



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

CORSO DI DOTTORATO IN LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

XXVII CICLO

## PERIODISMO NARRATIVO EN PERÚ:

TRAYECTORIAS HÍBRIDAS DE LA NO FICCIÓN EN EL SIGLO XXI

L-LIN/06

Tesi di dottorato di  
ELISA CAIRATI

TUTOR: PROF.SSA EMILIA PERASSI

COORDINATORE DEL DOTTORATO: PROF. GIOVANNI IAMARTINO

A.A. 2013/14

# PERIODISMO NARRATIVO EN PERÚ:

## TRAYECTORIAS HÍBRIDAS DE LA NO FICCIÓN EN EL SIGLO XXI

### ÍNDICE

Introducción

#### DE HÍBRIDOS Y QUIMERAS

1. <i>Rearticulación discursiva contemporánea en América Latina</i>	I
2. <i>Metodología de investigación</i>	V
3. <i>Fuentes y herramientas de trabajo</i>	VII
4. <i>Estructura de la tesis</i>	IX

Capítulo I

#### LA ERA DEL PERIODISMO NARRATIVO EN PERÚ 1

1. Cronistas peruanos del siglo XXI: protagonistas y contexto histórico-cultural	4
1.1 Los Nuevos Cronistas de Indias peruanos: ¿una vanguardia?	6
1.1.1 <i>La Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano y el proyecto Nuevos Cronistas de Indias</i>	6
1.1.2 <i>Un proyecto editorial peruano: la revista literaria Etiqueta Negra</i>	10
1.1.3 <i>Protagonistas del fenómeno del periodismo narrativo en Perú</i>	12
1.1.4 <i>Periodismo narrativo peruano desde España</i>	16
1.1.5 <i>Periodismo narrativo de investigación social y política en Perú</i>	17
1.1.6 <i>¿Una vanguardia cultural y literaria?</i>	21
1.2 Contexto histórico y panorama editorial	23
1.2.1 <i>De las primeras chispas de la guerra de guerrillas a los años del régimen "FujiMontesinista"</i>	26
1.2.2 <i>La Comisión de la Verdad y la Reconciliación y el Conflicto Armado Interno</i>	38
1.2.3 <i>El retorno a la democracia</i>	41
1.2.4 <i>Actividad periodística y editorial entre el siglo XX y el siglo XXI</i>	43
2. Corpus y temáticas	49
2.1 Presentación del corpus textual y análisis de subgéneros	51
2.1.1 <i>El reportaje histórico-social</i>	51

2.1.2. Crónicas y colecciones de crónicas, crónica "gonzo" y perfiles	55
2.2    Temáticas de una realidad desarticulada: la violencia, la subalternidad, la identidad individual y nacional	64
2.2.1. <i>Contar la violencia, el silencio y el olvido</i>	67
2.2.2. <i>El territorio de la subalternidad</i>	74
2.2.3. <i>Identidad y peruanidad narrativa</i>	81
 Capítulo II	
<b>ENTRE LITERATURA Y PERIODISMO</b>	<b>87</b>
 <b>1. Entre literatura y periodismo: trayectorias híbridas de la no ficción contemporánea</b>	<b>89</b>
1.1    Contrapunteo de la ficción y de la no ficción	91
1.1.1 <i>El mito de la objetividad (perdida)</i>	91
1.1.2. <i>De la no-ficción a la postficción</i>	93
1.2    El abuso de la crónica	95
1.2.1 <i>Llamámosle "crónica"</i>	95
1.2.2. <i>Del "cuento que es verdad" al cuento que vende mucho</i>	100
 <b>2. Genealogía: experiencias y ascendencias de los nuevos periodismos contemporáneos</b>	<b>103</b>
2.1    Las lecciones del <i>new journalism</i> norteamericano y de los nuevos periodismos europeos	105
2.1.1 <i>Ejercicios de estilo "yanquis": novela-reportaje y novela de no-ficción</i>	105
2.1.2 <i>Misioneros en el Viejo Mundo: los discípulos de la novela-verdad</i>	112
2.2    Periodismo narrativo en América Latina: (re)articulaciones argentinas y mexicanas	118
2.2.1 <i>Los intransigentes argentinos: Walsh, Verbitsky, Eloy Martínez y Caparrós</i>	119
2.2.2 <i>Los nuevos intransigentes argentinos: Guerriero y Alarcón</i>	128
2.2.3 <i>Los caminantes mexicanos: Monsiváis y Poniatowska</i>	130
2.2.4 <i>Los nuevos caminantes mexicanos: Guillermprieto, Villoro y Osorno</i>	134
2.3    La crónica en Perú como sistema de representación transversal	138
1.3.1 <i>El cuadro de costumbre peruano: el escenario de lo real</i>	140
1.3.2 <i>La crónica modernista: la eclosión del "yo"</i>	143
1.3.3 <i>El posmodernismo: un nuevo sujeto urbano</i>	146
1.3.4 <i>La época del terror y del olvido: la desarticulación discursiva</i>	151

<b>ANÁLISIS DEL CORPUS: LA NARRATOLOGÍA COMO CLAVE HERMENÉUTICA</b>	155
<b>1. Perspectiva teórica y marco metodológico</b>	159
1.1 El periodismo narrativo analizado a través de los recursos narratológicos	159
1.2 El concepto de "plot": la narración como punto de partida	162
1.3 Estructuración de categorías y análisis por subgénero	166
1.4 Las categorías genettianas: tiempo, modo y voz	169
1.4.1 <i>Categorías temporales: orden, duración y frecuencia</i>	169
1.4.2 <i>Categorías modales: focalización y perspectiva</i>	174
1.4.3 <i>Categorías enunciativas o de voz: tiempo de la narración, nivel narrativo y persona</i>	179
<b>2. Análisis narratológica estructurada del corpus de periodismo narrativo peruano</b>	184
2.1 Los reportajes histórico-sociales	184
2.1.1 <i>El expediente Fujimori, El Perú y su Presidente 1990-2000</i> de Sally Bowen	187
2.1.2 <i>El espía imperfecto, La telaraña siniestra de Vladimiro Montesinos</i> de Sally Bowen y Hane Holligane	195
2.1.3 <i>Sombras de un rescate. Tras las huellas ocultas en la residencia del embajador japonés</i> de David Hidalgo Vega	203
2.1.4 <i>Secretos del túnel: Lima, Perú, 126 de cautiverio en la residencia del embajador del Japón</i> de Umberto Jara	210
2.1.5 <i>Ojo por ojo, La verdadera historia del Grupo Colina</i> de Umberto Jara	217
2.1.6 <i>La caída del héroe. La verdadera historia del general Ketín Vidal</i> de Carlos Paredes	227
2.1.7 <i>La cuarta espada, La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso</i> de Santiago Roncagliolo	236
2.2 Los reportajes novelados	244
2.2.1 <i>La batalla</i> de Gustavo Gorriti Ellenbogen	247
2.2.2 <i>La calavera en negro: el traficante que quiso gobernar un país</i> de Gustavo Gorriti Ellenbogen	257
2.2.3 <i>Petroaudios. Políticos, espías y periodistas detrás del escándalo</i> de Gustavo Gorriti Ellenbogen	266

2.2.4	<i>Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú</i> de Gustavo Gorriti Ellenbogen	275
2.2.5	<i>Muerte en el pentagonito, Los cementerios secretos del Ejército Peruano</i> de Ricardo Uceda	285
2.3	Crónicas sueltas y colecciones	295
2.3.1	<i>Un meteorito en el fin del mundo</i> de Marco Avilés	297
2.3.2	<i>Mal menor</i> de Jaime Bedoya	305
2.3.3	<i>El pirata: historias de la música criolla</i> de Eloy Jáuregui	313
2.3.4	<i>Pa' bravo yo: historias de la salsa en el Perú</i> de Eloy Jáuregui	321
2.3.5	<i>El cadete Vargas Llosa: la historia oculta tras La ciudad y los perros</i> de Sergio Vilela Galván	329
2.3.6	<i>Kit de supervivencia para el fin del mundo</i> de Gabriela Wiener Bravo	337
2.3.7	<i>Mozart, la iguana con priapismo y otras historias</i> de Gabriela Wiener Bravo	345
2.3.8	<i>Nueve lunas</i> de Gabriela Wiener Bravo	354
2.4	Perfiles sueltos y colecciones	363
2.4.1	<i>Llámallo amor si quieres. Nueve historias de pasión</i> de Toño Angulo Daneri	366
2.4.2	<i>Día de visita: confesiones de mujeres desde el penal de Santa Mónica</i> de Marco Avilés	374
2.4.3	<i>13 Asesinas</i> de Rosa María Cifuentes	382
2.4.4	<i>Pequeños dictadores. Seis personajes que (también) gobernaron un país</i> de Luis Felipe Gamarra, Juan Manuel Robles y José Carlos Paredes	388
2.4.5	<i>Lima freak. Vidas insólitas en una ciudad perturbada</i> de Juan Manuel Robles	396
2.4.6	<i>Zarái Toledo. La hija patria</i> de Juan Manuel Robles	406
2.4.7	<i>Cholos contra el mundo</i> de Daniel Titinger	413
2.4.8	<i>Dios es peruano. Historias reales para creer en un país</i> de Daniel Titinger	421

2.4.9 <i>Elogios criminales</i> de Julio Villanueva Chang	428
2.4.10 <i>Mariposas y murciélagos: crónicas y perfiles</i> de Julio Villanueva Chang	436
2.4.11 <i>Yo, presidente: cinco políticos en su ruta al poder</i> de Julio Villanueva Chang (ed.), R. Valencia, P. Dongo, E. Kawamura, T. Shinno y G. Carranza	445
2.4.12 <i>Sexografías</i> de Gabriela Wiener Bravo	453
Conclusiones	
<b>HACIA UN PARADIGMA PARA EL PERIODISMO NARRATIVO</b>	463
1. <i>Consideraciones finales sobre el análisis narratológico del corpus: rasgos, características y trayectorias críticas del periodismo narrativo peruano</i>	463
2. <i>El periodismo narrativo: Argentina, México, Perú y más</i>	473
<b>RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS</b>	
1. Periodismo narrativo peruano del siglo XXI	479
2. Otras obras periodísticas peruanas contemporáneas (colección de artículos y ensayos)	480
3. Antologías de crónica latinoamericana	481
4. Periodismo narrativo latinoamericano del siglo XXI	483
5. Monografías sobre periodismo y literatura, periodismo y periodismo narrativo	494
6. No ficción y novela testimonio en América Latina	498
7. Monografías sobre no ficción y testimonio	500
8. Monografías de estudio y crítica de la literatura	501
9. Monografías de crítica de la cultura y estudios culturales	503
10. Ensayos y estudios sobre el la violencia política en Perú	504
11. Artículos y Ensayos	506
12. Sitografía	513



## Introducción

### DE HÍBRIDOS Y QUIMERAS

"Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro greco-latino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la «voz de proscenio», como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser."

JUAN VILLORO

"La crónica, ornitorrinco de la prosa", en Jaramillo Agudelo, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012, pp. 578-579.

#### 1. *Rearticulación discursiva contemporánea y heterogeneidad en América Latina*

En las últimas décadas América Latina ha sido la cuna de nuevas formas narrativas, aptas a retratar su identidad y su realidad a través de un foco cada vez más centrado en los géneros denominados de "no ficción"<sup>1</sup>. Lo real que acaba irrumpiendo en la literatura latinoamericana delata, en un primer momento, el interés trasversal y transnacional por indagar la verdadera identidad latinoamericana, con sus peculiares aspectos étnicos y sociales. Esta experiencia desemboca, en el siglo XX, en la corriente literaria iberoamericana del "realismo mágico", fuente de inspiración incluso por los escritores de la generación del "boom" de la literatura latinoamericana de los años '60 y '70. El realismo mágico inserta en la narración elementos míticos y fantásticos considerados como verosímiles, parte de una realidad alterada pero al mismo tiempo reconocible, que configura América Latina como un continente exótico. En cambio, lo "real

---

<sup>1</sup> Amar Sánchez, Ana María, "El género no ficción: un campo problemático", en *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1992, pp. 13-43.



maravilloso", movimiento esencialmente latinoamericano codificado por Alejo Carpentier, casi simultáneamente al realismo mágico, acentúa la tendencia a fundar una narrativa basada en una realidad densa de elementos extraordinarios y míticos considerados propios de la cultura latinoamericana. Lo real maravilloso, por tanto, pretende dejar emerger el verdadero rostro de América Latina, reclamando sus raíces indígenas y africanas.

Además de esta modalidad de reescritura y afirmación identitaria auténtica de América Latina, la tendencia hacia lo real en América Latina se configura también como necesidad de encontrar una manera de interpretar un mundo inestable, cuyos cambios son cada vez más rápidos. Un mundo en el que se verifican temporadas de extrema violencia que quiebran las coordenadas espacio-temporales creando una dimensión otra con respecto a la historia de la nación y de la población, y necesitan una rearticulación de lo real operada a través de la narrativa. En el caso latinoamericano la reflexión acerca de la necesidad de una reorganización discursiva del mundo pasa necesariamente por la consideración de dos aspectos principales.

En primer lugar, hay que subrayar la doble velocidad que viene caracterizando el subcontinente americano desde el trauma de la Conquista y que no deja de producir un conflicto entre la modernización forzosa y el progreso en la dimensión de la urbe, por un lado, y la persistencia, cada vez más al centro de las agendas nacionales, de una identidad étnica ancestral y del medioambiente rural. Secundariamente, cabe recordar que América Latina, así como Europa, ha protagonizado, a lo largo del siglo XX, un periodo ensangrentado por las intervenciones y las dictaduras militares que han sacudido sus tierras de Norte a Sur.

Rosalba Campra, retomando Jorge Enrique Adoum<sup>2</sup>, enfoca la producción narrativa de esta época violenta bajo el rubro de lo "real espantoso"<sup>3</sup>, en evidente contraposición con lo real maravilloso: una realidad ya sin maravilla, determinada por el dato ácrono de la violencia como base de la identidad nacional y como modelo reproductivo de supervivencia. Esta trayectoria hacia lo real es una huella de una voluntad de reapropiación de la escritura, de creación de un discurso propio, que toma las distancias de las dinámicas coloniales, sin lograr rehuir el influjo europeizante en el ámbito cultural. En este contexto se insertan, en un recorrido breve y seguramente no exhaustivo pero sí significativo, las experiencias del realismo urbano, el auge de la novela histórica<sup>4</sup> y de la novela testimonial. Y es justamente el testimonio el género que marca la

---

<sup>2</sup> Adoum Jorge Enrique, "El artista en la sociedad latinoamericana", en Bayón Damián (ed.), *América Latina en sus artes*, Siglo XXI Editores, México [1974] 1980, p. 208, citado en Campra Rosalba, *América Latina. La identidad y la máscara*, Siglo XXI Editores, México, 1987, p.82.

<sup>3</sup> Campra Rosalba, *ob. cit.*, p.82.

<sup>4</sup> *Ivi*, p.84-88.

necesidad de una reformulación de los modelos de representación, puesto que la experiencia traumática se hace irrepresentable, innombrable<sup>5</sup>. Asimismo, cabe destacar, en este mismo camino, la producción periodística experimental de Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis, entre otros. Estos autores, paradigmáticos por el impulso precursor dado al periodismo narrativo, centraron su reflexión en los acontecimientos de la realidad en un intento de descripción y denuncia que se configura como testimonio y, al mismo tiempo, como posibilidad de rearticulación del mundo tras las rupturas operadas por la violencia, a través de la estructuración de un peculiar discurso narrativo.

La expresión "periodismo narrativo" remite, según el uso común, a un híbrido literario nacido de la fecunda intersección entre historia y literatura, que retrata la realidad desde una perspectiva histórica, social y cultural, hoy en día cada vez más presente en el panorama de las narrativas orientadas hacia lo factual. Es una experiencia narrativa que se configura como compartida y transversal ya que es común a varios países, tanto a nivel internacional como a nivel latinoamericano, aunque con protagonistas y peculiaridades morfológicas y significativas distintas. Sin embargo, no obstante la abundancia de una producción que habita varios medios de comunicación y pese a las distintas instituciones que sostienen y fomentan la difusión del fenómeno, la reflexión crítica a nivel literario y cultural es todavía insuficiente, las definiciones son ambiguas, y no hay un reconocimiento específico de la situación productiva latinoamericana.

Es cierto, el periodismo narrativo no es la única tendencia literaria de la contemporaneidad del subcontinente, y no necesariamente representa los casos de escritura más interesantes, pero por otra parte está prepotentemente presente en la producción cultural contemporánea y sus características, que serán objeto de este trabajo, la configuran como medio privilegiado para vehicular la representación y la voz de la realidad latinoamericana actual. Por lo tanto, resulta imprescindible e inevitable la tarea de proponer una definición adecuada del término "periodismo narrativo" y esclarecer el panorama de las etiquetas.

El periodismo narrativo es un producto polifacético y heterogéneo con características propias que se configura como una "reformulación de la práctica escrituraria relacionada con la tradición periodística"<sup>6</sup> y con las herramientas narrativas de la literatura. Estos aspectos estilísticos y formales nos permiten desarrollar la hipótesis de que el periodismo narrativo se configure efectivamente como un nuevo género literario de la

---

<sup>5</sup> Reati, Fernando, *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina 1975-1985*, Legasa, Buenos Aires, 1992, y Forcinito, Anna, *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2012.

<sup>6</sup> Forcinito, *ob. cit.*, p. 28.

contemporaneidad, y más precisamente, según sugiere Ana María Amar Sánchez, como un cuestionamiento de "todas las fronteras que delimitan lo que es literatura y lo que son géneros «acceptables» y «menores»"<sup>7</sup>.

Como premisa a la declinación del objetivo específico del presente trabajo, proponemos plantear la idea de que el concepto de "literaturas heterogéneas" de Antonio Cornejo Polar<sup>8</sup> puede ayudarnos a encontrar un espacio crítico adecuado para el periodismo narrativo. Cornejo Polar define como "literaturas heterogéneas" aquellas experiencias literarias "situadas en el conflictivo cruce de dos sociedades y dos culturas"<sup>9</sup> cuyo proceso productivo muestra una "duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales", en cuyo proceso de creación habrá "un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto"<sup>10</sup>. Cornejo Polar, y otros críticos entre los cuales destaca Ángel Rama, han interpretado el concepto de "heterogeneidad", en primer lugar, en relación a las crónicas de la Conquista, puesto que estos textos, utilizando medios e interlocutores del Viejo Mundo, hacen en realidad referencia a la realidad y a las identidades inéditas del Nuevo Mundo. En segundo lugar, el concepto ha sido utilizado para el estudio de espacios literarios, y en particular para una crítica de las literaturas indigenistas, que retoman las culturas indígenas, con su folklor real maravilloso, a través de una transculturación narrativa de los géneros. En este contexto, proponemos aplicar el concepto de "literaturas heterogéneas" al caso del periodismo narrativo. Conformemente a la definición de Cornejo Polar, esta experiencia narrativa, de hecho, revela la presencia de una forma periodística tradicional a la que se superpone una reformulación literaria capaz de desplazar el foco de la finalidad del género de la información a la narración.

Por lo tanto, con el compromiso de matizar científicamente estos estímulos en el recorrido del presente trabajo de investigación, planteamos la posibilidad de analizar el periodismo narrativo, cuyo panorama productivo es muy amplio y variado y en cuyo interior coexisten subgéneros conflictivos que escapan a las definiciones, a través de los recursos de la narratología. Configurar un género significa imaginar las herramientas de análisis y el corpus sobre el que aplicar las categorías de análisis para poder comprobar su eficacia. A este propósito resulta interesante el caso del periodismo narrativo en Perú: un

---

<sup>7</sup> Amar Sánchez, Ana María, "La propuesta de una escritura (En homenaje a Rodolfo Walsh)", *Revista Iberoamericana*, Vol. LII, No. 135-136, 1986, pp. 431-445.

<sup>8</sup> Cornejo Polar, Antonio, "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 4, No. 7/8, 1978, pp. 7-21.

<sup>9</sup> Cornejo Polar, *ob. cit.*, p. 8.

<sup>10</sup> *Ivi*, p.12.

corpus abundante, publicado prevalentemente en la primera década del siglo XXI. Teniendo presente los dos conceptos-clave de la rearticulación discursiva y de las literaturas heterogéneas, consideramos el caso peruano como emblemático para nuestro análisis por distintas razones: por un lado, por la abundancia de publicaciones, y por otro lado por el contexto de producción contemporáneo. Efectivamente la mayor parte de los textos se concentra en una temporada hiper-contemporánea, para no decir simultánea a la investigación, y da origen a un espacio literario de reconfiguración de la realidad nacional. Tras las décadas de la violencia política generada por las tensiones entre movimientos guerrilleros subversivos y la reacción conservadora de las fuerzas armadas, y frente a una globalización que opera tanto a nivel económico como cultural, la narrativa explicita la búsqueda de una adecuada síntesis que logre superar los conflictos ínsitos en la realidad.

Por lo tanto, el objetivo específico de este trabajo es, por un lado, la sistematización del estudio del periodismo narrativo como fenómeno narrativo contemporáneo y la actualización de las investigaciones sobre el desarrollo de experiencias y la producción de autores relevante en América Latina y, en particular, en Perú, país en el que se evidencia un significativo aporte de publicaciones relativas al género indagado y, por otro lado, el análisis de un corpus selecto de obras de periodismo narrativo escritas en Perú en el siglo XXI, realizado a través de las herramientas proporcionadas por la teoría narratológica. Propósito conclusivo es demostrar que el análisis narratológico puede ser considerado un método válido en el estudio de los recursos característicos del periodismo narrativo y comprobar la posibilidad de configurar esta experiencia narrativa como género literario autónomo y propio de la especificidad peruana y, más en general, latinoamericana. El punto central y fijo de estas reflexiones es, por lo tanto, que una crítica de la literatura latinoamericana contemporánea no puede prescindir de una toma de conciencia acerca de los acontecimientos de la historia reciente, y no solo, del subcontinente en el intento de tejer relaciones entre la insurgencia de nuevas propuestas de géneros y paradigmas narrativos, como el periodismo narrativo, y las instancias socioculturales, y también artísticas, de las que surgen.

## *2. Metodología de investigación*

En cuanto a los pasos metodológicos fundamentales para analizar el corpus de periodismo narrativo peruano, cabe mencionar, en primer lugar, la definición de los recursos narrativos que caracterizan la mayoría de los textos. Centrando el marco teórico de este trabajo en el eje de la narratología, el conjunto de

los textos será sometido a un proceso de indagación de las estructuras que componen el texto y en las que residen también las modalidades de ficcionalización de la realidad. Siguiendo las perspectivas de los teóricos del texto, y en particular de Gerard Genette<sup>11</sup>, el análisis logrará identificar los elementos característicos del periodismo narrativo respecto a las categorías temporales (orden, duración, frecuencia), modales (focalización y perspectiva) y enunciativas (voz y narración). Este proceso dejará emerger las características compartidas del género y a partir de allí podremos establecer un molde para poder evaluar los textos. La definición de una matriz nos permitirá, por lo tanto, analizar no solo los hábitos coherentes, y entonces reflexionar sobre el significado de la implementación de los recursos narrativos mayormente utilizados, sino también las posibles alteraciones, que sin duda son indispensables para configurar un panorama de conjunto.

Además, es preciso recordar que en la estructura de la tesis, como se verá más adelante, el análisis narrativo ocupará el tercer capítulo, para poder dejar, en primer lugar, un espacio crítico a la presentación del corpus y de la experiencia del periodismo narrativo en Perú, y, en segundo lugar, un apartado de estudio previo y necesario de los rasgos característicos del periodismo narrativo y de su desarrollo contemporáneo. Efectivamente, el planteamiento de la investigación del panorama del periodismo narrativo peruano y el proceso de identificación del corpus merece un momento de reflexión previa, puesto que se trata de un recorrido peculiar y difícil, articulado entre periodismo y literatura. Por lo tanto, se ha considerado indispensable dar cuenta, en primer lugar, de la investigación concreta en el horizonte de publicaciones de periodismo narrativo en Perú, y, en segundo lugar, del estado de la cuestión acerca del fenómeno no solo en Perú sino a nivel de reflexión crítica latinoamericana, y, en general, internacional.

### 3. Fuentes y herramientas de trabajo

El presente trabajo se basa en un conjunto de fuentes de distinta naturaleza, utilizadas para fundamentar la reflexión acerca del fenómeno del periodismo narrativo en Perú, y más en general en América Latina, desde una perspectiva de crítica literaria, sin descuidar los aspectos históricos y sociológicos y los aportes fundamentales de los paradigmas de los estudios culturales.

En primer lugar, el centro del análisis es el corpus selecto de periodismo narrativo peruano. Este corpus, que será justificado y analizado en detalle más adelante, comprende la producción narrativa de 16

---

<sup>11</sup> En particular Genette, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989 y *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998.

autores contemporáneos, peruanos por origen o por adopción, que han publicado textos de periodismo narrativo en las últimas dos décadas. Este corpus, por un total de treinta y dos textos, nos proporcionará dos tipos de información: por un lado se analizará el aspecto cultural que emerge de los textos, la composición de este grupo de autores y la importancia de este tipo de experiencia literaria en la sociedad peruana, y por otro lado se estudiará la macro-estructura narratológica de cada uno para dar fe de los mecanismos compositivos y de las técnicas propias del periodismo narrativo.

En segundo lugar, el análisis no puede prescindir de los estudios críticos sobre las relaciones entre periodismo y literatura. Entre estos recordamos el magistral trabajo de José de Albert Chillón, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*<sup>12</sup>, cuyo intento es esbozar una historia de las relaciones y de los episodios de conmixión entre las dos disciplinas. Asimismo mencionamos los estudios de Acosta Montoro, *Periodismo y literatura*<sup>13</sup>, de Octavio Aguilera, *La literatura en el periodismo y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo*<sup>14</sup>, Enrico Falqui, *Giornalismo e Letteratura*<sup>15</sup>, Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*<sup>16</sup>, Ignacio Blanco Alfonso y Pilar Fernández Martínez, *Entre la ficción y la realidad: perspectivas sobre periodismo y literatura*<sup>17</sup> y Félix Rebollo Sánchez, *Literatura y Periodismo en el siglo XXI*<sup>18</sup>. El análisis textual se fundamenta, en particular, sobre los estudios de la narratología y de aproximaciones al texto. Queremos mencionar los de Gérard Genette, Philippe Lejeune, Tzvetan Todorov, Cesare Segre, Roland Barthes, Roman Jakobson y también Walter Benjamin, cuyas reflexiones han constituido la base para el diálogo entre las fuentes. Estos autores, cuyas obras no hace falta recordar ahora, han proporcionado la matriz crítica, matizada según los distintos aspectos que cada estudioso ha tratado en sus análisis, para poder enfocar la producción de periodismo narrativo como un hecho literario.

Asimismo, el modelo crítico propuesto ha sido elaborado a partir de la base de estudios existentes acerca del periodismo narrativo. La mayoría de las fuentes de este sector proceden del mundo hispano, y en particular latinoamericano, hecho que confirma el protagonismo de América Latina en la difusión de este tipo de experiencia narrativa. Se trata principalmente de antologías que reúnen textos ejemplares, como *Mejor*

---

<sup>12</sup> Chillón, Albert, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, UAB, Barcelona, 1999.

<sup>13</sup> Acosta Montoro, José, *Periodismo y literatura*, Guadarrama, Madrid, 1980.

<sup>14</sup> Aguilera, Octavio, *La literatura en el periodismo y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo*, Paraninfo, Barcelona, 1992.

<sup>15</sup> Falqui, Enrico, *Giornalismo e Letteratura*, U. Mursia & C., Milano, 1982.

<sup>16</sup> Papuzzi, Alberto, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 1998.

<sup>17</sup> Blanco Alfonso, Ignacio; Fernández Martínez, Pilar, *Entre la ficción y la realidad: perspectivas sobre periodismo y literatura*, Fragua, 2011.

<sup>18</sup> Rebollo Sánchez, Félix, *Literatura y Periodismo en el siglo XXI*, Madrid: Fragua, 2011.

que ficción. *Crónicas ejemplares*<sup>19</sup>, de Jorge Carrión, *Antología de crónica latinoamericana actual*<sup>20</sup>, de Darío Jaramillo Agudelo, y de estudios sobre la crónica literaria y periodística en América Latina, entre los cuales recordamos *La invención de la crónica*<sup>21</sup> de Susana Rotker y *La crónica periodística peruana*<sup>22</sup> de Nancy Salas Andrade, acompañados por varios ensayos críticos sobre casos puntuales, aspectos o textos determinados relacionados con el periodismo narrativo y su modalidad de análisis.

Sin embargo, no podemos dejar de lado a la producción crítica estadounidense, tanto en relación con el fenómeno del *New Journalism*, como con los géneros y los textos de no-ficción literaria. A este propósito podemos citar al estudio de Tom Wolfe e Johnson Edward Warren, *The New Journalism*<sup>23</sup>, al de John Hollowell, *Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*<sup>24</sup>, así como los de Mark Kramer y Wendy Call *Telling true stories: A Nonfiction Writer's Guide from the Nieman Foundation at Harvard University*<sup>25</sup>, Theodore Rees Cheney, *Writing Creative Nonfiction*<sup>26</sup> y de Norman Sims *The Literary Journalists*<sup>27</sup> y *Literary journalism across the globe: journalistic traditions and transnational influences*<sup>28</sup>.

Si por un lado el análisis se ha basado en las herramientas proporcionadas por manuales de periodismo contemporáneo, que abundan pero no siempre tienen en cuenta la experiencia del periodismo narrativo como género autónomo, por otro lado no se ha podido contar con un manual crítico dedicado exclusivamente al periodismo narrativo. A este propósito podemos señalar tres casos peculiares, que sí proporcionan una mirada crítica hacia las estrategias narrativas utilizadas en el periodismo, pero, por lo que se refiere a los dos primeros, más bien se configuran como manuales estilísticos con especial atención a las lecciones proporcionadas por varias experiencias de periodismo narrativo a nivel internacional. Se trata del ensayo de Domenico Chiappe *Tan real como la ficción. Herramientas narrativas en periodismo*<sup>29</sup> y del manual

---

<sup>19</sup> Carrión, Jorge (ed.), *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Anagrama, Madrid, 2012.

<sup>20</sup> Jaramillo Agudelo, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012.

<sup>21</sup> Rotker, Susana, *La invención de la crónica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

<sup>22</sup> Salas Andrade, Nancy, *La crónica periodística peruana*, Editorial San Marcos, Lima, 2009.

<sup>23</sup> Wolfe, Tom; Johnson, Edward Warren, *The New Journalism*, Harper & Row, New York, 1973.

<sup>24</sup> Hollowell, John, *Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1977.

<sup>25</sup> Kramer, Mark; Call, Wendy (ed.), *Telling true stories: A Nonfiction Writer's Guide from the Nieman Foundation at Harvard University*, Penguin Books, New York, 2007.

<sup>26</sup> Rees Cheney, Theodore, *Writing Creative Nonfiction*, Writer's Digest Books, Cincinnati, Ohio, 1987.

<sup>27</sup> Sims, Norman, *The Literary Journalists*, Ballantine Books, New York, 1984.

<sup>28</sup> Sims, Norman, *Literary journalism across the globe: journalistic traditions and transnational influences* / edited by John S. Bak and Bill Reynolds, University of Massachusetts Press, Boston, 2011.

<sup>29</sup> Chiappe, Doménico, *Tan real como la ficción. Herramientas narrativas en periodismo*, Laertes, Barcelona, 2010.

de Roberto Herrscher, *Periodismo narrativo*<sup>30</sup>. El tercer caso, en cambio, es el libro coordinado por Jorge Miguel Rodríguez, *Contar la realidad, El drama como eje del periodismo literario*<sup>31</sup>, que recoge distintos estudios de caso y perspectivas sobre el tema, aun sin presentar una metodología compartida o unitaria.

Por otro lado nos hemos centrados en los estudios sobre no ficción y testimonio, cada vez más numerosos e interesantes, entre los cuales recordamos los aportes de John Beverley y Hugo Achugar, *La voz del otro: testimonio y subalternidad y verdad narrativa*<sup>32</sup>, de Jara y Vidal, *Testimonio y literatura*<sup>33</sup>, de Elzbieta Slodowska, *El Testimonio Hispanoamericano. Historia, Teoría, Poética*<sup>34</sup>, y también las contribuciones recientes de Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina 1975-1985*<sup>35</sup>, y Anna Forcinito, *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*<sup>36</sup>. Finalmente, este trabajo, en su conjunto, se nutre y crece gracias a las imprescindibles reflexiones sobre la realidad latinoamericana proporcionadas por críticos de la literatura y de la cultura que desde en *locus* de enunciación de América Latina atestiguan el compromiso del intelectual en (re)escribir la historia literaria y cultural de un continente a partir de su propia voz.

#### 4. Estructura de la tesis

La investigación, siguiendo el proceso de recolección de datos y de estudio, se compone de tres macrocapítulos, dedicados a indagar, en primer lugar, el reciente auge del periodismo narrativo en Perú, en segundo lugar, las peculiaridades de la intersección entre literatura y periodismo así como las experiencias de periodismo narrativo contemporáneo, entre Europa y América, y, en tercer lugar, a analizar el corpus de periodismo narrativo peruano tras haber enfocado el panorama en el que este se inserta.

---

<sup>30</sup> Herrscher, Roberto, *Periodismo narrativo*, Edicions Universitat Barcelona, Barcelona, 2012.

<sup>31</sup> Rodríguez Rodríguez, Jorge Miguel (ed.), *Contar la realidad, El drama como eje del periodismo literario*, 451 Editores, Madrid, 2012.

<sup>32</sup> Beverley, John; Achugar, Hugo, *La voz del otro: testimonio y subalternidad y verdad narrativa*, Latinoamericana Editores, Lima-Pittsburgh, 1992.

<sup>33</sup> Jara, René; Vidal, Hernán, *Testimonio y literatura*, Inst. For the study of ideology and literature, Minneapolis, 1986.

<sup>34</sup> Slodowska, Elzbieta, *El Testimonio Hispanoamericano. Historia, Teoría, Poética*, Ed. Peter Lang, New York, 1992.

<sup>35</sup> Reati, Fernando, *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina 1975-1985*, Legasa, Buenos Aires, 1992.

<sup>36</sup> Forcinito, Anna, *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2012.



El primer capítulo, titulado "La era del periodismo narrativo en Perú", se divide, a su vez, en dos apartados. Por un lado, la primera sección pretende presentar las emergentes experiencias de periodismo narrativo, como la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano de Cartagena de Indias y el proyecto Nuevos Cronistas de Indias, así como los protagonistas de la producción peruana, entre revistas, como la célebre *Etiqueta Negra*, y los principales autores, recogidos en el corpus analizado. Asimismo, se ha considerado importante tomar en consideración el contexto histórico y el panorama editorial peruano contemporáneo, puesto que la reciente y triste época del Conflicto Armado Interno y los consiguientes trabajos para la memoria, la reconciliación y la vuelta a la democracia han en cierta medida influido en la determinación del auge de este nuevo género híbrido, capaz de recoger rápidamente la Historia. Por otro lado, la segunda sección, presenta el corpus de periodismo narrativo peruano identificando los subgéneros de los que se compone, es decir los reportajes histórico-sociales, los reportajes novelados, las crónicas, sueltas o en colección y los perfiles, también publicados como sueltos o colecciones. Además, anticipando el análisis textual, el trabajo destaca las temáticas principales halladas en el corpus, es decir la violencia, la subalternidad y la identidad individual así como nacional, profundizando, por lo tanto, la relación entre el género mismo y su contexto de escritura.

El segundo capítulo, cuyo título es "Entre literatura y periodismo", analiza, en primer lugar, los rasgos característicos de la intersección entre periodismo y literatura, dando voz a los más destacados estudios críticos realizados sobre el tema, y evidenciando la necesidad de reconfigurar los conceptos de "objetividad" y de "no-ficción", ineficaces con respecto a la tarea de explicar los fundamentos del periodismo narrativo. Asimismo, en esta parte hemos propuesto una sistematización de la terminología utilizada para referirse al periodismo narrativo, revisando también el uso del concepto de "crónica". En segundo lugar, se ha considerado imprescindible examinar las huellas del periodismo narrativo contemporáneo en otros contextos, para poder realizar una hipótesis de procedencia y desarrollo del género, que, a partir de las lecciones del *new journalism* norteamericano ha sido retomado por los autores de la novela-verdad europea y rearticulado por las experiencias del periodismo intransigente argentino, escrito por maestros como Rodolfo Walsh, Horacio Verbitsky, Tomás Eloy Martínez y Martín Caparros pero también por nuevos rostros como Leila Guerriero y Cristián Alarcón, así como del periodismo social mexicano, firmado por autores de la envergadura de Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska pero también por jóvenes militantes, como Alma Guillermoprieto, Juan Villoro y Diego Enrique Osorno. Finalmente, se ha analizado el desarrollo del periodismo narrativo en Perú y la presencia de la crónica que, pasando a través de las experiencias del cuadro de costumbre

peruano, del modernismo y del postmodernismo, llegando hasta la desarticulación narrativa y discursiva provocada por la época del terror a finales del siglo XX, se configura como sistema de representación transversal y columna vertebral de la narrativa peruana contemporánea.

Por último, el tercer capítulo consiste en el verdadero análisis textual y narratológico del corpus de periodismo narrativo peruano, cuya recolección, de por sí, ha sido un verdadero reto: siendo tan recientes las publicaciones, un primer paso importante de la investigación ha consistido en hallar autores y textos publicados como libros autónomos, excluyendo todas las publicaciones en revistas para poder limitar el ámbito de estudio. Esta tarea ha sido llevada al cabo a través de distintos viajes en Perú y a muchas horas de estudio e investigación en las principales bibliotecas universitarias de Lima, entre las cuales destacan la Pontificia Universidad Católica y la Universidad San Marcos de Lima, pero también a través de innumerables peregrinajes a las célebres y pintorescas librerías callejeras del jirón Quilca. Asimismo, gran parte del trabajo ha sido realizado gracias al apoyo de institutos bibliotecarios madrileños, como la Universidad Complutense de Madrid y la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, contando también con la disponibilidad del fondo bibliotecario del Instituto de Estudios Latinoamericanos de Berlín. Además, muchas referencias procedieron de conversaciones y entrevistas a varios autores de periodismo narrativo peruanos, como Gustavo Gorriti, Ricardo Uceda, Gabriela Wiener, Doménico Chiappe y Toño Angulo Daneri, realizadas entre Perú y España. Entonces, al corpus de treinta y dos textos llega a configurarse, de por sí, como un pequeño tesoro, puesto que muchos de los ejemplares fueron impresos en tiradas limitadas, y a menudo censurados por su contenido político, se agotaron o desaparecieron rápidamente de las librerías peruanas. Una vez juntado y organizado el corpus según los ya mencionados sub-géneros característicos, ha sido propuesto un *excursus* sobre las metodologías científicas utilizadas para analizar el periodismo narrativo, entre las cuales destaca el procedimiento del "comparatismo periodístico-literario" o CPL, elaborado por uno de los mayores estudiosos de la conmisión entre periodismo y literatura, el catedrático Albert Chillón. Sin embargo, recientemente la investigadora belga Marie Vanoost propuso aplicar la narratología a las trayectorias híbridas del periodismo narrativo francés y publicó algunos trabajos científicos cuyas perspectivas parecieron particularmente fascinantes y, sobretodo, adecuados al corpus peruano. De hecho, las dificultades principales estaban en la elaboración de un sistema de análisis coherente y aplicable a un corpus muy extenso y variado, tarea que todavía nunca había sido llevada al cabo. Por lo tanto, a partir de este punto de atraque, tras haber desarrollado un estudio de la narratología genettiana y de las categorías de tiempo, modo y voz, individuadas como recursos útiles para el examen del corpus, se ha

llevado al cabo el análisis narratológico, hallando la tónica temporal, las estructuras modales y las caracterizaciones enunciativas en cada uno de los textos.

Finalmente, en las conclusiones se han evidenciado las características emergentes de cada grupo de textos, poniendo en relación los resultados del análisis narratológico con los rasgos estructurales y compartidos del periodismo narrativo. Asimismo, se ha considerado importante reflexionar acerca de la función metanarrativa de este mismo trabajo, que, a través del análisis textual, revela la necesidad de reconfigurar la imagen, incluso narrativa, de un país contradictorio, en el que las tensiones hacia el progreso, el cosmopolitismo y el pluralismo se mezclan a las instancias de los años duros de la memoria histórica de la guerra.

La sección de recursos bibliográficos, dividida en doce apartados, incluye todos los manuales, textos y ensayos utilizados para la elaboración del presente trabajo. Sin embargo, queremos destacar la cuarta sección, "Periodismo narrativo latinoamericano del siglo XXI", resultado de una investigación de carácter bibliográfico realizada a partir de la verificación, actualización y ampliación del *Diccionario abreviado de cronistas hispanoamericanos* compuesto por los investigadores María Angulo, Jorge Carrión, Marco A. Cervantes y Diajanida Hernández y publicado en la ya citada antología de crónicas *Mejor que ficción*. Si bien mucho trabajo quede todavía por hacer, esta herramienta ha sido elaborada en la convicción de que, junto con la propuesta metodológica presentada, ella pueda representar un recurso científico y una base útil a la hora de estudiar el fenómeno del periodismo narrativo en otros contextos geo-culturales.

## I. LA ERA DEL PERIODISMO NARRATIVO EN PERÚ

El espacio de creación literaria contemporánea de Perú muestra la emersión de géneros nuevos, entre los cuales destaca el periodismo narrativo. Se trata de textos de tipologías diferentes: libros, revistas, crónicas sueltas, editadas en papel o bien a través de los medios virtuales, gracias a soportes distintos, que van desde los libros electrónicos a las páginas webs o los blogs. Esta tendencia narrativa, que consolida la unión entre las disciplinas literarias y periodísticas, es común a toda América Latina, como demuestra la ingente cantidad de publicaciones<sup>1</sup>, cuyo aporte se va ampliando en los últimos años con una cuenca de difusión cada vez mayor, muchas traducciones e interesantes repercusiones en el mundo editorial internacional<sup>2</sup>.

Observando el contexto peruano, cabe señalar que, en los principios de esta investigación, se había identificado un pequeño núcleo de obras de periodismo narrativo sobre las que se planeaba articular el trabajo. Se trataba de la producción de dos reconocidos periodistas y escritores peruanos, Gustavo Gorriti (Lima - 1948) y Ricardo Uceda (Chiclayo - 1954), cuyos trabajos representan una peculiar tipología de testimonio, entre investigación periodística y relato novelado, relativa a la época del Conflicto Armado Interno que Perú sufrió en las últimas décadas del siglo XX. Sin embargo, profundizando las investigaciones y ampliando el espectro de búsqueda, se ha evidenciado la existencia de numerosas obras estilísticamente afines, dedicadas no solamente a las temáticas de la violencia política, sino a un abanico de asuntos diversos,

---

<sup>1</sup> A este propósito, véase el apartado bibliográfico *Periodismo narrativo latinoamericano del siglo XXI* (pp. 482-492), fruto de una parte de la investigación eminentemente bibliográfica dirigida a mostrar el panorama latinoamericano del fenómeno 'periodismo narrativo' y a conformar un posible corpus de obras.

<sup>2</sup> Resulta muy significativo, a este propósito, que recientemente se hayan publicado distintas antologías que recogen los mejores ejemplos de periodismo narrativo latinoamericano, entre las que recordamos *Antología de crónica latinoamericana actual*, editada por Darío Jaramillo Agudelo (Alfaguara, Madrid, 2012) y *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, editada por Jorge Carrión (Anagrama, Barcelona, 2012). Además, la antología de Carrión propone, a manera de epílogo, un "Diccionario abreviado de cronistas hispanoamericanos" en el que se encuentra una selección de nombres con las principales obras de cada autor, que se configura como un primer intento de mapeo del fenómeno. Asimismo, podemos observar las numerosas revistas latinoamericanas que se dedican al periodismo narrativo, entre las cuales destacan *Etiqueta Negra* en Perú, *Gatopardo*, originariamente en Colombia y hoy también en Argentina y México, *El Malpensante* en Colombia, *Lamujerdemivida* y *Orsai* en Argentina, *Pieizquierdo* en Bolivia, *Marcapasos* en Venezuela, *Letras Libres* en México, y finalmente *The Clinic* en Chile. Igualmente numerosas las páginas web que recogen periodismo narrativo latinoamericano, como el blog argentino *Periodismo narrativo en Latinoamérica*, y la página *Nuevos Cronistas de India. Guía del periodismo de vanguardia*, conectada con la principal entidad de irradiación de periodismo narrativo en América Latina, es decir la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), fundada por Gabriel García Márquez en 1994 en Cartagena de Indias (Colombia). Esta institución, que también será objeto de investigación en este trabajo, nace y se dedica al desarrollo y a la difusión de un periodismo ético y responsable, activo en los procesos democráticos y de desarrollo de los países latinoamericanos, reconociendo el fenómeno específico del periodismo narrativo como una de las voces más significativas de la narrativa latinoamericana actual.

redactadas por autores distintos e independientes pero unidos por aspectos biográficos y rasgos estilístico-temáticos compartidos.

La difusión del fenómeno invita, por tanto, a estudiar este segmento del panorama literario peruano, tratando de establecer cuáles son las características propias y específicas de esta producción, sus protagonistas y su papel en la sociedad, así como, finalmente, sus vínculos tanto con la realidad geo-social de origen como con las tendencias internacionales.

La hipótesis que subyace a este trabajo es que el periodismo narrativo, como se verá más adelante, puede ser considerado un género autónomo dentro del panorama peruano creacional y literario, así como editorial. Y al ser un género autónomo, aunque mestizo e híbrido, nos obliga a examinar su conjunto apoyándonos tanto en las categorías interpretativas literarias, como en los recursos teóricos del periodismo, con el fin de observar los subgéneros que lo componen, las características textuales y temáticas coincidentes y las posibles alternativas.

