] es una cosa muy curiosa. Pasa lo siguiente: yo había escrito en los últimos años dos novelas [*Echeverría* y *Sarmiento*] sobre los dos grandes escritores argentinos del siglo XIX. Uno es Esteban Echeverría, que fue un poco el que fundó la literatura argentina. Una cosa curiosa. Hacia 1830, pensó que un país –nuestros países estaban empezando en ese momento– para ser un país, tiene que tener una literatura. ¿Qué es un país sin su literatura? Entonces, intentó fundar una literatura argentina. Lo hizo con unos poemas un poco románticos a la francesa, bastante malos, pero tenía mérito.

Después, en cambio, bocetó una crónica sobre un matadero de reses, que no la quiso publicar porque pensó que no valía la pena, que no era buena. Quedó inédita, y, por suerte, su albacea, 20 años después, cuando publicaron las obras completas, la incluyó. Es un texto extraordinario que se puede seguir leyendo ahora perfectamente, que se llama *El matadero*.

–Me llamó muchísimo la atención escucharte el otro día en una entrevista que hiciste, que a Sarmiento lo pones como uno de los grandes escritores argentinos. Uno lo piensa como el gran impulsor de la educación, pero no como uno de los grandes escritores.

–Es un escritor del carajo. El segundo escritor de esta serie es Domingo Faustino Sarmiento, un tipo muy curioso, gran ejemplo del *self-made man*. Quiero decir, nació en un poblacho de 3.000 personas en la cordillera de los Andes, no muy lejos de Mendoza. Eso era lo único que tenía en contra. (Risas)

–No puedes hablar mal de Mendoza...

Era de un pueblo que se llama San Juan – que era realmente un poblacho–, además de una familia pobre del pueblo. Y de allí llegó finalmente a ser Presidente de la Nación. Pero llegó, sobre todo, porque se construyó a sí mismo a partir de sus escritos y porque tiene, entre otras cosas, tres o cuatro libros que creo que son lo mejor que se escribió en América Latina en el siglo XIX. El de Sarmiento es el *Facundo*, que es una mezcla de crónica, antropología y demás sobre los habitantes rurales de las provincias argentinas. Es extraordinario, realmente. Tiene, además, una prosa avasallante, preciosa. Hice una novela también sobre él.

Y se me ocurrió hace poco “¿por qué no completar la trilogía?”. No sé por qué está el mito ese de la trilogía. Creo que tiene que ver con una herencia lamentablemente cristiana todavía: la Santísima Trinidad y todas esas tonterías.

Entonces, se me ocurrió hacerla sobre el que falta en esta lista, José Hernández, que es un poco posterior a Sarmiento y que fue el autor del supuesto gran poema nacional argentino, que es el **Martín Fierro**. Alguno lo habrá escuchado nombrar alguna vez. Empecé a trabajar un poco sobre José Hernández, a leer cosas, y me dio mucha fiaca, mucha pereza.

¿Te aburríste?

Sí, esto que les decía antes: me aburro. Volver a escribir **otra** novela sobre **otro** escritor... Dije "ya lo hice, ya está". Me quedó ahí dando vueltas. Y un día, no sé qué cuernos estaba haciendo, se me ocurrió: ¿y si hago una rara inversión térmica y hago que el que cuente la vida de José Hernández sea Martín Fierro, su personaje? Y que lo haga en verso, como José Hernández escribió el **Martín Fierro**, en los mismos versos en que lo escribió. Son sobre todo sextetos de octosílabos más o menos rimados.

Y entonces ahí sí me pareció que valía la pena. Y lo escribí. Va a salir el año que viene, con dibujos de un gran amigo y gran dibujante que se llama Miguel Rep. Estoy contento con haberlo hecho. La pasé muy bien haciéndolo, y de eso sí les puedo leer un pedacito muy cortito.

Quizás alguno de ustedes sepa que el **Martín Fierro** empieza:

*Aquí me pongo a cantar
al compás de la vihuela,
que al hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como el ave solitaria
con el cantar se consuela.*

Así que les voy a leer las cinco o seis primeras estrofas [de **La verdadera vida de José Hernández contada por Martín Fierro**]. Esto empieza así:

*Aquí me pongo a contar
la historia que no quisiera,
la de esa culebra artera
que, por contar una historia,
me se robó la memoria,
me la cambió toda entera.
Se llamaba José Hernández,
aunque también se llamaba
Pueyrredón, porque alardeaba
de ser un hombre de abajo.
Era rico pa'l carajo,
más que la reina de Saba.
Su familia era de aquellas
que asaltaron nuestras tierras:
pampas, ríos, bosques, sierras,
todito se lo quedaron.
Y así nomás lo alambraron
para dejarnos afuera.
Era bruto espanto verlos,
llegaban con sus soldados
y un papel muy resellado
que decía que eran suyos
esos campos, nuestros yuyos,
nuestro mundo tan amado.
Y había que salir de raje,
porque si no te escapabas,
ahí mismo te reclutaban
para matarte a trabajo:
sol a sol en el tajo
por un sueldito de babas.
Era triste andar así,
escapando y escapando,
era triste andar rajando
de nuestro propio lugar.
No saberán de rumbear
si todo lo iban robando.*

Más de Caparrós en la Fundación

La mirada extrema
(2017). **Taller**

Libros periodísticos V
(2018). **Taller**

Libros periodísticos: el refugio
del mejor periodismo (2019).
**Conversación con Leila
Guerrero y Santiago Tejedor**

Libros periodísticos VI
(2019). **Taller**

El diván del periodismo:
¿Cómo contar a América
Latina? (2022). **Pódcast**

Libros periodísticos VII
(2022). **Taller**

Libros periodísticos VIII
(2023). **Taller**

Entre la ficción y la verdad:
Martín Caparrós y su viaje a través
de la escritura (2024). **Entrevista
con Mónica González**



Fundación / Taller / Premio / Festival / Centro / Gabo