Colocar el periodismo narrativo en el contexto de la última literatura peruana es una operación, de por sí, tanto cuestionable como inevitable. De hecho, tanto los autores como sus obras, ya no están vinculados tan solo al mundo de la prensa, sino más bien se configuran como nuevos protagonistas de la representación narrativa de la realidad peruana contemporánea. Como se verá más adelante, aunque el conjunto de autores no se configure como un grupo unitario y consolidado, podemos afirmar que su producción determina un corpus claramente identificable, en el que se pueden establecer patrones de ascendencia y modelos estilísticos compartidos.

Podemos considerar el periodismo narrativo como una de las posibles trayectorias de la narrativa de no ficción, o narrativa factual<sup>3</sup>, eje literario de una representación pluridisciplinaria de la realidad. Basándose en la representación escueta de lo real, el periodismo narrativo responde a necesidades y estímulos distintos. Por un lado, obedece a una urgencia narrativa<sup>4</sup> determinada por acontecimientos relevantes y convulsos, como los que han caracterizado Perú en las últimas décadas, y por lo tanto llega a configurarse como narrativa testimonial y de denuncia<sup>5</sup>, vinculada a la lucha por los derechos humanos y a la investigación histórica. Por otro lado, encuentra su razón de ser en la necesidad de indagar los recovecos de la

---

<sup>3</sup> Cristoff, María Sonia (ed.), *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2006.

<sup>4</sup> Grillo, Rosa Maria, «Romano-inchiesta, tra giornalismo e letteratura», in *Itinerari di Culture*, Dipartimento di Studi Europei e Mediterranei della Seconda Università di Napoli, Loffredo Editore, Napoli, 2011, p. 109-122.

<sup>5</sup> Forcinito, Anna, *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2012.

postmodernidad cultural inconstante e inestable del país con el objetivo de dar voz a contextos culturales insólitos, silenciados y hasta negados, o también representativos de Perú. Según afirma Darío Jaramillo Agudelo, en su *Antología de crónica latinoamericana actual*, "la crónica suele ser una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales"<sup>6</sup>.

Por lo tanto, aunque sin que se de un efectivo y declarado objetivo común, el corpus de periodismo narrativo peruano del siglo XXI manifiesta el unívoco compromiso para descubrir y escribir todos los rostros de Perú, fundando la que podríamos definir una nueva narrativa nacional.

El análisis del periodismo narrativo en tanto género híbrido no puede prescindir de referirse a la trayectoria de las relaciones entre literatura y periodismo que han sido objeto de distintos estudios y de varios enfoques, con el fin de individuar la posición científica adecuada al caso en cuestión. Tras la evaluación comparativa de las definiciones y de los estudios existentes sobre el periodismo narrativo, trataremos de proporcionar una base para el estudio específico del contexto peruano. Asimismo, se analizarán en detalle las etapas significativas dentro de la literatura peruana contemporánea con el fin de matizar tanto el contexto de origen del periodismo narrativo en Perú, como la posible procedencia de sus rasgos característico.

Sin embargo, además del estudio del contexto peruano, resulta indispensable ampliar los mapas de interés hasta considerar las experiencias que a nivel internacional, en la segunda mitad del siglo XX, han dado una contribución importante y paradigmática para el auge del género. Entre ellas destaca sin duda alguna la lección del *New Journalism*, o Nuevo Periodismo, norteamericano, que en cierta medida se superpone a nuevas prácticas narrativas, entre periodismo y literatura, desarrolladas en Argentina por escritores de la envergadura de Rodolfo Walsh y Tomás Eloy Martínez, y en México por autores como Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis. El estudio de estos casos es motivado por la búsqueda de un marco interpretativo eficaz y por el intento de dibujar un posible árbol genealógico en el que colocar la experiencia peruana.

---

<sup>6</sup> Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.*, p. 17.

## 1. Cronistas y corpus textual de periodismo narrativo peruano del siglo XXI

Los ejemplos de periodismo narrativo en el Perú, entre crónicas breves y extensas, publicadas en varios medios de comunicación, son realmente muchos. Un análisis de todo el conjunto podría proporcionar una visión amplia en cuanto a protagonistas, soportes, así como percepción y respuesta a esta forma narrativa, pero muy probablemente resultaría ser más bien una mera enumeración de datos, insatisfactoria para el examen de las características internas del género. Por lo tanto, este trabajo se centra en la producción de crónicas extensas o colecciones de crónicas de un mismo autor, publicadas en formato libro. Quedan excluidos todos los trabajos publicados en medios virtuales, así como textos breves publicados en revistas, colecciones comunitarias o antologías. Por supuesto, estos materiales han sido igualmente estudiados para poder ofrecer una visión de conjunto del fenómeno, pero no han sido el centro del análisis narratológico realizado con el objetivo de encontrar un molde crítico eficaz para el género no sólo en Perú.

Para lograr definir el corpus, ha sido necesario un atento rastreo de todas las obras publicadas entre Perú y España por autores peruanos o que residen en Perú. Estas aclaraciones son necesarias para poder incluir en el corpus dos tipos de trabajos: por un lado las crónicas extensas de un grupo de jóvenes periodistas y escritores peruanos, entre los cuales Santiago Roncagliolo y Gabriela Wiener, que migraron en España y allí lograron publicar sus obras, y, por otro lado, los textos de la periodista británica Sally Bowen y su coautora Jane Holligan, que, siendo corresponsales de la prensa extranjera en el Perú, lograron investigar los aspectos oscuros de las figuras políticas del ex Presidente Alberto Fujimori y de su asesor Vladimiro Montesinos en los años de su gobierno y de su dictadura.

El corpus está conformado por un total de 33 textos, escritos por 19 autores contemporáneos, publicados entre 1990 y 2013. Como se puede apreciar observando la bibliografía, la mayor parte de los textos ha sido publicados entre 2003 y 2008, es decir en la época inmediatamente sucesiva al retorno a la democracia tras la dictadura de Fujimori y la difusión de los trabajos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, que precisamente en 2003 publicó los resultados de sus investigaciones relativas a la época de la violencia política. Este hecho demuestra que las peculiares coincidencias históricas del nuevo milenio, analizadas en detalle a continuación, han sido determinantes para impulsar la proliferación del género.

Además, cabe subrayar que el corpus seleccionado presenta una elevada heterogeneidad, y por tanto será necesario indagar la tipología textual a la que responde cada obra. En primer lugar, se pueden identificar dos secciones principales en las que podemos inscribir los distintos textos: por un lado trabajos de

periodismo de investigación, y, por otro lado, trabajos escritos de periodismo social y cultural. Adentro de estos apartados encontramos distintas tipologías textuales: reportajes extensos, reportajes breves, crónicas literarias y perfiles. Además de establecer la pertenencia de cada texto a las categorías mencionadas, el objetivo de esta sección de la investigación es poner en discusión las definiciones de los subgéneros textuales propios del discurso periodístico, sobre los que, a partir de los distintos textos críticos y manuales, todavía se evidencia incertidumbre y desacuerdo. La identificación de los dos apartados principales ha permitido perfilar también el panorama de las temáticas abordadas por esta experiencia narrativa. Los trabajos que muestran características conformes al periodismo de investigación, de hecho, se centran esencialmente en temas histórico-políticos, entre los cuales destacan los derechos humanos, la corrupción, la época de la violencia política, la insurgencia de movimientos políticos como Sendero Luminoso, así como los acontecimientos relativos al Conflicto Armado Interno y a los años de gobierno de Fujimori. Por contra, los textos periodísticos de carácter social y cultural analizan temas como la relación con el poder, la dimensión urbana y la identidad nacional, así como las dinámicas relacionadas con el post-modernismo, por un lado, y el post-feminismo, por el otro. Sería incluso posible identificar tres macro-núcleos temáticos, cuyas huellas son las columnas portantes de los textos analizados: en primer lugar la violencia política, en segundo lugar lo insólito<sup>7</sup>, y, finalmente, la identidad nacional. Sobre estas tres macro-área trataremos de articular una reflexión que apunte a dejar emerger la verdadera esencia de cada trabajo.

Esta primera parte de análisis del corpus será realizada sobre todo a través de una observación transversal del contexto cultural e histórico peruano reciente así como de un estudio preliminar de los textos y de los autores incluidos en el corpus, para luego proceder con el análisis de las trayectorias híbridas de la no ficción contemporánea latinoamericana, en la que, justamente, destaca la experiencia del periodismo narrativo.

---

<sup>7</sup> La violencia y la identidad nacional son categorías temáticas reconocidas a nivel literario, en cambio el tema de "lo insólito" no tiene una codificación narrativa estable y compartida, sin embargo resulta ser uno de los argumentos clave de la producción de crónicas literarias, desde sus albores latinoamericanos. Desde una perspectiva literaria teórica, lo insólito se considera como el elemento desconocido, ajeno o inexplicable, abordado por un lado a través de las perspectivas de lo fantástico, y, por otro, a través de las líneas del realismo mágico. En cambio, cómo explicaré en la segunda parte del primer capítulo, dedicada precisamente a las temáticas compositivas del corpus, el periodismo narrativo trata el tema de lo insólito en la realidad: lo "freak", es decir toda situación extraña, extravagante o exagerada, que resulta un poco aislada en la sociedad, así como el afán para la descripción de tipos y personajes tanto particulares como reales. Uno de los instrumentos clave del periodismo narrativo es, de hecho, la actitud voyerista del cronista, que apunta a desenmascarar la normalidad de situaciones, cuerpos y naciones a través de una mirada crítica sobre la realidad. Véase la introducción del volumen editado por María Angulo Egea, *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*, Libros del K.O., Madrid, 2014, p. 17.



## 1.1 Los Nuevos Cronistas de Indias peruanos: ¿una vanguardia?

### 1.1.1 La Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano y el proyecto Nuevos Cronistas de Indias

"Nuevos Cronistas de Indias" es el nombre de una de las iniciativas de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI)<sup>8</sup> para fomentar el periodismo narrativo "de valor artístico y cultural"<sup>9</sup> en Iberoamérica. Se trata de un proyecto que nació en 2008 y fue presentado en la 21ª Feria Internacional del Libro de Bogotá, pero solo es una de las muchas actividades desarrolladas por la FNPI.

Como ya se ha dicho, la FNPI desempeña un papel clave para la promoción del género en análisis, gracias a las distintas actividades que lleva a cabo. Desde el momento de su fundación, en 1994, la FNPI, siguiendo una antigua preocupación del fundador, Gabriel García Márquez para la buena y auténtica narración periodística, se dedica a "trabajar por la excelencia del periodismo y su contribución a los procesos de democracia y desarrollo de los países iberoamericanos y del Caribe, a través de talleres y seminarios de formación e intercambio entre periodistas, colaboración en redes y estímulos al desarrollo profesional"<sup>10</sup>.

En 1994, por tanto, se dieron las primeras actividades formativas de la Fundación, precedidas por la programación de talleres y cursos de periodismo dirigidos por el escritor y periodista argentino Tomás Eloy Martínez. En aquel momento los miembros aportantes de la Fundación fueron Gabriel García Márquez, en calidad de fundador, su hermano y colaborador Jaime García Márquez, y Jaime Abello Banfi, que en aquel momento era director del Canal Regional de Televisión del Caribe Colombiano, en calidad de director.

La primera actividad organizada por la FNPI, en 1995, fue un encuentro internacional, desarrollado junto con el Comité de Protección de Periodistas de Nueva York, sobre el tema de la libertad de prensa y la tutela de la actividad periodística. Asimismo, se dio el primer taller a cargo de la periodista y escritora mexicana Alma Guillermoprieto. El mismo Gabriel García Márquez impartió talleres de reportaje y narración periodística. A partir de aquel momento, muchas han sido las actividades, los talleres, los seminarios llevados a cabo o promovidos por la FNPI, no solo en la sede de Cartagena de Indias, en Colombia, sino en muchas otras ciudades y países. Es importante remarcar que la FNPI también ofrece un programa de becas de

---

<sup>8</sup> Véase la página web de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano <<http://www.fnpi.org>>.

<sup>9</sup> Véase la página web Nuevos Cronistas de Indias <<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org>>.

<sup>10</sup> Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano <<http://www.fnpi.org>>, sección FNPI, Misión y Valores.

distinto tipo para que los periodistas y escritores iberoamericanos asistan a las actividades de talleres o cursos y difundan así los contenidos y los valores promovidos por esta institución.

Otro aspecto interesante y fundamental con respecto al papel desempeñado por la FNPI es la institución de premios para el Nuevo Periodismo. En particular, en 2000 fue instituido el Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI, el galardón de periodismo que actualmente representa el máximo reconocimiento iberoamericano en ámbito periodístico. El premio, que ha sido realizado por diez ediciones, entre 2000 y 2010, era otorgado por la FNPI y auspiciado por la empresa cementera CEMEX en calidad de patrocinador. El objetivo del concurso era promover valores de ética, compromiso para el desarrollo y la democracia, excelencia formal y estilística en la práctica periodística en América Latina y el Caribe a través del reconocimiento de trabajos de calidad narrativa, tratamiento exhaustivo del tema, originalidad investigativa y compositiva y que presenten cuestiones socialmente interesantes así como colaboren en afirmar los valores arriba mencionados. A nivel estructural, el premio era organizado en dos secciones: Modalidad Concurso, destinada a premiar las categorías de Texto y Fotografía, y Modalidad Homenaje, dedicada al reconocimiento otorgado por el Consejo Rector del Premio a un periodista escogido por su obra y su trayectoria profesional<sup>11</sup>.

A partir de 2013, la FNPI emprendió otra experiencia con el Premio García Márquez de Periodismo, cuyo antecedente directo es el Premio CEMEX+FNPI, hoy llegado a su segunda edición. El reconocimiento es otorgado por la FNPI, y desarrollado gracias al patrocinio de una alianza público-privada integrada por la Alcaldía de Medellín, en Colombia, y las empresas Grupo Sura y Bancolombia, y al apoyo de la Organización Ardida Lülle (OAL). Con respecto al galardón precedente, el Premio GGM introduce importantes novedades, entre las cuales la evaluación de trabajos en lengua española y portuguesa (ampliando entonces la cuenca de interés del premio y de la misma FNPI hasta incluir Portugal, pero sobre todo Brasil). En primer lugar, las categorías de reconocimiento resultan ampliadas: por un lado, la Categoría de Excelencia sustituye la Modalidad Homenaje, premia a un periodista o a un equipo periodístico "de reconocida independencia, integridad y compromiso"<sup>12</sup>, cuya trayectoria profesional encarna los valores promovidos y perseguidos por la

---

<sup>11</sup> Como se verá más adelante, es significativo que este premio en 2010 haya sido otorgado, en Modalidad Homenaje, a la obra y trayectoria profesional del periodista y escritor peruano Gustavo Gorriti, cuyos escritos forman parte del corpus analizado en el presente trabajo. El premio consistía materialmente en una placa conmemorativa, un viaje a Monterrey (México) para la ceremonia de premiación, y un monto de 25 mil dólares, para la modalidad concurso, y 30 mil dólares, para la modalidad homenaje. Una cantidad de dinero muy notable, que en ciertos casos pudo significar la posibilidad de dedicarse a escribir o publicar trabajos inéditos.

<sup>12</sup> Véase <<http://www.fnpi.org/premioggm>>.

FNPI; por otro lado, las Categorías de Concurso se abren hasta evaluar no solo textos y fotografías, como en la competición anterior, sino que premian cuatro clases, es decir Crónica y reportaje, Imagen periodística, Cobertura noticiosa e Innovación. La sección Cobertura pretende reconocer no solo un texto único sino un conjunto, o más bien un proceso de desarrollo del tratamiento editorial y periodístico de un acontecimiento o de un tema específico, mientras que la sección Innovación se dedica a premiar prácticas periodísticas nuevas ya sea en cuanto a nuevos medios, herramientas o soportes, ya sea en cuanto a nuevos contenidos, formas y lenguajes<sup>13</sup>.

Además de los premios y reconocimientos organizados por la FNPI cabe destacar, como se decía en principio, la experiencia del encuentro "Nuevos Cronistas de Indias", llevado a cabo, en su primera edición, en 2008. La FNPI, apoyada por la revista *Soho*, promovió una serie de coloquios abiertos, que se desarrollaron del 1 al 3 de mayo, para dar estímulos y visibilidad a autores, obras y tendencias del periodismo narrativo iberoamericano, concebido como género de referencia para "explicar y conocer las realidades sociales de los países de la región"<sup>14</sup>. El evento ofreció actividades y seminarios de distinto tipo con el objetivo de reunir cronistas americanos, periodistas y escritores, y debatir tanto sobre las crónicas de la Conquista, como primogénito género literario auténticamente latinoamericano, como sobre las nuevas trayectorias de la crónica en la actualidad. El periodismo narrativo, en cuyo ámbito se coloca la crónica como posibilidad textual, es enfocado e impulsado por la FNPI como instrumento para narrar la realidad latinoamericana desde una perspectiva que une la necesidad de informar y noticiar sobre los acontecimientos importantes, notorios, extraordinarios o insólitos del continente centro y suramericano a los recursos de la literatura, es decir a los aspectos relacionados con el manejo del texto, como la construcción de la voz narrante, de los personajes, de las escenas y de los diálogos.

En el encuentro participaron, escritores, editores y directores de las más importantes publicaciones hispanoamericanas, como Juan Villoro, Alberto Salchedo Ramos, Pablo Meneses, Martín Caparrós y Héctor Feliciano<sup>15</sup>. Asimismo participaron Ricardo Cayuela, jefe de redacción de la revista mexicana *Letras Libres*, Guillermo Osorno y Leila Guerriero, director y coordinadora editorial del cono sur de la revista *Gatopardo*, Daniel Samper Ospina, director de la revista *Soho*, Julio Villanueva Chang, director, y Daniel Titingher, director

---

<sup>13</sup> El premio consiste en un diploma y la suma de 30 millones de pesos colombianos, es decir alrededor de 15 mil dólares, otorgados en una ceremonia de premiación que se desarrolla en Medellín.

<sup>14</sup> Véase <<http://www.fnpi.org/noticias/noticia/articulo/llegaron-los-nuevos-cronistas-de-indias/>>.

<sup>15</sup> La cobertura de prensa relacionada con el evento es muy amplia, sin embargo, la información que aquí proponemos es parte de las noticias de archivo de la FNPI.

editorial de la peruana Etiqueta Negra, Patricio Fernández, director de *The Clinic*, así como Liza López, de la revista *Marcapasos*. El encuentro se proponía reunir a periodistas y escritores para realizar un diagnóstico de las experiencias de periodismo narrativo principalmente en Argentina, Colombia, México, Perú y Venezuela, centros desde donde a partir de 2008 se había evidenciado un protagonismo cada vez mayor de las publicaciones de periodismo narrativo, tanto en revistas como en libros. Al proyecto de Bogotá siguió la realización de un segundo encuentro, esta vez en México. Por lo tanto, la FNPI organizó "Nuevos Cronistas de Indias 2", que se celebró del 10 al 12 de octubre de 2012, en el Museo Nacional de Antropología de Ciudad de México, en colaboración con el Consejo Nacional para Culturas y Las Artes (CONACULTA). En aquel encuentro<sup>16</sup>, en el que participaron eminencias del periodismo narrativo mexicano, como Elena Poniatowska, y argentino, como Martín Caparrós, se realizó también un homenaje a Carlos Monsiváis, fallecido en 2010, así como a Gabriel García Márquez, por el impulso que su obra periodística dio al desarrollo y a la difusión del género.

De este proyecto nació también la página web "Nuevos Cronistas de Indias"<sup>17</sup>, conectada a la página de la FNPI, en la que se ofrece una visión de conjunto acerca de la producción de periodismo narrativo en Iberoamérica. En primer lugar, la página proporciona información acerca de los protagonistas de esta narrativa, de los maestros de la FNPI, en la que es posible asistir a talleres y cursos, a los principales autores e impulsores de la crónica, con una sección enteramente dedicada a fichas bio-bibliográficas de los distintos autores involucrados en el proyecto. Además, la página brinda datos imprescindibles para reconstruir el mapa de la difusión de proyectos, revistas, publicaciones, ediciones y colecciones dedicadas al periodismo narrativo a nivel iberoamericano. Aunque no se centre específicamente en la experiencia peruana, esta página es un enlace para, por un lado, volver a subrayar la portada continental y actual del fenómeno del periodismo narrativo en Iberoamérica, y, por otro lado, para introducir la presentación del contexto peruano.

---

<sup>16</sup> El programa del evento sigue siendo disponible en la página de CONACULTA, véase <[http://www.conaculta.gob.mx/recursos/sala\\_prensa/pdf/201210/programa\\_coloquio.pdf](http://www.conaculta.gob.mx/recursos/sala_prensa/pdf/201210/programa_coloquio.pdf)>.

<sup>17</sup> Véase <<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org>>.

### 1.1.2. Un proyecto editorial peruano: la revista literaria *Etiqueta Negra*

En Perú, uno de los proyectos más significativos es representado por la revista literaria *Etiqueta Negra*<sup>18</sup>, una publicación de Pool Producciones fundada en 2002, a Lima, por Julio Villanueva Chang. En el subtítulo de la revista aparece el lema "Una revista para distraídos", sin embargo, asegura el fundador, habría que entender esta palabra, 'distraídos', en el sentido que le daba Octavio Paz: "«Distracción quiere decir atracción por el reverso de este mundo.» Ser distraído no es un estado de ausencia en cuerpo presente. A veces puede ser un estado de lucidez privada, un ensimismamiento que ha descubierto algo de lo que el resto aún no se entera. Ser distraído es entonces otro modo de estar atento"<sup>19</sup>.

*Etiqueta Negra* fue creada tras un largo periodo de gestación durante el cual Julio Villanueva Chang trabajó junto con los hermanos y empresarios Hubert y Gerson Jara, exclusivamente como revista dedicada al periodismo narrativo de calidad, que no olvidara una investigación seria y que se alejara definitivamente de la prensa amarillista y de la crónica roja. Se concibió, por tanto, como plataforma editorial de relatos de no ficción investigativa.

Originariamente la revista empezó como publicación bimestral, para volverse mensual con la llegada de Toño Angulo Daneri, quien asumió la edición general, y otros nombres destacados del panorama periodístico peruano, como Daniel Titingher y Marco Avilés. Poco a poco se fueron sumando redactores y colaboradores importantes, como el escritor peruano Daniel Alarcón, la periodista gonzo Gabriela Wiener, el escritor argentino Martín Caparrós, el mexicano Juan Villoro, el periodista de investigación peruano José Carlos Paredes y el chileno Juan Pablo Meneses. Sucesivamente, la dirección general pasó de Julio Villanueva Chang a Daniel Titingher, luego a Marco Avilés y en la actualidad a David Hidalgo.

*Etiqueta Negra* no se configura como una revista estrictamente periodística o literaria. Representa, en efecto, un laboratorio de no ficción creativa, puesto que publica tanto reportajes, crónicas, perfiles, como memorias, biografías, ensayos, diarios, e incluso cartas y fotografías. El enfoque es puesto en la narración, a través de medios distintos, de la realidad latinoamericana en dirección de una crítica de la cultura. Cabe subrayar, además, que es una de las pocas revistas cuya redacción cuenta con verificadores de datos, por el

---

<sup>18</sup> Véase <<http://etiquetanegra.com.pe>>.

<sup>19</sup> Villanueva Chang, Julio, *Un día con Julio Villanueva Chang*, Asociación de Prensa de Aragón, Congreso de Periodismo Digital, Huesca, 2006, p. 15.

interés de proporcionar una información social, cultural y literaria comprobada, no orientada y no manipulada<sup>20</sup>.

En los primeros tres años de publicación, según relata Sergio Vilela <sup>21</sup>, *Etiqueta Negra* llegó a publicar textos de muchos prestigiosos escritores y periodistas de América Latina, Norteamérica y Europa, entre los cuales recordamos Mario Vargas Llosa, Ryszard Kapuscinski, Gay Talese, Eduardo Galeano, Jon Lee Anderson, Juan Villoro, Martín Caparrós, Alan Pauls, David Byrne, o David Foster Wallace, y también más jóvenes como Alberto Fuguet, Juan Pablo Meneses, Leila Guerriero y Gabriela Wiener, logrando convertirse, no obstante las muchas dificultades, incluso económicas, y la consecuente imposibilidad de pagar las colaboraciones compensada por un gran potencial de entusiasmo, en una revista de referencia para la edición de periodismo narrativo.

Sin embargo, los hechos que sellaron definitivamente el éxito de la revista fueron los premios y los reconocimientos: en 2006 un reportaje de investigación "La caída de un héroe" de José Carlos Paredes, sobre la verdadera historia del general Ketín Vidal, publicado en el número "Cochino dinero" (2004) de *Etiqueta Negra* fue seleccionado y premiado por la FNPI con el reconocimiento Premio Nuevo Periodismo FNPI-CEMEX, otorgado por la fundación cada año<sup>22</sup>. Asimismo, en 2008, el número "South America in the 21st Century", dedicado a América del Sur y publicado de manera conjunta por *Virginia Quarterly Review* (*VQR*)<sup>23</sup> y *Etiqueta Negra*, primero en inglés con textos de autores latinoamericanos que debutaban en el mercado estadounidense y luego editada en castellano, fue premiado como mejor número temático por el National Magazine Award. Este reconocimiento, establecido por la American Society of Magazine Editors (ASME) y auspiciado por la Universidad de Columbia, se dirige solamente a revistas publicadas en inglés en Estados Unidos, sin embargo *Etiqueta Negra*, una revista latinoamericana, pudo ser seleccionada gracias a la coedición con la revista *VQR*, dirigida por Daniel Alarcón, del lado de *Etiqueta Negra*, y Ted Genoways, del lado de *VQR*.

---

<sup>20</sup> Véase <<http://etiquetanegra.com.pe>>.

<sup>21</sup> Vilela, Sergio, "El fenómeno Etiqueta Negra. Cómo curar siete años de adicción a una extraña revista para distraídos", *Poder 360*, mayo de 2009, véase <[http://www.poder360.com/article\\_detail.php?id\\_article=1853](http://www.poder360.com/article_detail.php?id_article=1853)>.

<sup>22</sup> En el mismo año el texto fue publicado por Planeta Perú en su versión integral y ampliada, véase Paredes, José Carlos, *La caída del héroe. La verdadera historia del general Ketín Vidal*, Planeta Perú, Lima, 2006.

<sup>23</sup> *Virginia Quarterly Review. A national journal of literature & discussion*, véase <<http://www.vqronline.org>>. El número en cuestión es el #4, Vol. 83, Fall 2007.

### 1.1.3. Protagonistas del fenómeno del periodismo narrativo en Perú

Los autores que gravitan alrededor de la experiencia de *Etiqueta Negra* representan un primer núcleo de protagonistas del fenómeno del periodismo narrativo en Perú, cuyas obras forman parte del corpus de libros selectos relativos a mi trabajo de investigación. Sin embargo, la cuenca de autores de esta revista no agota las posibilidades del género en Perú, y por lo tanto este estudio prefiere no limitar su corpus a los autores involucrados en el proyecto editorial de la revista en cuestión, sino más bien investigar el contexto editorial en su conjunto. A través de este proceso de investigación preliminar se ha identificado un corpus de 16 autores, cuyas obras, ya sean colecciones de crónicas o crónicas extensas, han sido publicadas no solamente en revistas, sino en formato libro.

Observando este conjunto de autores, cada uno con su perfil y su ámbito de procedencia profesional y personal, se pueden identificar distintos grupos, básicamente tres grupos principales. En primer lugar, algunos de estos autores se dedican principalmente al periodismo narrativo en Perú. Otros, en cambio, han abandonado el País, ya sea para volver a su país de origen ya sea por la migración masiva hacia Europa, y en particular España, que interesó Perú a partir de los años '80. Además, podemos identificar dos distintas trayectorias transversales en cuanto al género: por un lado autores que se dedican principalmente al periodismo de investigación, con enfoque específico en temáticas como la corrupción, la violencia o el crimen en general, y, por otro lado, autores que, en cambio, se concentran en una producción más cercana a la elaboración literaria de temas de carácter socio-cultural.

La mayoría de los autores considerados reside y trabaja en Perú. Unos cuantos, además, están radicados en importantes realidades de la comunicación periodística peruana, como por ejemplo el ya mencionado Julio Villanueva Chang (Lima, 1968), que, además de haber sido el fundador de *Etiqueta Negra*, es autor del libro de perfiles *Elogios Criminales*<sup>24</sup> y del libro de crónicas *Mariposas y Murciélagos*<sup>25</sup>. Su nombre aparece entre la lista de cronistas del proyecto "Nuevos Cronistas de Indias", en la sección de Maestros de la FNPI<sup>26</sup>. Procede de la facultad de Pedagogía de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y fue becario de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, donde asistió a talleres dictados por Gabriel García Márquez, Alma Guillermoprieto y Tomás Eloy Martínez. En 1995, Villanueva Chang obtuvo el Premio de

---

<sup>24</sup> Villanueva Chang, Julio, *Elogio criminales*, Planeta, Lima, 2009.

<sup>25</sup> Villanueva Chang, Julio, *Mariposas y murciélagos: crónicas y perfiles*, UPC, Lima, 1999.

<sup>26</sup> Véase <<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/cronistas/julio-villanueva-chang/>>.

la Sociedad Interamericana de Prensa por su crónica "Viaje al centro de la noche". En la actualidad es docente del máster de periodismo de la Universidad de Barcelona-Columbia University y del máster de edición de la Universidad Autónoma de Barcelona. En uno de estos talleres, dictado para el Congreso de Periodismo Digital de España, se editó el libro *Un día con Julio Villanueva Chang*<sup>27</sup>, un resumen de los contenidos del seminario y su experiencia de editor, en el que detalla la experiencia de *Etiqueta Negra*. Asimismo, Villanueva Chang ha dictado conferencias sobre periodismo narrativo en distintas universidades y entidades, entre las cuales destacan la Universidad de Yale, la FNPI, donde es maestro, y la Nieman Foundation de Harvard y ha publicado en muchos periódicos y revistas, como *El País*, *La Nación*, *Reforma*, *Letras Libres*, *Gatopardo*, *Soho*, *Vogue*, *Esquire Latinoamérica*, *The Virginia Quarterly Review*, *The Believer*, así como *Poder*.

Asimismo, cabe considerar el trabajo del escritor y periodista Jaime Bedoya (Lima, 1965), reconocido colaborador de la revista *Caretas* y de *Etiqueta Negra*. Autor del blog de periodismo crítico *Trigo atómico*<sup>28</sup> Bedoya ha publicado el libro *Mal Menor*<sup>29</sup> y ha reunido varias de sus crónicas en el libro *Trigo Atómico*<sup>30</sup>.

Al lado de Villanueva Chang y Jaime Bedoya podemos mencionar el grupo de autores jóvenes que se dedica a la crónica literaria de tema socio-cultural, empezando por Marco Avilés (Abancay, 1978) periodista, editor y autor del libro de crónicas *Día de visita. Confesiones de mujeres desde el penal de Santa Mónica*<sup>31</sup>, reeditado en Madrid por Libros del K.O.<sup>32</sup>, y de la crónica extensa *Un meteorito en el fin del mundo*<sup>33</sup>. Procede de la facultad de Periodismo de la Universidad Mayor de San Marcos. Ha trabajado en el diario *El Comercio*, en la revista *Caretas* y tras haber sido director de *Etiqueta Negra*, hoy es uno de los directores de la editorial Cometa. Colabora con varias revistas de América Latina y Europa, como *El País*, *Letras Libres*, *Courrier Francia*, *Internazionale*, *Effilee* y *Esquire*, además de ser autor del blog "Crónicas de Waterloo, y otras historias reales para leer en el inodoro"<sup>34</sup>. En la actualidad es profesor del curso de Periodismo Literario en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), en Lima. Su nombre resulta indizado por el ya mencionado proyecto "Nuevos Cronistas de Indias", en la sección de Autores<sup>35</sup>.

---

<sup>27</sup> Villanueva Chang, Julio *Un día con Julio Villanueva Chang*, Asociación de Prensa de Aragón, Congreso de Periodismo Digital, Huesca, 2006.

<sup>28</sup> Véase <<http://noticias.terra.com.pe/trigoatomico/blog>>.

<sup>29</sup> Bedoya, Jaime, *Mal menor*, Norma, Lima, 2004.

<sup>30</sup> *Id.*, *Trigo atómico. Textos reunidos*, Estruendomundo, Lima, 2010.

<sup>31</sup> Avilés, Marco, *Día de visita: confesiones de mujeres desde el penal de Santa Mónica*, Aguilar, Lima, 2007.

<sup>32</sup> *Id.*, *Día de visita: confesiones de mujeres desde el penal de Santa Mónica*, Libros del K.O., Madrid, 2012.

<sup>33</sup> *Id.*, *Un meteorito en el fin del mundo*, eCíceros, 2012. En formato e-book.

<sup>34</sup> Véase <<http://cronicasdewaterloo.tumblr.com>>.

<sup>35</sup> Véase <<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/cronistas/marco-aviles/>>.



En "Nuevos Cronistas de Indias" encontramos también el perfil de Daniel Titingher<sup>36</sup> (Lima, 1977), periodista de *El Comercio*, director del diario *Depor* y de *Revistas Amauta*, Titingher ha sido director de *Etiqueta Negra*, y es autor de los libros de crónicas *Dios es peruano. Historias reales para creer en un país*<sup>37</sup> y *Cholos contra el mundo*<sup>38</sup>. Sus textos aparecen en muchas antologías de crónica latinoamericana así como en revistas de América Latina y Europa. Asimismo dirige talleres de periodismo narrativo en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).

Asimismo, "Nuevos Cronistas de Indias" indiza también el perfil de Juan Manuel Robles (Lima 1978)<sup>39</sup>, autor del libro de perfiles *Lima freak. Vidas insólitas en una ciudad perturbada*<sup>40</sup>, de la crónica *Zaraí Toledo. La hija patria*<sup>41</sup> y del texto "La conductora" publicado en el libro de perfiles *Pequeños dictadores. Seis personajes que (también) gobernaron un país*<sup>42</sup>, de Luis Felipe Gamarra. En 2008 fue finalista del premio FNPI-Cemex de Periodismo Narrativo por su crónica "Cromwell, el cajero generoso"<sup>43</sup>. En la actualidad es colaborador de las revistas *Etiqueta Negra* y *El Comercio*. Ha dirigido varios blogs en *El Comercio*, "Santa Lima" y "Manhattan Mental", y en *La República*, "Corazón Combi", así como la revista *Helio*.

José Carlos Paredes (Andahuaylas, 1969), en cambio, ha sido reportero de investigación de televisión antes de ser periodista. Sus crónicas han sido publicadas por las revistas *Gatopardo*, *Soho*, *The Clinic* y *Emeequis*. Tras cinco años de trabajo en México, becado por la Fundación Prensa y Democracia, donde colaboró con los diarios *El Universal* y *Reforma* de México, volvió a Perú, donde colabora con *Etiqueta Negra* y *Frecuencia Latina*. Su trabajo se ha concentrado prevalentemente en la investigación de la corrupción en el ámbito político. En efecto, como ya se ha dicho, en 2006 su reportaje "La caída de un héroe", sobre los ilícitos y los vínculos con el narcotráfico del ex ministro del Interior y general Ketín Vidal, publicado en el número "Cochino dinero" (2004) de *Etiqueta Negra*, ganó el premio de FNPI-Cemex y, en el mismo año, fue publicado en su versión integral en un volumen único, presentado por Planeta Perú, titulado *La caída del*

---

<sup>36</sup> Véase <<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/cronistas/daniel-titingher/>>.

<sup>37</sup> Titingher, Daniel, *Dios es peruano. Historias reales para creer en un país*, Planeta Perú, Lima, 2006.

<sup>38</sup> *Id.*, *Cholos contra el mundo*, Planeta Perú, Lima, 2012.

<sup>39</sup> Véase <<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/cronistas/juan-manuel-robles/>>.

<sup>40</sup> Robles, Juan Manuel, *Lima freak. Vidas insólitas en una ciudad perturbada*, Editorial Planeta Perú, Lima, 2007.

<sup>41</sup> *Id.*, *Zaraí Toledo. La hija patria*, Sarita Cartonera, Lima, 2009.

<sup>42</sup> Gamarra, Luis Felipe; Robles, Juan Manuel; Paredes, José Carlos, *Pequeños dictadores. Seis personajes que (también) gobernaron un país*, Solar Central de Proyectos, Lima, 2007.

<sup>43</sup> Robles, Juan Manuel, "Cromwell, el cajero generoso" *Gatopardo*, Núm. 76, 2007, pp. 40-50, disponible en la página <<http://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2008/10/01/cromwell-el-cajero-generoso/>>.

héroe. *La verdadera historia del general Ketín Vida*<sup>44</sup>. Además, su investigación "El Código La Pinchi"<sup>45</sup>, publicada por *Etiqueta Negra* en junio de 2005 fue finalista del premio Seix Barral-Planeta de Crónica. Su texto "La Confidente" ha sido publicado en el libro de perfiles *Pequeños dictadores. Seis personajes que (también) gobernaron un país*<sup>46</sup>, de Luis Felipe Gamarra. Su nombre aparece en el listado de "Nuevos Cronistas de Indias"<sup>47</sup>.

En el mismo apartado se indiza también el perfil de Sergio Vilela Galván (Lima, 1979)<sup>48</sup>, colaborador de *Etiqueta Negra* y del diario *La Tercera de Chile*. Vilela Galván es director editorial del Grupo Planeta Área Andina. Sus crónicas han sido publicadas en *El País* y *El Mundo*, *París Review*, *Virginia Quarterly Review*, *El Malpensante*, *Soho*, *El Mercurio*, *El Universal*, *Somos* y *Poder*. Su crónica extensa *El cadete Vargas Llosa: la historia oculta tras "La ciudad y los perros"*<sup>49</sup>, editado por Planeta Chile en 2003 y reeditado por Alcalá Grupo Editorial, Alcalá La Real en 2011, con el título *El cadete Vargas Llosa: la mejor ficción nace de la realidad*<sup>50</sup>, investiga la historia real escondida en la ficción de la novela *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa.

Otra autora interesante es Rosa María Cifuentes (Lima, 1975), periodista egresada de la Universidad de San Martín de Porres, investigadora y catedrática de la misma institución y también trabajadora social y terapeuta, autora de dos textos de periodismo narrativo: *Asesinas: mujeres que matan en el Perú por odio, venganza, miedo o poder*<sup>51</sup> y *13 Asesinas*<sup>52</sup>.

Además, no podemos no mencionar al periodista y escritor Eloy Jáuregui, colaborador de *Etiqueta Negra* y de medios como *El Comercio*, *Perú21* y la revista *Quehacer*. Además de ser profesor de periodismo en la Universidad de Lima, Jáuregui ha publicado unos poemarios y varios libros de crónicas, entre los cuales destacan dos publicaciones de 2011, *El pirata: historias de la música criolla*<sup>53</sup> y *Pa' bravo yo: historias de la salsa en el Perú*<sup>54</sup>, que a buen derecho forman parte del corpus de periodismo narrativo analizado.

---

<sup>44</sup> Paredes, José Carlos, *op. cit.*

<sup>45</sup> Véase <<http://etiquetanegra.com.pe/articulos/el-codigo-la-pinchi>>.

<sup>46</sup> Gamarra, Luis Felipe; Robles, Juan Manuel; Paredes, José Carlos, *op. cit.*

<sup>47</sup> Véase <<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/cronistas/jose-carlos-paredes/>>.

<sup>48</sup> Véase <<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/cronistas/sergio-vilela-galvan/>>.

<sup>49</sup> Vilela Galván, Sergio, *El cadete Vargas Llosa. La mejor ficción nace de la realidad*, Alcalá Grupo Editorial, Alcalá La Real, 2011.

<sup>50</sup> *Id.*, *El cadete Vargas Llosa: la mejor ficción de la realidad*, Alcalá Grupo Editorial, Alcalá La Real, 2011.

<sup>51</sup> Cifuentes, Rosa María, *Asesinas: mujeres que matan en el Perú por odio, venganza, miedo o poder*, Mesa Redonda, Lima, 2008.

<sup>52</sup> *Id.*, *13 Asesinas*, Mesa Redonda, Lima, 2010.

<sup>53</sup> Jáuregui, Eloy, *El pirata: historias de la música criolla*, Mesa Redonda, Lima, 2011a.

<sup>54</sup> *Id.*, *Pa' bravo yo: historias de la salsa en el Perú*, Mesa Redonda, Lima, 2011b.

#### 1.1.4. Periodismo narrativo peruano desde España

Asimismo, forman parte del corpus tres autores que viajaron a Europa, y en particular a España, y que hoy trabajan entre Perú y España en distintos medios de comunicación, publicando sus trabajos en ambos países. Sus perfiles están indizados en el proyecto "Nuevos Cronistas de Indias". Se trata, en primer lugar, de Santiago Rafael Roncagliolo Lohmann (Lima, 1975)<sup>55</sup>, periodista y escritor que recientemente ha tenido un gran éxito como novelista. De hecho, Roncagliolo, egresado de la Facultad de Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Lima, ha sido el más joven ganador del Premio Alfaguara de Novela por su novela *Abril Rojo*<sup>56</sup>. Se mudó a Madrid en 2000, siguiendo el sueño de volverse escritor, y en la actualidad reside en Barcelona. Su experiencia biográfica cuenta también con otra migración precedente a la de su madurez, de hecho fue obligado a vivir en México los primeros años de su infancia debido a las tensiones políticas existentes entre su padre, Rafael Roncagliolo, y el gobierno militar de Bermúdez. Regresó en Perú pocos años después, en plena época del terrorismo de Sendero Luminoso. Su producción literaria es bastante amplia e incluye cuentos para niños, novelas y obras teatrales. Entre sus novelas más conocidas encontramos *Pudor*<sup>57</sup>, llevada al cine por Tristán y David Ulloa, *Memorias de una dama*<sup>58</sup>, *Tan cerca de la vida*<sup>59</sup>, *El amante uruguayo. Una historia real*<sup>60</sup> y *Óscar y las mujeres*<sup>61</sup>. Tras haber publicado incluso narrativa infantil, traducciones y guiones televisivos, en la actualidad colabora con *El País* y con las revistas *Granta* y *Quimera*, entre otras. Sin embargo, forma parte del corpus selecto de periodismo narrativo peruano por su trabajo de investigación *La cuarta espada, La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*<sup>62</sup>, acerca de la figura del líder del movimiento guerrillero Sendero Luminoso.

En segundo lugar, mencionamos a Toño Angulo Daneri (Lima, 1970)<sup>63</sup>, egresado de la Facultad de Periodismo de la Universidad Mayor San Marcos de Lima, autor del libro de perfiles *Llámalo amor, si quieres*<sup>64</sup> así como de la colección de crónicas de viaje *Nada que declarar : crónicas y viajes: lo que puedes*

---

<sup>55</sup> Véase <<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/cronistas/santiago-roncagliolo/>>.

<sup>56</sup> Roncagliolo, Santiago, *Abril Rojo*, Alfaguara, Madrid, 2006.

<sup>57</sup> *Id.*, *Pudor*, Alfaguara, Madrid, 2004.

<sup>58</sup> *Id.*, *Memorias de una dama*, Alfaguara, Madrid, 2009.

<sup>59</sup> *Id.*, *Tan cerca de la vida*, Alfaguara, Madrid, 2010.

<sup>60</sup> *Id.*, *El amante uruguayo. Una historia real*, Alcalá Grupo Editorial, Alcalá La Real, 2012.

<sup>61</sup> *Id.*, *Óscar y las mujeres*, Alfaguara, Madrid, 2013.

<sup>62</sup> *Id.*, *La cuarta espada, La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, Debate, Madrid, 2007.

<sup>63</sup> Véase <<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/cronistas/tono-angulo-daneri/>>.

<sup>64</sup> Angulo Daneri, Toño, *Llámalo amor si quieres. Nueve historias de pasión*, Aguilar, Lima, 2004.

*descubrir cuando te alejas un poco de casa*<sup>65</sup>. Es uno de los editores de *Etiqueta Negra* y hoy en día colabora con las revistas *La fábrica editorial* y *Room*, además de ser director de la revista de creación literaria *Eñe* y reportero en Europa de *La Tercera* de Chile. En la actualidad, tras haber vivido en Barcelona, se ha establecido en Madrid, donde es docente del Máster de Periodismo de la Universidad Complutense de Madrid y ABC.

En tercer lugar, cabe citar a Gabriela Wiener Bravo (Lima, 1975)<sup>66</sup> periodista y escritora que se mudó a Barcelona en 2003 y ahora reside en Madrid, donde es jefa directora de la revista *Marie Claire*. Egresada de la Facultad de Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Lima y alumna de un máster en Cultura Histórica y Comunicaciones de la Autónoma de Barcelona, tras haber publicado sus primeros textos en *Etiqueta Negra*, en la actualidad colabora con *El País*, *Esquire*, *Soho*, *Paula*, *Internazionale*, *Eñe*, *Lertas Libres* y *Quimera*, *La República* y *Orsai*. Gabriela Wiener ha publicado, además de la colección poética *Cosas que deja la gente cuando se va*<sup>67</sup>, dos libros de crónicas, *Sexografías*<sup>68</sup> y *Nueve Lunas*<sup>69</sup> así como dos colecciones de crónicas en formato digital, *Mozart, la iguana con priapismo y otras historias*<sup>70</sup> y *Kit de supervivencia para el fin del mundo*<sup>71</sup>.

#### 1.1.5. Periodismo narrativo de investigación social y política en Perú

Hay que tomar en cuenta también la trayectoria de autores cuyo perfil no está indizado en el proyecto "Nuevos Cronistas de Indias" pero cuya obra sí es relevante a la hora de constituir un corpus relativo a la producción contemporánea de periodismo narrativo en Perú. Entre ellos, mencionamos a Luis Felipe Gamarra (Lima, 1977), periodista que se ocupa principalmente de política y economía. Actualmente, además de tener cursos y talleres en instituciones y universidades, como la Universidad Antonio Ruiz de Montoya de Lima, colabora con los diarios *Perú.21*, y *El Comercio*, así como con las revistas *Caretas*, *Somos*, *Correo Semanal*, *América Económica*, *Panorama* y *La Hora N*. Alumno de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San

---

<sup>65</sup> *Id.*, *Nada que declarar : crónicas y viajes: lo que puedes descubrir cuando te alejas un poco de casa*, San Marcos/Recreo, Lima, 2007.

<sup>66</sup> Véase <<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/cronistas/gabriela-wiener-bravo/>>.

<sup>67</sup> Wiener Bravo, Gabriela, *Cosas que deja la gente cuando se va*, PUCP, Lima, 2007.

<sup>68</sup> *Id.*, *Sexografías*, Melusina, Barcelona/ Planeta, Lima, 2008.

<sup>69</sup> *Id.*, *Nueve lunas*, Random House-Mondadori Barcelona/Planeta, Lima, 2009.

<sup>70</sup> *Id.*, *Mozart, la iguana con priapismo y otras historias*, Sigueluyendo, 2012. En formato e-book.

<sup>71</sup> *Id.*, *Kit de supervivencia para el fin del mundo*, Flash Diabolo, 2013.

Antonio de los Baños en Cuba, ha sido becario de la FNPI, y en 2009 ha publicado el libro de perfiles *Pequeños dictadores*<sup>72</sup>, que incluye unos textos de Juan Manuel Robles y José Carlos Paredes, sobre los personajes secundarios de régimen de Fujimori.

A continuación encontramos a David Hidalgo Vega (Lima) periodista y autor de la crónica extensa *Sombras de un rescate. Tras las huellas ocultas en la residencia del embajador japonés*<sup>73</sup>, un trabajo que investiga la toma de la residencia del Embajador Japonés en Lima por parte de integrantes del movimiento guerrillero MRTA en 1996. Hidalgo ha trabajado en el diario *El Comercio*, en la revista *Caretas*, ha sido profesor de periodismo narrativo en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), editor general de *Etiqueta Negra* y en la actualidad es autor y editor independiente. Entre 2003 y 2005 ha sido becario del Instituto Nieman para Periodismo de la Universidad de Harvard, mientras que en 2009 ha sido becario del Edward R. Murrow Program for Journalists, del Departamento de Estado de los Estados Unidos y el Aspen Institute, y, en 2006, ha recibido el premio anual de Derechos Humanos y Periodismo otorgado por la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos de Perú. De hecho, su obra se centra principalmente en trabajos de investigación sobre el tema de la violencia política en Perú en los años del Conflicto Armado Interno.

Asimismo, hay que analizar el caso de autores menos jóvenes con respecto a este primer grupo, que desde hace tiempo trabajan en el mundo de la prensa peruana con cargos de responsabilidad en las redacciones de los principales medios de comunicación del país y un gran compromiso en la cobertura de los sucesos más relevantes de la historia peruana reciente. Entre ellos mencionamos, en primer lugar, Umberto Jara (Lima) graduado en Letras y Derecho por la Pontificia Universidad Católica de Lima, periodista y docente de periodismo en la PUCP. Jara ha sido editor de la revista *Debate*, editor general del diario *Expreso*, director del semanario *Once*. Su reportaje investigativo *Ojo por ojo. La verdadera historia del Grupo Colina*<sup>74</sup>, editado en 2003 y reeditado en 2007<sup>75</sup>, ha logrado hacer luz sobre la creación de un grupo paramilitar, que bajo el control del gobierno de Fujimori desarrolló un consciente proyecto de "guerra de baja intensidad" para eliminar a miembros de Sendero Luminoso y otros opositores incómodos, mientras que su segundo trabajo de periodismo narrativo, *Secretos del túnel: Lima, Perú, 126 de cautiverio en la residencia del embajador del*

---

<sup>72</sup> Gamarra, Luis Felipe; Robles, Juan Manuel; Paredes, José Carlos, *op. cit.*

<sup>73</sup> Hidalgo Vega, David, *Sombras de un rescate. Tras las huellas ocultas en la residencia del embajador japonés*, Editorial Planeta Perú, Lima, 2007.

<sup>74</sup> Jara, Umberto, *Ojo por ojo, La verdadera historia del Grupo Colina*, Carvajal Norma, Lima, 2003.

<sup>75</sup> *Id.*, *Ojo por ojo, La verdadera historia del Grupo Colina*, Pagina Uno Editores, Lima, 2007.

*Japón*<sup>76</sup> está dedicado a la toma y ocupación de cuatro meses que los integrantes del movimiento guerrillero MRTA lograron imponer en la residencia del Embajador Japonés en Lima, así como a la operación de rescate guiada por el gobierno de Fujimori.

Cabe señalar también a la figura de una periodista británica, Sally Bowen (Inglaterra, 1945) quien fue entre las primeras en investigar sobre Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos. De hecho, Sally Bowen publicó *El expediente Fujimori, El Perú y su Presidente 1990-2000*<sup>77</sup> en 2000, poco antes de la cuestionada reelección del político, y en 2003, junto con su coautora escocesa Jane Holligan (Dundee, 1963), logró publicar un segundo trabajo, *El espía imperfecto, La telaraña siniestra de Vladimiro Montesinos*<sup>78</sup>. Sally Bowen, nacida en Inglaterra y graduada en la Universidad de Oxford, vivió en Perú en los primeros años '70, luego trabajó como profesora en Londres, para regresar a Perú en 1988 como trabajadora voluntaria en Villa El Salvador, en plena época de Conflicto Armado Interno. Desde 1989 es corresponsal del *Financial Times* y desde 1992 de la BBC, Servicio Mundial. Ha trabajado por *The Peru Report*, *Peru Monitor* y fue presidenta de la Asociación Peruana de Prensa Extranjera en 1996-1997. Jane Holligan, en cambio, se graduó en Inglés e Historia en la Universidad de Edimburgo y realizó un posgrado en periodismo en la City University de Londres. Trabajó para la agencia española Efe y para la estadounidense Unites Press International (UPI). Vivió en Perú en su juventud y volvió en 1989, trabajando como periodista independiente y corresponsal de la UPI. Ha publicado muchos trabajos en revistas británicas como *The Economist* y *Time*. Sus trabajos, publicados en Perú, forman parte de este corpus variado de periodismo narrativo que nos proponemos analizar.

En último, mencionamos el caso de dos importantes periodistas peruanos, Ricardo Uceda (Chiclayo, 1954) y Gustavo Gorriti (Lima, 1948), cuyo trabajo fue decisivo en la cobertura de los acontecimientos relativos al Conflicto Armado Interno, desde sus inicios. Esta actividad conllevó muchas consecuencias en el plano personal ya que las coincidencias histórico-políticas llegaron hasta amenazar su libertad y su integridad física.

Uceda estudió Periodismo en el Instituto Jaime Basate y Mesa y en la Universidad Mayor de San Marcos de Lima. Ha trabajado por las revista *El Mundo*, *Expreso*, *El Diario* y *El Nacional*, ha sido director de la revista *Sí*, para luego formar parte de un equipo investigativo especial del diario *El Comercio* concentrado en

---

<sup>76</sup> *Id.*, *Secretos del túnel: Lima, Perú, 126 de cautiverio en la residencia del embajador del Japón*, Grupo Editorial Norma, Lima, 2007.

<sup>77</sup> Bowen, Sally, *El expediente Fujimori, El Perú y su Presidente 1990-2000*, Perú Monitor S.A., Lima, 2000.

<sup>78</sup> *Id.*, Holligane, Jane, *El espía imperfecto, La telaraña siniestra de Vladimiro Montesinos*, Peisa, Lima, 2003.

los casos de corrupción gubernamental. En efecto, su trabajo se ha centrado principalmente en los casos de corrupción y de violaciones de los derechos humanos en la época del Conflicto Armado Interno, cubriendo, en particular, los acontecimientos de La Cantuta y Barrios Altos. De esta experiencia viene el peculiar trabajo de periodismo de investigación *Muerte en el pentagonito, Los cementerios secretos del Ejército Peruano*<sup>79</sup>. Incluso fue director del Instituto Prensa y Sociedad (IPYS), una institución que fomenta la libertad de expresión y el periodismo de investigación en Lima. Su trabajo ha sido galardonado con varios reconocimientos, entre los cuales recordamos el International Press Freedom Award del Committee to Protect Journalists (1993), el premio de periodismo Maria Moors Cabots de la Columbia University (2005), y la mención World Press Freedom Heroe del International Press Institute (IPI) en 2000. Además, cabe recordar que su libro, en 2005, fue finalista en el Lettre Ulysses Award for the Art of Reportage.

Gustavo Gorriti Ellenbogen representa un caso igualmente emblemático por la cobertura de actividades ilícitas, narcotráfico, corrupción, autoritarismo, y, en particular de los acontecimientos relativos al Conflicto Armado Interno peruano, realizada por la revista *Caretas* y luego confluida en el libro *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*<sup>80</sup>, publicado por primera vez en 1990, sucesivamente en inglés (*The Shining Path: A History of the Millenarian War in Peru*<sup>81</sup>) y luego reeditado en 2008<sup>82</sup> y en 2012<sup>83</sup>. Su trayectoria de trabajo ha sido galardonada, en 2010, con el Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI, en modalidad homenaje. Su compromiso con la narración y la denuncia de los excesos de las Fuerzas Armadas, por un lado, y de Sendero Luminoso, por el otro, hicieron que Gorriti sufriera una breve desaparición y fuera torturado por integrantes de grupos paramilitares cercanos al gobierno de Alberto Fujimori. Es autor de otros importantes reportajes largos editados en formato libro, *La batalla*<sup>84</sup> *La calavera en negro: el traficante que quiso gobernar un país*<sup>85</sup> y *Petroaudios. Políticos, espías y periodistas detrás del escándalo*<sup>86</sup>. Gorriti ha colaborado también con *The New York Times* y *Los Angeles Times*, así como *La República*, publicando incluso

---

<sup>79</sup> Uceda, Ricardo, *Muerte en el pentagonito, Los cementerios secretos del Ejército Peruano*, Planeta, Bogotá, 2004.

<sup>80</sup> Gorriti Ellenbogen, Gustavo, *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*, Apoyo, Lima, 1990.

<sup>81</sup> *Id.*, *The Shining Path: A History of the Millenarian War in Peru*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1999.

<sup>82</sup> *Id.*, *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*, Planeta, Lima, 2008.

<sup>83</sup> *Id.*, *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*, Planeta, Lima, 2012.

<sup>84</sup> *Id.*, *La batalla*, Instituto de Defensa Legal, Lima, 2003.

<sup>85</sup> *Id.*, *La calavera en negro: el traficante que quiso gobernar un país*, Planeta, Lima, 2006.

<sup>86</sup> *Id.*, *Petroaudios. Políticos, espías y periodistas detrás del escándalo*, Planeta, Lima, 2009.

ensayos histórico-políticos como como *Ideología y destino*<sup>87</sup>. Ha dirigido el IPYS en 2005 y en la actualidad dirige una unidad de investigación periodística denominada "IDL-Reporteros"<sup>88</sup>, dentro del Instituto de Defensa Legal de Lima.

Por lo tanto, mirando al corpus de periodismo narrativo seleccionado y a sus autores, se evidencian dos trayectorias distintas: por un lado una trayectoria centrípeta, cuyo centro es justamente Perú, y que atrae hacia sí autores nacionales e internacionales, y, por otro lado, una trayectoria centrífuga, que proyecta los sujetos hacia afuera, y en particular hacia España. Ambas trayectorias de biografías y escrituras comparten rasgos, características, peculiaridades y evidencian diferencias que constituirán el centro de este análisis.

### 1.1.6. ¿Una vanguardia cultural y literaria?

Este primer intento de mapeo del fenómeno del periodismo narrativo en Perú deja emerger núcleos de protagonistas distintos, unos anclados a la experiencia aglutinante de *Etiqueta Negra* y del proyecto "Nuevos Cronistas de Indias" y otros externos, más vinculados y comprometidos con el periodismo de investigación. A nivel peruano, nunca se ha intentado esbozar un elenco de los periodistas involucrados en esta vertiente de la contemporaneidad. Sin embargo, cabe mencionar el "Diccionario abreviado de cronistas hispanoamericanos", realizado por María Angulo, Jorge Carrión, Marco A. Cervantes y Diajanida Hernández, incluido en la antología de crónica latinoamericana de Jorge Carrión, *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*<sup>89</sup>.

Me pregunto si es posible interpretar el periodismo narrativo en Perú, y más en general en América Latina, como un fenómeno de vanguardia cultural y literaria. Pensando en la discusión en torno al concepto de vanguardia en América Latina es inevitable referirse a las reflexiones de Ángel Rama, relativos a los años '20 y '30 del siglo XX, en contra de la visión homogeneizadora y reductiva del concepto de vanguardia en sentido eurocentrista<sup>90</sup>.

En efecto, según afirma Rama, el concepto de vanguardia trasciende la oposición viejo/nuevo. Por lo tanto sería más adecuado hablar de una "doble vanguardia": por un lado, una vanguardia temporal, histórica, hecha de años y momentos fundamentales, en cuya perspectiva sería posible identificar cambios y rupturas (y en la que la novela regionalista y la "poesía simple" resultaría pertenecer al pasado), y, por otro lado, el

---

<sup>87</sup> *Id.*, *Ideología y destino*, Instituto de Defensa Legal, Lima, 2003.

<sup>88</sup> Véase <<http://idl-reporteros.pe>>

<sup>89</sup> Carrión, Jorge, *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Anagrama, Madrid, 2012, pp. 405-434.

<sup>90</sup> Rama, Ángel, "Las dos vanguardias latinoamericanas", *Maldoror*, 9, pp. 58-64.



vanguardismo puro y duro, que en su interior opone dos modalidades de creación estética: la narrativa de la transculturación, que desmantela la rigidez del canon literario dejando emerger, a nivel sincrónico, una multiplicidad de propuestas, y otra vertiente universalista, todavía anclada al vanguardismo europeo.

Según Rama, el momento de "ruptura" coincide con una rearticulación múltiple de las formas artísticas, literarias y narrativas, determinando una nueva situación social y una nueva vinculación entre realidad y literatura: "Al registrar el cambio operado en su realidad y el concomitante desencuentro entre las formas literarias recibidas y esa situación nueva de la sociedad, se inclinó a asumir la ruptura, aunque más como principio regenerador de la estrecha vinculación entre realidad y literatura que como instancia pura de destrucción."<sup>91</sup>

Propongo actualizar los estudios de Rama al contexto de producción de la narrativa híbrida entre periodismo y literatura del siglo XXI, identificando, en el caso peruano, el momento de ruptura como la época de retorno a la democracia y a la expansión económica tras los años de Conflicto Armado Interno y recesión económica de la segunda mitad del siglo XX. Este momento histórico muestra una multiplicidad de propuestas literarias y narrativas en las cuales se refleja, de distintos modos, la realidad nacional. Entre ellas, se encuentra también el peculiar sector de la narración factual y periodística, en su momento de mayor auge. Se trata de obras de un grupo de autores que, como se ha dicho, no es homogéneo en cuanto a trayectorias profesionales, objetivos y recorridos biográficos, pero que sí se concentra en un determinado momento histórico, que como se verá, es el momento del retorno a la democracia. Además podemos observar que se trata de autores escolarizados, con estudios universitarios, la mayoría de ellos egresados de las facultades de Periodismo, Comunicación o Letras de la Universidad Católica de Lima o de la Universidad Mayor de San Marcos. Asimismo, muchos de ellos compartieron experiencias profesionales similares, en las redacciones de los principales periódicos peruanos, como *La República*, *Caretas* o *El Comercio*. Una parte de estos autores ha optado por la migración, revelando un afán cosmopolita que se deduce también de las propuestas narrativas y del proyecto editorial de las revistas, en particular de *Etiqueta Negra*. Es cierto, el periodismo narrativo, considerado como hecho literario, rompe la tradicional separación de las disciplinas literarias y periodísticas e introduce una nueva modalidad expresiva anclada a ambas cuencas pero innovadora en su forma.

En conclusión, el periodismo narrativo peruano, aunque quizás inconscientemente (y esto es otro aspecto interesante), se configura como una propuesta fuerte, insertada en un recorrido común a varios

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 62.

países latinoamericanos<sup>92</sup>, basada en la narración factual de la realidad como forma de arte y necesidad cultural.

## 1.2 Contexto histórico y panorama editorial

Las primeras décadas del siglo XXI en Perú han sido marcadas por acontecimientos de ruptura con las tendencias de la segunda mitad del siglo XX y de retorno a la democracia y a la paz, hechos que han inevitablemente influido en la producción cultural peruana y en la representación de la realidad nacional. De hecho, la decadencia del régimen de Alberto Fujimori, con el consecuente descubrimiento de casos de corrupción y violación de derechos humanos ocurridos bajo su gobierno, justo en los primeros meses del nuevo siglo, puso en marcha un proceso de revisión e investigación del pasado llevado a cabo tanto desde una perspectiva socio-histórica y también jurídica, como desde un enfoque eminentemente artístico y narrativo. Tras la difícil época de la violencia política, el nuevo milenio se abrió por tanto con la tensión, por un lado, hacia la denuncia y el testimonio de hechos, casos y protagonistas de los últimos fragmentos del siglo pasado, y, por otro lado, hacia la conclusión de la discusión sobre el conflicto armado y el terrorismo, con el objetivo de reafirmar y renovar, a través de la representación narrativa, un rostro distinto de Perú.

En esta trayectoria de revisión, investigación y descripción de la realidad nacional se inserta el segmento de la narrativa periodística, con sus distintos enfoques, objetivos y campos de interés. Por lo tanto,

---

<sup>92</sup> Otros contextos con una interesante producción de periodismo narrativo son Argentina y México. De hecho, en el capítulo dos se analizarán las obras que han marcado la trayectoria de evolución del periodismo narrativo latinoamericano, entre las cuales destacan las contribuciones de los argentinos Rodolfo Walsh y Tomás Eloy Martínez, así como de la mexicana Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis. A parte las obras de estos escritores, en la actualidad, la producción argentina de periodismo narrativo enfoca, en muchos casos, el tema de la dictadura militar, de la violencia o de la realidad nacional. Entre los autores más emblemático recordamos Martín Caparrós, con su la ingente producción periodística y literaria desde los años '80 hasta la actualidad, y Leila Guerriero, con *Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico*, Tusquets, Barcelona, 2005, y "Rastro en los huesos", crónica sobre la dictadura argentina publicada por la revista *Gatopardo* y galardonada con el Premio Fundación Nuevo Periodismo en 2010. Lo mismo pasa en México, donde el periodismo narrativo se configura como vehículo privilegiado para narrar el narcotráfico, la migración hacia Estados Unidos, la fronteras y toda la violencia, la corrupción y las tragedias a ello relacionadas. En esta vertiente se insertan las numerosas obras de Juan Villoro, así como de Diego Enrique Osorno ( una de las más importante, publicada también en Italia por la editorial romana LaNuovaFrontera es *La guerra de los Zetas. Viaje por la frontera de la necropolítica*, Grijalbo, México, 2012) o de Alejandro Hernández (*Amarás a Dios sobre todas las cosas*, Tusquets, México, 2013). En la sección bibliográfica se ofrece un recorrido entre las principales obras de periodismo narrativo latinoamericano.

al fin de identificar e circunscribir el contexto de origen del corpus de periodismo narrativo analizado, parece imprescindible proponer un breve recorrido histórico que trate las etapas salientes de esta época, a partir de las primeras insurgencias del terrorismo hasta la instauración del régimen dictatorial de Fujimori, con la consecuente experiencia de la Comisión de la Verdad y Reconciliación y el retorno a la democracia, para luego centrarse en la reacción del mercado editorial a esta nueva propuesta de escritura y reescritura de la historia nacional reciente.

En efecto, cabe subrayar que en muchos casos las obras de periodismo narrativo pueden ser consideradas unas de las fuentes más importantes acerca de los acontecimientos de aquellos años, gracias a su rapidez de respuesta y representación. Obras como las de Gustavo Gorriti, Sally Bowen y Jane Holligan, David Hidalgo Vega, Umberto Jara, Santiago Roncagliolo y Ricardo Uceda son el resultado de años de investigación llevadas a cabo por reporteros enviados a las zonas de emergencia o cuya actividad se ha dedicado a la cobertura y a la investigación de asuntos políticos.

Sin duda, la fuente principal acerca de los años del Conflicto Armado Interno está representada tanto por los testimonios y pruebas reunidas durante el proceso de investigación por parte de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), como por los resultados de la misma CVR difundidos con el Informe Final *Hatun Willakuy* en 2003<sup>93</sup>. Esta importantísima y delicada experiencia de aplicación de la tutela de los derechos humanos y de justicia internacional ha dado origen a una gran producción ensayística de carácter socio-jurídico y antropológico que ha acompañado y seguido la realización de todo el proceso de juicio y transición hacia la paz y la democracia que selló el principio del siglo XXI en el Perú. Varios estudios se han concentrado sobre los aspectos simbólicos de la guerrilla de Sendero Luminoso en el contexto del conflicto. Me refiero en particular a los estudios de Carlos Iván Degregori<sup>94</sup>, de Juan Ossio<sup>95</sup>, y de Gonzalo Portocarrero<sup>96</sup>. Otros, en cambio, analizan tanto la aplicación de la justicia como el retorno a la democracia y

---

<sup>93</sup> Comisión De La Verdad Y Reconciliación, *Informe final, Conclusiones generales*, Comisión de la Verdad y Reconciliación, Lima, 2003 y Comisión De La Verdad Y Reconciliación, *Hatun Willakuy, Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*, Comisión de la Verdad y Reconciliación, Lima, [2004] 2008.

<sup>94</sup> Degregori, Carlos Iván, *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú 1980-1989*, IEP, Lima, 2011.

<sup>95</sup> Ossio, Juan, *Violencia estructural en el Perú: Antropología*, AEPEP, Lima, 1990.

<sup>96</sup> Portocarrero, Gonzalo, *Profetas del odio, Raíces Culturales y líderes de Sendero Luminoso*, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2012.

el proceso institucional de reconciliación desde una perspectiva eminentemente académica, como es el caso de los estudios de Kimberly Theidon<sup>97</sup> y Gabriella Citroni<sup>98</sup>.

Además, es interesante destacar que el tema de la violencia política ha tenido un importante reflejo no sólo en el periodismo narrativo, sino también, en literatura peruana contemporánea de ficción. A este propósito resultan interesantes los estudios de Marx R. Cox<sup>99</sup> dedicados a indagar el tratamiento narrativo de temáticas relacionadas con la violencia, el poder, la guerra de guerrillas y la población. Las investigaciones de Cox se centran exclusivamente en literatura de ficción, novelas y cuentos, producida a partir de los años '80 en adelante, ofreciendo un panorama completo de toda la producción literaria acerca de los años de la violencia ordenada en un corpus y enfocada a través de un molde crítico interesante: Cox de hecho indaga tanto temas como escritores del segmento de producción literaria denominada "narrativa andina"<sup>100</sup>, en el que confluyen las instancias de representación de las temáticas neo-indigenistas junto con el tema de la violencia, muy a menudo ignorada adentro del universo de la literatura peruana. Los estudios de Cox, junto con las perspectivas proporcionadas por varios autores que colaboraron en las publicaciones por él

---

<sup>97</sup> Theidon, Kimberly, *Entre Prójimos, el conflicto armado interno y la política de reconciliación en el Perú*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, [2004] 2009.

<sup>98</sup> Citroni, Gabriella, *L'orrore rivelato, L'esperienza della Commissione della verità e riconciliazione in Perù: 1980-2000*, Giuffrè, Milano, 2004.

<sup>99</sup> Mark R. Cox se ocupa de la representación literaria de la violencia política en Perú desde 1990. Según dice en la introducción a su último trabajo, *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia* (Pasacalle, Lima, 2010, p. 15-16) empezó a dedicarse a la literatura de la violencia a partir de sus estudios de postgrado. De hecho, su tesis de doctorado, *Violence and Relations of Power in Andean-based Peruvian Narrative since 1980* (Tesis doctoral, Universidad de Florida, 1995, inédito), es un primer acercamiento al tema. Tras la evaluación del potencial revolucionario en las obras de Manuel Scorza e Hildebrando Pérez Huarranca, Cox dedica el resto del trabajo al tratamiento narrativo de la violencia y de las relaciones de poder en relación a la guerra de guerrillas y a la población rural en dieciséis escritores andinos. Pocos años después, Cox publicó una bibliografía anotada sobre el tema de la violencia política en Perú, (*An Annotated Bibliography of Narrative Fiction about Sendero Luminoso and the Guerrilla War in Peru*", *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1, 1998) que indizaba treinta y dos escritores peruanos por un total de once novelas y sesenta y dos cuentos. El corpus fue ampliándose, pues en la antología *El cuento peruano en los años de la violencia* (Editorial San Marcos, Lima, 2000) contaba con sesenta escritores por un total de cien cuentos y treinta novelas. El corpus siguió creciendo, y con la publicación de *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980* (Editorial San Marcos, Lima, 2004) llegó a incluir 104 escritores, por un total de 192 cuentos y 46 novelas. La nueva bibliografía anotada publicada en 2008, "Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con estudio previo)", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 68, 2008, pp. 227-268, proponía 165 escritores por un total de 306 cuentos y 68 novelas. Muchos de estos textos han sido analizados en el ya mencionado volumen *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia* (Pasacalle, Lima, 2010) que a través de tres perspectivas, la de escritores andinos, de escritores ex-insurgentes y de académico, proporcionan una inestimable contribución y herramienta para el estudio de la narrativa acerca del conflicto armado interno.

<sup>100</sup> Cox, Mark R., *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, Editorial San Marcos, Lima, 2004, p. 67.

coordinadas, entre los cuales recordamos Antonio Melis, también serán una base firme para el análisis del corpus de periodismo narrativo peruano, en tanto parte del mismo corpus de narrativa, en este caso periodística, acerca del tema de la violencia política, y también parte del más amplio cauce de la literatura peruana.

Por lo tanto, con el fin de reconstruir la trayectoria de escritura y publicación de las obras analizadas, proponemos recorrer los momentos más significativos, a nivel histórico y social, de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad.

### *1.2.1. De las primeras chispas de la guerra de guerrillas a los años del régimen "Fujimontesinista"*

A partir de los años '70 en Perú se agudizan las tensiones debidas a la falta de correspondencia entre las instancias del país, doblado por la pobreza, el analfabetismo, la perdurada crisis económica y las exclusiones y desigualdades sociales. Acusando el gobierno de Fernando Belaúnde Terry (1963-1968) de no haber conseguido llevar a cabo las reformas sociales necesarias, y, sobretodo, de haber ratificado un acuerdo profundamente lesivo de la dignidad y de los intereses nacionales con la compañía petrolífera peruana y la Internacional Petroleum Company, en 1968 tomó el poder el General Juan Velasco Alvarado, comandante de las Fuerzas Armadas, instaurando el denominado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. Con Alvarado el ejército vino a adquirir un estatuto epistémico inédito, ya que se proponía como fuerza no conservadora sino reformista, crítica con respecto al inmenso poder de la oligarquía nacional y extranjera y contraria a la marginación de las masas<sup>101</sup>.

El régimen de Alvarado, que perduró hasta 1975, concentró mucha autonomía en sus manos, proclamó la tan deseada reforma agraria, pero sin lograr realizar los objetivos que se proponía, como el incremento económico, la integración nacional, la superación de la dependencia económica del exterior y la eliminación de los conflictos de clase. De hecho la época estuvo caracterizada por el aumento vertiginoso de las migraciones internas, la limitación de las actividades productivas, el crecimiento de la violencia popular y el perdurar del poder de una clase alta populista y de una fuerte dependencia del mercado y del crédito extranjero. Aunque el experimento militar reformista logró crear un estado intervencionista, no fue capaz de

---

<sup>101</sup> Chiaramonti, Gabriella, *Perù, Ecuador e Bolivia. Le repubbliche impervie (1860-1990)*, Giunti, Firenze, 1992, p. 142.

superar el dualismo ínsito en la sociedad peruana<sup>102</sup>. Por lo tanto se intensificaron los conflictos entre el régimen golpista y los distintos sectores de la sociedad, de los trabajadores rurales a los empresarios y maestros, insatisfechos por las reformas. El empeoramiento de las condiciones económicas y las crecientes manifestaciones de disenso llevaron Velasco a tomar medidas extremas, como la deportación de líderes políticos y sindicales y la expropiación de los medios de comunicación nacional, que causaron una radicalizada división en las Fuerzas Armadas. De hecho, en 1975, Alvarado fue suplantado por el General Francisco Morales Bermúdez Cerutti quien dio séquito al régimen golpista hasta 1979, introduciendo un modelo económico más cercano a las necesidades de la comunidad financiera y empresarial.

Sin embargo, la situación económica estaba ya ampliamente afectada por los gastos militares, las presiones de la comunidad bancaria internacional y del Fondo Monetario Internacional, la recesión, con el estancamiento de las actividades productivas y la subida de los precios. En consecuencia, se intensificaron, por un lado, las oposiciones antigubernamentales y, por el otro, la intolerancia y la represión, hasta llegar a la huelga general de 1977 que paró el país entero y movió los militares a predisponer un proceso de retorno a la democracia. En 1978 fue inaugurada la Asamblea Constituyente y en 1979 fue promulgada la constitución, todavía vigente en Perú, que en aquel entonces representó un cuadro normativo avanzado y democrático.

Desde luego, la constitución del 1979 promovía el retorno a la democracia preservando el poder de la casta militar, y, además, concentraba el poder en las manos del Ejecutivo, que fue habilitado a declarar el "estado de emergencia" con la consecuente suspensión de las garantías constitucionales. El partido aprista parecía representar una oportunidad para el desarrollo progresista popular, sin embargo se generó un vacío de poder que permitió, en 1980, que Acción Popular volviera al poder con el mismo Fernando Belaúnde Terry, contra cuyo gobierno había sido organizado el golpe de las Fuerzas Armadas doce años antes<sup>103</sup>. La Comisión de la Verdad y Reconciliación indica la fecha de 1980 como momento de inicio de la violencia refiriéndose al emblemático episodio de quema de urnas electorales llevada a cabo por el Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso en Chuschi, provincia de Cangallo, en ocasión de las primeras elecciones democráticas después de 17 años de dictadura militar<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, pp. 141-160.

<sup>103</sup> Gorriti, Gustavo, *op. cit.*, pp. 17-19.

<sup>104</sup> Gabriella Citroni, *op. cit.*, pp. 21.

El movimiento político Sendero Luminoso, nació a principios de los años '70 de las argumentaciones ideológicas de Abimaél Guzmán, profesor de filosofía de la Universidad de Huamanga<sup>105</sup>, Ayacucho, y empezó a desarrollarse como formación guerrillera revolucionaria, de inspiración maoista, con bases en las zonas andinas y de selva. El movimiento empezó a manifestarse con folletos y proclamas que ensalzaba e incitaban la población a la revolución amenazando los representantes del estado neoliberal pero también sus cómplices, hasta los simples ciudadanos, que poco a poco se volvieron verdaderas manifestaciones de violencia.

Esta primera acción llamativa de Sendero Luminoso llegó en un momento de falta de alternativa política en el panorama nacional y en el medio de grandes déficit de deuda con la comunidad internacional, y se configuró como símbolo del rechazo de cualquier régimen y de la libre democracia.

Belaúnde no pudo contrarstar los efectos negativos ni de la recesión internacional ni de la depresión local, agravada por la insistencia de desastres naturales causados por la corriente del Niño. En las barriadas de Lima, eufemísticamente definidas "pueblos jóvenes", se evidenciaban condiciones de disgregación social, degrado y abandono, las cuales facilitaron la insurgencia del movimiento guerrillero de inspiración maoista Sendero Luminoso. De hecho en 1982 Ayacucho fue declarada "zona de emergencia" y el presidente Belaúnde llegó a ampliar la libertad de acción de los militares en aquellas zonas, creando tensiones con la oposición, la Iglesia y la población local, en su mayoría de origen rural. Uno de los casos más emblemático del estado de tensión y de las paradojas instauradas por la oposición entre Sendero y las Fuerzas Armadas fue la masacre de Uchuraccay, en enero de 1983, en la que los campesinos mataron a ocho periodistas, enviados a las "zonas rojas" creyendo que se tratara de terroristas<sup>106</sup>. En el mismo año, hubo otra matanza feroz en el pueblo de Lucanamarca: los campesinos de la zona fueron matados a hachazos por parte de

---

<sup>105</sup> La crónica extensa *La cuarta espada, La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso* de Santiago Roncagliolo (Debate, Madrid, 2007) reconstruye la historia de este enigmático personaje presentando la trayectoria de nacimiento y desarrollo del movimiento Sendero Luminoso.

<sup>106</sup> Tras el episodio, Belaúnde creó una comisión de investigación, que fue presidida por Mario Vargas Llosa, la cual redactó el *Informe de la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay* (Editora Perú, Lima, 1983), en el que la comunidad andina es definida "arcaica" y "primitiva" con respecto a la "sociedad nacional". Carlos Iván Degregori habla de "muerte de la antropología" con respecto al informe redactado por la comisión, ya sea por su superficialidad, ya sea por los efectos producidos a nivel general, puesto que el cierre rápido y sin profundidad de la investigación no permitió reflexionar acerca del bártro en el que había sido proyectado el país entero. Degregori, Carlos Iván, *La década de la antipolítica, Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*, IEP, Lima, 2000, p. 48.

guerrilleros de Sendero Luminoso por ser, supuestamente, colaboradores del gobierno<sup>107</sup>. En un principio los enfrentamientos de la zona entre Ayacucho y Huanta, entre sierra y selva, en lugares rurales aislados de las grandes ciudades y de la capital, así como de la globalización y del progreso, fueron considerados básicamente peleas entre "salvajes con conductas criminales por naturaleza"<sup>108</sup>, reduciendo la dimensión del movimiento Sendero Luminoso al elemento andino y a la reivindicación étnica, ignorando que se trata de un partido de inspiración marxista y maoísta<sup>109</sup>. La "guerra de guerrillas"<sup>110</sup>, como incitaba Sendero en sus panfletos, fue ignorada por muchos años siendo caracterizada por las autoridades como un "conflicto étnico" intra-andino<sup>111</sup>, mientras que en realidad se estaba volviendo un verdadero conflicto civil.

Las elecciones de 1985 no confirmaron el poder de Acción Popular sino que vieron el auge del APRA, que se estaba renovando tras la muerte de su fundador, Haya de la Torre, siguiendo el modelo de una moderna fuerza social-democrática interna a la Internacional Socialista, de tonos populistas y nacionalistas<sup>112</sup>. El nuevo presidente, Alan García, propuso un plan de reactivación económica con incentivos para empresas y trabajadores, con el fin de limitar las protestas y las acciones de Sendero. Sin embargo no logró instaurar un diálogo con los líderes del movimiento ni dejar percibir la presencia del estado en las zonas más alejadas e impenetrables del país. En efecto, el 1986 fue el año de la rebelión de la cárcel del Frontón, en la que perdieron la vida 270 prisioneros, en su mayoría senderistas. Asimismo, salió a la luz otro movimiento reivindicativo, el Movimiento Revolucionario Tupác Amaru (MRTA), en abierta y fuerte oposición tanto al Estado como a Sendero, que protagonizó unos de los momentos más tensos de los años '90. En 1987, frente a nuevos señales recesivos en la economía, García propuso la nacionalización del sistema financiero con el fin de democratizar la deuda y cesar con la exportación de capitales. Sin embargo la idea tuvo reacciones muy negativas y se crearon frentes de oposición dentro del mismo partido de García y en la sociedad. Mario Vargas Llosa por entonces ya era el líder del Movimiento Cívico por la Libertad que en unos

---

<sup>107</sup> Véase la sección dedicada al acontecimiento en el *Informe Final de la CVR*. Acerca del tema se realizó un documental, *Lucanamarca*, dirigido por los peruanos Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez, presentado en varios festivales de cine documental internacionales.

<sup>108</sup> Castro Neira, Yerko, *La guerra en Perú. Apuntes para su comprensión, Ensayo introductorio*, en Gavilán Sánchez, Lurgio, *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia*, IEP, Lima, 2012, p. 36.

<sup>109</sup> Starn, Orin, Senderos inesperados. Las rondas campesinas de la sierra sur-central, en Degregori, Carlos Iván, et. al., *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso*, IEP, Lima, 1996, pp. 235-239.

<sup>110</sup> Gorriti, Gustavo, *op. cit.*, p. 293.

<sup>111</sup> Castro Neira, Yerko, *op. cit.*, p. 36.

<sup>112</sup> Chiamonti, Gabriella, *op. cit.*, p. 181.



años se presentaría como Frente Democrático (FREDEMO) en las elecciones nacionales. Entre 1987 y 1989, a causa de la nacionalización de los bancos y de los efectos de la recesión económica generalizada, el PIB cayó del 15%, los sueldos reales del 60% y la inflación tocó el 100% en 1988, el 1000% en 1989 y el 2500% en 1990, con el riesgo de ser excluido por el FMI y el Banco Mundial y el dismantelamiento de toda clase de servicios sociales, de la sanidad a la escuela y los transportes públicos<sup>113</sup>.

En este escenario se preparaban las elecciones de 1990, en las que la izquierda socialista del APRA se veía totalmente descreditada, mientras que otros partidos, como Izquierda Unida, sufrían fracturas recientes. Sendero incrementó sus acciones y atentados con el objetivo de impedir el proceso electoral hasta obligar al gobierno a declarar el "estado de asedio". Los candidatos mayoritarios eran Mario Vargas Llosa, a cabo del FREDEMO, y el desconocido líder de la inédita formación neoliberal Cambio 90, Alberto Kenya Fujimori.

Fujimori había sido rector de la Universidad Agraria La Molina de Lima entre 1984 y 1988, no tenía vinculaciones con los partidos existentes y se colocaba como un *outsider* en el panorama político peruano. Su eslogan "Honestidad, Tecnología y Trabajo" lo caracterizaba como candidato 'limpio', sin responsabilidades en cuanto a corrupción política y recesión económica nacional, es decir como un simple ciudadano al servicio de Perú. De hecho, otro lema de la primera campaña electoral fue "Un presidente como tu"<sup>114</sup>. Además Fujimori venía de una familia japonesa, emigrada a Perú en los años '30 debido a las tensiones, a la caracterización prevalentemente agrícola y rural del país y a la crisis económica y social causada por la inminente participación de Japón en la Segunda Guerra Mundial<sup>115</sup>, y ya a partir de su primera candidatura empezó a construir su propio personaje de hombre concreto, de honradez y eficacia típicamente niponas, siempre sonriente pero intransigente<sup>116</sup>.

Su candidatura se opuso a la del escritor y futuro Premio Nobel Mario Vargas Llosa, representante del ya mencionado FREDEMO, cuya trayectoria tanto biográfica como política dejaba un margen de desconfianza en la población peruana. Vargas Llosa, de hecho, a pesar de ser ya por 1990 uno de los escritores más famosos e internacionalmente reconocidos de Perú, vivía en exilio voluntario desde los '60, parecía preferir la

---

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>114</sup> Krišuk, Bárbara, "Política y medios de comunicación: La construcción de liderazgos neopopulistas en el marco de los multimedios, Reflexiones acerca de Menem en Argentina y Fujimori en Perú (1989-1995)", *Revista de Ciencia Política*, N.4 América Latina entre dos siglos, <[www.revenciapolitica.com.ar](http://www.revenciapolitica.com.ar)>.

<sup>115</sup> Jochamowitz, Luis, *Ciudadano Fujimori*, Peisa, Lima, 1993, pp. 20-46.

<sup>116</sup> Cairati, Elisa, *Il reality show di Alberto Fujimori*, Tesis de Maestría, Università degli Studi di Milano, Milano, 2011, (inédito).

compañía de los intelectuales de París o Londres a la de sus compatriotas y no pasaba demasiado tiempo en su tierra natia. A nivel político, tras haber admirado Fidel Castro, proclamándose marxista, y haber apoyado el golpe peruano de los militares reformistas de Alvarado, se convirtió a la socialdemocracia a mitad de los '70 para volverse un convencido de la economía de libre mercado, de pensamiento derechista, devoto a los consejos de Margaret Thatcher, en los '80<sup>117</sup>.

No obstante esta ambigüedad de carácter político, Vargas Llosa fue honesto: insistió en la necesidad de aplicar una serie de medidas económicas drásticas para invertir la tendencia recesiva, lo cual, agravado por su figura lejana de la realidad y de las necesidades sobretodo de los sectores andinos y más marginales de la población no le procuró el apoyo necesario para ser un líder transversalmente reconocido. En cambio, Fujimori, con su personalidad híbrida, ni japonesa ni peruana, de "chino acriollado", lejana del mundo político y cercana a la realidad nacional, al sector de los migrantes, al mundo rural por haber sido rector de la Universidad Agraria, incentivada por una campaña electoral que incluyó visitas, actas y representatividad incluso en los pueblos jóvenes de Lima y en las provincias, representó la alternativa más acreditada. Por lo tanto el primer turno electoral, en 1990, eligió a estos dos finalistas: por un lado el "blanquito europeizado" y, por el otro, el "nisei acriollado"<sup>118</sup>.

Esta fue una de las etapas más interesantes a nivel mediático y socialmente emblemáticas del cierre del siglo XX peruano<sup>119</sup>: el éxito final de Fujimori<sup>120</sup> marcó el inicio de una nueva época, inaugurada por este

---

<sup>117</sup> Bowen, Sally, *El expediente Fujimori, El Perú y su Presidente 1990-2000*, Perú Monitor S.A., Lima, 2000, pp. 14-16.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 6. Sobre el personaje de Fujimori, sus orígenes, su escalada hacia el poder y también su caída existe una ingente producción literaria, prevalentemente de no ficción, entre periodismo narrativo y ensayos. Destacan a este propósito la ya mencionada crónica extensa de Sally Bowen *El expediente Fujimori, El Perú y su Presidente 1990-2000* (Perú Monitor S.A., Lima, 2000), el trabajo de investigación del periodista Luis Jachamowitz *Ciudadano Fujimori. La construcción de un político* (PEISA, Lima, 1993) y el ensayo de Carlos Iván Degregori *La década de la antipolítica, Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos* (IEP, Lima, 2000). Asimismo, su figura protagoniza la producción literaria del escritor peruano César Rosales-Miranda. Sus novelas *Del vientre del gallinazo* (Editorial Mare Nostrum, Santiago de Chile, 2006) y *Operación Cuatro Suyos* (Altazor, Lima, 2011), recorriendo las etapas de la historia del ex-presidente de origen nipón y de su asesor Montesinos, en los textos "Hiroyasu" y "Montesuma", resultan ser muy interesante por los recursos de ficcionalización de la realidad utilizados.

<sup>119</sup> Interesantísimo a nivel de estrategias de comunicación y recursos semióticos fue el debate electoral entre los dos candidatos antes del segundo turno, cuyo centro fue ya no tanto el programa político (el único punto en el que discrepaban fuertemente eran las medidas drásticas denominadas "shock económico" invocadas por Vargas Llosa y renegadas por Fujimori) sino las dos figuras, relativamente nuevas en el panorama político nacional, véase: V.V. A. A., *El Debate. Versión Completa del Debate realizado entre los Candidatos a la Presidencia de la República, en el Centro Cívico de Lima, el 3 de junio de 1990*, Universidad del Pacífico, Lima, 1990.

<sup>120</sup> La prensa definió la victoria del candidato nipón un tsunami: Fujimori obtuvo un 62,4% de las preferencias, dejando a Vargas Llosa solamente un 37,6% de votos. Véase Bowen, Sally, *op. cit.*, p. 29.

primer gobierno y luego confirmada por el autogolpe de 1992 y por una segunda elección en 1995 y el intento de presentarse por un tercer mandato, tras la huida a Japón, en 2000. Empezó así un periodo denominado "Fujimorato", caracterizado por la concentración del poder en las manos del presidente, por la realización del "Fujishock", es decir las temidas medidas económicas tan denigradas durante el proceso electoral, y por la lucha intransigente contra la subversión y la oposición política<sup>121</sup>. En 1992, de hecho, Fujimori declaró la suspensión del régimen democrático, sustituido por el poder dictatorial y totalitario del Presidente en tanto jefe del denominado Gobierno de Emergencia y Reconstrucción Nacional, motivado por la necesidad de superar el obstruccionismo del Parlamento, modificar la constitución con el fin de llevar a cabo las reformas necesarias a la definitiva estabilización económica que aseguraría crecimiento y desarrollo y de realizar el proceso de pacificación nacional tras el incremento de las actividades terroristas de Sendero. Fujimori destituyó el Parlamento y lo sustituyó con el Congreso Constituyente Democrático, con el fin de promulgar una nueva constitución poniendo fin, de hecho, a la breve temporada democrática<sup>122</sup>.

Entre 1990 y 1992 las acciones de Sendero se intensificaron, concentrándose en grandes atentados<sup>123</sup> y en la eliminación de líderes civiles, como dirigentes sindicales, sacerdotes, representantes políticos y alcaldes<sup>124</sup>. Por su parte, el régimen reaccionó impulsando la actividad de los cuerpos de inteligencia y de las Fuerzas Armadas para que se llegara a una eliminación drástica del elemento terrorista<sup>125</sup>. Si por un lado, el GEIN (Grupo Especial de Inteligencia de la Policía Nacional) seguía sus investigaciones buscando la cabeza de la organización Senderista, Abimaél Guzmán, conocido como Presidente Gonzalo<sup>126</sup>, Fujimori presionaba el SIN (Servicio de Inteligencia Nacional) para que creara

---

<sup>121</sup> *Ídem*.

<sup>122</sup> La Bella, Giuseppe, *Perù: Il tempo della vergogna, Rapporto finale della Commissione per la Verità e riconciliazione*, EMI, Bologna, 2004, pp. 6-7.

<sup>123</sup> Uno de los episodios más impresionante es la explosión de un coche-bomba en calle Tarata, en pleno centro de Miraflores, en Lima, ocurrido el 16 de julio de 1992. en el cual perdieron la vida veinticinco personas y más de 200 fueron heridas. Sobre el hecho ha sido realizada la película *Tarata* de Fabrizio Aguilar (Perú, 2009).

<sup>124</sup> Uno de los asesinatos más noto es el de María Elena Moyano, una activista social afroperuana que vivía y trabajaba en Villa El Salvador, uno de los pueblos jóvenes de Lima, ocurrido el 15 de febrero de 1992. A su historia ha sido dedicada la película *Coraje*, de Alberto Chico Durant (Perú, 1998). La hermana, Martha Moyano, ha sido una feroz partidaria de las filas fujimoristas y Congresista de la República de Perú entre 2000 y 2011.

<sup>125</sup> Degregori, Carlos Iván; Rivera Paz, Carlos, *Perú 1980-1993: Fuerzas Armadas, subversión y democracia, Redefinición del papel militar en un contexto de violencia subversiva y colapso del régimen democrático*, IEP, Documento de trabajo N° 53, Serie Documentos de Política N. 5, IEP, Lima, 1993.

<sup>126</sup> Cairati, Elisa, "El desafío de 1509 Operación Victoria: documentar la guerra de espionaje en el Perú. Una conversación con Judith Vélez Aguirre", *Altre Modernità*, n. 11, 05/2014, pp. 179-188 <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline>>.

ulteriores fuerzas contrasubversivas, y nombró jefe de esta institución a Vladimiro Montesinos<sup>127</sup>, oscuro personaje formado en la famosa Escuela de las Américas de Panamá en los métodos antsubversivos y deseoso de tener cargos de responsabilidad en el poder<sup>128</sup>. Por lo tanto el SIN tras haber eliminado gradualmente a los militares institucionalistas y contrarios al uso de la violencia y ataques antsubversivos, creó primero un organismo oficial dedicado a contrastar la subversión, la DINCOTE (Dirección Nacional Contra El Terrorismo) y luego dos grupos paramilitares, el Grupo Colina<sup>129</sup> y el Comando Rodrigo Franco, responsables de matanzas y asesinatos<sup>130</sup> que constituyeron los principales cargos de acusación en contra del gobierno en el proceso de pacificación nacional empezado por la institución de la CVR en el 2000<sup>131</sup>.

Tras la implementación del régimen autoritario y el establecimiento de las bases necesarias a preservar la estabilidad y la continuidad del poder, siguieron años convulsos, que vieron la captura del líder de Sendero Luminoso en 1992<sup>132</sup>, la promulgación de la nueva constitución en 1993 y el nuevo éxito electoral de Fujimori, fuerte de los resultados obtenidos en la guerra al terrorismo, de la estabilización de la inflación y del mejoramiento general del aspecto económico, en 1995<sup>133</sup>.

---

<sup>127</sup> El personaje del Doctor Vladimiro Montesinos está circundado por un alón de misterio y curiosidad. Su escalada al poder y sus actividades revelaron un personaje contradictorio, observador y calculador, que se movía estratégicamente detrás del Presidente Fujimori realizando una gran obra de soborno y corrupción para suportar el gobierno en las futuras elecciones, consolidando su propio poder. Este mismo personaje es protagonista de una ingente producción literaria, prevalentemente de periodismo narrativo, y entonces de no ficción. De hecho a él se dedica la crónica extensa *El espía imperfecto, La telaraña siniestra de Vladimiro Montesinos* de Sally Bowen y Jane Holligane (PEISA, Lima, 2003), las investigaciones periodísticas de Luis Jochamowitz *Vladimiro: Vida y Tiempo de un Corruptor. Expediente I y Vladimiro: conversando con el Doctor (fragmentos). Expediente II* (El Comercio, Lima, 2002), así como del perfil "El general", escrito por Luis Felipe Gamarra y publicado en el libro de perfiles *Pequeños dictadores. Seis personajes que (también) gobernaron un país* (Solar Central de Proyectos, Lima, 2007), pp. 19-59. Pero también ha sido protagonista de la novela *Grandes Miradas* de Alonso Cueto (PEISA, Lima, 2003; ANAGRAMA, Lima, 2005).

<sup>128</sup> Gorriti, Gustavo, *op. cit.*

<sup>129</sup> Jara, Umberto, *Ojo por ojo, La verdadera historia del Grupo Colina*, Norma, Lima, 2007a.

<sup>130</sup> Se trata principalmente de las matanzas de Barrios Altos, ocurrida en 1991, en la que los militares mataron a todos los participantes de una fiesta, incluso un niño, y de la desaparición y asesinato de nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional Guzmán y Valle La Cantuta (Chosica, Lima) acusados de apoyar a Sendero, en 1992.

<sup>131</sup> Citroni, Gabriella, *op. cit.*

<sup>132</sup> La historia de la captura de Abimaél Guzmán ha sido analizada desde múltiples puntos de vista, ya que fue llevada a cabo por el GEIN, que mantenía cierta independencia del régimen y funcionaba como grupo especial adentro de la Policía Nacional y no por la DINCOTE, como en cambio desearía el Presidente Fujimori. Interesante a este propósito el documental de Judith Vélez Aguirre, *1509 Operación Victoria* (Perú, 2011) que reconstruye toda la labor del GEIN y los operativos de Sendero de la época. Véase también la entrevista a la autora, en Cairati, Elisa, *op. cit.*

<sup>133</sup> En 1995, además, fue promulgada la Ley 26479 del Congreso Constituyente Democrático que declaraba una amnistía para los hechos y las violencias realizadas por parte de militares involucrados en la lucha contra el terrorismo entre 1980 y 1995. Jara, Umberto, *op. cit.*, p. 191.

El año 1996 en cambio fue marcado por un acontecimiento que representó, de hecho, la absoluta falta de control del Estado sobre las actividades terroristas, por un lado, y el perdurar de una situación de agitación social, por el otro. El 17 diciembre, el ya mencionado grupo guerrillero MRTA, que hasta este momento no había protagonizado acciones reivindicativas de cierta relevancia, tomó la residencia del embajador de Japón en Lima mientras en ella se desarrollaban las celebraciones del natalicio del Emperador de Japón. Los miembros del MRTA secuestraron a los presentes y, tras haber concedido libertad a mujeres y personas muy mayores, tomaron como rehenes a unas cien personas, entre diplomáticos, generales, oficiales del gobierno, y personajes de rango, pidiendo que la liberación de varios de sus miembros encarcelados durante los años de conflicto, ahora presos en las distintas cárceles de Perú, y el mejoramiento general de las inhumanas condiciones carcelarias sufridas en las prisiones peruanas por los presos por terrorismo.

La toma se concluyó el 22 de abril, cuatro meses después, con una acción militar, muy contestada, llevada a cabo por las Fuerzas Armadas, bajo órdenes del Presidente Fujimori. El resultado fue la liberación de todos los rehenes, que durante el periodo de encierro no habían sufrido violencias por parte de los secuestradores, y la muerte de todos los miembros del MRTA involucrados en la ocupación<sup>134</sup>.

Por lo tanto, la denominada "crisis de la embajada japonesa" ofreció a Fujimori la posibilidad de demostrar la eficacia de su gobierno en la gestión de la operación de rescate que fue presentada no como el fracaso de la resolución pacífica y entonces una masacre injustificada, así como una violación de los derechos humanitarios, sino como un éxito de la lucha contra el terrorismo<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup> Boyd Jara, María Cristina, *Prensa y Opción Militar, Rehenes en la Casa del Sol Naciente*, Aliaga, Lima, 2003. El episodio de la toma de la residencia del embajador de Japón en Lima ha sido al centro de varias investigaciones. Sin embargo un documento excepcionalmente lúcido es la crónica extensa de David Hidalgo Vega *Sombras de un rescate. Tras las huellas ocultas en la residencia del embajador japonés* (Planeta Perú, Lima, 2007), así como la crónica de Umberto Jara, *Secretos del túnel: Lima, Perú, 126 de cautiverio en la residencia del embajador del Japón* (Norma, Lima, 2007), ambas partes del corpus de periodismo narrativo aquí analizado, que reconstruyen, día tras día, todas las etapas de la denominada "crisis de la embajada japonesa". Los textos, como se verá más adelante, no se configuran como meras investigaciones periodísticas, sino, más propiamente, como reconstrucciones literarias de los hechos, en las pautas de la narrativa de no ficción.

<sup>135</sup> Durante toda la temporada de ocupación, el gobierno alejó a la prensa internacional del lugar y fueron difundidas tan solo noticias filtradas por el SIN. En el momento de la puesta en marcha de la "Operación Chavín de Huantar", con la que las Fuerzas Armadas excavaron un túnel para entrar a la residencia y liberar a los rehenes. Sin embargo, en el ataque fueron eliminados los 14 emerretistas responsables de la toma (véase Bowen, Sally, *op. cit.*, pp. 275-306). En 2001, en el marco de las actividades de investigación acerca de los crímenes del Conflicto Armado Interno, fueron exhumados los cadáveres de los secuestradores, y la consecuente autopsia comprobó la presencias de heridas mortales de arma de fuego en la nuca, pruebas de una verdadera y consciente ejecución de hombres heridos y rendidos (véase la página de la Asociación Pro Derechos Humanos APRODEH <[www.aprodeh.org.per](http://www.aprodeh.org.per)>).

Fuerte de los nuevos éxitos conseguidos, amplificadas por la información gubernamental difundida por el gobierno, y cuidadosamente presentados ejerciendo, por un lado, una estricta actividad de censura sobre los presuntos casos de violencia y corrupción relativos al gobierno y a las Fuerzas Armadas y, por el otro, una feroz manipulación de la información pública, llevaron Fujimori a triunfar en las elecciones de año 2000, con la formación Perú 2000, en las que pudo presentarse tras la modifica constitucional de 1993<sup>136</sup>.

Sin embargo, el apogeo del "Fujimorato" tuvo corta vida ya que pocos meses después de las elecciones explotó el escándalo de los "Vladivideos": un miembro del SIN entregó a parlamentares de la oposición un video que mostraba como Vladimiro Montesinos sobornaba, con dinero público, y con conocimiento consiente del SIN, a representantes políticos en vista de las elecciones de 2000<sup>137</sup>.

El declino fue inevitable: Montesinos intentó una rocambolesca huida a Panamá, para luego ser arrestado, mientras que Fujimori en un primer momento intentó mostrarse como víctima inocente de un complot, y luego de viajar a Burnei para celebrar la reunión del Foro de la Cooperación Económica Asia-Pacífico, no volvió a Perú, sino que se refugió en Japón, renunciado a su cargo a través de un fax. Su hija, Sofía Keiko Fujimori, que en todos estos años había actuado *de facto* como su primera dama, tras la separación de su mujer Susana Higuchi<sup>138</sup>, tuvo que alejarse del Palacio de Gobierno, acreditando la imagen de una verdadera persecución de la familia Fujimori. La presidencia pasó temporáneamente a Valentín Paniagua Corazao, cuyo gobierno puso en marcha el proceso de pacificación nacional y transición hacia una verdadera democracia, a través de la institución de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

Sin embargo, Fujimori, lejos de la idea de hacer frente a los cargos pendientes contra su figura y tras haber consolidado su poder y reconocimiento en Japón<sup>139</sup>, intentó volver a Perú para las elecciones de

---

<sup>136</sup> Bowen, Sally, *op. cit.*, pp. 267. A través de la propuesta denominada "Interpretación Auténtica" de la Constitución de 1993, el gobierno de Fujimori argumentó que el mandato de 1995-2000 fue el primero de Fujimori bajo la nueva ley constitucional, y por tanto habría que considerar este lapso como primer gobierno. De esta forma no existiría ningún obstáculo a presentarse en las elecciones del año 2000, con la previsión de un segundo mandato, que, en la realidad, correspondía a un inconstitucional e ilegítimo tercer mandato democrático, agravado por la proclamación de tres años de régimen dictatorial.

<sup>137</sup> Degregori, Carlos Iván, *La década de la antipolítica, Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*, IEP, Lima, 2000.

<sup>138</sup> Susana Higuchi se separó de Alberto Fujimori en el año 1992, cuando acusó públicamente la familia Fujimori de tráficos económicos ilícitos. En el año 1994 anunció su candidatura a la cabeza de un nuevo partido político, Armonía Siglo XXI, y de inmediato Fujimori promulgó una ley que impedía la candidatura de familiares del presidente y que inmediatamente fue bautizada "Ley Susana". Susana Higuchi perseveró en sus acusaciones, declarando hasta haber sido amenazada de muerte y torturada por el SIN (véase Bowen, Sally, *op. cit.*, p. 215-218).

<sup>139</sup> Fujimori desarrollo una peculiar estrategia mediática: físicamente presente en Japón y virtualmente en línea para Perú, como líder "a la distancia" de movimientos políticos que lograron unirse bajo el conciliador Movimiento Sí

2005<sup>140</sup>. No obstante las peticiones de extradición, Japón siempre se negó a entregar a Fujimori a la justicia peruana, en cambio, volver a Perú para Fujimori significaba enfrentarse con un juicio, con distintos cargos de acusación, de fiscales a humanitarios. De hecho, Fujimori fue arrestado en Chile, a bordo de una avioneta privada procedente de Japón, mientras esperaba que sus legales lograran obtener la suspensión temporánea del proceso. Dicha suspensión significaría una momentánea anulación del mandato de captura internacional, lo cual permitiría a Fujimori volver a Perú y gozar de una popularidad entusiasta que impediría su detención en patria y sellaría su definitiva vuelta al poder, con consecuencias jurídicas previsibles en cuanto a proclamaciones de procedimientos de amnistía y consolidación del poder<sup>141</sup>. Tras haberse presentado, aunque sin éxito, en las elecciones japonesas para el partido nacionalista Kokumin Shintō desde la residencia chilena en la que vivía confinado a los arrestos domiciliarios, en 2007 la justicia chilena entregó Fujimori a la justicia peruana, para que se realizara un juicio conforme las acusaciones, reafirmadas por organismos internacionales como la Corte Interamericana de los Derechos Humanos, la Federación Internacional de Derechos Humanos, la Federación de Jueces para la Democracia de Latinoamérica y el Caribe, Amnistía Internacional, la Asociación Pro Derechos Humanos de Perú y la Federación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, entre otros<sup>142</sup>.

El "megajuicio" a Fujimori, el primer juicio latinoamericano contra un ex Presidente celebrado en su propio país, fue inaugurado oficialmente el día 10 de diciembre de 2007, fecha conmemorativa del día de los derechos humanos, con la formulación de la acusación de "autoría mediada por dominio de la voluntad"<sup>143</sup>. Tras un largo proceso, que contribuyó a reforzar la puesta en escena de un verdadero *reality show* de la familia Fujimori<sup>144</sup>, y mostró las incoherencias tanto del conflicto armado interno así como de las dinámicas

---

Cumple, a testimonio de la influencia que todavía ejercitaba el ex presidente y los integrantes de sus juntas en Perú (véase Cairati, Elisa, *Il reality show di Alberto Fujimori*, Tesis de Maestría, Università degli Studi di Milano, Milano, 2011, inédito).

<sup>140</sup> La preparación electoral de la candidatura de Fujimori fue planeada en coordinación entre Perú y Japón, gracias a una retórica de masas y a una estrategia muy influyente. El lema que invocaba su retorno era "El Chino viene y nadie lo detiene", véase Jara, Umberto, *op. cit.*, 2007a, p. 226.

<sup>141</sup> Jara, Umberto, *op. cit.*, 2007a, pp. 226-230.

<sup>142</sup> Prieto Celi, Federico, *Así se hizo en Perú. Crónica política de 1939 a 2009*, Norma, Lima, 2010, pp. 505-506.

<sup>143</sup> Federación Internacional de Derechos Humanos, *El juicio a Fujimori: ¿El fin de la impunidad?*, n.509, noviembre 2008, pp. 10-11.

<sup>144</sup> Cairati, Elisa, *op. cit.*

de racismo y exclusión social difundidas en la sociedad peruana<sup>145</sup>, en 2009 la Corte Suprema de Perú condenó Fujimori a 25 años de cárcel en primera instancia, sentencia que fue ratificada en 2010, motivada por las responsabilidades del ex Presidente en las matanzas de Barrios Altos y La Cantuta<sup>146</sup> y las operaciones de inteligencia y tortura llevadas a cabo en los sótanos de la sede del Servicio de Inteligencia del Ejército (SIE)<sup>147</sup> así como por casos de corrupción y apropiaciones indebidas<sup>148</sup>. Asimismo, se condenaron a Vladimiro Montesinos, también a 25 años de cárcel, y a los integrantes de la formación paramilitar denominada Grupo Colina, responsable de haber llevado a cabo las matanzas arriba mencionadas.

No obstante el juicio el fujimorismo no dejó de existir y reafirmarse: la hija del ex Presidente, Sofía Keiko Fujimori fue elegida congresista en 2006 y logró coagular a su alrededor las fuerzas políticas y los ciudadanos que habían apoyado a su padre en el pasado, hasta presentarse en las elecciones presidenciales de 2011, ganando en la primera vuelta y perdiendo en la segunda contra Ollanta Humala, actual presidente<sup>149</sup>.

Por lo tanto, resulta evidente que Perú quedó dividido: por un lado muchos apoyaron el fallo, mientras otros reconocieron los éxitos de Fujimori en materia económica y en la pacificación del país<sup>150</sup>. Este tema, no obstante el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación para encontrar un camino hacia la pacificación, la justicia y la memoria, contra la violencia y la impunidad, sigue siendo muy debatido y muy delicado. Muchas son los actores voluntariamente e involuntariamente implicados y muchos los factores involucrados: por un lado una parte de la sociedad que se vio afectada directa y violentamente por la guerra, y por otro un segmento social más cercano a la dimensión urbana e interesada en el progreso económico, por un lado militantes de movimientos revolucionarios que vieron en Sendero Luminoso y en el MRTA las únicas alternativas para el futuro, así como, por otro lado, policías del Estado que en muchos casos lucharon y lograron contrastar las actividades subversivas y vieron sus éxitos atribuidos a fuerzas de inteligencia del

---

<sup>145</sup> Coordinadora Nacional de Derechos Humanos/Grupo de Trabajo de Salud Mental, *Juicio a Fujimori: subjetividades, negación y juegos de poder*, Milagros Sovero, Lima, 2008, p. 10.

<sup>146</sup> Comisión De La Verdad Y Reconciliación, *Hatun Willakuy, Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*, Comisión de la Verdad y Reconciliación, Lima, [2004] 2008, cap. I, pp. 17-96.

<sup>147</sup> La obra de Ricardo Uceda *Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del Ejército Peruano* (Planeta Colombia, Bogotá, 2004), parte del corpus de periodismo narrativo analizado en este contexto, se centra justamente en la formación de grupos paramilitares y en el desarrollo de sangrientas operaciones de inteligencias llevadas a cabo por integrantes de las Fuerzas Armadas incluso en los sótanos del cuartel general del SIE, un edificio denominado "Pentagonito".

<sup>148</sup> Prieto Celi, Federico, *op. cit.*, p. 508.

<sup>149</sup> Cairati, Elisa, *op. cit.*

<sup>150</sup> *Ibidem*, pp. 510-522.



gobierno de Fujimori, y también militares que sí cometieron abusos y respondieron a la violencia del terrorismo con más sangre.

### 1.2.2. La Comisión de la Verdad y la Reconciliación y el Conflicto Armado Interno

Según subraya Gabriella Citroni, la elección del nuevo presidente del Gobierno transitorio, Valentín Paniagua, de optar por la institución de una Comisión de la Verdad, y entonces de no encargar la investigación de los hechos ocurridos a la justicia nacional o crear un tribunal internacional ad hoc, marcó el comienzo de un proceso de transición hacia la democracia fundado en la reflexión colectiva y en el común compromiso para la paz<sup>151</sup>. Por lo tanto, en 2001 se instituyó la Comisión Investigadora, cuyo mandato fue analizar los hechos ocurridos entre 1980 y 2000, aclarar las causas, establecer responsabilidades y medidas de justicia, todo en el marco de las normas jurídicas internacionales en materia de derechos humanos y derecho humanitario, teniendo en cuenta los tratados universales y regionales ratificados por Perú<sup>152</sup>. A Valentín Paniagua le sucedió Alejandro Toledo, nuevo presidente elegido a través de regulares elecciones, el cual modificó el nombre del organismo instituido en Comisión de la Verdad y Reconciliación<sup>153</sup>. El hecho subrayó la necesidad de encontrar una forma de reparación para la población afectada por el conflicto, así como de emprender un proceso de reconciliación nacional basado sobre la memoria social y colectiva. Si por un lado se buscaba reconstruir los hechos para entender y restituir dignidad a todas las víctimas de esta época violenta, por otro lado había que reafirmar la existencia de un Perú emarginado, analfabeto, rural, y entonces invisible, el de los Andes, que había sido la parte más afectada por el horror de los enfrentamientos<sup>154</sup>.

Los resultados finales de la Comisión fueron entregados en 2003 y, pese a que la violencia había efectivamente alcanzado niveles alarmantes y palpables, dejaron sin palabras a la sociedad peruana así como a la comunidad internacional por su magnitud: en las páginas del Informe Final, difundido en su forma abreviada y anunciado en los medios de comunicación nacional apareció la asombrosa estima de 69 mil peruanos muertos o desaparecidos en el periodo indagado por la CVR, hallazgos de fosas comunes, evidencias de desapariciones forzosas y métodos de inteligencia antisubversiva que incluían torturas y matanzas, violaciones de los más básicos derechos humanos, violencias contra mujeres y menores, y una

---

<sup>151</sup> Citroni, Gabriella, *op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>152</sup> La CVR fue instituida mediante Decreto Supremo n. 065-2001-PCM del 2 de junio de 2001.

<sup>153</sup> Mediante Decreto Supremo n. 101 del 31 de agosto de 2001.

<sup>154</sup> Citroni, Gabriella, *op. cit.*, pp. 1-2.

oleada de desplazados que modificó la geografía de los centros urbanos peruanos<sup>155</sup>. Todo ello motivó la elección de la Comisión de referirse, conforme las normas del derecho internacional y en particular en aplicación del art. 3 de la Convención de Ginebra, a esta época con la etiqueta de "conflicto armado interno"<sup>156</sup>.

Entre los principales protagonistas del conflicto la Comisión identificó al Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, las Fuerzas Armadas y los comités de autodefensa surgidos en todas las aldeas, cuyos enfrentamientos causaron víctimas principalmente entre los estratos más emarginados de la población peruana, es decir pobladores rurales e indígenas de los Andes o poblaciones indígenas amazónicas, sobretodo Asháninkas, de la selva, pero también hubo repercusiones sobre toda la sociedad, con la implicación de instituciones académicas y educativas, sindicatos, iglesias, medios de comunicación y oenegés. Las leyes de amnistía y las medidas de impunidad garantizadas a las Fuerzas Armadas del estado por parte de los gobiernos anteriores fueron consideradas no solo inconstitucionales sino dañinas para la integración y la reconciliación nacional.

Frente a este escenario trágico y sin embargo silenciado por muchos años y negado por las instituciones, la CVR sugirió actuar una serie de medidas de reparación para las víctimas del conflicto y sus familiares, así como realizar un proceso de recuperación de memoria colectiva empezado ya con la difusión de los testimonios de los acontecimientos.

En los primeros años tras la difusión de los resultados de la CVR, el gobierno de Alejandro Toledo dio séquito a las recomendaciones de la Comisión proclamando reformas políticas hacia la reconciliación, con la implementación del Plan de Reparaciones, la constitución de un Consejo Multisectorial para su aplicación y un Consejo de Reparaciones para la realización de un registro único de víctimas. Sin embargo, con la reelección de Alan García, candidato del APRA, también implicado en las acusaciones de violencia por los hechos ocurridos bajo su primer mandato (1985 y 1990), las reformas no tuvieron el éxito esperado: en muchos casos se abandonaron o se desatendieron para privilegiar un olvido generalizado y apostar por el crecimiento económico. En resumidas cuentas, el Gobierno prefirió que las heridas del pasado se sanen con el tiempo, sin compromiso político<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> Comisión De La Verdad Y Reconciliación, *op. cit.*, p. 17.

<sup>156</sup> Citroni, Gabriella, *op. cit.*, p. 7.

<sup>157</sup> Esta es la denuncia expresada por Salomón Lerner Febres, ex presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, en el Prefacio a la segunda edición de la *Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú, Hatun Willakuy*, *op. cit.*, p. I-X.

De hecho, después de las primeras iniciativas, como la inauguración de la exposición fotográfica permanente "*Yuyanapaq*, Para recordar", en el Museo de la Nación de Lima, la realización de la Alameda de la Memoria, en Lima, con varios monumentos de distintos artistas inspirados al Conflicto Armado Interno (como el "Ojo que llora", realizado por la artista holandesa Lika Mutal), la exposición-performance "Chalina de la Esperanza" o la pirámide dedicada a los muertos de la Universidad La Cantuta, no se dio más importancia y profundidad al proceso de memoria y reconciliación. Además, cabe recordar que dichas instalaciones recibieron muchas críticas por considerarse "museos del terrorismo", y en algunos casos fueron violados por facciones fujimoristas que invocaban la libertad y el retorno al poder del ex presidente.

Más allá de no haber dado efectividad a las recomendaciones hacia la reconciliación, cabe subrayar que la Comisión fue criticada a partir del día de su institución, de hecho sus integrantes se tachaban de colaboradores de formaciones izquierdistas, hecho que desacreditaba la supuesta neutralidad y objetividad de la Comisión en la evaluación de los hechos<sup>158</sup>. Por otra parte, cabe destacar que los mismos miembros de la CVR representan un peculiar sector de la sociedad peruana: todos procedentes de grandes ciudades, con un buen nivel de educación. No se incluyó en el Tribunal a ningún miembro de las comunidades rurales o indígenas y tampoco a observadores extranjeros<sup>159</sup>. Como subraya Maria Rosaria Stabili, las críticas a los resultados de la CVR pueden haber sido producidas por "no querer ver la imagen increíblemente triste que plasma el Informe Final: bajo una sutil y frágil fachada de modernidad y civilización, Perú esconde toda la barbarie de un sistema fundado en la ley del más fuerte, en el que los instintos peores prevarican la razón, y el racismo, la ignorancia y la brutalidad sin límite dominan tanto en las relaciones entre poderosos y débiles, así como en las relaciones entre débiles mismos"<sup>160</sup>.

Por lo tanto, el proceso histórico subraya las incoherencias y las falacias del proceso de reconciliación que no acompañó el recorrido hacia pacificación logrado con el fin de la violencia y el regreso a una democracia estable, reafirmada por la segunda vuelta de elecciones libres en 2011. El tema vuelve a revolverse, inquieto, en las representaciones culturales, artísticas, periodísticas y literarias subrayando, por un lado, la existencia de este pasado traumático reciente, y, por otro, la necesidad de seguir adelante y mostrar también otro Perú.

---

<sup>158</sup> Vargas Llosa, Mario, "La verdad sospechosa", *Caretas*, n. 791, 25 de septiembre de 2003.

<sup>159</sup> Citroni, Gabriella, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>160</sup> Stabili, Maria Rosaria, *Le verità ufficiali, Transizioni politiche e diritti umani in America Latina*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2008, p. 41 (trad. a).

### 1.2.3. El retorno a la democracia

Tras la legislación de Alejandro Toledo (2001-2006), que gobernó por la agrupación "Perú Posible" y que a partir de 1995 había guiado la oposición al régimen fujimorista, derrotando en las elecciones de 2001 a Alan García, el APRA fue adquiriendo poder y consenso conforme bajaba el nivel de popularidad de Toledo, arrasado por escándalos y cuestiones familiares. De todas formas, el gobierno de Toledo inauguró una temporada de relativa estabilidad económica y política: las reformas neoliberales a nivel macroeconómico soportaron un crecimiento de la economía después de muchos años de crisis, con una intensa actividad minera y agroindustrial<sup>161</sup>. La excepcionalidad del mando de Toledo fue su personalidad: por primera vez un "cholo", es decir un mestizo, de origen humilde y raíces de la región de Áncash, luego migrado a Chimbote en los años de la migración interna hacia las ciudades, y luego becario en prestigiosas universidades norteamericanas llegaba a la presidencia de Perú, simbolizando el rostro de una realización personal posible para todos, y de una cercanía con las condiciones reales de la mayor parte de la población, todavía excluida del proceso de crecimiento económico. Pese a todo, Toledo no logró preservar el favor del electorado, que en 2006 dio la presidencia del país nuevamente a Alan García, no obstante sus implicaciones en los sucesos del conflicto armado interno durante el primer mandato.

García benefició de los rumores acerca de la conducta de Toledo para ganarse nuevamente la confianza del pueblo, derrotando a la candidata de Unidad Nacional, Lourdes Flores, y al candidato de Unión por el Perú, Ollanta Humala. Sin embargo, no obstante a partir de 2007 la atención mediática se centrara en gran parte sobre el juicio a Fujimori, las promesas electorales incumplidas por García causaron grandes huelgas en los centros mineros, como en la Mina Yanacocha, y manifestaciones reivindicativas de los sindicatos, que apoyaban a la figura del maestro y del profesor, muy evaluada y criticada por García en sus planes contra el analfabetismo rural. Muchas fueron también las críticas por haber propuesto la reinserción de la pena de muerte por crímenes de terrorismo o violencia contra menores, así como por haber ignorado la existencia, y entonces el estatus y las medidas de protección necesarias, de indígenas no contactados en la zona amazónica de Bagua. De hecho, García decidió por la intervención de la policía para enfrentar las oposiciones de los indígenas, que contestaban la incursión de una empresa hidroeléctrica en sus territorios

---

<sup>161</sup> Prieto Celi, Federico, *op. cit.*

ancestrales<sup>162</sup>. Con García presidente, Fujimori pareció ser un chivo expiatorio de todos los sucesos del Conflicto Armado Interno, mientras que muchas responsabilidades aún quedaban y quedan por aclarar. Sin embargo, los gobiernos sucesivos al de Toledo no avanzaron en el plan de reconstrucción de la memoria histórica y social del país, sino más bien promocionaron una imagen de Perú totalmente ajena a los años de la violencia.

Siendo imposible el tercer mandato, en las elecciones de 2011 García apoyó al candidato de la alianza Gana Perú, Ollanta Humala, fundador del Partido Nacionalista Peruano, suportado por las facciones socialistas, comunistas y por varios partidos de tendencia izquierdista y social-democrática, así como por personalidades de la envergadura de Mario Vargas Llosa y de muchos periodistas e intelectuales peruanos. Fuerte de estos consensos, Humala ganó la segunda vuelta electoral derrotando a Sofia Keiko Fujimori, heredera del fujimorismo peruano e hija del ex presidente.

Ollanta Humala consolidó el poder de la democracia, oponiéndose a las reivindicaciones del Movimiento por la Amnistía y los Derechos Fundamentales (MOVAREDEF) en cuyas líneas se mueven integrantes de Sendero Luminoso ansiosos por dejar libres a los compañeros presos durante los años de guerra y todavía detenidos en las cárceles peruanas. En 2012 Humala comunicó la captura del cabecilla senderista Florindo Eleuterio Flores, alias Artemio, hecho por el que recibió el plauso de todas las fuerzas políticas. Sin embargo, la actividad terrorista de Sendero Luminoso volvió a ocasionar problemas en la zona del Alto Huallaga y en la zona denominada VRAE, Valle del Río Apurímac y Ene, causando desapariciones y enfrentamientos con los policías, sin que se diera un cuadro de preocupación nacional. La vasta selva del VRAE aún hoy escapa al control del Estado por la naturaleza de su territorio, pero Humala, que puede contar con el apoyo de Estados Unidos en la lucha contra el terrorismo, está determinado en penetrar en la zona para realizar arrestos de los nuevos líderes senderistas que hoy están vinculados principalmente a la actividad "narcoterrorista", hecho que demuestra que la actividad de producción y comercio de coca en esta zona no es sinónimo de cultivo étnico y local sino de explotación masiva del territorio para la exportación ilegal<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> Cavero, Omar, *Después del Baguazo: informes, diálogos, debates*, Cuaderno de Trabajo n. 13, Serie Justicia y Conflictos n.1, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2011.

<sup>163</sup> Zannotti, Martina, "Il Perù e Sendero Luminoso: l'ottimismo di Humala sulla regione del VRAE", *Geopolitica. Rivista dell'Istituto di Alti Studi in Geopolitica e Scienze Ausiliarie*, 12/09/2013, <<http://www.geopolitica-rivista.org/23420/il-peru-e-sendero-luminoso-lottimismo-di-humala-sulla-regione-del-vrae/>>.

Además, después de la sentencia a Fujimori empezó a re-articularse un núcleo de partidarios de los ideales senderistas en torno al ya mencionado MOVAREDEF que invoca la liberación por amnistía para todos los presos por terrorismo y abusos de violencia de los años del conflicto armado interno, incluyendo paradójicamente a líderes senderistas, militares sentenciados por violaciones de los derechos humanos y también a Alberto Fujimori<sup>164</sup>. El movimiento, que en 2011 incluso intentó inscribirse en el Registro de Organizaciones Políticas como partido político, siendo su apelación rechazada por el Jurado Nacional de Elecciones por "incumplir con los requisitos" y por "promover ideologías contrarias a los principios democráticos y constitucionales"<sup>165</sup>, tendría muchas afiliaciones entre los estudiantes de universidades públicas limeñas y estaría infiltrándose en actividades ilícitas como tráfico de droga y corrupción política.

El escenario inquietante que se plantea revela entonces el fracaso de los planes de reconciliación y pone en evidencia la carencia y la ineficacia de la repuesta política frente a la necesidad no solo de pensar sino de implementar medidas de pacificación real y eficazmente democráticas que integran la sociedad entera y construyan una memoria compartida y oficial del conflicto armado interno<sup>166</sup>. El temor es que, como se lee en la página web de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, "un país que olvida su historia esté condenado a repetirla"<sup>167</sup>.

#### 1.2.4. Actividad periodística y editorial entre el siglo XX y el siglo XXI

El periodismo en Perú, según observa Osmar Gonzales Alvarado, vivió un prolífico momento de apogeo, éxito y reconocimiento en la época del gobierno de Augusto B. Leguía (1901-1930): los primeros años del siglo XX, de hecho, fueron marcados por una relativa paz política y social que favoreció el crecimiento económico y, en consecuencia, un "desarrollo intelectual y cultural sin precedentes", que incluía también la producción

---

<sup>164</sup> Degregori, Carlos Iván, "Sobreviviendo el diluvio. Las vidas múltiples de Lurgio Gavilán". Prólogo a Gavilán Sánchez, Lurgio, *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia*, IEP, Lima, 2012, p. 14, nota 14.

<sup>165</sup> Véase <[www.larepublica.pe/20-01-2012/registro-de-organizaciones-politicas-rechaza-inscripcion-del-movadef](http://www.larepublica.pe/20-01-2012/registro-de-organizaciones-politicas-rechaza-inscripcion-del-movadef)> y <[www.larepublica.pe/12-01-2012/registro-de-organizaciones-politicas-debera-pronunciarse-sobre-movadef](http://www.larepublica.pe/12-01-2012/registro-de-organizaciones-politicas-debera-pronunciarse-sobre-movadef)>.

<sup>166</sup> Las noticias acerca de arrestos, situaciones de tensión, operativos para detener a integrantes del movimiento se suceden diariamente en los periódicos peruanos, poniendo en evidencia el compromiso de la Fiscalía Penal, de la Policía Nacional y de otras instituciones, apoyadas por el bienestar del Presidente Humala, en la lucha contra la difusión del MOVAREDEF. Véase la página de *La República* <[www.larepublica.pe/tag/movadef](http://www.larepublica.pe/tag/movadef)> o *El Comercio* <[www.elcomercio.pe/noticias/movadef-154741](http://www.elcomercio.pe/noticias/movadef-154741)>.

<sup>167</sup> Véase <[www.cverdad.org.pe](http://www.cverdad.org.pe)>.

de periodismo escrito<sup>168</sup>. Por lo tanto, estas primeras décadas representaron un momento realmente fundacional por el periodismo peruano: ellas vieron la creación de publicaciones definitivas para la historia cultural del país, como por ejemplo la revista *Amauta*<sup>169</sup>, la difusión y la profesionalización de la figura del periodista, la consolidación de las distintas formas y subgéneros periodísticos, como reseñas, crónicas, reportajes o columnas, así como la emersión de figuras intelectuales que marcaron la historia nacional de Perú, al estilo de Manuel González Prada, Ricardo Palma y José Carlos Mariátegui, entre otros<sup>170</sup>.

Con estas premisas, el siglo XX vio el florecimiento de importantes experiencias de prensa con periódicos como *Balneario*, *Mundial*, el ya muy famoso *Mercurio Peruano*, *Actualidades*, *El Comercio*, *La Prensa*, *El Diario*, *El País*, *El Perú*, y *La Patria*, entre otros, así como revistas de reivindicación social y política como *La integridad*, *Voz Obrera*, *El Oprimido*, *El Hambriento*, *La idea Libre*, *La Protesta y Los Andes*, *La Revista Obrera*, etc.<sup>171</sup>. La actividad de prensa como reflexión sobre la sociedad generó la agrupación de intelectuales alrededor de estas experiencias en la Lima modernista: notables son los grupos que se formaron a lo largo del siglo XX, desde la tertulia de Juana Manuela Gorriti hasta los grupos del *Mercurio Peruano*, *Amauta* y *La Prensa*.

Además, numerosos fueron los episodios y las experiencias grupales que empujaron el desarrollo de los géneros periodísticos delineando el nacimiento de un periodismo literario e incluso bohemio que a mediados del siglo XX desembocará en la búsqueda de un periodismo denotativo de información y de opinión. Como recuerda Nancy Salas Andrade, cabe subrayar el papel de la agrupación de *La Prensa*, dirigida en aquellos años por Pedro Beltrán, quien acercó el periodismo peruano a las técnicas y al estilo estadounidense del *New York Times* y del *Herald Tribune*<sup>172</sup>, ampliando la mirada hacia las provincias, aun manteniendo su centro productivo en la capital. En las últimas décadas del siglo XX, junto con el desarrollo de las facultades de periodismo en las mayores universidades nacionales y la profesionalización de la figura del periodista, que en Perú fue reconocida en 1965<sup>173</sup>, nacieron los grandes diarios capitalinos en cuyas redacciones se formaron muchos de los autores de las obras analizadas en el corpus de periodismo

---

<sup>168</sup> Gonzales Alvarado, Osmar, *Prensa escrita e intelectuales periodistas 1895-1930*, Fondo Editorial USMP, Lima, 2010, p. 11.

<sup>169</sup> *Id.*, "Amauta y las revistas de la época" en V.V.A.A., *Amauta, 80 años. Simposio Internacional*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 2008.

<sup>170</sup> *Id.*, *Prensa escrita e intelectuales periodistas 1895-1930*, Fondo Editorial USMP, Lima, 2010, pp. 13-14.

<sup>171</sup> *Ibidem*, pp. 61-75 y 84-86.

<sup>172</sup> Salas Andrade, Nancy, *La crónica periodística peruana*, Editorial San Marcos, Lima, 2009, pp. 90-91.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 100.

narrativo: *La República*, *El Comercio*, *Ojo*, *Ajá*, *Expreso*, *El Popular* y *El Trome*, y las revistas de actualidad como *Caretas*, *Debate*, *Quehacer* e *Ideele*<sup>174</sup>, acompañados por el florecimiento de un sin fin de publicaciones sensacionalistas, de carácter amarillista, denominadas "prensa chicha"<sup>175</sup>. Según afirma Nancy Salas Andrade, a principios del siglo XXI son pocos los periódicos que mantienen una línea ideológica clara, y menos los que han logrado permanecer limpios y ajenos a los intereses políticos durante la época fujimorista<sup>176</sup>, mientras la mayoría ha caído en una crisis de desprestigio causada, según Guillermo Thorndike, tanto por la vinculación al mundo político-económico, como por una falta de libertad de expresión debida al régimen dictatorial y militar<sup>177</sup>. La integridad del periodismo, en cambio, es preservada por el infatigable trabajo de periodistas que mantienen su independencia frente a la esfera política, sin miedo a las frecuentes amenazas y a las acciones intimidatorias<sup>178</sup>. Recordemos, por ejemplo, que periodistas como Gustavo Gorriti y Ricardo Uceda, en la época del régimen de Fujimori sufrieron reiteradas agresiones verbales y físicas, y no obstante esto siguieron con su trabajo de investigación acerca de la violencia desencadenada durante los años del conflicto armado interno y de las responsabilidades del Estado. Como afirma Nancy Salas Andrade: "en condiciones de violencia – terrorismo, narcotráfico, delincuencia, dictadura –, la actividad periodística en Perú está condicionada por lo que puede significar salvaguardar la vida"<sup>179</sup>.

Sin embargo, como recuerdan Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez y José María Albalad Aiguabella, la llegada de los nuevos medios de comunicación produjo un inevitable efecto negativo en la prensa tradicional, sobre todo impresa, y, en general, en los periódicos, también a causa de la tendencia a privilegiar en cualquier caso la noticia, sobre todo de actualidad, con respecto a las "grandes historias"<sup>180</sup>, es decir textos como crónicas, reportajes o perfiles literarios<sup>181</sup>. Lo que sí sobrevive y se desarrolla cada vez más son las revistas independientes, "ventanas desde donde se divisan nuevas tierras de oportunidades para la

---

<sup>174</sup> *Ibidem*, pp. 93.

<sup>175</sup> Véase *La prensa sensacionalista en el Perú*, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 2000.

<sup>176</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, pp. 94-97.

<sup>177</sup> Thorndike, Guillermo, *Ocupación, testigo. La edad de plomo*. Universidad de San Martín de Porres, Lima 2003.

<sup>178</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 98.

<sup>179</sup> *Ídem*.

<sup>180</sup> Rodríguez, Jorge Miguel; Albalad Aiguabella, José María, "El periodismo narrativo en la era de internet: las miradas de *Orsai*, *Panenka*, *Anfibia*, *Frontera D* y *Jot Down*", en Angulo Egea, María (ed.), *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*, Libros del K.O., Madrid, 2014, p. 85.

<sup>181</sup> *Ídem*.



información de alta calidad"<sup>182</sup>. Según el análisis de los autores mencionados, estas revistas, de carácter cultural y literario, logran sobrevivir a la crisis del periodismo de prensa porque "desafían el *establishment*: se ha eliminado al intermediario, no se amarran a la publicidad ni dependen de propietarios con afán lucrativo, no están sujetas a líneas editoriales con intereses ideológicos ni mercantiles, interactúan con los lectores –quienes sugieren temas y participan decisivamente en la promoción–, liberan contenidos en el ciberespacio difundidos con anterioridad en las ediciones impresas, etc."<sup>183</sup>.

Pero, como ya se ha dicho, el caso peruano resulta peculiar por la cantidad de textos pertenecientes al género del periodismo narrativo publicados en formato libro, es decir aquellos textos que componen el corpus delineado. Dichos textos han sido publicados entre Perú y España por editoriales de distinto tipo, que aquí vamos a mencionar brevemente. Por lo que atañe a las publicaciones peruanas, se trata básicamente de editoriales de tres tipos, cuyas sedes se encuentran concentradas en la capital.

En primer lugar tenemos las editoriales relativas a instituciones, entre las que encontramos editoriales universitarias – como la editorial UPC, relativa a la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, en la que se halla una reconocida Facultad de Comunicación y Periodismo, que publica textos relativos a periodismo y periodismo narrativo incluso producido en los talleres universitarios – y editoriales relativas a centros de investigación – como la editorial IDL, relativa al Instituto de Defensa Legal, institución independiente e internacionalmente reconocida por la promoción y defensa de los derechos humanos y de los valores de paz y democracia, que suporta y publica determinados proyectos y sus resultados<sup>184</sup>– y la editorial Apoyo, relativa al Instituto Apoyo, una organización no gubernamental.

En segundo lugar mencionamos las editoriales internacionales, de mediana y grandes dimensiones, que cuentan con una sede peruana. Se trata de Planeta Perú, del Grupo Editorial Norma, y de Aguilar, perteneciente al grupo Santillana Ediciones. Si observamos el corpus de periodismo narrativo latinoamericano del siglo XXI indizado en bibliografía, descubrimos que estas editoriales son las que ofrecen publicaciones

---

<sup>182</sup> *Ibidem*, pp. 86.

<sup>183</sup> *Ibidem*, pp. 86-87.

<sup>184</sup> El Instituto de Defensa Legal cuenta también con la sección de Prensa y sala de redacción IDL-Reporteros (IDL-R) en la que trabajan de manera estable varios periodistas comprometidos en su actividad con la promoción de los valores mencionados y que colaboran en investigar casos de corrupción o abusos realizados por parte del Estado u otras instituciones. IDL-R publica en internet, y todos sus contenidos están disponibles en la página <<http://idl-reporteros.pe>>. Actualmente su director es Gustavo Gorriti, autor de varios libros que forman parte del corpus de periodismo narrativo presentado en este trabajo.

periodísticas en los distintos países de habla hispana entre Europa y América Latina, en los que tienen varias sedes.

En tercer lugar destacan editoriales independientes de carácter nacional. Por un lado, tenemos empresas de reconocida importancia, como la histórica Editorial PEISA, la Editorial San Marcos (que no se debe confundir con el Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, indicado como UNMSM, de carácter institucional académico), y también la más joven Mesa Redonda. Por otro lado, en cambio, encontramos editoriales de creación muy reciente, cuya actividad se está volviendo significativa por el protagonismo de figuras profesionales jóvenes, incluso a nivel direccional, como Estruendomundo, y organizaciones editoriales que vienen de operaciones y proyectos alternativos o solidarios. De hecho, cabe destacar el caso de la editorial Recreo, nacida de un proyecto de desarrollo humano coordinado por los escritores Javier Arévalo y Gustavo Rodríguez y dirigido al fomento de la educación y de la lectura, que se apoya en la Editorial San Marcos por la financiación de la impresión de textos y la distribución<sup>185</sup>. Asimismo, peculiar es el caso de la editorial Sarita Cartonera, nacida de un proyecto solidario que se inserta en la trayectoria de las editoriales cartoneras latinoamericanas<sup>186</sup>. En particular, el experimento peruano de Sarita Cartonera es el segundo en América Latina, tras la experiencia pionera argentina de Eloísa Cartonera. Surgida en 2004, en honor de la cuestionada, sincrética y no reconocida santa peruana Sarita Colonia, patrona de migrantes y marginados, Sarita Cartonera se configura como un proyecto de respuesta a la "inercia cultural" del país, todavía inmerso en las dinámicas derivadas del Conflicto Armado Interno y de la época del fujimorismo, interesado en la promoción de la literatura peruana y latinoamericana y en la libre

---

<sup>185</sup> Véase Vilchez, Virginia, "Editorial Recreo y su contribución a la promoción de la lectura. Entrevista a Javier Arévalo", Lima, mayo de 2008, <<http://www.librosperuanos.com/editoriales/entrevista/0033/Editorial-Recreo-y-su-contribucion-a-la-promocion-de-la-lectura>>, y Torres López, Fabiola, "Proyecto Editorial Recreo", *El Comercio*, Lima, 19 de marzo de 2007, <<http://www.elcomerciope.com.pe/EdicionImpresa/Html/2007-03-19/ImEclima0691678.html>>.

<sup>186</sup> Las editoriales cartoneras, como explica Paloma Celis Carbajal en el prólogo de *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina* (Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries, Wisconsin, 2009) son los resultados de "un movimiento que está cuestionando el proceso editorial existente en el sistema económico neoliberal al establecer una nueva forma de producción editorial en la cual se busca la democratización de la literatura", democratización que se basa también en el uso de materiales reciclados (como papel y cartón, y de allí "cartoneras") para la publicación de textos nuevos. Los libros derivados, se configuran como verdaderas obras de arte artesanales, con difusión limitada, custodiados en las bibliotecas más importantes de Europa, Estados Unidos y América Latina. De hecho, una copia del texto *Zarái Toledo. La hija patria* de Juan Manuel Robles (publicado por Sarita Cartonera, Lima, en 2009), parte del corpus de periodismo narrativo peruano, está custodiado en la Biblioteca del Instituto Latinoamericano de Berlín.

circulación de ideas y discursos, en la exploración de las culturas locales, nativas, contemporáneas y populares, y en todo hecho cultural que represente una innovación<sup>187</sup>.

Por último, cabe añadir que algunos textos fueron publicados por editoriales menores, que no lograron sobrevivir, como Solar Central de Proyectos, Página Uno Editores y Perú Monitor S.A.

Por otro lado, unos cuantos textos del corpus aquí analizado han sido publicadas por editoriales españolas. Hecha excepción de la internacional Random House-Mondadori – a la que pertenece también el sello Flash de edición digital de textos breves –, y de la editorial Debate, perteneciente al grupo editorial Penguin Random House, las demás editoriales son empresas independientes, dispersas por el territorio nacional, más pequeñas pero muy activas y atentas a las novedades. En particular, se evidencia una atención específica de estas editoriales hacia la no ficción. En primer lugar, encontramos el Grupo Editorial Alcalá, especializado en temáticas de actualidad y de investigación social internacional, con específico enfoque en los asuntos histórico-sociales hispanos y la editorial Melusina, alternativa a las grandes editoriales y atenta a las realidades de la contemporaneidad. En segundo lugar, encontramos dos editoriales que se dedican a la publicación de libros en formato electrónico: la catalana Sigueleyendo, promotora de iniciativas culturales, y la española eCícero, cuyos intereses están dirigidos prevalentemente al periodismo, en sus distintos géneros. Peculiar es el caso de la editorial madrileña Libros del K.O. cuyo objetivo es exclusivamente la recuperación del libro como formato periodístico, en versión impresa y digital, abordando distintos géneros y tipologías, pero privilegiando esencialmente la narración periodística y su estudio.

En conclusión, analizando el contexto histórico y el panorama editorial del corpus de periodismo narrativo peruano del siglo XXI, se evidencia un protagonismo peculiar de este género híbrido, anclado a la historia pero también proyectado hacia el vanguardismo estilístico-cultural, cercano a los hechos, pero siempre determinado por las palabras, devoto a la realidad, pero inevitablemente motivado por su narración, o, mejor dicho, por su textualización.

---

<sup>187</sup> "Sarita Cartonera (Perú)", en Bilbija, Ksenija; Celis Carbajal, Paloma (eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*, Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries, Wisconsin, 2009.

## 2. Corpus y temáticas

El corpus de periodismo narrativo presentado en este trabajo se configura como un conjunto heterogéneo, tanto con respecto a los géneros que lo componen así como en tanto a las temáticas que prevalecen en los textos<sup>188</sup>. Por lo tanto, en esta segunda parte del primer capítulo me detendré en el análisis de dos aspectos que caracterizan el corpus: en primer lugar los subgéneros que componen e identifican la macro-área del periodismo narrativo, y, en segundo lugar, los argumentos tratados, los ámbitos de interés, los núcleos temáticos clave que emergen.

Tras haber introducido a los protagonistas peruanos de la corriente del periodismo narrativo de los últimos años es necesario analizar los distintos subgéneros a los que las obras aquí analizadas hacen referencia. Cabe subrayar, en efecto, que la etiqueta "periodismo narrativo", en tanto macro-género entre periodismo y literatura, acoge a distintas tipologías textuales. En particular, en esta selección de obras se evidencian dos grupos de subgéneros, que a su vez se configuran como contenedores de agrupaciones más específicas: por un lado tendremos el reportaje, de carácter prevalentemente informativo y temáticas histórico-sociales, con los subconjuntos del reportaje clásico y de los que llamaré "nuevos reportajes", y, por otro lado, tendremos la crónica, de corte y anhelo más cultural y literario, con los subconjuntos de las crónicas sueltas, las colecciones de crónicas, el sector de la crónica "gonzo" y de los perfiles. Como podemos deducir observando estos apartados, los textos que hacen referencia al contenedor estilístico del periodismo narrativo se estructuran sobre géneros tipológicos que atañen a las disciplinas periodísticas, con la única excepción del subgénero de la crónica, espacio de conmixión que origina por un lado la crónica periodística, y, por otro, la crónica literaria<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup> Cabe recordar que el corpus seleccionado incluye tan solo a textos publicados en formato libro o e-book, excluyendo por lo tanto a escritos publicados en periódicos o revistas, así como en otros formatos virtuales, como blogs, archivos digitales o páginas web dedicadas al tema del periodismo narrativo, aunque estos últimos representen una parte importante de la producción de autores peruanos contemporáneos. En los apartados bibliográficos de este trabajo se pueden encontrar referencias a medios de prensa y de soporte electrónico que alojen a muestras de periodismo narrativo peruano.

<sup>189</sup> Para una aproximación al tema de los orígenes de la crónica entre periodismo y literatura en América Latina, resulta muy interesante el texto de Juan Pablo Sutherland, *Cielo dandi. Escrituras y poéticas del estilo en América Latina* (Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2011), dedicado a las figuras de escritores y periodistas que describieron la realidad con una nueva mirada y una nueva tipología textual paseando entre los últimos años del siglo XIX, sobre las huellas de la vieja Europa, y los albores del siglo XX, y los nuevos procesos de subjetivación americanos.

Es interesante notar que el corpus no delata la presencia de obras de no ficción del tipo "novela-verdad"<sup>190</sup>, es decir reportajes novelados en los que el recurso a instrumentos narrativos de carácter literario se excede de los márgenes dibujados por la tradición periodística. Podemos considerar el periodismo narrativo como un compuesto químico, en el que se mezclan distintos elementos, en distintos porcentajes. La distinción entre reportaje extenso y novela-verdad se configura exactamente como una cuestión de porcentajes: el reportaje extenso, aunque utilice herramientas literarias y si bien en este caso demuestre características propias e innovadoras, no se aleja del formato esencialmente periodístico del que nace, mientras que la novela-verdad toma prestado el formato de la novela para contar hechos de crónicas ya no desde una escritura periodística sino más bien literaria. La motivación de las distintas dosificaciones tiene algo a que ver con las razones por las que el autor escribe y el momento histórico en el que lo hace: en algunos casos hay que tener en cuenta el papel de la censura, en otros prevalece la necesidad de contar los hechos con abundante cuidado de los detalles por necesidad de denunciar, de iluminar historias ocultadas y personajes ambiguos, exponer búsquedas y análisis minuciosas de la realidad en situaciones de conflicto. Los textos que más se acercan a la categoría de novela-verdad son, de hecho, los de Gustavo Gorriti, *Sendero: historia de la guerra milenaria en el Perú* (1990) y el texto breve y novelado *La batalla* (2003), así como el texto de Ricardo Uceda, *Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del Ejército Peruano* (2004), relativos al asunto del Conflicto Armado Interno Peruano, publicados en un momento histórico en el que demandar públicamente a los responsables de atrocidades y narrar hechos trágicos ocultados en los Andes o en los sótanos de edificios militares era tan peligroso como extremadamente necesario para una toma de conciencia acerca de la historia reciente del país. Estas obras, y otras que en este corpus pertenecen a este subgénero, aunque tengan peculiaridades ajenas al periodismo denotativo (como la construcción de los personajes, la voz o estilo, y la mirada del autor)<sup>191</sup> no se distancian del formato del reportaje.

Por lo tanto, se analizarán en detalle los subgéneros mencionados en relación a los textos, para luego examinar las temáticas principales que recorren el corpus. No podemos dividir los textos en base a los temas puesto que estos últimos no se configuran como aislados, pero sí es posible identificar tres núcleos

---

<sup>190</sup> Se consideran ejemplos imprescindibles de "novela-verdad" las obras de Rodolfo Walsh, en particular *Operación Masacre* (Editorial De la Flor, Buenos Aires, 1957/2002), sobre los crímenes de la dictadura argentina, y de Truman Capote, en particular *In cold blood: A true account of a multiple murder and its consequences* (Random House, New York, 1965), historia basada en un crimen realmente ocurrido en Kansas. Estas obras se basan en la realidad para narrar los hechos gracias a los recursos ofrecidos por la literatura.

<sup>191</sup> Véase Kramer, Marc y Sims, Norman (ed.), *Literary Journalism*, Ballantine Books, New York, 1995.

principales: la violencia, lo insólito y la identidad nacional. Podemos pensar en estas líneas como bifurcaciones de una única raíz: la del margen. El periodismo narrativo, de hecho, nace y se fundamenta en la noción de "margen", es decir en la creación de un espacio para contar hechos ocultos o impenetrables, prohibidos o amenazantes, o que siguen lógicas distintas o inesperadas con respecto a la sociedad de masa<sup>192</sup>. Este margen representa la frontera entre lo conocido y lo no conocido, lo dicho y lo no dicho, lo afirmado y reconocido y lo negado y olvidado en el espacio de lo real. Por lo tanto, no es ninguna sorpresa el hecho de que el género del periodismo narrativo es tan prolífico en Perú, y en general en América Latina, puesto que, como recuerda Juan Villoro, "las historias marginales, olvidadas, han sido una asignatura pendiente en una región donde lo más importante ha ocurrido en secreto"<sup>193</sup>. Claro está, no todas las situaciones o las ideas tratadas por los textos son literalmente marginales, pero sí se abordan desde una perspectiva periférica, que apuesta por escribir de un tema con afán detallista, casi quirúrgico, para dejar emerger nuevos significados.

## 2.1 Presentación del corpus textual y análisis de subgéneros

### 2.1.1. *El reportaje histórico-social*

Como señala Nancy Salas Andrade, no podemos determinar con exactitud un momento específico en el que surgió este género, sin embargo es en el siglo XX que el reportaje se desarrolla, en Perú, como forma narrativa que se ocupa principalmente de aspectos históricos y sociales, tanto en periódicos como en revistas<sup>194</sup>. Tres son las calidades que caracterizan estos textos de vocación realística y factual<sup>195</sup>: la interpretación, la investigación y la profundidad<sup>196</sup>.

---

<sup>192</sup> Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.*, p. 19.

<sup>193</sup> Aguilar, Marcela (ed.), *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina*, RIL Editores y Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile, 2010, p. 336.

<sup>194</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 54.

<sup>195</sup> El objetivo de este trabajo no es definir la estructura y la tipología de los géneros periodísticos y literarios o sus orígenes, sino subrayar los rasgos útiles a reflexionar acerca de la difusión y la evolución de distintas formas narrativas en Perú, para poder comprender el fenómeno contemporáneo del periodismo narrativo. Para recordar algunos de los aspectos fundamentales cito las palabras de Albert Chillón, reconocido estudioso de las relaciones entre periodismo y literatura: "Aunque la función de reportar nuevas, noticias, relaciones o testimonios es probablemente tan antigua como la propia existencia de la escritura, el género reportaje como tal fue configurándose a medida que la cultura periodística diversificó sus funciones y refinó sus técnicas. [...] El reportaje nació de la literatura

Prevalecen entonces las actitudes objetivistas, con poco espacio para la presencia del reportero, no obstante es innegable su mirada sobre los hechos, de hecho Martín Vivaldi lo define un género esencialmente "informativo"<sup>197</sup>. Sin embargo, esta interpretación de la realidad se limita a las modalidades y a los aspectos lingüísticos y textuales con los que se construye la secuencia, sin que ella aparezca como una creación literaria con un autor claramente determinante, tanto como narrador extra-diegético, así como personaje protagonista<sup>198</sup>. Aclara Nancy Salas Andrade: "el principio del *reporter* no es incluirse como participe de la realidad, lo que no le significa permanecer neutral, sino tomar partido, en el mejor de los casos, para esclarecer la realidad en función del interés de los lectores"<sup>199</sup>. Lejos de configurarse como una entidad neutral, el reportero se compromete con la realidad a partir del momento mismo en el que emprende su tarea de investigación, que será probablemente larga y ardua, requerirá mucho tiempo y tal vez dinero, a lo mejor involucrará un equipo de trabajo, necesitará de viajes, apuntes, registraciones, entrevistas y, finalmente, una amplia sesión de organización de datos y escritura acerca de aspectos peculiares, enigmáticos, ocultos o prohibidos de la sociedad. En el reportaje no caben, por lo tanto, elementos de ficción o "docuficción"<sup>200</sup>, es decir la inserción de elementos ficticios en un relato histórico, que a menudo puede ser el resultado de serios estudios e intensivas documentaciones. Esta larga etapa de investigación conlleva el desarrollo de una profundidad que se configura como una "comprensión narrativa"<sup>201</sup>, es decir la exposición de los hechos colocados en relación con el conjunto de elementos estudiados para poder vehicular una

---

testimonial tradicional; fue formándose durante la primera mitad del siglo XIX, con el desarrollo de la prensa informativa de amplia difusión y se consolidó entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, con el advenimiento de la sociedad de comunicación de masas, de la mano de las agencias de noticias, los documentales cinematográficos, los informativos radiofónicos y, sobre todo, de los magazines ilustrados y los grandes periódicos de información general. El reportaje fue conformándose, pues, como una modalidad comunicativa generada en el seno de la cultura periodística, aunque desde sus orígenes heredó procedimientos y convenciones de representación propios de la cultura literaria anterior y coetánea, así como también técnicas de elaboración y tratamiento de la información desarrollados por ciencias sociales como la antropología, la sociología, la psicología y la historia. De manera análoga a la novela, el reportaje se fue perfilando como el más rico y complejo de los géneros periodísticos; un género cuya característica más relevante era precisamente su diversidad funcional, temática, compositiva y estilística: se trataba de una modalidad comunicativa enormemente versátil, no sometida a pautas de escritura fijas [...]. El único y afortunado límite lo imponían las exigencias de claridad, exactitud y eficacia inherentes a todo periodismo informativo de calidad." Chillón, Albert, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, UAB, Barcelona, 1999, p. 177.

<sup>196</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 55.

<sup>197</sup> Vivaldi, Martín, *Los géneros periodísticos*, Paraninfo, Madrid, 1998, pp. 100-106.

<sup>198</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 56.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>200</sup> Martínez Rubio, José, "Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua", *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, 2014, pp. 26-38.

<sup>201</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 57.

imagen exacta de la situación indagada, lo cual es, como afirma José Acosta Montoro, el objetivo fundamental del género<sup>202</sup>.

En Perú, así como en todo Latinoamérica, el reportaje se desarrolló con mucha intensidad en la segunda mitad del siglo XX, gracias a la influencia de la narrativa realista norteamericana, es decir de la producción de autores como Ernest Hemingway, John Dos Passos y William Faulkner, corriente que a su vez estimuló la revolución narrativa del Nuevo Periodismo estadounidense<sup>203</sup>. Sin embargo, en Perú fue decisiva la actividad promotora de Pedro Beltrán, director del diario *La Prensa*, cuyo papel, como ya he mencionado en la primera parte de este capítulo<sup>204</sup>, resultó fundamental en la importación, en el estudio y en la difusión del modelo de periodismo al estilo norteamericano, en el que me detendré más adelante.

A nivel global, se puede observar una época de retorno al texto breve, determinada por factores entre los cuales destacan los nuevos medios de comunicación, con la consecuente disminución de los niveles de atención y el vertiginoso aumento de la cantidad y de la velocidad de la información disponible, que caracterizó sobre todo las últimas décadas del siglo XX<sup>205</sup>. Esta tendencia manifiesta signos de inversión en la actualidad, puesto que se evidencia la producción de nuevas formas narrativas, que por un lado coinciden con el reportaje clásico, en el que el reportero pone en primer plano la investigación y los hechos históricos, y por otro se acercan a las formas literarias de la no-ficción, en las que la voz y el personaje del reportero, así como las técnicas narrativas ocupan un lugar central. Estamos hablando de formas híbridas, que pueden aparecer en revistas, textos o páginas web, definidas "*long-form storytelling journalism*"<sup>206</sup>. En el caso peruano acabamos de mencionar algunos de los proyectos más significativos, como la revista *Etiqueta Negra*, sin embargo el corpus seleccionado de periodismo narrativo denota una muestra notable de reportajes extensos, publicados como libros autónomos, sobre algunas de las vicisitudes más significativas de la historia reciente del País, como el Conflicto Armado Interno.

Las características narrativas de cada texto serán objeto del tercer capítulo, apartado dedicado a la propuesta de análisis literario del corpus, en el que se indagarán tanto las categorías narratológicas presentes así como estilos compositivos, pero de momento propongo un primer acercamiento al corpus a través de una catalogación tipológica de las obras.

---

<sup>202</sup> Acosta Montoro, José, *Periodismo y literatura*, Guardarrama, Madrid, 1973, vol. I, p. 129.

<sup>203</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, pp. 54-56.

<sup>204</sup> Véase p. 44.

<sup>205</sup> Barbano, Alessandro, Sassu, Vincenzo, *Manuale di giornalismo*, Laterza, Bari, 2012, pp. 192-199 y 205-207.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 232.



Por lo tanto, en base a lo anteriormente dicho, en el corpus de periodismo narrativo peruano del siglo XXI podemos identificar dos grupos de textos, en los que los porcentajes de los ingredientes narrativos, periodísticos y literarios, cambian sensiblemente. Por un lado tendremos los reportajes clásicos, centrados en la historia y en el análisis factual, en los que el reportero no aparece ni como narrador ni como personaje, y que tienen como misión fundamental la afirmación de momentos o pasajes históricos ocultados a la población, encubiertos por los altos mandos del Estado, y, en el caso peruano, centrados prevalentemente en la dictadura fujimorista, en la corrupción y en las responsabilidades de los políticos o de las Fuerzas Armadas. Se adscribe a este primer grupo un nutrido conjunto de textos: *El expediente Fujimori, El Perú y su Presidente 1990-2000*, de Sally Bowen<sup>207</sup>; *El espía imperfecto, La telaraña siniestra de Vladimiro Montesinos*, de Sally Bowen y Jane Holligan<sup>208</sup>; *Sombras de un rescate. Tras las huellas ocultas en la residencia del embajador japonés*, de David Hidalgo Vega<sup>209</sup>; *Ojo por ojo, La verdadera historia del Grupo Colina*<sup>210</sup> y *Secretos del túnel: Lima, Perú, 126 de cautiverio en la residencia del embajador del Japón*<sup>211</sup>, de Umberto Jara; *La caída del héroe. La verdadera historia del general Ketín Vidal*, de José Carlos Paredes<sup>212</sup>; y, por último, *La cuarta espada, La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, de Santiago Roncagliolo<sup>213</sup>.

Por otro lado, destacan los que llamaremos "nuevos reportajes", es decir textos que muestran algunas formas de innovación estilística, o de contagio si queremos, que, como recuerda Albert Chillón<sup>214</sup>, consisten en la presencia del autor en el texto, el uso de diálogos, la descripción escena por escena, el recurso del punto de vista en tercera persona, entonces la elección del enfoque de un personaje y la descripción global y detallada de los protagonistas, de las situaciones y del ambiente, en una combinación de "retrato fisionómico (prosopografía) y de carácter (etopeya)"<sup>215</sup>. Albert Chillón se refiere a estos textos con el término de

---

<sup>207</sup> Bowen, Sally, *El expediente Fujimori, El Perú y su Presidente 1990-2000*, Perú Monitor S.A., Lima, 2000.

<sup>208</sup> *Id.*, Holligan, Jane, *El espía imperfecto, La telaraña siniestra de Vladimiro Montesinos*, PEISA, Lima, 2003.

<sup>209</sup> Hidalgo Vega, David, *Sombras de un rescate. Tras las huellas ocultas en la residencia del embajador japonés*, Planeta Perú, Lima, 2007.

<sup>210</sup> Jara, Umberto, *Ojo por ojo, La verdadera historia del Grupo Colina*, Norma, Lima, 2003; Página Uno Editores, Lima, 2007.

<sup>211</sup> *Id.*, *Secretos del túnel: Lima, Perú, 126 de cautiverio en la residencia del embajador del Japón*, Norma, Lima, 2007.

<sup>212</sup> Paredes, José Carlos, *La caída del héroe. La verdadera historia del general Ketín Vidal*, Planeta Perú, Lima, 2006.

<sup>213</sup> Roncagliolo, Santiago, *La cuarta espada, La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, Debate, Madrid, 2007.

<sup>214</sup> Chillón, Albert, *op. cit.* pp. 185-301.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 203.

"reportajes novelados"<sup>216</sup>, por enseñar rasgos procedentes de "diversas modalidades literarias", incluyendo formas "testimoniales, como diarios y dietarios, las biografías, las autobiografías y memorias, las narraciones de viajes y de experiencias, las crónicas, la prosa costumbrista e incluso la literatura epistolar". Asimismo señala el estudioso: "Y aún más: en el reportaje novelado de nuestros días se detectan rasgos de composición y estilo no exclusivamente literarios: por ejemplo, la huella de técnicas narrativas características del arte cinematográfico y del documentarismo televisivo -el montaje paralelo o el gusto por la representación escénica."<sup>217</sup> Forman parte de este grupo cuatro de los cinco textos seleccionados de Gustavo Gorriti, cuyo peculiar estilo, con una narración en primera persona y la construcción del personaje autobiográfico, y entonces auto-ficcional, del reportero, será analizado en el tercer capítulo: *La batalla*<sup>218</sup>, *La calavera en negro: el traficante que quiso gobernar un país*<sup>219</sup>, *Petroaudios. Políticos, espías y periodistas detrás del escándalo*<sup>220</sup> y *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú* de Gustavo Gorriti<sup>221</sup>. Asimismo, en este apartado encontramos a un texto de Ricardo Uceda, autor que no se incluye en la narración como personaje sino utiliza el sistema de enfoque en tercera persona con un narrador omnisciente que cuenta la historia a través de este personaje y de sus vicisitudes: *Muerte en el pentagonito, Los cementerios secretos del Ejército Peruano*<sup>222</sup>.

### 2.1.2. Crónicas y colecciones de crónicas, crónica "gonzo" y perfiles

Contrastan la informatividad y la objetividad del reportaje los textos pertenecientes al macro-grupo de las crónicas, escrituras en las que se manifiesta el subjetivismo del cronista, incluido en el discurso como narrador y como testigo de la realidad, así como el estilo del autor, libre de conformismos periodísticos y ávido de intentos literarios. La crónica es un género muy complejo y heterogéneo, que codifica textos

---

<sup>216</sup> Chillón, Albert, *op. cit.* pp. 192-195.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>218</sup> Gorriti Ellenbogen, Gustavo, *La batalla*, Instituto de Defensa Legal, Lima, 2003.

<sup>219</sup> *Id.*, *La calavera en negro: el traficante que quiso gobernar un país*, Planeta Perú, Lima, 2006.

<sup>220</sup> *Id.*, *Petroaudios. Políticos, espías y periodistas detrás del escándalo*, Planeta Perú, Lima, 2009.

<sup>221</sup> *Id.*, *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*, Apoyo, Lima, 1990, luego Planeta Perú, Lima, 2008 y 2012. Primera edición en inglés, *The Shining Path: A History of the Millenarian War in Peru*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1999.

<sup>222</sup> Uceda, Ricardo, *Muerte en el pentagonito, Los cementerios secretos del Ejército Peruano*, Planeta Colombia, Bogotá, 2004.

relativos a la conquista así como procedentes de las fases modernistas o de la contemporaneidad. Afirma Nancy Salas Andrade:

La crónica en América es un relato testimonial, adecuado a las necesidades de revelación que ha tenido este continente. Sus condiciones de contemporaneidad con los hechos ha facilitado que sea el discurso más profuso en torno a la realidad compleja, heterogénea, disímil que se va construyendo y modificando continuamente a lo largo de los cinco siglos que tiene de mestizaje.<sup>223</sup>

Dejando de lado el amplio y variado corpus de las crónicas de la Conquista<sup>224</sup>, sigo a la reconocida estudiosa Susana Rotker, que se centra en la época modernista como punto de eclosión de la crónica, entendida como segmento de inflexión entre periodismo y literatura, como conmixión que contrasta las presunciones, en palabras de Rotker, "finiseculares" de la "literatura pura"<sup>225</sup>, y, finalmente, como escritura que registra la vida cotidiana, analiza la sociedad latinoamericana, refleja sobre los hechos y su sentido cultural proponiendo el cronista como sujeto de la experiencia narrada. Según la estudiosa, prematuramente fallecida y cuya obra ha sido publicada póstuma gracias a la reorganización de todos sus trabajos y apuntes, los modernistas

sentaron las bases para lo que Fernando Ortiz y luego Ángel Rama acuñaron como fenómeno de "transculturación". Es decir, los modernistas perfilaron una de las especificidades de la literatura propia: dispones eclécticamente de diferentes campos culturales y géneros. Esta apropiación suele subvertir el orden literario oficial.<sup>226</sup>

---

<sup>223</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 62.

<sup>224</sup> En este trabajo mi objetivo se aleja de la interesante, pero quizás sin fin, discusión acerca de la posible conexión entre las crónicas modernistas y contemporáneas y el vasto corpus de las crónicas de la Conquista. De hecho, estoy totalmente convencida de que se trate de un territorio demasiado complejo y amplio como para poder opinar y proponer reflexiones que no sean simples intuiciones, suposiciones. Un tema de este tipo puede ser abarcado solamente por especialistas que hayan estudiado con gran atención tanto el tema de la crónica latinoamericana actual como el de las crónicas de la Conquista, por lo tanto de momento es seguramente más eficaz restringir el campo de análisis a las huellas concretas y a los pasajes registrados del género.

<sup>225</sup> Rotker, Susana, *La invención de la crónica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 24.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 87.

Con el movimiento modernista, de hecho, durante la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX en Latinoamérica se concretiza la etapa de profesionalización del escritor y del periodista<sup>227</sup>. Se abre entonces un espacio creativo inédito en el que se manifiestan nuevas escrituras, entendidas como un inevitable compromiso del arte con la realidad y con los procesos de cambio de la sociedad, o, en palabras de Roland Barthes, como "acto de solidaridad histórica"<sup>228</sup>. La crónica modernista se configura entonces como un espacio de condensación, no sintético sino dialéctico, donde formas distintas se juntan<sup>229</sup>, dedicado a las reflexiones sobre el presente y todas sus coyunturas. Protagoniza este espacio un sujeto inédito, el del cronista, que gracias a sus viajes y a sus lecturas, como afirma Juan Pablo Sutherland, se configura casi como un "héroe romántico" que "inaugura nuevos modos, innovadoras máscaras literarias para escenificar visiones del mundo, y, a partir de sus talentos y sus intensidades, retrata otros modos de vida"<sup>230</sup>, caracterizado por una "gran pasión cosmopolita y cultural"<sup>231</sup>. Un ilustre ejemplo peruano es José Carlos Mariátegui, intelectual, periodista y ensayista que en su juventud escribía regularmente en las columnas del diario *La Prensa* utilizando el seudónimo de Juan Croniqueur para mirar y analizar la realidad limeña y su cultura.

Evolucionando a lo largo de los años<sup>232</sup>, tanto en la prensa como en literatura y entre estos dos polos, el género de la crónica ha evidenciado sus características principales: el cronista, el discurso, la "factualidad" y la finalidad<sup>233</sup>. En primer lugar destaca, entonces, el papel del cronista: la crónica, asevera Salas Andrade, "asume el requisito de ser un testimonio personal"<sup>234</sup>. Por lo tanto, la realidad presentada no será objetiva,

---

<sup>227</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 64.

<sup>228</sup> Bartes, Roland, *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI, Buenos Aires, p. 22.

<sup>229</sup> Rotker, Susana, *op. cit.*, p. 53.

<sup>230</sup> Sutherland, Juan Pablo, *Cielo dandi. Escrituras y poéticas del estilo en América Latina*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2011, p. 22.

<sup>231</sup> Rotker, Susana, *op. cit.*, p. 61.

<sup>232</sup> El segundo capítulo de este trabajo será dedicado al análisis de los momentos más significativos de la evolución de las formas híbridas entre periodismo y literatura en Perú.

<sup>233</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 66 y Rotker, Susana, *op. cit.*, p. 130. Salas Andrade utiliza la etiqueta "expresión verbal" para referirse al discurso, sin embargo creo que esta segunda opción es más adecuada ya que nos referimos al tipo de lenguaje, y entonces al tipo de discurso literario, utilizado por el autor para acercarse al tema tratado en la crónica. El criterio de la "factualidad" viene en cambio de la reflexión de Susana Rotker.

<sup>234</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 66.

sino reflejará la mirada y la percepción, es decir la mirada y la voz<sup>235</sup>, del autor, práctica ajena al periodismo denotativo y al reportaje clásico:

Al cronista no le interesa dar simplemente testimonio de un momento, de un periodo, de una época, sino compartir el sentido de su experiencia. El cronista ofrece la comprensión de una realidad, conjugada con sus motivaciones vitales, de lo que resulta un conocimiento totalmente matizado con su impronta, a sabiendas de que así puede ofrecerlo.<sup>236</sup>

No solo serán textos "fuertemente autoreferenciales", que a menudo incluyen "reflexiones sobre la escritura en sí" y con una gran "estilización del sujeto literario"<sup>237</sup>, sino que también, en muchos casos, el autor puede incluirse como personaje observador o hasta como personaje protagonista de la escena, llevando consigo su sistema de valores y su forma, incluso política, según uno de los grandes maestros argentinos de la crónica Martín Caparrós, de ver el mundo: "la crónica es una forma de pararse frente a la información y su política del mundo: una manera de decir que el mundo también puede ser otro. La crónica es política".<sup>238</sup>

Señalamos incluso la experiencia interesante, y aquí representada por algunas crónicas de Gabriela Wiener, del estilo periodístico "gonzo". El periodismo "gonzo" viene de una rama de las escrituras periodísticas experimentales del Nuevo Periodismo Norteamericano y se refiere a un tipo de reportaje o crónica extremadamente descriptiva en la que el contexto tiene una importancia preponderante con respecto al texto. El autor explora el tema indagado a través de una peculiar técnica de inmersión, que consiste en utilizar camuflajes y disfraces para penetrar en realidades muy a menudo prohibidas y cerradas (como el mundo de la prostitución, del sexo, de las drogas y del alcohol) y experimentarlas en primera persona, para luego contarlas desde adentro. El investigador español Darío Jaramillo Agudelo define el "periodismo gonzo" como "testimonio de quien ha vivido situaciones gracias a roles que se impone. Así el cronista cuenta el día en que fue mesero o torero o cuentachistes o minero o policía o vendedor ambulante o etcétera, largo etcétera"<sup>239</sup>. El término "*gonzo journalism*" fue acuñado por Hunter S. Thompson, periodista norteamericano,

---

<sup>235</sup> Angulo Egea, María, *op. cit.*, p. 17.

<sup>236</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 67.

<sup>237</sup> Rotker, Susana, *op. cit.*, p. 175.

<sup>238</sup> Caparrós, Martín, "Por la crónica", en Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.*, p. 610.

<sup>239</sup> Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.* p. 38.

autor del extenso reportaje novelado *Los Ángeles del Infierno. Una extraña terrible saga*, publicado en 1966<sup>240</sup>. Thompson, para redactar su obra, vivió dieciocho meses entre el grupo motorista "Los Ángeles", una especie de tribu urbana nómada que se ensañaba en la Costa Oeste en los años '60, para luego escribir sobre esta experiencia incluyéndose en la narración como participante crítico. Explica Albert Chillón:

El reportero gonzo no solo observa pacientemente o acompaña a los protagonistas de los acontecimientos [...], sino que él mismo se convierte en un verdadero *participante observador*; desde el interior de la situación, es capaz de ofrecer después un relato que nace sobre todo de la propia experiencia, complementada eficazmente con el resto de recursos documentales propios del reportaje convencional: informes, dossiers, entrevistas, confidencias *off the recors*, recortes de prensa, grabaciones, fotografías y reflexiones personales.<sup>241</sup>

En el prólogo a la antología de crónicas *SoHo. Crónicas*, colección de textos publicados precisamente por la homónima revista *SoHo*, el escritor y periodista colombiano Daniel Samper Ospina, se refiere a esta estrategia narrativa hablando de "crónicas de suplantación"<sup>242</sup>, es decir textos en los que "el periodista se disfraza durante algunas horas para padecer en carne propia los sucesos del tema que le asignaron"<sup>243</sup>. Samper Ospina identifica, como maestro en la técnica de la "suplantación" al alemán Günter Wallraff, autor entre otros textos del reportaje novelado *Cabeza de turco*, publicado en 1985<sup>244</sup>, en la que delata las condiciones de los inmigrados turco en Alemania, tras haber vivido una temporada camuflado como migrante

---

<sup>240</sup> Thompson, Hunter S., *Los Ángeles del Infierno. Una extraña terrible saga*, Anagrama, Barcelona, [1966] 1980. Entre las obras más significativas de este escritor y periodista, dedito al estilo gonzo, mencionamos *The Room Diary*, Simon&Schuster, New York, 1959; *Hells Angels: A strange and Terrible Saga*, Random House, New York, 1966 — ya citado como obra ejemplar —; el famoso reportaje *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream*, Random House, New York, 1971 — del que viene la conocida película *Fear and Loathing en Las Vegas (Miedo y asco en Las Vegas*, en España, *Pánico y locura en Las Vegas*, en Hispanoamérica) dirigida por Terry Guillian en 1998 e interpretada por actores protagonistas muy populares: Johnny Deep, Benicio del Toro y Raoul Duke — y cuatro volúmenes de colección de artículos y reportajes titulados *Gonzo Papers*, publicados por Simon&Schuster, New York, entre 1979 y 1994.

<sup>241</sup> Chillón, Albert, *op. cit.*, p. 231.

<sup>242</sup> Samper Ospina, Daniel, en V.V. A.A., *SoHo. Crónicas*, Aguilar Colombia, Bogotá, 2008, p. 18.

<sup>243</sup> Ídem.

<sup>244</sup> Wallraff, Günter, *Cabeza de turco*, Anagrama, Barcelona, 4ªed., [1985] 1999. Entre las obras más significativas de este escritor y periodista recordamos también la colección de reportajes titulada *El periodista indeseable*, que Anagrama publicó hace algunos años (Anagrama, Barcelona, 2000).

y trabajador ilegal. Sus textos, según Samper Ospina, tienen la estructura y la tensión de un *reality* televisivo<sup>245</sup>.

El estilo "gonzo", muy conocido y frecuentemente utilizado como recurso estilístico en América Latina, encuentra un ejemplo tajante en los trabajos del chileno Pedro Lemebel<sup>246</sup>, autor que forma parte del panteón de lecturas de la escritora y periodista en cuestión<sup>247</sup>. El término "gonzo", hoy en día se utiliza para referirse a distintas tendencias en las disciplinas artísticas, tanto en el cine como en la fotografía, así como en el periodismo, pero también en los videojuegos y en la pornografía<sup>248</sup>.

En este contexto, como se verá más adelante, la cronista Gabriela Wiener no solo utiliza este tipo de acercamiento como forma de investigación previa a la escritura, sino que también a través de esta técnica construye un personaje autoficcional, una fragmentación poliédrica de su propio yo, que protagoniza sus textos. Sin embargo, como asevera Samper Ospina, en las así llamadas "crónicas de suplantación" la primera persona puede representar un riesgo: "el riesgo de que el cronista no entienda las diferencias entre escribir en primera persona y escribir sobre la primera persona, como lo anotaba el maestro Martín Caparrós. La idea es que la primera persona sea una manera de abordar la historia, pero no la historia"<sup>249</sup>.

Por ende, no es raro considerar la crónica como un género autobiográfico, sin embargo, en mi opinión, la etiqueta de autobiográfico o testimonial no se adecuan a un estos textos que sí presentan un corte innovador con respecto al periodismo informativo, pero no llegan en todos los casos a satisfacer las categorías literarias arriba mencionadas, entonces no podemos elevar estas dos características a reglas generales de la crónica. Más bien, en cada texto podemos analizar los tonos y los matices que adquiere el sujeto-cronista.

El segundo lugar, hay que tener en cuenta el discurso, es decir el tipo de expresión, que en el caso de la crónica mucho más libre con respecto al periodismo informativo y al reportaje. El discurso de la crónica demuestra un manejo creativo de la lengua, tanto con respecto a las formas retóricas utilizadas y al tono, como en cuanto a la tipología textual elegida. La realidad, de hecho, es representada a través de la *mimesis*,

---

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>246</sup> Véase bibliografía, apartado de periodismo narrativo latinoamericano del siglo XXI: entre los últimos libros de Lemebel encontramos *Zanjón de la Aguada* (Seix Barral, Santiago de Chile, 2003), *Adiós, mariquita linda* (Sudamericana, Santiago de Chile, 2005) y *Serenata cafiola* (Planeta Chile/Seix Barral, Santiago de Chile, 2008).

<sup>247</sup> Carrión, Jorge, "La cuenta atrás (IX). Performance y travestismo", 27 marzo 2011, <<http://jorgecarrion.net/tag/narrativa-iberoamericana/>>.

<sup>248</sup> Véase Fernández Barrero, María Ángeles; López Hidalgo, Antonio, *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*; Comunicación Social. Ediciones y Publicaciones, Salamanca, 2013.

<sup>249</sup> Samper Ospina, Daniel, *op. cit.*, p. 19.

es decir a través de la posibilidad de "reflejar al mundo como escenario y de su protagonista principal como actor de sus circunstancias"<sup>250</sup>, asociando necesariamente a los hechos verdaderos factores que son ficticios, porque recreados en un proceso creativo, lingüístico y textual:

En la composición del relato, el cronista selecciona, ordena, jerarquiza (con la posible inclusión de procedimientos típicos de discursos imaginarios) los hechos que componen la trama con arreglo a su comprensión y al sentido que proyecta sobre ellos, lo que atañe en esencia a comprender la acción humana, si bien desde una particular filosofía, la del cronista.<sup>251</sup>

Cabe subrayar, a este propósito, que un tipo de organización del discurso es la modalidad de investigación biográfica del perfil, al que Albert Chillón se refiere con el término de "retrato"<sup>252</sup>. El perfil es esencialmente una crónica dedicada a un personaje, con finalidad descriptiva, que no se dedica a la vida entera de un sujeto sino indaga un segmento con peculiar importancia humana o histórica. Además, como señala Roberto Herrscher, "la riqueza del perfil hace que muchas veces escuchemos diferentes voces que cuentan la misma historia de manera distinta, e inclusive que se contradicen abiertamente. El hecho de que suscite esta disparidad de historias y opiniones enriquece"<sup>253</sup>. Las entrevistas y el seguimiento del personaje en el que se incluye también el cronista como personaje del relato pueden ser ingredientes del perfil.

El discurso es reconocible, manifiesta caracteres de pertenencia a un mismo autor, y se vincula de manera inevitable con la figura del cronista. Sin embargo no podemos olvidar que otra característica de la crónica es la "factualidad", es decir la procedencia de los hechos narrados de la realidad y de ninguna otra fuente: explica Susana Rotker: "un requisito de la crónica es su alta referencialidad – aunque esté expresada por un sujeto literario"<sup>254</sup>. Entonces, la crónica se configura como "un relato de la historia de cada día"<sup>255</sup>, toma como punto fundamental lo real y se centra en ello para retratarlo según distintas perspectivas o

---

<sup>250</sup> Rodríguez Rodríguez, Jorge Miguel (ed.), *Contar la realidad, El drama como eje del periodismo literario*, 451 Editores, Madrid, 2012, p. 19.

<sup>251</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 70.

<sup>252</sup> Chillón, Albert, *op. cit.*, pp. 125-126.

<sup>253</sup> Herrscher, Roberto, *Periodismo narrativo*, Edicions Universitat Barcelona, Barcelona, 2012, p. 184.

<sup>254</sup> Rotker, Susana, *op. cit.*, p. 130.

<sup>255</sup> Gómez Alfaro, Antonio, "Comunicación, periodismo, literatura", *Gaceta de La Prensa*, núm. 126, Madrid, 1960, p. 8, citado en Rotker, Susana, *op. cit.*, p. 130.



miradas, pero sin añadir elementos ficcionales a la trama, más bien encontraremos elementos creativos en las herramientas retóricas y lingüísticas utilizadas.

En último lugar, cabe mencionar la finalidad de la crónica, es decir su objetivo final, que normalmente se refiere a la presentación de hechos no conocidos, o también a la presentación de un estado de cosas para su comprensión. El cronista desmantela los sistemas de valores a través de los que se percibe y de descifra la realidad encendiendo nuevas luces e indicando nuevas perspectivas. Puede que haya también, en el texto, una finalidad lúdica o de distracción, pero siempre utilizada para involucrar al lector y dejar emerger nuevas significaciones, que muy a menudo confluyen en un discurso comprometido, de creación de una conciencia crítico-social con respecto a temáticas contundentes y actuales en la sociedad<sup>256</sup>.

Por lo tanto, la crónica permite mayor libertad con respecto a la presentación del sistema de valores del mismo cronista, que gracias a la argumentación narrativa de su texto llega a transmitir nuevos sentidos. Como afirma Rossana Reguillo: "La crónica aspira a entender el movimiento, el flujo permanente con característica epocal: personas, bienes y discursos, que no solo reconfiguran el horizonte espacial de nuestras sociedades, sino señalan, ante todo, la migración constante de sentido"<sup>257</sup>.

Tan candente y actual es el afán definitorio que asalta a los críticos tanto periodísticos como literarios que se acercan hoy al tema de la crónica contemporánea latinoamericana. Es cierto, existen tanto pautas claras a la hora de analizar los textos que aquí presentamos, como trampas e interpretaciones distintas. Nancy Salas Andrade señala, además, que en Perú se observa cierto grado de confusión con respecto a las obras debido a los mismos agentes culturales que las promueven. Es decir, no hay límites estables que identifiquen los géneros, por lo tanto en muchos casos es el mismo cronista quien define sus texto como "crónicas", asumiendo la adecuación de su producción a la tradición, o incluso los textos pueden ser presentados como "crónicas" por los editores<sup>258</sup>. Señala Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez,

Se recurre a los géneros testimoniales bajo el paraguas editorial de *no ficción*, en los que se incluyen formatos periodísticos y literarios. La característica común es la hibridación: crónicas, reportajes,

---

<sup>256</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 70.

<sup>257</sup> Reguillo, Rossana, "Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie", *Diálogos de la comunicación*, n. 58, agosto de 2000, p. 61.

<sup>258</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 60.

perfiles, entrevistas literarias y en profundidad, biografías, testimonios, ensayos, reportajes-novelados, novelas-reportajes, etc.<sup>259</sup>

Los textos que integran mi selección peruana son conformes a la situación descrita por Salas Andrade, sin embargo, la clasificación que propongo considera tan solo en cierta medida la auto-denominación tipológica del texto hecha por autores o agentes culturales, fundamentándose más bien en los estudios críticos consultados, que en algunas medidas pueden diferir uno entre otro debido a la interpretación de los compiladores. Del análisis comparado de todo el material disponible es posible derivar el cuadro que presentamos a continuación.

En el corpus destacan algunas crónicas sueltas, algunas colecciones de crónicas, colecciones de crónicas que incluyen perfiles y algunas colecciones de perfiles. Entre las crónicas sueltas, es decir crónicas publicadas como texto único y libro independiente, encontramos *El cadete Vargas Llosa. La mejor ficción nace de la realidad*, de Sergio Vilela Galván<sup>260</sup> y *Un meteorito en el fin del mundo*, de Marco Avilés<sup>261</sup>, publicado en formato e-book. Se configuran, en cambio, como colecciones de distintas crónicas varios textos de Gabriela Wiener: *Kit de supervivencia para el fin del mundo*<sup>262</sup>, *Nueve lunas*<sup>263</sup> y *Mozart, la iguana con priapismo y otras historias*<sup>264</sup>. Además contamos en este apartado a *Mal menor*, de Jaime Bedoya<sup>265</sup>, y a las colecciones de Eloy Jáuregui *El pirata: historias de la música criolla*<sup>266</sup>. y *Pa' bravo yo: historias de la salsa en el Perú*<sup>267</sup>.

En el apartado de crónicas y perfiles señalamos a numerosas obras: *Día de visita: confesiones de mujeres desde el penal de Santa Mónica*, de Marco Avilés<sup>268</sup>, *Zaraí Toledo. La hija patria*<sup>269</sup>, de Juan Manuel

---

<sup>259</sup> Rodríguez Rodríguez, Jorge Miguel, *op. cit.* p. 24.

<sup>260</sup> Vilela Galván, Sergio, *El cadete Vargas Llosa: la historia oculta tras La ciudad y los perros*, Planeta Chile, Santiago de Chile, 2003 (publicado también en España con el título *El cadete Vargas Llosa: la mejor ficción de la realidad*, Alcalá Grupo Editorial, Alcalá La Real, 2011).

<sup>261</sup> Avilés, Marco, *Un meteorito en el fin del mundo*, eCícero, 2012.

<sup>262</sup> Wiener Bravo, Gabriela, *Kit de supervivencia para el fin del mundo*, RHM Flash, 2013.

<sup>263</sup> *Id.*, *Nueve lunas*, Random House-Mondadori, Barcelona, 2009/ Planeta Perú, Lima, 2009.

<sup>264</sup> *Id.*, *Mozart, la iguana con priapismo y otras historias*, Sigueleyendo, 2012.

<sup>265</sup> Bedoya, Jaime, *Mal menor*, Norma, Lima, 2004.

<sup>266</sup> Jáuregui, Eloy, *El pirata: historias de la música criolla*, Mesa Redonda, Lima, 2011a.

<sup>267</sup> *Id.*, *Pa' bravo yo: historias de la salsa en el Perú*, Mesa Redonda, Lima, 2011b.

<sup>268</sup> Avilés, Marco, *Día de visita: confesiones de mujeres desde el penal de Santa Mónica*, Aguilar, Lima, 2007/ *Día de visita: confesiones de mujeres desde el penal de Santa Mónica*, Libros del K.O., Madrid, 2012.

<sup>269</sup> Robles, Juan Manuel, *Zaraí Toledo. La hija patria*, Sarita Cartonera, Lima, 2009.

Robles, *Cholos contra el mundo*<sup>270</sup>, y *Dios es peruano. Historias reales para creer en un país*<sup>271</sup>, de Daniel Titingher, *Elogios criminales*<sup>272</sup>, y *Mariposas y murciélagos: crónicas y perfiles*<sup>273</sup>, de Julio Villanueva Chang y *Sexografías*<sup>274</sup>, de Gabriela Wiener.

Son colecciones de perfiles, en cambio, *Llámalo amor si quieres. Nueve historias de pasión*<sup>275</sup>, de Toño Angulo Daneri<sup>276</sup>, *Asesinas: mujeres que matan en el Perú por odio, venganza, miedo o poder*<sup>277</sup>, luego publicado con el título *13 Asesinas*<sup>278</sup>, de Rosa María Cifuentes, *Pequeños dictadores. Seis personajes que (también) gobernaron un país*, de Luis Felipe Gamarra, Juan Manuel Robles y José Carlos Paredes<sup>279</sup>, *Lima freak. Vidas insólitas en una ciudad perturbada*, de Juan Manuel Robles<sup>280</sup>, y, por último, *Yo, presidente: cinco políticos en su ruta al poder*, editado por Julio Villanueva Chang con textos de cinco jóvenes autores, egresados de la Facultad de Comunicación y Periodismo de la Universidad de Ciencias Aplicadas (UPC) de Lima, Rodrigo Valencia, Paola Dongo, Eiko Kawamura, Tarcila Shinno, Gonzalo Carranza<sup>281</sup>.

## 2.2 Temáticas de una realidad desarticulada: la violencia, la subalternidad, la identidad individual y nacional

La razón del auge contemporáneo del periodismo narrativo en América Latina, como intento demostrar con este trabajo, se halla en cierta medida en las temáticas en las que se centra, todas procedentes de la realidad actual. Dicho de otra forma, es un género que se adecua mucho a narrar las incoherencia y contradicciones, pero también las identidades y las sociedades del presente. De hecho, estas escrituras

---

<sup>270</sup> Titingher, Daniel, *Cholos contra el mundo*, Planeta Perú, Lima, 2012.

<sup>271</sup> *Id.*, *Dios es peruano. Historias reales para creer en un país*, Planeta Perú, Lima, 2006.

<sup>272</sup> Villanueva Chang, Julio, *Elogios criminales*, Planeta Perú, Lima, 2009.

<sup>273</sup> *Id.*, *Mariposas y murciélagos: crónicas y perfiles*, UPC, Lima, 1999.

<sup>274</sup> Wiener Bravo, Gabriela *Sexografías*, Melusina, Barcelona, 2008/ Planeta Perú, Lima, 2008.

<sup>275</sup> Angulo Daneri, Toño, *Llámalo amor si quieres. Nueve historias de pasión*, Aguilar, Lima, 2004.

<sup>276</sup> *Id.*, *Nada que declarar*, Recreo-Editorial San Marcos, Lima, 2006.

<sup>277</sup> Cifuentes, Rosa María, *Asesinas: mujeres que matan en el Perú por odio, venganza, miedo o poder*, Mesa Redonda, Lima, 2008.

<sup>278</sup> *Id.*, *13 Asesinas*, Mesa Redonda, Lima, 2010.

<sup>279</sup> Gamarra, Luis Felipe; Robles, Juan Manuel; Paredes, José Carlos, *Pequeños dictadores. Seis personajes que (también) gobernaron un país*, Solar Central de Proyectos, Lima, 2007.

<sup>280</sup> Robles, Juan Manuel, *Lima freak. Vidas insólitas en una ciudad perturbada*, Planeta Perú, Lima, 2007.

<sup>281</sup> Villanueva Chang, Julio (ed.) con textos de Valencia, Rodrigo; Dongo, Paola; Kawamura, Eiko; Shinno, Tarcila; Carranza, Gonzalo, *Yo, presidente: cinco políticos en su ruta al poder*, UPC, Lima, 2009.

están motivadas por una urgencia narrativa debida a las necesidades hermenéuticas frente a la heterogeneidad de un mundo en rápida evolución. Como subraya la estudiosa italiana Rosa Maria Grillo, estos textos híbridos,

encuentran un espacio mayor en momentos particulares, cuando la vida se vuelve 'urgente' y cambia a ritmos frenéticos: los géneros tradicionales se vuelven inadecuados ya que responden lentamente a los estímulos externos y al autor ya no se le concede la posibilidad de refugiarse en la torre de marfil de la lírica o de la narrativa de evasión.<sup>282</sup>

El periodismo narrativo, agrega el reconocido escritor y periodista argentino Martín Caparrós, siguiendo este mismo surco interpretativo, responde a una urgencia de "narrativizar" y "literaturizar"<sup>283</sup> hechos y subjetividades, puesto que, hace eco el investigador español Jorge Carrión, "la Historia avanza como un tanque y cada presente reclama sus testigos, sus intérpretes, sus cronistas (...) para construir artefactos narrativos de una complejidad a la altura de la múltiple y acelerada realidad"<sup>284</sup>. Su finalidad será, tanto la de informar y sensibilizar los lectores acerca de temáticas ocultadas y negadas, como la de indagar los escombros de las distintas formas identitarias y experienciales que hoy existen y se manifiestan cada vez con más fuerza y afirmación. Comparte las mismas reflexiones el estudioso y catedrático español José Miguel Rodríguez Rodríguez:

Los escritores se están acercando cada vez más a la literatura de la realidad y no solo a través de géneros florecientes como la novela histórica, de larga tradición, sino que la narrativa ha encontrado un filón en temas en los que todavía la perspectiva del tiempo no ha permitido el reposo par una lectura reflexiva de la Historia recreada. Por el contrario, se busca reconstruir hechos noticiosos, dejando constancia de que hay poca o nula fabulación – incluso se juega con la ambigüedad para evitar venganzas o consecuencias legales –.<sup>285</sup>

---

<sup>282</sup> Grillo, Rosa Maria, "Romanzo-inchiesta, tra giornalismo e letteratura", en E. Favilene, M. Cariello, C. Saggiomo, P. Viviani, S. Obad, *Itinerari di Culture*, Loffredo Editore, Nápoles, 2011, p. 109. La traducción es mía.

<sup>283</sup> Caparrós, Martín "Por la crónica", en Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.*, p. 611.

<sup>284</sup> Carrión, Jorge, *op. cit.*, p. 15.

<sup>285</sup> Rodríguez Rodríguez, Jorge Miguel, *op. cit.* p. 24.

Según María Angulo Egea, directora del grupo de investigación sobre Periodismo y Literatura de la Universidad de Zaragoza, el periodismo narrativo responde también a una necesidad de recuperar la realidad en el medio de un universo "artificial y globalizado, un universo mediático", que "da pie a esa irresistible urgencia de «retorno a lo real»"<sup>286</sup>. Agrega la estudiosa: "Esta ansiedad social de realidad, o de apariencia de realidad, o de signos que suplantán o mejoran lo real, está beneficiando a la no ficción, al periodismo narrativo."<sup>287</sup>

En este espacio de la realidad, y nos referimos tan solo a Latinoamérica, destacan algunos temas clave a los que se dedica el periodismo narrativo contemporáneo. En su *Antología de crónica latinoamericana actual*, Darío Jaramillo Agudelo afirma que la mayor parte de los textos se escriben, en general, "sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales"<sup>288</sup>. Agrega nuevamente el investigador:

el periodismo narrativo de principios del siglo veintiuno (...) quiere contar las situaciones extremas, los guetos, las más extravagantes o inesperadas tribus urbanas, los ritos sociales — espectáculos, deportes, ceremonias religiosas —, las guerras, las cárceles, las putas, los más aberrantes delitos, las más fúlgida estrellas.<sup>289</sup>

pero logra "contarlo con la naturalidad de quien supone que todos tienen derecho de ser lo que son"<sup>290</sup>. Por lo tanto, analizando los trabajos científicos disponibles, parecen evidenciarse tres grandes capítulos escritos por la crónica latinoamericana actual: la violencia, la subalternidad, y la identidad, tanto individual como nacional. Efectivamente el corpus de periodismo narrativo latinoamericano del siglo veintiuno se inserta perfectamente en estas líneas temáticas generales. El signo de la violencia, de hecho, une transversalmente la historia reciente de varios países latinoamericanos, pasando por las distintas dictaduras y los numerosos conflictos internos. Asimismo emerge el rasgo de la subalternidad, es decir de espacios del margen, de la frontera, de la hibridación, en los que confluyen las múltiples velocidades del mundo contemporáneo, originando situaciones no convencionales, alternativas, pero posibles y concretas. Tanto el

---

<sup>286</sup> Angulo Egea, María, *op. cit.* p. 9.

<sup>287</sup> *Ídem.*

<sup>288</sup> Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.* p. 17.

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>290</sup> *Ídem.*

tema de la violencia, con la consecuente atención hacia las fases de post-violencia y memoria, así como la cuestión del subalterno generan una imprescindible reflexión acerca de la identidad: por un lado, la identidad del individuo que se relaciona con una realidad cada vez más amplia, múltiple y rápida, y por otro lado, la identidad nacional, cuestionada, dolida, sangrienta, mutilada, con ganas de reafirmación y reapropiación de sus propios rasgos morfológicos, de sus ingredientes, para volver a reconocerse después del trauma de la violencia y en el medio del efecto nivelador de la globalización. Claro está, ninguno de estos textos resulta ser temáticamente homogéneo, y es evidente que en varios casos habrá una compenetración de temas tratados, sin embargo es posible notar cierta preponderancia hacia uno de estos tres argumentos que se evidencian como surcos generales.

### *2.2.1. Contar la violencia, el silencio y el olvido*

La historia reciente de Perú, como ya se ha visto en la primera parte de este capítulo, se caracteriza por una larga temporada de violencias que desembocaron en el Conflicto Armado Interno, llevando consigo fragmentos de concausas, problemas insolutos, luchas antiguas y divisiones sociales ancestrales. Por lo tanto, la producción de periodismo narrativo que se ocupa de esta línea temática no se centra exclusivamente en la guerra, sino más bien indaga y reflexiona acerca de los factores detonantes buscándolos en la sociedad y en la realidad como resultado de procesos que vienen desarrollándose desde hace muchos años, y que muy a menudo no son tomados en cuenta por la élite política, y menos aún por los medios de comunicación, por representar puntos controvertidos, cuya única solución cómoda parece ser el silencio y, por ende, el olvido.

El periodismo narrativo latinoamericano, y, como estamos demostrando, también el peruano, representa un "antídoto"<sup>291</sup>, tanto frente a las formas literarias canónicas que no logran recoger la complejidad de la realidad unida a la urgencia narrativa, así como frente a las versiones históricas oficiales que están llenas de omisiones, ocultaciones y secretos. Por lo tanto, cabe enfocar el periodismo narrativo como un fenómeno polifacético que María Ángulo Egea define "escritura transgenérica de la violencia"<sup>292</sup>,

---

<sup>291</sup> Carrión, Jorge, *op. cit.*, p. 30.

<sup>292</sup> Angulo Egea, María, "Bajo la piel de la marginalidad argentina. Crónicas literarias sobre los nuevos sujetos de la violencia", en Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez (ed.) *Contar la realidad, El drama como eje del periodismo literario*, 451 Editores, Madrid, 2012, pp. 61-100.

como narratividad nueva e inclusiva con respecto a materiales heterogéneos: testimonios directos, folletos, datos, canciones, lenguajes y registros diferentes. Siendo investigaciones transversales en la sicología de la sociedad en la que se origina el drama, cuyo fin es la reconstrucción unitaria de una historia plural, estas prácticas se configuran como “mestizas, transculturales, textos transgenéricos, fronterizos, culturas híbridas, realidades fragmentadas como la sociedad que retratan”<sup>293</sup>. Frente a las noticias, en las que lo episódico predomina sobre lo interpretativo, el periodismo narrativo investiga las versiones no oficiales de la historia, privilegiando el proceso de recolección de informaciones, la búsqueda y la explotación de las fuentes, sin descuidar la expresión. Sin embargo, el lenguaje es escueto, pero fiel al *facti* de los hechos, arrancando con estrategias estilísticas propias de la novela negra y policial, en las que se evidencian también ecos oscilantes entre la autobiografía y el ensayo histórico. Las investigaciones encarnan pues el esfuerzo en primera persona para entregar el reflejo de una realidad fragmentada y negada en la que se desarrolla el drama.

Observando el corpus peruano seleccionado, notamos que se insertan en este surco temático dos tipos de obras: por un lado textos que se centran en momentos específicos y significativos, casos de crisis o de peculiar interés, y, por otro lado, autores que se dedican a indagar las fases histórico-sociales de los últimos años de manera transversal, pasando por distintas etapas de un cuadro general que apunta a reconstruir una realidad ocurrida y lamentablemente silenciada. En el primero de estos dos sub-apartado consideramos varios reportajes dedicados a los momentos que podemos contar entre los más oscuros y misteriosos de la época de la violencia en Perú, como la captura de Abimael Guzmán Reynoso, jefe político e inspirador del movimiento maoista Sendero Luminoso, la matanza de nueve estudiantes y un profesor en la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle-La Cantuta de Lima, y la crisis de la Embajada Japonesa en Lima, tomada por un comando del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru.

En primer lugar mencionamos al reportaje del joven periodista y escritor José Carlos Paredes *La caída del héroe. La verdadera historia del general Ketín Vidal*<sup>294</sup>, sobre los aspectos ocultados de la carrera y de las actividades antiterrorista del general Ketín Vidal Herrera. Como ya se ha dicho, una versión reducida de este texto fue publicada en 2006 en el número "Cochino dinero" (2004) de la revista *Etiqueta Negra*, para ser luego galardonado del Premio Nuevo Periodismo FNPI-CEMEX de la FNPI<sup>295</sup>. El texto indaga la figura de este hombre, conocido por ser el jefe del Grupo Especial de Inteligencia (GEIN) de la policía antisubversiva

---

<sup>293</sup> *Ibidem*, pp. 68-69.

<sup>294</sup> Paredes, José Carlos, *op. cit.*

<sup>295</sup> *Ivi*, p. 11.

que, el 12 de septiembre de 1992, capturó a Abimael Guzmán, *alias* el Presidente Gonzalo, fundador de la formación terrorista Sendero Luminoso. Ketín Vidal, que también fue un personaje del *entourage* del gobierno de Fujimori y de su oscuro asesor Montesinos siendo Ministro del Interior entre 2000 y 2001, en 2013 fue condecorado de la Medalla de Honor de la Universidad San Marcos de Lima por haber coordinado el operativo de la captura de Guzmán, y de la cúpula de lo que se auto-definía Partido Comunista del Perú, sin derramar una gota de sangre. Sin embargo, Carlos Paredes con su reportaje había investigado su papel de director del organismo antisubversivo denominado Dirección Nacional contra el Terrorismo (DINCOTE), encargado de combatir las guerrillas peruanas de Sendero y del MRTA. Según demuestra Paredes, la DINCOTE secuestraba y torturaba a presuntos terroristas como protocolo de acción para contrastar la actividad de estos grupos y obtener informaciones útiles a dismantelarlos, por órdenes o con conocimiento de Vidal. Además, el general, alabado por la sociedad peruana como un policía ejemplar defensor de la patria y de los valores nacionales, se involucraría en casos de narcotráfico y corrupción institucional, nunca averiguado por gozar del apoyo de Montesinos. Se perfilan por tanto delitos graves y espantosos, que, además de desenmascarar a un personaje famoso de la historia peruana reciente, echan nuevas sombras sobre las instituciones deputadas a la defensa del Estado.

Otro personaje significativo es el periodista Umberto Jara, autor de dos reportajes extensos acerca de dos momentos muy oscuros para Perú: *Ojo por ojo, La verdadera historia del Grupo Colina*<sup>296</sup>, sobre la masacre de La Cantuta, ocurrida el 18 de julio de 1992 y llevada al cabo por el tristemente célebre Grupo Colina, y *Secretos del túnel: Lima, Perú, 126 de cautiverio en la residencia del embajador del Japón*<sup>297</sup>, sobre la crisis de la embajada japonesa ocurrida el 17 de diciembre de 2006. El primero de estos textos se centra en los años '90, época de máxima expansión y actividad de Sendero Luminoso, enfocando las estrategias militares utilizadas para contrastar la accione terrorista, es decir la "guerra de baja intensidad", o "guerra clandestina", cuyo objetivo era la eliminación física de opositores políticos o posibles senderistas, a través de un destacamento especial del Ejército: el Grupo paramilitar Colina. Estos hombres, a veces de manera inconsciente e incluso violenta, fueron involucrados en un plan gubernamental de destrucción de la disidencia política que pasó también por la matanza de algunos estudiantes y un profesor, todos supuestos activistas terroristas responsables del sangriento atentado debido a la explosión de un coche-bomba en calle Tarata, pleno barrio de Miraflores, ocurrido el 16 de julio de 1992. Dos días después, los universitarios y el

---

<sup>296</sup> Jara, Umberto, *op. cit.*, 2007a.

<sup>297</sup> Jara, Umberto, *op. cit.*, 2007b.



académico fueron secuestrados en el campus de la Universidad La Cantuta de Chosica, a unos cuarenta kilómetros de Lima, para ser luego asesinados, calcinados y enterrados en las áridas alturas circunstantes. Casos como este no pueden ser ignorados por la sociedad civil, afectada por la pérdida de sus hijos, aún más si se producen tan cerca de la capital y no en las alturas de los Andes, donde ya desde hace más de diez años se experimentaba la lucha violenta al terrorismo como única modalidad de resolución del conflicto entre Sendero y el gobierno nacional. Sin embargo, gracias a las acciones de censura y estancamiento de pruebas y responsabilidades de parte del gobierno de Fujimori, los integrantes del Grupo Colina no fueron reconocidos, en algunos casos gozaron de la Ley de amnistía promulgada en 1995 para garantizar la impunidad a los militares involucrados en la guerra al terrorismo, y tan solo con el maxi-juicio a Fujimori (2007-2009) fueron declarados culpables.

En el segundo texto, en cambio, Umberto Jara se centra en la toma de la Embajada Japonesa de Lima por parte de un grupo de activistas políticos del MRTA, que reclamaban la liberación de algunos presos pertenecientes a su agrupación. Sobre el mismo episodio, que duró alrededor de cuatro meses en total, indaga también David Hidalgo Vega, con su reportaje *Sombras de un rescate. Tras las huellas ocultas en la residencia del embajador japonés*<sup>298</sup>. Ambos textos coinciden en dar una información detallada de los hechos mientras que la prensa, por orden del entonces presidente Fujimori, no podía acercarse al área ni entrar en contacto con los actores que intentaban negociar con los miembros del comando emerretista. Las únicas fuentes fueron los comunicados gubernamentales. Tras haber liberado la mayoría de los rehenes presentes durante el secuestro, ocurrido en el medio de las celebraciones oficiales de la recurrencia del cumpleaños del Emperador japonés Akihito, la toma se prolongó por ciento veinte y seis días, hasta que el gobierno logró dar lugar a la operación "Chavín de Huantar", que preveía la construcción de un túnel subterráneo para ingresar en la residencia del embajador y liberarla. Efectivamente, el 22 de abril de 1997 las Fuerzas Armadas asaltaron la embajada y liberaron los rehenes, con un coste humano de dos policías y un rehén, al que se sumó el asesinato de todos los catorce integrantes del comando MRTA, matados, como se afirma en los textos, después de haberse rendido. La solución militar fue tan incensada como fueron contestados, no solo a nivel nacional sino también con una gran reacción internacional, tanto los medios como las modalidades implicadas, consideradas violentas y contrarias a los derechos humanos.

---

<sup>298</sup> Hidalgo Vega, David, *op. cit.*

Lo interesante de ambos textos es que la reconstrucción de los hechos, llevada al cabo gracias al cruce entre los testimonios de los rehenes sobrevividos y de las declaraciones de los militares involucrados, puesto que todos los emerretistas fueron eliminados, pone de manifiesto la crueldad de la intervención armada de las Fuerzas Armadas y demanda como responsables a las cúpulas gubernamentales y militares.

En segundo lugar mencionamos a reportajes que, como se ha dicho, indagan el tema de la violencia en Perú de manera transversal, con reportajes extensos que recogen distintos episodios de las últimas décadas. Forman parte de este sub-apartado los dos trabajos de Sally Bowen *El expediente Fujimori, El Perú y su Presidente 1990-2000*<sup>299</sup> y *El espía imperfecto, La telaraña siniestra de Vladimiro Montesinos*<sup>300</sup>, este último escrito en colaboración con Jane Holligan. Ambas periodistas británicas y corresponsales de la prensa extranjeras en Perú, Bowen y Holligan examinan tanto los distintos protagonistas de las décadas del gobierno Fujimori como sus rasgos ideológicos y operativos a lo largo de toda la parábola de dictadura y retorno a la democracia. Frente a este interés por la vertiente del Estado y de sus representantes, Santiago Roncagliolo se centra en la figura de Abimael Guzmán en su reportaje *La cuarta espada, La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, que lejos de configurarse como un perfil o retrato biográfico del fundador del grupo terrorista constituye más bien una aproximación histórica y social a los años en los que surgió el senderismo y a sus protagonistas, hasta la captura y al juicio del Presidente Gonzalo.

Sin embargo, cabe destacar la producción de dos autores en particular, puesto que, desde perspectivas distintas, reconstruyen un cuadro vivido de las causas históricas, sociales y también antropológicas que provocaron el conflicto, analizando las dos partes más representativas de la sociedad peruana que se contraponían: el terrorismo y la respuesta del Estado.

Por un lado, la obra de Gorriti, cuyo texto más significativo es *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*<sup>301</sup>, se concentra no tanto en los protagonistas cuanto en el fenómeno de formación, insurgencia y acción del movimiento terrorista Sendero Luminoso analizando su historia desde los orígenes, los focos andinos, las tensiones ancestrales que pertenecen a los conflictos del presente<sup>302</sup>. Por otro lado, el reportaje

---

<sup>299</sup> Bowen, Sally, *op. cit.*

<sup>300</sup> Bowen, Sally; Holligan, Jane, *op. cit.*

<sup>301</sup> Gorriti, Gustavo, *op. cit.*

<sup>302</sup> Estas reflexiones se expusieron en parte en ocasión del I Congreso Nacional de la Asociación Italiana de Estudios Iberoamericanos AISI "Apocalipsis 2012", y posteriormente publicado en el número especial de la revista de estudios literarios y culturales *Altre Modernità/Otras Modernidades* de la Universidad Degli Studi de Milán, dedicado a las actas del congreso, véase Cairati, Elisa, "Cronache della guerra in Perù: il discorso apocalittico di Sendero attraverso

*Muerte en el pentagonito, Los cementerios secretos del Ejército Peruano*<sup>303</sup>, de Ricardo Uceda, indaga la constitución de los ya mencionados grupos paramilitares, reclutados no solo entre milicias especializadas y formadas por el Ejército, sino entre los simples policías, aptos a la tortura y a la desaparición de personas del mando opuesto, de adversarios políticos o de figuras incómodas, como praxis militar de las Fuerzas Armadas, según un protocolo no autónomo, sino a las órdenes del Gobierno, reconstruyendo su historia a partir de los testimonios de familiares de estos hombres y de las deposiciones judiciales de los mismos militares<sup>304</sup>.

Tanto Gorriti como Uceda son periodistas que han sido involucrados en primera persona en el Conflicto Armado Interno, enviados en las zonas de emergencia del Sur Ayacuchano, Gorriti por la revista *Caretas* y Uceda por el diario *El Comercio*. Ambos autores han podido contar con una temporada que Norman Sims en el prólogo de *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*<sup>305</sup> define "inmersión", es decir la posibilidad de profundizar en tiempo e intensidad los asuntos por indagar, y precisamente debido a esto, ambos han experimentado privaciones personales derivadas de su condición de testigo de una época atormentada, desde las amenazas, en el caso de Uceda, hasta la breve desaparición y la tortura por parte del régimen, en el caso de Gorriti.

Desde luego, ambos cronistas han utilizado el periodismo narrativo como recurso de estructuración de la denuncia de los abusos de la guerra y de la resistencia a la imperante voluntad de amnesia colectiva. Sin embargo, en ambos textos no se evidencia una postura política ni se patrocina la visión de uno u otro mando, ya que la única denuncia intrínseca es contra la violencia como modalidad de confrontación y estrategia sistematizada. Estos textos no se configuran tan sólo como voz de denuncia, sino más bien como un "lugar de resistencia"<sup>306</sup>, una actitud frente a la realidad narrada que Baronti Marchió llama "active engagement"<sup>307</sup>.

---

l'opera di Gorriti", *Altre Modernità*, Numero Speciale "Apocalipsis 2012", 07/2013, pp. 215-228, <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline>>.

<sup>303</sup> Uceda, Ricardo, *op. cit.*

<sup>304</sup> Un estudio sobre la obra de estos dos autores, escritores y periodistas, se presentó en el IV Simposio Internacional de Hispanistas "Encuentros 2012", en la Universidad de Wrocław, en Polonia. El trabajo fue publicado con el título "El Periodismo Narrativo en el Perú: el Conflicto Armado Interno a través de las crónicas de Gustavo Gorriti y Ricardo Uceda", en el volumen de actas del congreso, editado por Eva Kulak, *Historia y cultura de España y América Latina en las fuentes literarias, documentales y artísticas* (Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2014, pp. 111-117).

<sup>305</sup> Sims, Norman, *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, El Áncora Editores, Bogotá, 2002.

<sup>306</sup> Caparrós, Martín, *op. cit.*, p. 614.

Este compromiso del autor se traduce en un intento de conocimiento profundo, una toma de conciencia y una postura frente a los ejes del poder, con el fin de constituir una narración que Ana Forcinito, en su estudio sobre las narrativas de la posdictadura, define "umbral": un espacio para dar cuenta de una "experiencia irrepresentable, una experiencia simultáneamente real y fantasmas que no puede sino instigarnos a poner en duda los modelos de representación y verdad"<sup>308</sup>, ejerciendo, por ende, un nuevo poder en la lucha contra la impunidad. El tema de la violencia política, aunque haya representado un elemento tajante la historia peruana en las décadas pasadas, a partir de los años '80 hasta el nuevo milenio, ha sido silenciado por la prensa oficial, y eliminada del debate social.

Por lo tanto, estos textos reclaman un espacio para reconstruir una memoria contra-hegemónica y compartida, una narrativa de los temas ocultados en el debate oficial — o tratados de manera manipulada por un centro de poder hegemónico tanto a nivel institucional como simbólico — y por ende no solucionados, marginados y olvidados, y sin embargo aun capaz de condicionar la vida pública. En palabras de Gorriti:

como sucede con los entierros imperfectos y las muertes a medias, el tema ha vuelto a moverse inquieto entre nosotros. Hoy, como antes, los exorcismos apresurados y las histerias ocasionales, sirven de muy poco. Nada reemplaza el conocimiento para entender y eventualmente controlar lo aparentemente irracional.<sup>309</sup>

Considerando todos los textos que se insertan en el surco del tema de la violencia, podemos observar la existencia de un vínculo entre la temática en cuestión y la forma del reportaje: de hecho, como ya señalamos, estos textos responden a una urgencia narrativa que permite un menor grado de reformulación literaria, favoreciendo, en cambio, un mayor tiempo dedicado a la inmersión, es decir a la investigación sutil y atenta de la historia, en el intento de reconstruir, a partir de la información disponible, las más ocultadas versiones no oficiales.

---

<sup>307</sup> Baronti Marchió, Roberto, "Journey without maps: il reportage narrativo", en Bottiglieri, Nicola (ed.), *Camminare Scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*. Atti del Convegno, 13-14 Dicembre, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2001, p. 55.

<sup>308</sup> Forcinito, Ana, *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2012, p. 15.

<sup>309</sup> Gorriti, Gustavo, *op. cit.*, p. 15.

### 2.2.2. El territorio de la subalternidad

El corpus en su conjunto evidencia el protagonismo de situaciones que han sido definidas "insólitas, inesperadas, marginales o disidentes"<sup>310</sup> y por las cuales proponemos el término de "subalternas"<sup>311</sup>. Se trata de dos núcleos temáticos, por un lado emerge un discurso de género, que se centra en identidades, subjetividades y tabúes, y, por otro lado, se evidencia el interés del periodismo narrativo para las situaciones al margen de la cultura de masa, para los personajes y los episodios "raros" o "extravagantes", que pueden ser identificados con la etiqueta tan abusada en la actualidad de *freak*. Explica María Angulo Egea:

A veces de puro marginal se a llegado al *freak*. En gran medida por la generalización del término para designar a «extraños», «extravagantes», «tímidos exagerados». A aquellos que tienen dificultad para relacionarse con su entorno. Pero el *frikismo* es uno de los riesgos que afecta al periodismo narrativo, y es que la búsqueda desesperada del personaje singular puede empujar hacia la intrascendencia.<sup>312</sup>

La exploración del mundo *freak* responde, de hecho, al "apetito voraz" del lector "por consumir vidas ajenas y reales", para "la realidad cotidiana, mundana, que nos alimenta a diario", pero que nos revela las máscaras de la sociedad y "muestra el lado oculto, desconocido" tanto de personajes públicos como de situaciones notas<sup>313</sup>. Como asevera Julio Villanueva Chang en el prólogo a su colección de crónicas *Elogios*

---

<sup>310</sup> Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.*, p. 17.

<sup>311</sup> Esta parte de la investigación fue presentada en ocasión del I Coloquio Internacional de Jóvenes Investigadores de Literatura Hispanoamericana CIJILH de la Universidad Complutense de Madrid "Desafíos y travesías del siglo XX", y posteriormente incluida en una selección de ponencias del congreso publicada en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana* de la Universidad Complutense de Madrid, véase Cairati, Elisa, "Periodismo narrativo peruano como territorio de la subalternidad", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42/2013, Número Especial, Universidad Complutense de Madrid, pp. 41-54, <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI>>.

<sup>312</sup> Angulo Egea, María, *Crónica y mirada, aproximaciones al periodismo narrativo, op. cit.*, p. 17.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 16

*criminales*, el periodismo narrativo indaga los "márgenes de un mundo conocido, que viven en una suerte de crepúsculo perpetuo, ocultos detrás de sus mitificadas imágenes públicas"<sup>314</sup>. Pero también indaga otro margen, el de lo alternativo a los sistemas de valores culturalmente codificados, el que, según la investigadora Paula Sibila en su estudio *La intimidad como espectáculo*, "abre el campo de lo posible desarrollando formas innovadoras de ser y estar en el mundo"<sup>315</sup>. Continúa María Angulo Egea en su compilación de estudios sobre periodismo narrativo:

El foco se ha girado hacia lo marginal, hacia el reverso del mundo, sin que ello nos impida dejar de perseguir a la figura extraordinaria, para encontrar al ser humano e intentar descubrir algo esencial en esa persona; algo que nos invada, que nos permita entender y asimilar la genialidad; que nos acerque a esa figura.<sup>316</sup>

La colocación del foco en el margen no es casual, y ni siquiera está determinada por necesidades de mercado. Afirma el escritor y cronista argentino Martín Caparrós:

Yo siempre pensé que ser cronista era una forma de pararse en el margen. (...) Pero no reivindicaba ese lugar marginal por capricho o esnobismo: era una decisión y una política. Yo creo que vale la pena escribir crónicas para cambiar el foco y la manera de lo que se considera «información» — y eso se me hace tan político —. Frente a la ideología de los medios, que suponen que siempre hay que ocuparse siempre de lo que les pasa a los ricos y famosos poderosos y de los otros sólo cuando los pisa un tren o cuando los ametralla un poli loco o cuando son cuatro millones, la crónica que a mi me interesa trata de pensar el mundo de otra forma — y eso se me hace tan político —.<sup>317</sup>

Desde luego, es sin duda significativo que este gran interés hacia el margen se produzca con notable vehemencia en el contexto latinoamericano, ya que, como recuerda el escritor mexicano Juan Villoro, "las

---

<sup>314</sup> Villanueva Chang, Julio, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>315</sup> Sibila, Paula, *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, p. 14. Aquí Sibila retoma el pensamiento de Gilles Deleuze, con referencia a su ensayo "Posdata sobre las sociedades de control", en Christian Ferrer (ed.), *El lenguaje libertario*, vol. TI, Nordan, Montevideo, 1991, p. 23.

<sup>316</sup> Angulo Egea, María, *op. cit.*, p. 17.

<sup>317</sup> Caparrós, Martín, "Por la crónica", en Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.*, pp. 613-614.

historias marginales, olvidadas, han sido una asignatura pendiente en una región donde lo más importante ha ocurrido en secreto"<sup>318</sup>.

En este estudio, para referirnos de manera adecuada a los espacios del margen, del freak, de lo insólito e inesperado, propongo utilizar el concepto de "subalternidad", refiriéndome a la definición que John Beverly retoma de la reflexión de Ranajit Guha<sup>319</sup>, según quien subalterno sería un "nombre para el atributo general de la subordinación (...) ya sea que ésta esté expresada en términos de clase, edad, género u oficio o en cualquier otra forma"<sup>320</sup>. La noción de "subalterno", tal como queremos matizarla en este contexto, aunque fuera una preocupación que ya existía en el pensamiento marxista, ha sido propiamente elaborada por Antonio Gramsci, en sus *Cuadernos de la Cárcel*<sup>321</sup> como herramienta conceptual para caracterizar una relación, una experiencia, una condición social y una política subjetiva. Este concepto hacía referencia a las clases populares, que expresaban sus instancias a través de temporadas discontinuas de lucha. Gramsci otorga a la "subalternidad" un lugar central adentro de la teorización en torno al tema de la hegemonía, no sólo política, sino también, y tal vez sobre todo, cultural, en la que el define "sociedad civil"<sup>322</sup>. El principio ha sido retomado por la reflexión poscolonial como paradigma interpretativo de las relaciones entre los distintos actores de la sociedad global y, sobretodo, de sus modalidades expresivas. No obstante el desplazamiento sufrido por la categoría de "subalternidad" en la elaboración del pensamiento culturalista, merece la pena constatar que en el horizonte latinoamericano la noción no se traduce en una etiqueta globalizante y niveladora de la complejidad del real, sino más bien trata de proporcionar una herramienta metodológica que problematice y contextualice los conceptos teóricos dentro de las representaciones de las peculiaridades locales.

---

<sup>318</sup> Aguilar, Marcela (ed.), *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina*, RIL Editores y Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile, 2010, p. 336. También citado en Angulo Egea, María, *op. cit.*, p. 16.

<sup>319</sup> Ranajit Guha es un teórico de los estudios subalternos del Sur asiático, fundador del Grupo de Estudios Subalternos que cuenta con integrantes de la envergadura de Edward Said y Gayatri Chakravorty Spivak, entre otros. El interés de estos intelectuales se centra en especial en el área del Sur de Asia, en la historia de India y en las vicisitudes coloniales, de la independencia y post-coloniales, pero los recursos teóricos propuestos son frutos de una reflexión no local sino más bien global. Su epistemología se centra en la figura de lo subalterno como agente de cambios a nivel político y social.

<sup>320</sup> Beverly, John, *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*, Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2004, p. 27.

<sup>321</sup> Gramsci, Antonio, *Quaderni dal Carcere*, Istituto Gramsci, Roma, 1975, trad. sp. *Cuadernos de la Cárcel*, ERA, México, 2000.

<sup>322</sup> Modonesi, Massimo, *Subalternidad, Antagonismo, Autonomía. Marxismo y subjetivación política*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales -CLACSO, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2010, pp. 25-34.

Nos colocamos, por tanto, en lo que el semiólogo y crítico literario argentino Walter Mignolo define "crítica posoccidental"<sup>323</sup>, un sistema de pensamiento que actualiza y reconfigura las impostaciones teóricas elaboradas en contextos otros sobre una enunciación exclusivamente latinoamericana<sup>324</sup>. En el Manifiesto Inaugural, redactado en 1995 por el Grupo Latinoamericano de Estudios Culturales, del que Mignolo forma parte, se configura el "sujeto subalterno" no como entidad pasiva, sino más bien activa e internacionalizada, ajena a las categorías de "clase" o "nación". Son sujetos subalternos todos los que quedan al margen de la cultura dominante y de la economía: tanto la masa de población trabajadora, los subempleados, los ambulantes, así como los desamparados, las mujeres y los niños, las minorías sexuales, etc. Estos sujetos habían sido nivelados por la crítica marxista, que solamente veía en ellos sujetos marginales genéricos, excluidos del debate cultural. Sin embargo, la nueva especificidad del concepto de "lo subalterno" logra enfocar nuevos lugares e identidades protagonistas en el proceso de creación cultural. De todas formas, frente a la extrema flexibilidad del concepto en cuestión, merece la pena subrayar el sujeto subalterno no se configura como tal por ser latinoamericano, lo que supondría una enunciación dominante por parte de los centros del poder epistemológico, es decir Europa y América del Norte, sino por representar una minoría adentro de la tendencia cultural de la globalización homogeneizadora de *habitus* y prácticas. Entonces, el planteamiento subalternista aspira a la creación de un nuevo espacio historiográfico, e ideológico, que se realice a través de un cambio de perspectiva: la producción de saber ya no desde la academia, sino desde la misma subalternidad, con el fin de que esta última recobre su autoridad histórica.

En nuestro caso de análisis, la "subalternidad" se configura, pues, como posibilidad de trascender la conceptualización de la crónica como género clave de los mundos "inesperados" e "insólitos"<sup>325</sup> para tematizar, en cambio, un territorio que, además de presentar historias y personajes heterodoxos, se centra, en concreto, en la investigación de lo para-social y para-cultural, así como de toda situación marginal y

---

<sup>323</sup> Mignolo, Walter, "Los Estudios Subalternos ¿son posmodernos o poscoloniales?: la política y las sensibilidades de las ubicaciones geoculturales", *Casa de las Américas*, La Habana, Año XXXVII, N° 204, julio-septiembre, 1996a, pp. 33-40.

<sup>324</sup> Walter Mignolo, integrante del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, compuesto por intelectuales residentes en Estados Unidos, elabora una visión tripartita de la crítica poscolonial, a partir de tres distintos centros de enunciación: en primer lugar, la crítica posmoderna, que encierra la crisis del proyecto moderno de carácter europeo y estadounidense, en segundo lugar, la crítica poscolonial, relativa a la experiencias de las ex-colonias de India y Medio Oriente, y, finalmente, la crítica posoccidental, centrada en el pensamiento latinoamericano surgido a partir de las primeras décadas del signo XX. Véase Mignolo, Walter, "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los Estudios (latinoamericanos) de Áreas", *Revista Iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburg, vol. LXII, N° 176 y177, julio-diciembre, 1996b, pp. 679-686.

<sup>325</sup> Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.*, p. 17.



voluntariamente marginada. Y, frente a las impostaciones teóricas que se han planteado, creemos que uno de los medios privilegiados mediante el cual la subalternidad recobra voz y se representa resulta ser el periodismo narrativo. Su hibridez compositiva se vuelve coherente con el imaginario que retrata, su movimiento en canales alternativos a los medios dominantes posibilitan su supervivencia y difusión, su agilidad y aceleración es el lugar adecuado para recoger las instancias de subjetividades disidentes, problemáticas y complejas. Parafraseando a Susana Rotker, podríamos afirmar que los cronistas latinoamericanos actuales son los nuevos "arqueólogos del presente"<sup>326</sup>, centrados en la narrativa de la realidad y del *drama*, en el sentido de "principio articulador del arte poético, del que nacen todas las manifestaciones representadoras de la realidad"<sup>327</sup>. Por lo tanto, este tipo de producción se inserta en las trayectorias literarias de la no-ficción, sin determinar un molde formal y compositivo definido y estable, pero enfocado, como nos recuerda Jorge Carrión, en los márgenes de la versión oficial: "La crónica como antídoto. Alternativa a los relatos sociales y políticos. Experimento en libertad. Ensayo narrativo. *Faction*. Periodismo narrativo o literario. Ficción verdadera. Relato real. Llámosle: crónica"<sup>328</sup>. Una crónica de la subalternidad.

Frente a los géneros literarios monolíticos y convencionales, el periodismo narrativo, aquí enfocado a través de la epistemología disidente y revolucionaria de los estudios subalternos, reclama su derecho a narrar los márgenes, los suburbios humanos y hasta inhumanos para dar un paso más hacia el conocimiento de una realidad compleja y contradictoria. Estoy convencida de que seguir en esta dirección científica y profundizar la reflexión acerca del paradigma de la subalternidad en las formas narrativas latinoamericanas pueda dar resultados interesante incluso en otros contextos representativos – pensemos en las trayectorias expresivas de instancias étnicas – sin aspirar, con todo esto, a radicalizar una teoría y crear una voz homogeneizadora de la gran heterogeneidad que luce América Latina. De hecho, como nos recuerdan las críticas al concepto de "subalternidad" de Mabel Moraña<sup>329</sup>, este principio procede originariamente de contextos ajenos a la realidad latinoamericana<sup>330</sup>, y ha sido retomado por el Grupo Latinoamericano de

---

<sup>326</sup> Rotker, Susana, *op. cit.*, p. 123.

<sup>327</sup> Rodríguez Rodríguez, Jorge Miguel (ed.), *op. cit.*, p. 15.

<sup>328</sup> Carrión, Jorge, *op. cit.*, p. 30.

<sup>329</sup> Moraña, Mabel, "El boom del subalterno", en S. Castro-Gómez y E. Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, Porrúa, México, 1998.

<sup>330</sup> Como ya se ha mencionado, el concepto de "subalternidad" procede de los estudios del Grupo de Estudios Subalternos, nacidos como paradigma interpretativo de la experiencia de ex colonias inglesas y francesas en oriente. Véase Beverley, *op. cit.*

Estudios Subalternos, que empero proporciona sus reflexiones sobre y para América Latina desde polos académicos que se hallan en América del Norte.

Analizando el corpus de periodismo narrativo peruano podemos ver que el tema de la subalternidad es tratada por distintos autores. Sin embargo no podemos afirmar que las obras que ahora vamos a mencionar estén dedicadas tan solo a este asunto, más bien se observa una conmixión de líneas que sostienen los distintos textos, más aún si se trata de colecciones de crónicas distintas recogida en volumen. De todas formas, es posible enunciar tres sub-apartados temáticos que ahondan sus raíces en el mundo del margen.

En primer lugar, destacan los trabajos de Gabriela Wiener acerca de la identidad de género, idea que invade todos sus textos, desde la emblemática colección de crónicas *Sexografías*<sup>331</sup>, en la que se analizan distintas subjetividades heterodoxas, hasta la crónica *Nueve lunas*<sup>332</sup>, dedicada a la experiencia del embarazo vivida en carne propia. Recordemos que la Wiener utiliza el estilo del periodismo "gonzo", por lo tanto, antes de la etapa de escritura se compromete con la experiencia, más o menos cercana, de las identidades que quiere retratar: de los *swingers*, aficionados al intercambio de parejas, a las señoritas de clubs para hombre, pasando por el harem de mujeres de una familia polígama, así como por la prostitución y el travestismo. Ya a partir de este primer núcleo vemos que la discusión puede ser abordada por distintas perspectivas, puesto que el discurso del género no puede prescindir tanto de la reflexión acerca de la identidad, así como del análisis de como se perciben las prácticas comportamentales, corporales e ideológicas alternativas al modelo cultural compartido y hegemónico.

En segundo lugar, otro conjunto de texto da voz a la vertiente que se centra en lo insólito, entonces en lo que se ha definido *freak*, es decir lo raro y extravagante, alternativo a la conducta común y a la apariencia de la fachada pública. Como no mencionar, por lo tanto, a la colección de crónicas y perfiles de Juan Manuel Robles *Lima freak. Vidas insólitas en una ciudad perturbada*<sup>333</sup>, dedicada a algunos personajes limeños, tanto conocidos como excéntricos en su trayectoria de vida. Paredes los analiza en clave íntima, colocándolo en el telón de fondo de una ciudad que ya no es "horrible", como rezaba el título del polémico ensayo de Salazar Bondy<sup>334</sup>, sino se configura como un personaje más, tan insólito y desde luego

---

<sup>331</sup> Wiener, Gabriela, *op. cit.*

<sup>332</sup> *Id.*, *op. cit.*

<sup>333</sup> Robles, Juan Manuel, *op. cit.*

<sup>334</sup> Salazar Bondy, Sebastián, *Lima la horrible*, Biblioteca Era, México, 1964.

perturbador como sus protagonistas. En el mismo surco se insertan otras colecciones de crónicas y perfiles: *Llamalo amor si quieres* de Toño Angulo Daneri<sup>335</sup>, que explora historias de amor y pasión de personajes políticos, famosos o influyentes de la élite peruana, *Pequeños dictadores. Seis personajes que (también) gobernaron un país* de Luis Felipe Gamarra, Juan Manuel Robles y José Carlos Paredes<sup>336</sup>, perfiles de seis personajes políticos famosos cuyos rasgos menos notos son precisamente los protagonistas de los textos, así como *Yo, presidente: cinco políticos en su ruta al poder*,<sup>337</sup> un ejercicio de estilo coordinado por Julio Villanueva Chang y compuesto por crónicas de algunos estudiantes de la Facultad de Comunicación de la UPC. Asimismo contamos en este sector a las colecciones de crónicas y perfiles dedicadas a retratar algunos casos y personajes menores de la sociedad peruana, como *Elogios criminales*<sup>338</sup> y *Mariposas y murciélagos: crónicas y perfiles*<sup>339</sup> de Julio Villanueva Chang y *Mal menor* de Jaime Bedoya<sup>340</sup>. Interesante es el caso de la crónica *El cadete Vargas Llosa: la mejor ficción de la realidad* de Sergio Vileva Galván<sup>341</sup>, en la que el escritor y periodista, a través de investigaciones y entrevistas cuidadosas y precisas llega a reconstruir la historia de los verdaderos personajes que están detrás de la ficción de la primera novela del nobel peruano Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros*<sup>342</sup>. En este apartado incluimos también la colección de crónicas *Mozart, la iguana con priapismo y otras historias* de Gabriela Wiener<sup>343</sup>, en la que la autora sigue observando la realidad del margen bajo distintas luces, indagando tanto episodios raros, como la iguana afecta por priapismo, como los escombros más intrigantes de la sexualidad humana, ya no desde una perspectiva de identidad de género, sino más bien bajo la lente de la curiosidad analítica hacia prácticas distintas y experiencias extrovertidas.

Por ultimo, he seleccionado un grupo de textos, que retrata situaciones marginales y olvidadas pero no necesariamente inherentes a un discurso de género o al canon de lo insólito. Se trata de obras distintas, dedicadas principalmente aspectos sociales silenciados, que incluso adquieren un matiz de denuncia: de las condiciones de las mujeres en la cárcel en *Día de visita: confesiones de mujeres desde el penal de Santa*

---

<sup>335</sup> Daneri Angulo, Toño, *op. cit.*

<sup>336</sup> Gamarra, Luis Felipe; Robles, Juan Manuel; Paredes, José Carlos, *op. cit.*

<sup>337</sup> Villanueva Chang, *op. cit.*

<sup>338</sup> Villanueva Chang, Julio, *op. cit.*

<sup>339</sup> Villanueva Chang, Julio, *op. cit.*

<sup>340</sup> Bedoya, Jaime, *op. cit.*

<sup>341</sup> Vilela Galván, Sergio, *op. cit.*, 2011.

<sup>342</sup> Vargas Llosa, Mario, *La ciudad y los perros*, Seix Barral, Lima, 1963.

<sup>343</sup> Wiener, Gabriela, *op. cit.*

Mónica de Marco Avilés<sup>344</sup>, al caso prácticamente desconocido de la caída de un meteorito en un pueblito perdido de las alturas entre Perú y Bolivia narrado en *Un meteorito en el fin del mundo*<sup>345</sup>, también por Marco Avilés, para terminar con las historias, en varios casos procedentes de la provincia, de las *13 Asesinas* de Rosa Cifuentes<sup>346</sup>, presentadas como víctimas y parias de la sociedad.

Como se puede notar, el tema de la subalternidad, declinado en las vertientes mencionadas, prevalece en las formas textuales de la crónica, y ya no tiene ninguna vinculación con el reportaje, género más anclado al contexto histórico-social y consagrado a la investigación. En cambio la crónica, como ya hemos dicho, preserva una mayor libertad textual y permite una mayor perspectiva expresiva, con respecto tanto a los temas como a los estilos.

### 2.2.3. Identidad y peruanidad narrativa

El corpus de periodismo narrativo peruano escrito en el siglo XXI revela, además de la denuncia de la violencia y el interés hacia la subalternidad, la preocupación por la identidad, tanto por la identidad privada, por la exploración de sí a través de la literatura y, por ende, a través de la construcción de un personaje autoficcional, como por la identidad nacional, por la reivindicación de las características de un país que, por razones que intentaremos examinar, necesita reconocerse y afirmarse a través de su escritura.

Gabriela Wiener es la autora más representativa en el contexto del periodismo narrativo implicado con el tema del "yo", no solo, como ya se ha dicho, por la inserción del yo como voz narrante y también personaje, sino por el protagonismo que ella otorga, en sus narraciones, a la construcción de su figura literaria<sup>347</sup>. De hecho, las crónicas de Gabriela Wiener, aunque se refieran a muchos sujetos distintos de la realidad, nunca descuidan una reflexión acerca de su propia subjetividad. Podríamos definir este peculiar yo literario como "yo experiencial", un yo que, en palabras de Javier Calvo, "al quedar expuesto en muchos niveles de intimidad se deja atrapar por toda clase de redes de identificación y deseo con sus sujetos"<sup>348</sup>. El

---

<sup>344</sup> Avilés, Marco, *op. cit.*, 2012a.

<sup>345</sup> Avilés, Marco, *op. cit.*, 2012b.

<sup>346</sup> Cifuentes, Rosa María, *op. cit.*

<sup>347</sup> Estas reflexiones se presentaron en ocasión del congreso "Miradas a la literatura peruana de los últimos 60 años y Homenaje a Julio Ramón Ribeyro", celebrado en la Universidad de Palermo. El artículo que recoge el estudio presentado está en publicación.

<sup>348</sup> Javier Calvo es autor de "Una vida de impudicia", prólogo a las *Sexografías* de Gabriela Wiener, *op. cit.*, p. 10.

centro de la escritura de la autora no solo es reconstruir las esquinas oscuras de la ciudad, el submundo innominable de lo prohibido, las vicisitudes más íntimas del hombre, como la corporeidad, declinada en el sexo o en la maternidad, sino contar su propia experiencia de aquellas, y, por lo tanto, contarse a si misma, tanto en la ya mencionada colecciones de crónicas *Sexografías*, como en la crónica *Kit de supervivencia para el fin del mundo*, dedicada a la experiencia de una operación quirúrgica vivida por la autora, y aún más en los textos que componen *Nueve Lunas*, relato del embarazo de Wiener. Si bien se haya presentado a Gabriela Wiener como a un personaje tan atractivo como provocativo, rebelde pero quizás tan contemporáneo como para ser considerado trivial, creo que su escritura va mucho más allá de la personalidad concreta y literaria de la autora, proponiendo, a la luz de los estudios de género, una profunda crítica al concepto de sujeto "heterocentrado", con un cuerpo colonizado y culturalmente codificado<sup>349</sup>. El proyecto en cuestión, considerado hasta ahora desde una perspectiva estética y meta-performativa, se configura, como bien intuye Jorge Carrión, como una acción definitivamente política, puesto que la autora, a través de la escritura del cuerpo, llega a re-articular el concepto de "yo privado" a través de la otredad marginal invisibilizada. Dice Carrión comentando *Sexografías* en su blog literario:

En su trayectoria la crónica se mantiene como el vehículo de expresión de un cuerpo que constantemente pone en jaque el sistema de valores no sólo heterocéntrico, sino también poscolonial. Sus relatos de prostitutas, transexuales, prisiones, polígamos, sadomasoquistas o actores porno no sólo muestran un cierto grado de empatía hacia el otro, sino que sitúan el cuerpo propio como zona de conversación y de contagio con una otredad marginal, heterodoxa, monstruosa, que a menudo es el reverso del propio yo.<sup>350</sup>

La experiencia se configura, en estas crónicas, como punto de encuentro entre expresión artística y acción: ya no es un simple relato, sino que escenifica un acto performativo. La teórica del género Judith Butler define la performatividad como la estrategia de representación y visibilidad de la identidad de sujetos mediante una imagen construida en el imaginario colectivo liminal. La performatividad del discurso, de un discurso como el de Gabriela Wiener, visibiliza y cuestiona la sujetividad heterodoxa y también heterosexual

---

<sup>349</sup> Butler, Judith, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Barcelona, 2002.

<sup>350</sup> Carrión, Jorge, "La cuenta atrás (IX). Performance y travestismo", 27 marzo 2011, <<http://jorgecarrión.net/tag/narrativa-iberoamericana/>>.

dejando emerger lo que Butler llama "identidades nómadas", es decir subjetividades independientes con respecto tanto a los centros de poder como al concepto naturalizado de sexo. El objetivo de Butler, de hecho, es desnaturalizar el concepto de sexo para demostrar como las identidades sexuales estén culturalmente determinadas por la hegemonía heterosexual, mientras que las subjetividades por así decir "alternativas" sean consideradas, en términos lacanianos, una "forclusión", es decir un significante que no está ni siquiera integrado en el inconsciente humano. Las identidades descritas por Wiener, de hecho, no caben en las polaridades opuestas hombre-mujer, sino que se mueven a lo largo de un *continuum* de confines sutiles y variables, poniendo en evidencia esta disolución de las fronteras identitarias conocidas y aceptadas. Estos textos dibujan entonces un mosaico de las caleidoscópicas proyecciones del ser, que se cierne en una imprescindible desarticulación del concepto mismo de identidad, puesto que la experiencia del cuerpo provoca una fragmentación necesaria del yo. Un yo que se reconstruye necesariamente a través de la otredad, como para afirmar "yo soy el otro". Esta atención analítica e definitiva hacia el cuerpo podría ser entendida como actitud provocadora, sin embargo creemos que se puede insertar en el marco de las micropolíticas de desobediencia sexual, ya que, como afirma el Grupo de Investigación sobre Micropolíticas de desobediencia sexual en el arte contemporáneo argentino: "Los cuerpos son el espacio privilegiado de inscripción de la norma social, pero al mismo tiempo constituyen potencias políticas, territorios desde donde articular formas de resistencia capaces de desmontar o invertir las mecánicas de poder (heterocentradas) que los construyen"<sup>351</sup>. El cuerpo, configurado como un lugar donde "encender nuevos procesos de subjetivación disidente", se vuelve una herramienta

para pensar las estrategias poéticas y los modos de intervención críticos mediante los cuales estas prácticas ponen en cuestión los ordenamientos de saber / poder del régimen mayoritario heterosexual en su administración biopolítica de los cuerpos. [...] El uso del cuerpo como soporte de la experiencia estética en las prácticas que abordamos desde la noción de "desobediencia sexual", se inscribe en una apuesta por trastornar las asignaciones de sexo / género en sus relaciones normalizadas según la matriz de inteligibilidad heterosexual, así como las identidades.<sup>352</sup>

---

<sup>351</sup> Véase <[https://red.anillosur.net/g/micropolicas\\_de\\_desobediencia\\_sexual\\_en\\_el\\_arte\\_contemporaneo\\_argentino](https://red.anillosur.net/g/micropolicas_de_desobediencia_sexual_en_el_arte_contemporaneo_argentino)>.

<sup>352</sup> *Ibidem*.

Cabe agregar una última hipótesis: el cuerpo quizás se pueda interpretar también como territorio de crítica hacia la nación, hacia su nación, ensangrentada por el Conflicto Armado Interno. En un discurso en ocasión de la presentación del último trabajo literario de la autora, el esposo y también escritor Jaime Rodríguez Z., declara:

La pequeña Gabriela [...] tenía miedo. Miedo de los terroristas que ponían en jaque a nuestro país, miedo a la desaparición de sus padres, miedo a los locos de la calle. En contraparte, la pequeña Gabriela sembraba el terror entre sus muñecos. Pequeña diosa de su habitación, siempre. Decapitadora de símbolos extraños y de ternezas. Fue entonces entre el miedo de lo público [...] y su identidad secreta de condesa sangrienta, que Gabriela forjó su temperamento imbatible, abrasivo, poético.<sup>353</sup>

El miedo se vuelve entonces motor de la crítica a lo público, al estado, a la nación, y ve, otra vez, en el cuerpo su vehículo privilegiado. Por lo tanto, vemos como el tema de la identidad individual esté estrechamente vinculado con el de la identidad nacional, cada vez más cuestionada como factor de promoción cultural y desarrollo, sobre todos en países que han vivido épocas de crisis, tanto económica como política y civil.

Según el crítico de la cultura Néstor García Canclini, las estrategias de reapropiación de la identidad nacional se deben a una reacción al proceso de homogeneización empujado por la globalización en el siglo XX: "La globalización, que exacerba la competencia internacional y desestructura la producción cultural endógena, favorece la expansión de industrias culturales con capacidad a la vez de homogeneizar y atender en forma articulada las diversidades sectoriales y regionales"<sup>354</sup>. Frente a estas tendencias hegemónicas, tanto en lo social como en lo económico, así como en los medios de comunicación y en los recursos culturales, fomentadas y suportadas también por los gobiernos de países que Canclini define "dependientes"<sup>355</sup>, que "imaginan"<sup>356</sup> un horizonte compartido con los países hegemónicos y lo alimentan y construyen a partir de sus propuestas culturales, además de políticas. Frente a estas tendencias hacia lo "global" se evidencian estrategias de retorno a lo local que se configuran como fracturas. De hecho, Canclini,

---

<sup>353</sup> Texto inédito, comunicación de la autora.

<sup>354</sup> García Canclini, Néstor, "Globalizarnos o defender la identidad. ¿Cómo salir de esta opción?", *Nueva Sociedad*, n. 163, septiembre-octubre 1999, p. 56.

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>356</sup> Véase García Canclini, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires, 1999.

en su texto *La globalización imaginada*<sup>357</sup>, se interroga acerca de las posibilidades sociales y de las alternativas, incluso en términos de relatos de la identidad nacional:

¿Qué relatos – ni simplemente épicos, ni melodramáticos – pueden dar cuenta de las recomposiciones que se van produciendo entre lo local y lo global? Las narrativas solo económicas o solo antropológicas de la globalización dan versiones sesgadas, en las que se amputa un aspecto del proceso. Necesitamos preguntarnos cómo son compatibles estas distintas narraciones y aspirar a descripciones densas que articulen las estructuras más o menos objetivas y los niveles de significación más o menos subjetivos. Hay que elaborar construcciones lógicamente consistentes, que puedan contrastarse con las maneras en que lo global se estaciona en cada cultura y los modos en que lo local se reestructura para sobrevivir, y quizá obtener algunas ventajas, en los intercambios que se globalizan.<sup>358</sup>

El periodismo narrativo en Perú se configura efectivamente como una "recomposición", o una "rearticulación" entre en concepto de global y local. Crónicas como las de Eloy Jáuregui acerca de la música y de los bailes auténticamente peruanos, como *Pa' bravo yo: historias de la salsa en el Perú*<sup>359</sup> y *El pirata: historias de la música criolla*<sup>360</sup>, pero también como las de Daniel Titinguer acerca de las historias de peruanos contemporáneos célebres o desconocidos pero con distintas peculiaridades, o de los productos peruanos, agrícola y culturales, famosos en el mundo, como *Cholos contra el mundo*<sup>361</sup> y *Dios es peruano. Historias reales para creer en un país*<sup>362</sup>, son narraciones de "lo nuestro", tanto en sentido positivo como en sentido negativo, frente a la tendencia homogeneizadora. También los textos ya mencionados en el sub-apartado dedicado a la subalternidad, y en particular al interés hacia lo freak y los rasgos ocultos de personajes y figuras públicas pueden ser interpretados a la luz de la temática de la identidad nacional, puesto que, en efecto, indagan la élite peruana en su vertiente más íntima y humana, en su versión no oficial, haciendo hincapié en los aspectos característico de la sociedad, pero, aunque indaguen en la historia reciente para examinar las micro-causas que generaron macro-conflictos, muy a menudo ignoradas o niveladas por los

---

<sup>357</sup> *Ídem.*

<sup>358</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>359</sup> Jáuregui, Eloy, *op. cit.*, 2011b.

<sup>360</sup> *Ídem.*

<sup>361</sup> Titinguer, Daniel, *op. cit.*

<sup>362</sup> *Ídem.*



gobiernos y por las sugerencias políticas recibidas desde los centros hegemónicos del poder, no evidencias una clara posición de reivindicación de lo auténticamente nacional.

Se trata de una peculiar rearticulación entre lo global y lo local, concretizado entonces en el territorio narrativo de lo que Julio Villanueva Chang define "lo glocal"<sup>363</sup>. De hecho, estas escrituras se centran en las subjetividades que emergen de las texturas de un mundo que quiere mostrarse culturalmente homogéneo, guiado por patrones heterodoxos, y que sin embargo es mucho más complejo de lo que ostenta. A este propósito, asevera uno de los grandes maestros del periodismo narrativo, Ryszard Kapuscinski hablando de las tareas de los cronistas contemporáneos: "la tensión entre lo local y lo global nos toca particularmente"<sup>364</sup>. Y lo "glocal" narrado se centra, en el caso peruano, en la reivindicación de una identidad ya no regionalista y folklórica, sino urbana, y postmoderna, con sus ritos sociales, su aficiones y su mirada mestiza.

Si el concepto de peruanidad en la literatura emergió con González Prada y se consideró una de las marcas de la estación modernista <sup>365</sup>, más adelante configurado como sinónimo de "indigenismo arquetípico"<sup>366</sup>, el neo-indigenismo de la revista *Amauta*, que veía el indio como motor olvidado y sin embargo imprescindible de la sociedad peruana, quizás podemos hablar ahora de una nueva "peruanidad". Una peruanidad narrativa que se centra en las dinámicas y contradicciones de lo glocal, es decir en la realidad del Perú contemporáneo, declinada en las líneas temáticas principales de la violencia, de la subalternidad y de la identidad, y cuyas escrituras son precisamente los textos que pertenecen al corpus de periodismo narrativo peruano del siglo XXI.

---

<sup>363</sup> Villanueva Chang, Julio, "El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy?", en Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.*, p. 606.

<sup>364</sup> Kapuscinski, Ryszard, *Los cinco sentidos del periodista, (estar, ver, oír, compartir, pensar)*, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, México, 2003, p. 65.

<sup>365</sup> Véase Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina, op. cit.*

<sup>366</sup> Véase *Id.*, en la introducción al ensayo de José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Siglo XXI, México, (1975) 1998, p. XVI.

## II. ENTRE LITERATURA Y PERIODISMO

Muchos se han interrogado acerca de las complicidades entre periodismo y literatura en varias épocas y en distintos contextos culturales. El género del periodismo narrativo reclama un espacio compartido puesto que nace y se funda en la intersección de estas dos disciplinas, en estas dos modalidades expresivas, en estas dos maneras de mirar al mundo.

Félix Rebollo Sánchez, en su estudio sobre literatura y periodismo en el siglo XXI en España, afirma: "La relación entre Literatura y Periodismo ha sido una constante, incluso cuando no existía, como tal, el término"<sup>367</sup>. Pasando por las distintas formas narrativas que vieron la conmixión entre periodismo y literatura, el catedrático y estudioso español pone de manifiesto cómo estas dos esferas se muevan en el mismo territorio, que no sólo es la escritura, sino es esencialmente la literatura. Fundamental es, en este sentido, el papel de los escritores que también se desempeñaron como periodistas, para demostrar que periodismo y literatura son dos caras de un mismo oficio, el de narrar. Continúa Rebollo Sánchez: "La historia del periodismo está llena de eximios escritores, es más, me atrevería a escribir que sin éstos es difícil entender los entresijos del periodismo escrito que es al que me estoy refiriendo dado que el sustrato del periodismo es la literatura"<sup>368</sup>. Y, agrega el ya mencionado estudioso español Albert Chillón, "el periodista es, ante todo, un sujeto *empalabrador* de una «realidad» no única y unívoca sino polifacética y plurívoca"<sup>369</sup>. Acredita con fuerza esta misma visión el escritor y periodista colombiano Gabriel García Márquez, Nobel de Literatura y presidente de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, quien nunca dejó de valorar y dar relevancia al discriminado "mejor oficio del mundo"<sup>370</sup>. En su discurso a la Asamblea General de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP), que tuvo lugar en Los Ángeles en 1996, frente al descrédito acerca del periodismo, alejado del mundo de las supuestas disciplinas artísticas y tachado de servilismo hacia medios de comunicación y regímenes, reivindica la, en mi opinión, revolucionaria "certidumbre de que el periodismo escrito es un género literario"<sup>371</sup>.

---

<sup>367</sup> Rebollo Sánchez, Félix, *Literatura y Periodismo en el siglo XXI*, Fragua, Madrid, 2011, p. 9.

<sup>368</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>369</sup> Chillón, Albert, *op. cit.*, p. 16.

<sup>370</sup> García Márquez, Gabriel, "El mejor oficio del mundo", Discurso a la Asamblea General de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP), Los Ángeles, 7 de octubre de 1996, p. 1. Texto disponible en la página web de la FNPI, <[http://www.fnpi.org/fileadmin/documentos/imagenes/Maestros/Textos\\_de\\_los\\_maestros/elmejor.pdf](http://www.fnpi.org/fileadmin/documentos/imagenes/Maestros/Textos_de_los_maestros/elmejor.pdf)>.

<sup>371</sup> *Ibidem*, p. 2.

En este trabajo, lejos de la pretensión de revisar la historia de la conmixión entre literatura y periodismo en términos generales<sup>372</sup>, me detendré en la problemática que el periodismo narrativo desencadena, es decir una inestabilidad crítica profunda. Es posible que precisamente por ser un género híbrido el periodismo narrativo no logre encontrar un equilibrio definitorio, un territorio común que permita una crítica aceptable tanto para el mundo literario así como para la esfera periodística. De hecho, como ya señalamos, hasta los términos utilizados para referirse a los textos que incluimos en el corpus analizado en este contexto no encuentran el mismo uso y una difusión compartida en los distintos polos enunciativos de los que son examinados, propuestos o promovidos. Se nota un abuso a veces indiscriminado del término "crónica", una palabra evidentemente evocativa tanto para la esfera literaria como para la esfera periodística, un lema ganador, a nivel de elecciones de editoriales, por su eficacia y su estrecha conexión semántica con la voz griega *chronos*, entonces con el tiempo, que efectivamente como género pretende indagar. Sin embargo, pese a esta reducción de complejidad operada por la homogeneización de las propuestas editoriales bajo la generosa etiqueta de crónica, subyacen diferencias importantes, tanto en cuanto a géneros, como se ha visto en la segunda parte del primer capítulo, como en cuanto a referencias a modelos literarios y periodísticos precedentes.

Por lo tanto este segundo capítulo se desarrollará siguiendo dos vertientes. En primer lugar, gracias al análisis de los estudios críticos disponibles, en muchos casos compuestos por los apartados de introducción o comentario a las numerosas antologías de crónicas publicadas recientemente en América Latina y en España<sup>373</sup>, trataré de determinar cuál es el estado de la cuestión acerca del análisis contemporánea del periodismo narrativo. En segundo lugar, tomaré en consideración las experiencias narrativas que resultan significativas a la hora de establecer un mapa genealógico del género del periodismo narrativo latinoamericano contemporáneo, analizando en particular la corriente estadounidense del New Journalism, para luego detenerme en figuras importantes del panorama periodístico-literario de dos países clave para el desarrollo del género, es decir Argentina y México. Asimismo, reflexionaré sobre las dinámicas evolutivas de la escritura periodístico-literaria entendida como sistema de representación transversal en Perú, con la intención de proporcionar sugerencias acerca de los posibles mecanismos detonadores del fenómeno.

---

<sup>372</sup> La monografía *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* de Albert Chillón (Universitat Autònoma de Barcelona, 1999) se puede considerar el estudio pionero más importante nunca realizado en este ámbito. Su relevancia no se debe tan solo a la riqueza de la investigación realizada sino también al conjunto de herramientas metodológicas y conceptuales ofrecidas.

<sup>373</sup> Véase apartado bibliográfico n. 3 "Antologías de crónica latinoamericana", pp. ?

## 1. Entre literatura y periodismo: trayectorias híbridas de la no ficción contemporánea

Tras el análisis de todo el material bibliográfico coleccionado en estos años de estudio, el primer dato que emerge es que todavía no existe una visión de conjunto acerca del género del periodismo narrativo. Se publica, tiene mucho éxito, y desde América Latina está llegando cada vez con más fuerza también en Europa, haciendo hablar de sí como el "boom de la crónica latinoamericana"<sup>374</sup>. Efectivamente, el hecho que tuvo más resonancia para el periodismo narrativo latinoamericano fue la publicación de las dos ya mencionadas antologías de crónicas de Darío Jaramillo Agudelo y Jorge Carrión en España en 2012, lo que consagró su desembarque entre plausos también en Europa<sup>375</sup>. Sin embargo, frente a esta ingente producción y a las múltiples voces de los distintos países de América Central y del Sur, no tenemos aún un marco interpretativo satisfactorio. Como ya señalamos, el estudio más completo y relevante sobre el tema es representado por el inmenso trabajo de Albert Chillón, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*<sup>376</sup>, que, además de indagar las raíces del género, reflexiona acerca de los puntos más problemáticos y ambiguos de estos texto y asimismo proporciona una inédita metodología de análisis, de inspiración comparatista, de la que hablaremos en el tercer capítulo. Sin embargo, la mayoría de los apartados críticos considerados consisten en breves ensayos de aproximación al tema, o de estudio o presentación de casos o contextos literarios específicos, o bien de secciones de introducción o prólogo a las numerosas antologías publicadas en América Latina y España<sup>377</sup>.

Este conjunto de textos coincide en presentar reflexiones acerca de dos aspectos sumamente interesantes de este género polifacético. En primer lugar, de los materiales considerados emerge una clara asociación del género a la esfera de la no-ficción narrativa: si el periodismo, en tanto disciplina denotativa, persigue la tan anhelada "objetividad" y, como hemos dicho, el periodismo narrativo se centra en las

---

<sup>374</sup> Rodríguez Marcos, Javier, "¿El boom de la crónica latinoamericana?", *Papeles Perdidos*, blog literario de El País, 15 de febrero de 2012, <[www.blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2012/02/el-boom-de-la-cronica-latinoamericana.html](http://www.blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2012/02/el-boom-de-la-cronica-latinoamericana.html)>; Tarifeño, Leonardo, "Periodismo narrativo: el nuevo boom latinoamericano", *La Nación (Argentina)*, 10 de agosto de 2012, <[www.lanacion.com.ar/1497165-periodismo-narrativo-el-nuevo-boom-latinoamericano](http://www.lanacion.com.ar/1497165-periodismo-narrativo-el-nuevo-boom-latinoamericano)> y Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.*, p. 11.

<sup>375</sup> La prensa del mundo hispano e hispanoamericana utilizó con gran generosidad los términos "boom", "nuevo boom", o "nuevo auge" de la literatura latinoamericana en las semanas y meses siguientes a la publicación de las antologías, véase N. 367.

<sup>376</sup> Chillón, Albert, *op. cit.*

<sup>377</sup> Todo el material consultado está en la sección n. 3 de la bibliografía, "Antologías de crónica latinoamericana", pp.

múltiples caras de la pura y dura realidad, pasando, como subraya Javier Rodríguez Marcos, "de lo real maravilloso a lo maravilloso real"<sup>378</sup>, el género que analizamos radica necesariamente en las trayectorias contemporáneas de la no-ficción, entendida como "representación verídica de la misma vida social"<sup>379</sup>, como una "gran narrativa facticia"<sup>380</sup>, que "da lugar, por un lado a la escritura periodística propiamente dicha, con su creciente diferenciación de géneros y estilos; y por otro, a las diversas modalidades que conforman la prosa testimonial, incluidas las historias de vida elaboradas por las nuevas ciencias sociales en ascenso"<sup>381</sup>. Sin embargo, el peculiar protagonismo del autor que no sólo "mira y cuenta"<sup>382</sup>, sino que se inserta directamente en el cuento con su propia voz y, sobretodo, su propia y singular percepción de la realidad, relativiza el concepto mismo de objetividad, de hecho ya disgregado frente a las reflexiones acerca del lenguaje como visión del mundo. Por tanto, nos preguntamos si la etiqueta de no-ficción resulte adecuada y exhaustiva a la hora de describir el género, o si su composición inestable encuentre mejor colocación en otras trayectorias.

En segundo, transluce una sutil pero radicada incertidumbre definitoria que obliga el término "crónica" a desempeñarse en calidad de metonimia, para referirse a todo el género. Si por un lado, esta palabra evoca y subraya nuevamente una asociación a la realidad y a los hechos reales en sucesión temporal, por otro lado, su abuso provoca un aplastamiento crítico que anula las referencias críticas y las implicaciones literarias subyacentes. Si bien exista tanto en la esfera literaria, como en la esfera periodística, la "crónica latinoamericana contemporánea" comparte con las dos experiencias que acabo de mencionar tan solo algunos rasgos, configurándose como una escritura autónoma, y como tal habría que considerarla a nivel crítico.

Por lo tanto, antes de realizar el análisis textual del corpus peruano, considero imprescindible detenernos en estos dos ejes críticos a nivel general, primero, con el fin de encontrar, en el pentagrama del contrapunteo de la ficción y de la no-ficción, un lugar adecuado para el periodismo narrativo, y luego, con el intento de dar forma a todas las implicaciones que el afortunado término "crónica" conlleva, desde el horizonte de expectativas hasta las elecciones editoriales y comerciales.

---

<sup>378</sup> Rodríguez Marcos, Javier, *op. cit.*

<sup>379</sup> Chillón, Albert, *op. cit.*, p. 107.

<sup>380</sup> *Ídem.*

<sup>381</sup> *Ídem.*

<sup>382</sup> Caparrós, Martín, "Por la crónica", en Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.*, p. 611.

## 1.1 Contrapunteo de la ficción y de la no ficción

### 1.1.1 El mito de la objetividad (perdida)

El mito de la objetividad ha protagonizado los debates filosóficos y literarios del siglo XIX y XX, encontrando modalidades hermenéuticas distintas, pero todas concordes en el considerar la objetividad un espejismo. Sin embargo, para el periodismo, en su asentada tradición denotativa, la objetividad se considera un resultado al que hay que aspirar, y para el que hay que trabajar a través de recursos lingüísticos y estrategias comunicativas. Para el periodismo narrativo, el problema es aún más complicado porque si bien se considere, como ya se ha dicho, una escritura "de la realidad" anclada al territorio de la "no ficción", algunos de sus rasgos, como el protagonismo del yo autorial, la autoficción del personaje del narrador testimonial, la representación de otros personajes y de escenas de diálogos, entre otros, hacen vacilar la crítica, dividida entre los temerarios defensores de la realidad como experiencia objetiva y los sutiles insinadores de la subversiva idea de que la no-ficción auténtica y definitiva, en tanto experiencia antes que nada lingüística, no existe. Y si no existe, ¿cuál es entonces el territorio del periodismo narrativo?

Precisamente en este punto se centra el *incipit* del estudio de Albert Chillón, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, cuyos primeros capítulos están dedicados a desmitificar la presunción de una objetividad posible a través de una "toma de conciencia lingüística"<sup>383</sup>. Partimos del presupuesto de que sin lenguaje no hay idea, asunto ya formulado y concretado por la tradición filosófica del siglo XIX, que con Humboldt subraya el papel vehicular del lenguaje, herramienta a través del que se "descubre lo aún no conocido"<sup>384</sup>, puesto que "no hay pensamientos sin lenguaje, sino pensamiento *en* el lenguaje, y que, a fin de cuentas, la experiencia es siempre pensada y sentida lingüísticamente"<sup>385</sup>. Agrega Valverde, profundo conocedor de Humboldt y estudioso de Nietzsche, "el lenguaje es la realidad y la realización de nuestra vida mental"<sup>386</sup>. En efecto Nietzsche había ido más allá de la teorización de la unidad de pensamiento y lenguaje para subrayar la constitución esencialmente retórica de la palabra, que no coincide con su referente sino lo representa, y por tanto es una alusión figurada, un *tropo*, es decir "un salto

---

<sup>383</sup> Chillón, Albert, *op. cit.*, p. 23.

<sup>384</sup> *Ídem*.

<sup>385</sup> Chillón, Albert, *op. cit.*, p. 24.

<sup>386</sup> Valverde, José María, *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*, Planeta, Barcelona, 1993, p. 28.

de sentido que traduce en enunciados inteligibles las experiencias sensibles de los sujetos"<sup>387</sup>. Como consecuencia, la verdad misma se configura como "un *tropismo*, un salto de sentido, una genuina e inevitable traducción"<sup>388</sup>. Mucho se ha profundizado esta misma reflexión gracias a las aportaciones autores de la envergadura de Cassirer, Heidegger, Sapir, Bajtin, Gadamer, Austin, Steiner y Auerbach, que desde distintas perspectivas – la lingüística, la literaria, la comunicativa y la antropológica, entre las principales – trazan el perfil de una realidad que es precisamente la suma de las múltiples visiones subjetivas de ella, todas concentradas en su habitat natural, íntimo pero también socialmente determinado, que es el lenguaje. En palabras de Chillón:

No existe *una* sola realidad objetiva externa a los individuos, sino múltiples realidades subjetivas, innumerables experiencias. Y estas realidades subjetivas múltiples e inevitables *adquieren sentido para uno y son comunicables para los demás* en la medida en que son verbalizadas: *engastadas* en palabras y *vertebradas* en enunciados lingüísticos.<sup>389</sup>

La toma de conciencia lingüística consiste exactamente en reconocer que cualquier unidad comunicativa, y por lo tanto textual y narrativa, consiste en una visión ficticia y subjetiva de la realidad,

"que toda *dicción* humana es, siempre y en alguna medida y manera variables, también *ficción*; que no es que uno de los modos posibles de la dicción sea la ficción – junto a la llamada «no ficción» y sus géneros, pongamos por caso –, sino que dicción y ficción son constitutivamente una y la misma cosa; y que, en todo caso, la tarea reflexiva y analítica para el estudioso consiste en discernir cuáles son los *grados* y las *modalidades* en que esa ficción constitutiva de toda dicción se da en los intercambios comunicativos.<sup>390</sup>

Lo cual, en primer lugar, demuestra que la objetividad no es nada más que un mito inalcanzable, y, en segundo lugar, derrumba las críticas que no reconocen al nuevo periodismo un potencial narrativo, y no reconocen que precisamente sus rasgos ajenos a la tradición periodística denotativa, los que llaman la

---

<sup>387</sup> Chillón, Albert, *op. cit.*, p. 25.

<sup>388</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>389</sup> *Ibidem*, pp. 28-29.

<sup>390</sup> *Ibidem*, pp. 36-37.

atención sobre su decodificación y que desencadenan la reflexión acerca del mito de la objetividad, representan su territorio de intervención en la literatura.

Nos faltan todavía pasos para meternos en los "bosques narrativos", como decía Umberto Eco, del canon peruano seleccionado, pero lo que sí podemos anticipar es que en la era de las narrativas facticias, que se centran en los hechos históricos y en personajes reales – y por tanto se definen de "no ficción" – se nota una intención documental y realística, dirigida a representar la historia, pero también emerge cada vez más un tono testimonial, centrado más bien en la experiencia subjetiva del yo como portavoz de una comunidad de referencia. Señala, a este propósito, Jorge Carrión: "Ese problema no se inscribe solo en la discusión entre Ficción y No Ficción, sino también en el debate sobre la objetividad, el compromiso político, más lejos en el tiempo, el de la relación del Intelectual con el Poder"<sup>391</sup>. Es como si, además de generar conocimiento, a través de la representación lingüística del mundo, la narrativa contemporánea tuviera que satisfacer una necesidad emotiva, o mejor dicho, empática acerca de la realidad: ya no solo lo que ha sido, pero sobre todo, como el "yo" del autor, comprometido con esta realidad y testigo de ella, lo ha vivido para que el lector también lo viva a través del texto. Por lo tanto, es inevitable preguntarnos si la noción de "no-ficción", tal como la conocemos, satisface completamente este impulso, tanto complejo como evidente.

### 1.1.2. De la no-ficción a la postficción

No podemos dejar de lado la preocupación por la *literariedad* del texto, que para muchos años ha sido prerrogativa de la ficción: tan solo los textos "de imaginación", sobre todo novelas, cuentos y poemas, podían aspirar a entrar en el panteón de la literatura, mientras que toda obra de carácter testimonial o discursiva – como la crónica, el relato de viajes, la autobiografía, la biografía, las narrativas epistolares, y también el ensayo y los reportajes – quedaban al margen del ara de "lo literario", en ferviente ansiedad definitoria<sup>392</sup>.

Sin embargo, como ya hemos tratado demostrar, el binomio literatura-ficción es simplemente insostenible, puesto que "resuelve mediante un *a priori* expeditivo pero trivial una cuestión que cabe considerar central, aunque también muy difícil de dilucidar: la del *valor cognoscitivo* de la literatura, sea como *mimesis*, sea como *expresión* de la realidad"<sup>393</sup>, lo que disuelve toda ilusión de una distinción posible entre

---

<sup>391</sup> Carrión, Jorge, *op. cit.*, p. 29.

<sup>392</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>393</sup> *Ibidem*, p. 66.



ficción y no ficción, evidenciando las relaciones que la así llamada "literatura de ficción" mantiene de manera inevitable con la realidad empírica y con el contexto de producción de la misma. Por lo tanto, como asevera Albert Chillón, la *literariedad* tiene que considerar, más que a las formulaciones creativas y a las proyecciones imaginativas del texto, el potencial gnoseológico y epistemológico intrínseco en las actividades lingüísticas, sean ellas escritas u orales. De este modo la literatura podría abrirse tanto a las literaturas orales típicas de contextos culturales ágrafos y nativos, como a las narrativas testimoniales, a los géneros tradicionales de carácter discursivo – del ensayo a ciertas formas de literatura científica, como las narrativas filosóficas y antropológicas –, así como a las nuevas modalidades de literatura documental, en las que encontramos, entre las expresiones más relevantes de la contemporaneidad, el periodismo narrativo.

De estas reflexiones nace la definición que Chillón propone de literatura, es decir "un modo de conocimiento de naturaleza estética que busca aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia"<sup>394</sup>. Se trata por lo tanto de un conocimiento de tipo estético, que posibilita la inclusión de formas narrativas facticias, definidas como "no ficción", que también pueden utilizar recursos típicos de las narrativas de ficción en esta tensión entre afán de representación de la realidad y fruición estética de ella. La literatura se configura entonces como un conocimiento de representación (*mimesis*) y creación (*poiesis*), operadas a través del lenguaje, que en palabras de George Steiner, "es el instrumento privilegiado gracias al cual el hombre se niega a aceptar el mundo tal y como es"<sup>395</sup>, incluyendo las categorías textuales vocadas al verismo documental, definidas, entre otras formas, como "literatura de hechos", "faction", "factografía", "literatura testimonial", "teatro/cine/literatura documental", "documentalismo poético", etc.<sup>396</sup>

Steiner recoge todas estas obras en una trayectoria denominada "postficción"<sup>397</sup>, un territorio híbrido, derivado de las disoluciones de las fronteras entre ficción y no ficción, que se centra en una "poética del documento"<sup>398</sup>, que se nutre, a nivel estético, de la herencia novelística para responder a una ansiedad gnoseológica respecto de las múltiples realidades contemporáneas y poderlas vivir a través del texto. El auge actual de la postficción es inédito. Ya lo había señalado Steiner, en el umbral de las narrativas post-holocausto, refiriéndose a las formas imaginativas del arte literario europeo, todavía por decodificar: "La característica dominante de la actual escena literaria es la supremacía de la «no ficción» – reportaje, historia,

---

<sup>394</sup> *Ibidem*, pp. 69-70.

<sup>395</sup> Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, FCE, México, 1981, p. 250.

<sup>396</sup> Chillón, Albert, *op. cit.* p. 185.

<sup>397</sup> Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona, 1982, p. 120.

<sup>398</sup> *Ídem*.

polémica filosófica, ensayo crítico – sobre las formas imaginativas tradicionales<sup>399</sup>. Y vuelve a subrayarlo Chillón en su estudio, afirmando que "la postficción ha ganado en las últimas décadas – de mano de los nuevos modos de producción, consumo y sensibilidad propiciados por los medios y mediaciones comunicativas – un papel preponderante en la escena contemporánea"<sup>400</sup>. Frente a los detractores de la "literatura de hechos" o del "documentalismo poético" que ven en la llegada de la postficción ya no un punto crucial de evolución del sistema literario, sino para decirlo con Walter Benjamin, la "pérdida del aura" y la conversión de la literatura en una costumbre escritural trivializada, definitiva es la respuesta de Chillón:

No es acertado ver en ella (en la postficción n.d.a.), en mi opinión, el síntoma inequívoco de una decadencia inevitable: por el contrario, queda por hacer una intensa y extensa tarea de reflexión crítica encarada a interpretar su alcance y a discernir el valor de sus diversas manifestaciones.<sup>401</sup>

Precisamente en estas últimas líneas se centra el objetivo del presente trabajo, que, siguiendo las impostaciones teóricas que acabamos de explorar, pretende indagar las rasgos característicos del periodismo narrativo – que Steiner, en la enumeración de las formas literarias de la postficción, define "alto periodismo" – en el intento de proporcionar un modelo de análisis que, a partir del experimento sobre el nutrido y significativo canon peruano, pueda aplicarse también a otros contextos culturales.

## 1.2 El abuso de la crónica

### 1.2.1 Llamámosle "crónica"

Significativas son las palabras de Jorge Carrión, editor de la antología de propuestas de "no ficción de literatura hispanoamericana contemporánea"<sup>402</sup> *Mejor que ficción*, quien en el prólogo, "Mejor que real", intenta trazar un perfil de la heterogénea narrativa al centro de mí trabajo: "La crónica como antídoto. Alternativa a los relatos sociales y políticos. Experimento en libertad. Ensayo Narrativo. *Faction*. Periodismo

---

<sup>399</sup> *Ibidem*, pp. 28-29.

<sup>400</sup> Chillón, Albert, *op. cit.* p 192.

<sup>401</sup> *Ídem*.

<sup>402</sup> Carrión, Jorge, *op. cit.* p. 11.

narrativo o literario. Ficción verdadera. Relato real. Llamámosle: crónica"<sup>403</sup>. Si bien en este fragmento Carrión aludiera al carácter polimorfo de los textos analizados para resaltar la originalidad de una narrativa que se presenta como "debate inclusivo con los géneros y las formas textuales de cada momento histórico"<sup>404</sup>, sus palabras delatan otra importante cuestión: la etiqueta "crónica latinoamericana" no es sino una convención, con la que, hoy en día, el lenguaje especializado de la crítica, de las letras hispánicas y de las editoriales, se refiere a la producción actual de periodismo narrativo en los países de América Latina.

La ambigüedad de la voz tiene efectos opuestos: si por un lado crea una generalización que en cierta medida aplasta y confunde ámbitos de referencia, sin separar los territorios de la crónica periodística y de la crónica literaria, por el otro, haciendo guiño a las referencias de las crónicas de la Conquista y de la crónica modernista, intenta dibujar una continuidad narrativa esencialmente latinoamericana<sup>405</sup>.

Término impactante, de evidente éxito editorial, la palabra se ha consagrado a epígrafe de las nuevas modalidades narrativas que se proponen como relato de los hechos, en el intento de dar una forma al tiempo y a la historia. Dice Caparrós:

Me gusta la palabra crónica. Me gusta, para empezar, que en la palabra crónica aceche cronos, el tiempo. Siempre que alguien escribe, escribe sobre el tiempo, pero la crónica (muy en particular) es un intento siempre fracasado de atrapar el tiempo en que uno vive. Su fracaso es una garantía: permite intentarlo una y otra vez, y fracasar e intentarlo de nuevo, y otra vez.<sup>406</sup>

Lo que es innegable es que la "crónica" es una metonimia: no es sino uno de los géneros, junto con el reportaje, los perfiles y, en algunos casos, también la entrevista, que conforman el corpus del periodismo narrativo. Maximiliano Tomas, coordinador de la antología de crónicas *La Argentina crónica. Historias reales de un país al límite*, en la introducción se acerca al ardua tarea de intentar formular el significado del término. El resultado de sus reflexiones es expresado en las líneas siguientes:

---

<sup>403</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>404</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>405</sup> Martín Caparrós, de hecho, asevera "por eso la crónica es un género bien sudaca" ("Por la crónica" en Jaramillo Agudelo, *op. cit.*, p. 608). En realidad, como veremos, la sinonimia puede crear vínculos inciertos con las experiencias literarias que acabamos de mencionar, y prestarse a críticas superficiales que sustentan ascendencias improbables. Por cierto, podemos identificar, como de hecho estamos haciendo, rasgos e intentos comunes, pero avanzando con cuidado e interrogándonos sobre el diálogo de los géneros.

<sup>406</sup> *Ídem*.

Una crónica es un relato periodístico de una extensión bastante más amplia que la que suele aparecer en la prensa diaria. La crónica, queda dicho, no busca solo informar. Sus objetivos pasan, también, por ofrecer una mirada personal de los hechos narrados, por poner en juego la propia subjetividad del narrador, por componer una historia utilizando las herramientas de representación – como se dijo – que parecían exclusivas del campo de la literatura: la variante de puntos de vista que ofrece la primera, segunda o tercera persona, el uso de guiones de diálogo, de monólogos interiores, de largas descripciones o digresiones funcionales al relato. La crónica utiliza, en su beneficio y mixturándolos, los demás géneros periodísticos: el reportaje, la entrevista, el perfil, la investigación. Y pretende construir, a través de ellos, una suerte de «relato total».<sup>407</sup>

El escritor y periodista colombiano Daniel Samper Pizano, editor de numerosas antologías de crónicas colombianas<sup>408</sup>, explica: "La llamada «crónica» era un terreno de incierta geografía donde se ubicaban varios y diferentes géneros periodísticos. (...) Y, con el transcurso de los años, la crónica ha llegado a ser una modalidad periodística que algunos profesores tratan de separar minuciosamente del reportaje"<sup>409</sup>. No obstante la preocupación clasificatoria, la ambigüedad permanece como rasgo definitorio del género. Prosigue Samper Pizano:

La prueba es que los tratadistas no solo siguen sin ponerse de acuerdo sobre la materia, sino que sostienen a veces posiciones totalmente opuestas. Alma Guillermoprieto, por ejemplo, da a entender que la crónica es un género más amplio que el reportaje y que éste ha de ser más breve y dinámico que aquella. En idéntico sentido se inclina Juan Gossaín, para quien «la crónica es el género de todos los géneros». En cambio, Miguel Ángel Bastenier considera el reportaje como el género madre y la crónica como un subproducto suyo. Lo acompaña en tal criterio Germán Castro Caicedo, el más representativo de los cronistas de prensa colombianos, cuando afirma «El reportaje, para mí, es el género mayor del periodismo, que los incluye a todos: noticia, crónica, investigación, etc.»<sup>410</sup>

---

<sup>407</sup> Tomas, Maximiliano (ed.), *Argentina crónica. Historias reales de un país al límite*. Planeta Argentina, Buenos Aires, 2007, pp. 18-19.

<sup>408</sup> Véase apartado bibliográfico n. 3 "Antologías de crónica latinoamericana", pp. ?

<sup>409</sup> Samper Pizano, Daniel (ed.), *Antología de grandes reportajes colombianos*, Aguilar, Bogotá, [1976] 2001, pp. 13-14.

<sup>410</sup> Samper Pizano, Daniel (ed.), *Antología de grandes crónicas colombianas II, 1949-2004*, Aguilar, Bogotá, 2004, p. 23.

Además, las etiquetas cambian según el contexto cultural de procedencia, como subraya Jorge Carrión: "En España, un reportaje es una crónica, mientras que en algunos lugares de América Latina es una entrevista. Perfil. Retrato. Semblanza. Estampa. Cuadro de costumbre. Aguafuerte"<sup>411</sup>. Irresoluble parece ser entonces al primordial y decisivo interrogativo que Daniel Samper Pizano se pone tras haber enumerado opiniones tan discordes como distantes: "¿Qué es, pues, la crónica?"<sup>412</sup>.

No estamos frente a un género monolítico, sino ante a un territorio "de fronteras borrosas"<sup>413</sup>, ante "un debate"<sup>414</sup>, ante "un campamento rodeado de géneros emparentados que se traslapan entre sí, como la literatura de viajes, las memorias, el ensayo histórico y etnográfico, la literatura de ficción que se deriva de sucesos reales, junto con la ambigua literatura de semi-ficción. Todos estos" – asegura Mark Kramer – son campos tentadores delimitados por cercas endeables"<sup>415</sup>.

Es como si, reflexiona Rossana Reguillo, la urgencia de narrar la realidad revuelta de hoy en día determinara su mismo molde híbrido:

La crónica, en femenino, relación ordenada de los hechos; y en masculino, lo crónico, como enfermedad larga y habitual, se instaura hoy como forma de relato, para contar aquello que no se deja encerrar en los marcos asépticos de un género. ¿Será más bien que el acontecimiento instaura sus propias reglas, sus propias formas de dejarse contar?<sup>416</sup>

Como siempre sucede frente a un vacío definitorio, aparecen interesantes perspectivas ofrecidas por visiones más literarias, evocativas y metafóricas, como la del periodista y escritor mexicano Juan Villoro:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista,

---

<sup>411</sup> Carrión, Jorge, *op. cit.*, p. 29.

<sup>412</sup> Samper Pizano, Daniel (ed.), 2004, *op. cit.*, p. 38.

<sup>413</sup> Samper Pizano, Daniel (ed.), [1976] 2001, *op. cit.*, p. 14.

<sup>414</sup> Carrión, Jorge, *op. cit.*, p. 29.

<sup>415</sup> Kramer, Mark, en Jaramillo Agudelo, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>416</sup> Reguillo, Rossana, "Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie", *Diálogos de la comunicación*, n. 58, agosto de 2000, p. 61.

los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la «voz de proscenio», como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser.<sup>417</sup>

Muchos son los aspectos y los matices que Villoro involucra en su definición simbólica y reveladora, sin embargo, pese a la fascinación y a la verdad siempre ejercitadas por las posibilidades de la metáfora, ella no logra resolver el debate acerca de los géneros. El intento taxonómico aplicado al polimorfo ámbito de la "crónica" resulta árido y estéril. Afirma Samper Pizano,

No vale la pena entrar en demasiadas consideraciones, definiciones y anotaciones para tratar de distinguir entre reportaje y entrevista, y crónica y reportaje. Tampoco se justifica elaborar una lista de características de uno y otro géneros que permita examinar los materiales de dudosa ubicación a fin de localizarlos, como haría un botánico con dos hojas parecidas, en su respectivo lugar.<sup>418</sup>

Quizás, como sugiere Bárbara Fuentes, el afán de establecer límites y fronteras nos aleje de la posibilidad de identificar el potencial de un fenómeno como el *boom* de la crónica literaria en América Latina<sup>419</sup>, mientras que más proficuo sería ver el rasgo del polimorfismo como una verdadera oportunidad, tal como opina Rossana Reguillo, cuando afirma: "Si como creo, toda crisis es simultáneamente oportunidad, la crónica debería ser vista más que como un género circunscrito, definido, delimitable, como un lenguaje de encuentro, como un lugar desde el que la comunicación, vehículo primero de la socialidad, pueda tender un puente entre mundos diversos"<sup>420</sup>.

El único recorrido que podemos emprender para salir del círculo vicioso instaurado por el uso del término "crónica" es la identificación de otro concepto, más amplio, que se demuestre inclusivo con respecto

---

<sup>417</sup> Villoro, Juan, "La crónica, ornitorrinco de la prosa", en Jaramillo Agudelo, *op. cit.*, pp. 578-579.

<sup>418</sup> Samper Pizano, Daniel (ed.), [1976] 2001, *op. cit.*, p. 14.

<sup>419</sup> Fuentes, Bárbara (ed.), *Historia de una mujer bomba y otras crónicas de América Latina*, Uqbar, Santiago de Chile, 2008, p. 13.

<sup>420</sup> Reguillo, Rossana, *op. cit.*, p. 65.

a los géneros en cuestión. Justamente por esto, no obstante la persistencia, precisamente crónica, de la voz "crónica" en el debate acerca de las nuevas narrativas de no ficción latinoamericanas, coincido con Samper Pizano, quien introduce el concepto de "periodismo narrativo" como posibilidad para "superar la discusión sobre géneros, pues abarca tanto la crónica como el reportaje – en algunos casos, también la entrevista –, y propone una serie de herramientas y metas comunes a todos ellos"<sup>421</sup>.

Precisamente por esto, el trabajo en cuestión, se refiere al tema utilizando esta misma terminología, indicada y compartida por estudiosos como Roberto Herrscher, que en su manual integralmente dedicado al periodismo narrativo, lo define como una modalidad escritural opuesta al periodismo informativo, dirigida con distintos tipos de textos y modalidades, a "escribir sobre hechos ciertos usando estructuras y estrategias narrativas propias de la literatura"<sup>422</sup>, ya no con el objetivo de informar sobre la realidad, sino más bien con la finalidad, en algunos casos también entendida como misión ética, de contarla<sup>423</sup>.

De hecho, para Mónica Barnabé, el periodismo narrativo actual representa lo que ella define un "acto de intervención" en la realidad:

No es la manifestación de una posición política, sino una operación de interpelación ética que actúa e intercede para que se produzca el encuentro entre el lector y aquello que permanece invisible a primera vista o aquello que no vemos – o mejor – que no queremos ver. Intervención, decimos, como una forma de provocación capaz de desmontar las posturas e imposturas del simulacro y apuntar a una ética de la representación, que (...) se origina en el lugar del rostro del otro.

### 1.2.2 Del "cuento que es verdad" al cuento que vende mucho

José Quiroga, en el prólogo a la antología argentina *Mapa callejero. Crónicas sobre lo gay desde América Latina*, explora la otra cara de la medalla: la del "enramado económico" que orbita entorno al periodismo narrativo en la actualidad. Y es cierto:

---

<sup>421</sup> Samper Pizano, Daniel (ed.), 2004, *op. cit.*, p. 39.

<sup>422</sup> Herrscher, Roberto, *op. cit.*, p. 20.

<sup>423</sup> Eloy Martínez, Tomás, *Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI*, Conferencia pronunciada antes la asamblea de la SIP el 26 octubre 1997, Guadalajara, México, Centros de Estudios de Medios, Buenos Aires, 1997, pp. 153-154.

Apuestan por la crónica de ahora revistas como *Gatopardo*, *Letras Libres*, *El Malpensante*, *Rolling Stone*, *The Clinic*, *Marcapasos* o *SoHo*. Las grandes editoriales, como Planeta (a través del sello Seix Barral), lanzan premios de crónica, al igual que la fundación Nuevo Periodismo Latinoamericano. Por todas partes se multiplican blogs, se habla de las escrituras del yo, se dice que la ficción está vencida, y que el público quiere la verdad, quiere periodismo investigativo, quiere verse reflejado en una nueva realidad que desenmascara, desnuda la ficción, que hace estallar (*yet again*) el realismo mágico como forma de captar la realidad latinoamericana. Del reino de la ficción, parando por los estudios culturales, una nueva sociología en primera persona, participativa en muchos casos, ha reclamado su lugar.<sup>424</sup>

El periodismo latinoamericano es un fenómeno importante, y como tal merece ser analizado, sin embargo no podemos ignorar el movimiento cultural que impulsa y soporta estas nuevas trayectorias. Decía Gabriel García Márquez "Una crónica es un cuento que es verdad"<sup>425</sup>, sin embargo, debido al éxito actual de revistas, premios, ediciones, etc., el riesgo es que de la verdad quede tan solo un cuento que pretende vender mucho. Pocas son las voces que ponen de manifiesto el riesgo de que la crónica de calidad sea suplantada por una hiper-producción, determinada principalmente por cuestiones de mercado<sup>426</sup>, y entre estas destaca el verbo de uno de los grandes, Martín Caparrós, quien expresa su preocupación frente a la publicidad y a la atención mediática reservada al fenómeno en cuestión: "Cuándo las páginas más *mainstream* de la cultura hispana sancionan con tanto bombo una «tendencia», la desconfianza es una obligación moral"<sup>427</sup>. El riesgo es que se produzca una especie de molde de referencia al que uniformarse, una especie de nuevo boom que, exactamente como hizo el realismo mágico, afecte a todo escritor latinoamericano que quiera ser considerado actual y comprometido con la realidad<sup>428</sup>.

En resumidas cuentas, ser cronista hoy en día en América Latina se ha vuelto de moda:

---

<sup>424</sup> Quiroga, José (ed.), *Mapa callejero. Crónicas sobre lo gay en América Latina*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010, p. 13.

<sup>425</sup> García Márquez, Gabriel, cit. en Jaramillo Agudelo, *op. cit.*, p. 16.

<sup>426</sup> Interesante, a este propósito, el párrafo "La crónica contemporánea e lo "sbarco in Europa", de la tesis de maestría de Teresa Vila de la Universidad degli Studi de Padua, *Tra giornalismo e racconto: studio della "crónica latinoamericana actual"*, supervisada por el Profesor Gabriele Bizzarri, en el que se subraya el riesgo de que la palabra "crónica" se resuelva en un simple proceso de etiquetadura indiscriminado que desvalúa tradiciones y procesos creativos, así como los trabajos que realmente merecen ser conocidos y estudiados. Véase <[http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Vila\\_tesi.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Vila_tesi.pdf)>, pp. 15-17.

<sup>427</sup> Caparrós, Martín, "Contra los cronistas", en Jaramillo Agudelo, *op. cit.*, p. 613.

<sup>428</sup> Vila, Teresa, *op. cit.*, p. 15.



Dicen que son cronistas. Ponen cara de busto de mármol, la barbilla elevada, el ceño levemente fruncido, la mirada perdida en lontananza y dicen sí, porque yo, en la crónica aquella. O incluso dicen no, porque yo, en la crónica esta. O a veces dicen quién sabe porque yo. Son plaga módica, langostal de maceta, marabunta bonsái. Vaya a saber cómo fue, qué nos pasó, pero ahora parece que el mundo está lleno de unos señores y señoras que se llaman cronistas.

— Debe ser que les conviene, Caparrós, o que queda bonito.

—¿Usted dice? ¿A quién van a engañar con eso?

No a la industria, por supuesto: la mayoría de los medios latinoamericanos sigue tan refractaria como siempre a publicar nada que junte más de mil palabras. Pero ahora hay dos o tres revistas que sí ofrecen cosas de ésas, y parece que están en su momento fashion: hay quienes las citan, algunos incluso las leen, los que puedan van y las escriben. Y se arman encuentros, seminarios, talleres, cosas nostras; ser cronista se ha vuelto un modo de reconocerse: ah, sí, tu quoque, fili mi.<sup>429</sup>

Comparte estas mismas inquietudes el periodista y editor venezolano Boris Muñoz, quien indaga el tema incluso desde la perspectiva de los peligros de la moda: "Hoy todo es crónica. [...] un recurso en torno a cualquier cosa sobre la cual los aspirantes a plumíferos deciden derramar su tinta sin el menor escrúpulo ni rigor. Como editor, cuando me proponen una crónica tuerzo los ojos"<sup>430</sup>.

El "cuento que es verdad" tiene el riesgo de transformarse en un "cuento que vende mucho", que suplanta la calidad de una crónica lograda con el afán por reportar episodios triviales y construir personalidades mediáticas, acreditadas por el protagonismo que el "yo" autorial tiene en estas nuevas vertientes narrativas.

Lejos que proponerse el objetivo de circunscribir un canon de lo que es o que no es periodismo narrativo, y menos de juzgar el valor de textos y autores, el presente trabajo se propone como estudio del fenómeno actual de la producción de periodismo narrativo en América Latina, y precisamente en Perú. Por lo tanto, estas reflexiones tienen sentido a la luz del intento ya no de evaluar la "genuinidad" o la "autenticidad" de un texto, sino más bien de realizar un análisis que trate de esbozar un cuadro crítico lo más claro posible, dada la borrosidad de la materia en cuestión, a partir de la composición así como de las ascendencias y de las tradiciones que dialogan en los textos.

---

<sup>429</sup> *Ídem.*

<sup>430</sup> Muñoz, Boris, "Notas desabotonadas. La crónica latinoamericana", en Jaramillo Agudelo, *op. cit.*, p. 630.

## 2. Genealogía: experiencias y ascendencias de los nuevos periodismos contemporáneos

Muchas y distintas han sido las experiencias de contaminación entre literatura y periodismo que configuran la fecunda intersección en la que se coloca el fenómeno del periodismo narrativo. Sin embargo, podemos identificar algunos momentos particularmente significativos en la historia literaria reciente: agregaciones, tendencias y ocasiones en las que tomó forma concreta la voluntad y la necesidad de dedicarse a un "realismo intransigente"<sup>431</sup>, ya sea para describir una sociedad en rápido cambio, ya sea para denunciar los crímenes de la historia. Intentos, todos, de atrapar un "fragmento de la literatura cotidiana"<sup>432</sup>.

Según Albert Chillón, los años sesenta representaron un punto clave para el serio cuestionamiento de la tradicional división entre escritura de ficción y de no ficción, operada por parte de distintos personajes y polos de la actividad literaria y cultural. Chillón hace referencia a "prosistas como Truman Capote, Norman Mailer, Leonardo Sciascia, Günter Wallraff, Eduardo Galeano, Gabriel García Márquez, Manuel Vázquez Montalbán o Ryszard Kapuscinski; dramaturgos como Rolf Hochhuth o Peter Weiss; historiadores como Jan Myrdal, Carlo Ginzburg o Ronald Fraser; y sociólogos y antropólogos como Oscar Lewis, Studs Terkel o Miguel Barnet"<sup>433</sup>, quienes "han escrito obras caracterizadas por la combinación deliberada entre el verismo documental y los procedimientos de escritura y de *empalabramiento* de la realidad propios de la literatura de ficción"<sup>434</sup>. Así como muchos han sido los protagonistas, y muchas las trayectorias, lejos de configurar un marco teórico común, luego encontrado en la ya mencionada "postficción" de Steiner, muchos han sido también los nombres utilizados para referirse a las heterogéneas narrativas producidas: "denominaciones genéricas — «nuevo periodismo» (*new journalism*), «alto periodismo», «periodismo literario», «literatura periodística» — o bien apelativos referidos a géneros híbridos concretos — «novela de no ficción» (*non-fiction novel*), «novela-testimonio», «novela-reportaje», «reportaje novelado», «roman-vérité», «novela documental», «romanzo-inchiesta» o «docudrama»"<sup>435</sup>. Cada una estas vertientes revela un intento de explorar la nueva realidad social, inédita con el advenimiento y la consolidación de la sociedad de masas, bajo una distinta

---

<sup>431</sup> Angulo Egea, María, "«Matar una mariposa». El realismo intransigente de Martín Caparrós", en *Crónica y Mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>432</sup> Haro Tecglen, Eduardo, en Chillón, Albert, *op. cit.*, p. 183.

<sup>433</sup> Chillón, Albert, *op. cit.*, p. 185.

<sup>434</sup> *Ídem*.

<sup>435</sup> *Ibidem*, pp. 185-186.

perspectiva, llevando a la eclosión de la poética del documento y al consecuente cuestionamiento del concepto de arte. Chillón retoma, a este propósito, una reflexión de Arnold Hauser:

Esta tendencia a los hechos, a lo auténtico — al «documento» —, pone de manifiesto no solo el intensificado apetito de realidad que caracteriza a la época presente, su deseo de estar bien informada sobre el mundo, con un ulterior móvil activista, sino también la repugnancia a aceptar las finalidades artísticas del siglo pasado [...]. En nuestra época, el prestigio de la estética está siendo minado de muchas maneras. La película documental, la fotografía, las noticias de los periódicos, la novela-reportaje, ya no son arte, en absoluto, en el antiguo sentido.<sup>436</sup>

Por lo tanto se produce una separación entre las escrituras de ficción, consideradas efectivamente "artísticas", y las escrituras de no ficción, ejemplos imperantes de la pérdida del aura y de las prácticas contaminadas de acercamiento a la cotidianidad, crecidas "a la sombra de las novelas realistas del novecientos"<sup>437</sup> y concretizadas en las trayectorias de los nuevos periodismos contemporáneos, "«nuevos» porque han planteado un desafío innovador al anquilosado discurso periodístico hegemónico, pero «viejos» por su retorno a las fuentes prístinas de la tradición periodísticas: la elocuencia de la palabra y la capacidad evocadora de la narración"<sup>438</sup>.

Tres, en mi opinión, son los puntos claves que hay que considerar a la hora de analizar los nuevos periodismos latinoamericanos. En primer lugar, el más noto contexto internacional, con la eclosión del reportaje novelado y de la novela-reportaje impulsada por la temporada del *new journalism* norteamericano y la influencia de las aisladas pero convergentes experiencias de las novelas-verdad nacidas en el seno de los nuevos periodismos europeos.

En segundo lugar, no por importancia — obviamente —, los caminos marcados por los nuevos periodistas latinoamericanos, que incluso antes de sus colegas nortños, había experimentado, tanto en carne propia, tanto como testigos, la necesidad y la urgencia de hablar de lo real. Es imprescindible, por lo tanto, identificar dos recorridos decisivos para determinar el auge del periodismo narrativo que hoy se evidencia en todo el subcontinente americano: por un lado, la fragua testimonial argentina, caracterizada por

---

<sup>436</sup> Hauser, Arnold, *Historia de la literatura y el arte*, v. III, Guadarrama, Barcelona, 1980, p. 302, cit. en Chillón, Albert, *op.cit.*, p. 186.

<sup>437</sup> Chillón, Albert, *op. cit.*, p. 194.

<sup>438</sup> *Ibidem*, p. 195.

autores de la envergadura de Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, Horacio Verbitsky y Martín Caparrós, que hicieron de la intransigencia, de la investigación y del compromiso su misión narrativa; y por otro, el fogón realista mexicano, alimentador por la paciente labor de autores como Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska, inevitablemente interesados a vivir paso a paso la cotidianidad de las injusticias y las contradicciones de su patria.

Por último, tras haber estudiado los factores propulsores externos del periodismo narrativo peruano, considero esencial radicar en los momentos que manifestaron mayor afán realista en la historia literaria reciente de Perú, deteniéndome en figuras claves y estilos de referencia que, desde el cuadro de costumbre modernista, pasando por la crónica modernista y la postmodernidad urbana, para llegar a la desarticulación discursiva operada por la época del terrorismo, en cierta medida han condicionado el brote de la narrativa periodística actual.

## 1.1 Las lecciones del *new journalism* norteamericano y de los nuevos periodismos europeos

### 1.1.1 Ejercicios de estilo "yanquis": novela-reportaje y novela de no-ficción

"No tengo ni idea de quién concibió la etiqueta «El Nuevo Periodismo» ni de cuándo fue concebida"<sup>439</sup>, así Tom Wolfe, reconocido periodista estadounidense e indicado como padre del así llamado "*new journalism*", da comienzo al tercer capítulo de su ensayo y antología crítica titulada precisamente *El Nuevo Periodismo*, aparecida por primera vez en 1973<sup>440</sup>. De hecho, el Nuevo Periodismo no se configuró como un verdadero movimiento o como una corriente artística e intelectual coherente y conscientemente integrada. Recuerda Tom Wolfe:

No era un «movimiento». Carecía de manifiestos, clubs, salones, camarillas; ni siquiera disponía de un café donde se reunieran los fieles, desde el momento en que no existía credo ni fe. En la época,

---

<sup>439</sup> Wolfe, Tom, *El Nuevo Periodismo*, trad. de José Luis Guarner, Anagrama, Barcelona, [1973] 1977, p. 38.

<sup>440</sup> Wolfe, Tom; Johnson, Edward Warren, *The New Journalism*, Harper & Row, New York, 1973.

mediados de los años sesenta, uno sólo se daba cuenta de que por arte de magia existía una cierta agitación artística en el periodismo, y de que este hecho resultaba nuevo en sí mismo.<sup>441</sup>

Aunque no podamos identificar con precisión el momento de eclosión de esta tendencia, sí podemos reconocer algunas tensiones que, en la segunda mitad del siglo XX<sup>442</sup>, empieza a evidenciarse un segmento, todavía minoritario en aquel entonces, de reportajes escritos en forma "novelada", es decir escritos que demuestran el conocimiento de técnicas compositivas y estilos propios de la novela realista clásica, utilizados en el intento de producir un efecto de verosimilitud y transparencia, conforme al que perseguían los grandes del realismo decimonónico, como Flaubert o Zola, como la caracterización de los personajes, la precisa arquitectura de planos espaciales y temporales, en el manejo de los cuales se evidencia también la técnica del montaje paralelo o yuxtapuesto, la elección de un determinado punto de vista y la atención al detalle<sup>443</sup>. Como sugiere la sugerente reflexión de Chillón, es en este momento que el objetivo periodístico de carácter informativo del "dar cuenta" cambia radicalmente para transformarse en un "dar cuento inevitable, incesante"<sup>444</sup>.

En un primer momento, en una fase que va de la segunda postguerra hasta los años '60-'70, prevalece una tensión puramente objetivista, es decir una omisión de la voz del autor en el relato, conforme al realismo clásico, compensada por la presencia de un narrador omnisciente neutral que introduce los hechos y los personajes con una actitud expositiva directa. Muchos de los autores protagonistas de este momento estaban reunidos alrededor de la revista *The New Yorker*, donde se creó un círculo de reflexión sobre los estilos periodísticos adecuados a la convulsa cotidianidad norteamericana de aquellos años, que enseñaba todavía heridas del último conflicto mundial, huellas de nuevos conflictos que se perfilaban en oriente, la llegada de las grandes olas de protesta civil y participación social de masa y la llegada de las plagas de la droga y de los problemas de discriminación y criminalidad internos<sup>445</sup>. Obra clave en este sentido es *Hiroshima*, de John Hersey<sup>446</sup>, un reportaje extenso, construido a partir de la yuxtaposición de testimonios de supervivientes a la bomba atómica en Japón, cuyos capítulos fueron publicados en la revista

---

<sup>441</sup> Wolfe, Tom, *op. cit.*, 1977, p. 38.

<sup>442</sup> Chillón, *op. cit.*, pp. 194-196.

<sup>443</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>444</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>445</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>446</sup> Hersey, John, *Hiroshima*, Alfred A. Knopf, New York, 1973. El libro, además, ha sido galardonado con el Premio Pulitzer en 1945.

*The New Yorker* en el agosto de 1946, entonces relativamente poco después de los dramáticos sucesos japoneses. En el mismo surco se inserta también el trabajo de Truman Capote, autor de la famosa novela-reportaje *In cold blood*, publicada originariamente en cuatro partes, siempre en la misma revista, 1965, y luego reeditada por Random House en 1966. El libro de Capote cuenta un hecho real, es decir el asesinato de una familia de granjeros de Kansas por parte de dos vagabundos, pero no se trataba de un simple trabajo de periodismo de investigación. Afirma Tom Wolfe: "El propio Capote no lo llamó periodismo; muy al contrario; afirmó que había inventado un nuevo género literario, «la novela de no-ficción»"<sup>447</sup>, o sea un texto que, en palabras de Chillón, "podía conjugar el rigor documental propio del reportaje de investigación con las exigencias artísticas de la novela realista"<sup>448</sup>. De hecho, el autor no se limitó a describir figurativamente el paisaje, sino dio su interpretación del mundo retratado, introduciendo la reproducción de los diálogos entre los personajes, es decir construyendo las escenas a través de la técnica del estilo directo, cuyo uso es muy limitado y cauteloso en el periodismo, pero sobre todo introdujo el estilo indirecto libre para dar voz a la interioridad psíquica de los personajes, creando una dimensión espacio-temporal otra con respecto al desarrollo narrativo de la historia. Permanecía la omnisciencia neutral del narrador, pero la mayor libertad descriptiva de los personajes y la alternancia entre diálogos y sumarios permitía una mayor caracterización del texto a través de la mirada del autor<sup>449</sup>.

Asimismo, recordamos los trabajos de Lillian Ross, autora de *Picture*<sup>450</sup>, sobre el rodaje de la película *The Red Badge of Courage*, y a Norman Mailer, reconocido escritor del movimiento de la *Beat Generation*, autor de muchos reportajes novelados acerca de las contradicciones de la sociedad americana. Entre ellos podemos citar *The Armies of the Night: : History as a Novel/The Novel as History*<sup>451</sup>, sobre la guerra en Vietnam, *Of a Fire on the Moon*<sup>452</sup>, sobre el aterrizaje del Apolo 11 en el suelo lunar, y *The Executioner's song*<sup>453</sup>, texto ganador del premio Pulitzer, sobre la ejecución del asesino Gary Gilmore, primer hombre a sufrir la pena de muerte tras el re-establecimiento del procedimiento penal en 1973. El mismo Tom Wolfe, autor de la antología "El nuevo periodismo", contribuyó al éxito de esta temporada de la novela de no ficción

---

<sup>447</sup> Wolfe, Tom, *op. cit.*, p. 43.

<sup>448</sup> Chillón, *op. cit.*, p. 210.

<sup>449</sup> *Ibidem*, pp. 210-219.

<sup>450</sup> Ross, Lillian, *Picture*, The Non-fiction Book Club, London, 1952.

<sup>451</sup> Mailer, Norman, *The Armies of the Night: : History as a Novel/The Novel as History*, New American Library, New York, 1968.

<sup>452</sup> *Id.*, *Of a Fire on the Moon*, Little, Brown and Company Boston, 1970.

<sup>453</sup> *Id.*, *The Executioner's Song*, Little, Brown and Company, Boston, 1979.

con *The Electric Kool-Aid Acid Test*<sup>454</sup>, sobre el viaje de algunos chicos, que, a bordo de un autobús escolar, recorren el país utilizando distintos tipos de drogas.

Según Albert Chillón, fue en aquellos años que se difundió, casi como una amenaza, la etiqueta "New Journalism", para referirse a textos como el de Capote, y a la labor periodística pero "contaminada", de muchos autores que publicaban en revistas, *magazines*, como, además de la ya citada *The New Yorker*, *Esquire*, *New York*, *Ramparts*, *The Village Voice*, *Harper's Magazine*, *Rolling Stone* y hasta *Playboy*. Pero esta tendencia afectó no solo a estas revistas de la cultura *underground*, sino también a los grandes diarios de información, como *The New York Herald Tribune* y *The New York Times Magazine*<sup>455</sup>. Desde distintas posiciones se elevaban voces que cuestionaban el "*american way of life*," presentando la violencia y las contradicciones del país:

la rebelión de los negros contra la segregación racial; la llamada revolución sexual, la pujanza de la psicodelia y la cultura de la droga; la formidable reanudación de los movimientos de liberación de la mujer; la protesta multitudinaria contra la intervención del ejército yanqui en Vietnam; y, sobre todo, el fermento y la expansión del denominado escenario hippie, alrededor de la música *rock* y *folk*, las sustancias psicotrópicas y la influencia del misticismo oriental sobre los jóvenes cachorros del *Welfare State* (estado del bienestar) surgido de la Segunda Guerra Mundial.<sup>456</sup>

Agrega Wolfe, "Los Nuevos Periodistas – Paraperiodistas – tenían todos los años sesenta locos de Norteamérica, obscenos, tumultuosos, mau-mau, empapados de droga, rezumantes de concupiscencia, para ellos solo"<sup>457</sup>. Gracias a la asidua actividad de escritores como los arriba mencionados, pero también como los que cita Tom Wolfe, es decir, Thomas B. Morgan, Brock Brower, Terry Southern, Gay Talese, James Baldwin, Robert Christgau, Doon Arbus, Gail Shaahy, Tom Gallagher, Robert Breton, David Newman y Joan Didion, "hacia 1969 no existía nadie en el mundo literario que se permitiese desechar llanamente el Nuevo Periodismo como un género literario inferior"<sup>458</sup>. Los escritos impertinentes y acusatorios de esta generación muy a menudo desacreditada por los literatos y por la élite cultural del momento, causaron el pánico tanto en el mundo de las letras como en el periodismo, incluso por amenazar la gran novela norteamericana que tanto

---

<sup>454</sup> Wolfe, Tom, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1968.

<sup>455</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>456</sup> Chillón, *op. cit.*, p. 226.

<sup>457</sup> Wolfe, Tom, *op. cit.*, 1977, p. 49.

<sup>458</sup> *Ibidem*, p. 45.

éxito había tenido con Hemingway, Dos Passos y Fitzgerald después de la Primera Guerra Mundial. Explica Wolfe en abertura a su antología de nuevo periodismo:

Dudo de que muchos de los ases que ensalzaré en este trabajo se hayan acercado al periodismo con la más mínima intención de crear un «nuevo» periodismo, un periodismo «mejor», o una variedad ligeramente evolucionada. Sé que jamás soñaron en que nada de lo que iban a escribir para diarios o revistas fuese a causar tales estragos en el mundo literario... a provocar un pánico, a destronar a la novela como número uno de los géneros literarios, a dotar a la literatura norteamericana de su primera orientación nueva en medio siglo... Sin embargo, esto es lo que ocurrió.<sup>459</sup>

Wolfe identifica precisamente en esta falta de voces autoritarias en el panorama de las letras en la segunda postguerra, entonces debido a la "falta de herederos de los grandes realistas sociales norteamericanos de principios de siglo"<sup>460</sup>, la posibilidad de emersión de esta hibridación entre el periodismo convencional y las herramientas literarias:

El caso es que al comenzar los años sesenta un nuevo y curioso concepto, lo bastante vivo como para inflamar los egos, había empezado a invadir los diminutos confines de la esfera profesional del reportaje. Este descubrimiento, modesto al principio, humilde, de hecho respetuoso, podríamos decir, consistiría en hacer posible un periodismo que... se leyera igual que una novela<sup>461</sup>.

De hecho, como subraya Jorge Miguel Rodríguez, en el prólogo a *Contar la realidad*. El drama como eje del periodismo literario, "esas pequeñas historias relevaban la Gran Historia estadounidense que ni literatos ni historiadores estaban contando"<sup>462</sup>.

En esta nueva etapa, a partir de los años '60, se abandona la tendencia objetivista, para reivindicar la subjetividad en la veracidad documental<sup>463</sup>: el autor ya no está fuera del relato, sino puede insertarse en la misma historia, o bien penetrar a través del punto de vista. Se crearon las condiciones para el proliferar de

---

<sup>459</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>460</sup> Chillón, *op. cit.*, p. 237.

<sup>461</sup> Wolfe, Tom, *op. cit.*, 1977, p. 18.

<sup>462</sup> Rodríguez Rodríguez, Jorge Miguel (ed.), *Contar la realidad, El drama como eje del periodismo literario*, 451 Editores, Madrid, 2012, p. 17.

<sup>463</sup> Chillón, *op. cit.*, p. 229.



nuevas tendencias periodísticas: del "periodismo comprometido", que retrataba las situaciones más problemáticas a nivel social, al "periodismo participante", cuyo autor participaba activamente a determinadas acciones, o "de advocación", en el que el periodista tomaba partido con respecto a determinadas situaciones. Pero sobretodo destacó la incursión en el campo de las ciencias sociales, en el trabajo de archivo, en los datos y en las encuestas sociológicas, para poder producir textos precisos e inteligibles, muestras, entonces, de "periodismo de investigación" y "de precisión"<sup>464</sup>.

Los así llamados "nuevos periodistas" utilizaron un nuevo lenguaje: la jerga de la cultura *underground* y del rock, los testimonios marginales y autobiográficos, pero sobre todo en sus textos aparecen innovaciones que Tom Wolfe ha resumido en cuatro "procedimientos" fundamentales: la construcción escena por escena, el uso del diálogo, el punto de vista en tercera persona y, finalmente, la atención a todos los detalles mínimos que pueden caracterizar los personajes y su manera de ver y vivir la realidad<sup>465</sup>. El primer recurso, según explica Chillón, consistía en narrar los hechos a través de escenas, o cuadros, compuestos por descripciones y diálogos, "reduciendo al mínimo posible el uso de sumarios narrativos"<sup>466</sup>. Por lo tanto, la narración recurre muy a menudo a las distintas técnicas del *montaje escénico*, de tono casi teatral. La segunda estrategia se fundamentaba en el uso del diálogo como modalidad de anclaje al lector e instrumento privilegiado de caracterización del personaje sin la intervención del narrador omnisciente o interno, de hecho, afirma Wolfe, "el diálogo realista capta al lector de forma más completa que cualquier otro procedimiento individual. Al mismo tiempo afirma y sitúa al personaje con mayor rapidez y eficacia que cualquier otro procedimiento individual"<sup>467</sup>. La tercera técnica consistiría en "presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular, para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando"<sup>468</sup>. Sin embargo, Chillón precisa "No era sólo el cultivo del *punto de vista en tercera persona* lo que caracterizaba a los nuevos periodistas, como aseveraba Wolfe, sino una libertad hasta entonces inédita para utilizar *cualquier* punto de vista apto para dirigir el curso de la narración"<sup>469</sup>. La incursión en el punto de vista permitía indagar la vida psíquica de los sujetos, para luego representarla de manera verosímil a través de lo que Chillón define

---

<sup>464</sup> *Ibidem*, pp. 24-25.

<sup>465</sup> Wolfe, Tom, *op. cit.*, 1977, pp. 50-51.

<sup>466</sup> Chillón, *op. cit.*, p. 240.

<sup>467</sup> Wolfe, Tom, *op. cit.*, 1977, p. 50.

<sup>468</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>469</sup> Chillón, *op. cit.*, p. 268.

"la palabra interior"<sup>470</sup>, en decir fragmentos de monólogos interiores e incursiones del narrador insertados en la descripción de los personajes, una "técnica de índole expresionista" que cultiva un efecto de "hiperrealismo" a través de la exposición escénica ya no tan solo de diálogos, sino también de pensamientos<sup>471</sup>. El cuarto procedimiento, en cambio, procedía de las huellas de la novela realista y prescribía "el retrato global y detallado de los personajes, situaciones y ambientes", con el fin de "elaborar cuadros vivos en tres dimensiones, esto es, proporcionar a los reportajes una capacidad de sugestión y de evocación inéditas"<sup>472</sup>. Wolfe habla de estos detalles como aspectos "simbólicos":

Simbólicos, en términos generales, del status de vida de las personas, empleando este término en el sentido amplio del esquema complejo de comportamiento y bienes a través del cual las personas expresan su posición en el mundo, o la que creen ocupar, o la que confían en alcanzar. La relación de tales detalles no es meramente un modo de adornar la prosa. Se halla tan cerca del núcleo de la fuerza del realismo como cualquier otro procedimiento en la literatura.<sup>473</sup>

Según Jorge Miguel Rodríguez, el resultado del uso de estas técnicas configuró una "literatura de la realidad capaz de describir el mundo y la humanidad, por medio de narraciones individuales, abundantes en pormenores íntimos que el periodismo convencional desechaba"<sup>474</sup>. Asimismo, Rodríguez, en el prólogo a su antología de periodismo narrativo *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*, reafirma la estrecha conexión entre el nuevo periodismo y la nueva producción hispanoamericana contemporánea:

Las cuestiones clave que interesa destacar son los *detalles* de la *vida* común y corriente de las personas que permitieran acceder a su *mundo interior* mediante una *observación exhaustiva de la realidad* y unas *técnicas narrativas depuradas* que permitieran *describir escenas* que ahondaran en la *condición humana* de los protagonistas de las pequeñas *historias* del devenir<sup>475</sup>.

---

<sup>470</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>471</sup> *Ibidem*, p. 285.

<sup>472</sup> *Ibidem*, p. 242.

<sup>473</sup> Wolfe, Tom, *op. cit.*, 1977, pp. 51-52.

<sup>474</sup> Rodríguez Rodríguez, Jorge Miguel, *op. cit.*, p. 17.

<sup>475</sup> *Ibidem*, pp. 11-12.

Como veremos en el tercer capítulo, estos cuatro procedimientos, junto con las influencias que también la tradición argentina y mexicana, incluso antes de la eclosión del fenómeno "New Journalism", caracterizan también la producción del nuevo-nuevo periodismo hispanoamericano, y concretamente el corpus peruano. Sin embargo, no podemos olvidar que otra ascendencia importante fue y se representada, sin duda, por los nuevos periodismos europeos, cuyos protagonistas han sido tomados como modelo por su actividad y su compromiso con la descripción de la realidad también gracias a la actividad de promoción cultural operada por instituciones como la misma Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano.

### *2.1.2 Misioneros en el Viejo Mundo: los discípulos de la novela-verdad*

No podemos pintar un cuadro completo de las innovaciones que afectaron en periodismo tradicional en el siglo XX sin mencionar a algunos casos europeos, que si bien no logren configurar un grupo o una corriente, como también subraya Chillón <sup>476</sup>, aportaron experiencias y experimentaciones significativas a nivel internacional, provocando una onda de choque que tuvo resonancia en los distintos polos de reflexión acerca de las distintas compenetraciones entre periodismo y literatura, incluso en América Latina.

En las mismas décadas en las que Estados Unidos estaban dando a luz el fenómeno del *New Journalism*, Europa fue arrasada por la época convulsa de los motos del '68, por la contracultura juvenil y las manifestaciones de plaza, instantes que desencadenaron una nueva mirada, más participativa y directa, sobre la sociedad. Según Chillón, esta nueva actitud se manifestó en varias revistas europeas, tanto en los diarios más conocidos, como *The Times*, *Libération*, *El País* o *La Repubblica*, incluyendo su neonatos suplementos, así como en las nuevas revistas gráficas, como *Stern*, *Quick*, *Paris Match*, *Interviú* y *Panorama*, en los semanarios de información, como *Le Nouvel Observateur*, *La Calle* o *Triunfo*, y en los magazines de cultura, como *The Face*, *Actuel*, *Ajoblanco*, *La Luna* y *El Europeo*, todas influenciadas por el surgimiento y el éxito de sus equivalentes norteamericanas, como las que acabamos de mencionar, es decir *The New Yorker*, *Ramparts*, *Esquire* o *Rolling Stone*<sup>477</sup>. Pero a parte de esta tendencia general en las revistas, podemos identificar algunas trayectorias individuales que se han configurado como verdaderas cometas en el cielo del periodismo internacional. Ya hemos mencionados a algunos, como por ejemplo al alemán Günter Wallraff, y a su utilizzo de las técnicas del camuflaje y de la inmersión e investigación en primera persona, hoy conocida

---

<sup>476</sup> Chillón, *op. cit.*, p. 303.

<sup>477</sup> *Ídem*.

como "periodismo gonzo", pero el impacto más relevante se debe sin duda a la obra del polaco Ryszard Kapuscinski, cuyo estilo configuró el inédito género del "reportaje poético"<sup>478</sup>, y a la de la italiana Oriana Fallaci, tanto por haber explorado las potencialidades narrativas de la entrevista, como por la composición de lo que ella misma define "romanzo-verité"<sup>479</sup>. Finalmente, nos detendremos también en otra trayectoria italiana, la que gracias a los trabajos de Leonardo Sciascia configuró el "romanzo-inchiesta", hoy integrada por exponentes como Roberto Saviano, cuya labor coincide, en cierta medida, con la tarea de crear reportajes de investigación extensos sobre las situaciones problemáticas que afectan a la sociedad peruana.

Entre las obras más relevantes de Ryszard Kapuscinski (Pinsk, 1932 – Varsovia, 2007) recordamos los retratos de figuras centrales de los totalitarismos contemporáneos como el emperador iraní Mohammed Reza Pahlevi, protagonista de *El Emperador*<sup>480</sup>, y el Sha de Etiopía Haile Selassie, cuya figura emerge en *El Sha o la desmesura del poder*<sup>481</sup>. Además, mencionamos a algunas colecciones de reportajes sobre acontecimientos distintos vividos entre África y América Latina recogidos en *La guerra del fútbol*<sup>482</sup>, así como los reportajes testimoniales relativos a los viajes en la Unión Soviética de *El Imperio*<sup>483</sup>. En sus trabajos, el periodista y escritor polaco utiliza una estructura que Chillón define "heterogénea, a manera de collage, en la que se yuxtaponen fragmentos narrativos, descriptivos y argumentativos con otros que tratan de captar poéticamente la atmósfera"<sup>484</sup>. Precisamente esta búsqueda de una verdad que trasciende el relato, que Chillón llama "verdad poética esencial"<sup>485</sup>, como una interpretación última de la historia, es la característica interesante de Kapuscinski: muy a menudo no aparecen referencias temporales, ni datos ni cifras que acrediten el relato, no emergen declaraciones o voces institucionales o fuentes declaradas, sino más bien se crean personajes plenos, dotados de un perfil psicológico y caracterizados también por las voces polifónicas que acompañan al sujeto principal. Es interesante, además, la coincidencia, que aquí dejo tan solo como una sugerencia, con otros famosos retratos literarios de tiranos, como los de Miguel Ángel Asturias con *El Señor*

---

<sup>478</sup> *Ibidem*, p. 305.

<sup>479</sup> *Ibidem*, p. 318.

<sup>480</sup> Publicado originariamente en 1978 con el título *Cesarz Czytelnik*. Kapuscinski, Ryszard, *El Emperador*, Siglo XXI Editores, México, 1980.

<sup>481</sup> En lengua original *Szachinszach*, publicado en 1982. Id., *El Sha o la desmesura del poder*, Anagrama, Barcelona, 1987.

<sup>482</sup> Publicado por primera vez en 1987 con el título *Wojna Futbolowa*. Id., *La guerra del fútbol*, Anagrama, Barcelona, 1992.

<sup>483</sup> Título original *Imperium*, publicado en 1993. Id., *El Imperio*, Anagrama, Barcelona, 2007.

<sup>484</sup> Chillón, *op. cit.*, p. 305.

<sup>485</sup> *Ídem*.

*Presidente*<sup>486</sup>, Augusto Roa Bastos con *Yo, el Supremo*<sup>487</sup>, y Gabriel García Márquez, con *El otoño del patriarca*<sup>488</sup>. Roberto Herrscher en su ensayo sobre periodismo narrativo, relata el taller de la FNPI que tuvo lugar en 2001 en México, en el que Kapuscinski se definió como "testigo de la historia mientras sucede, de la historia real, de nuestra historia", o también como "detective del Otro, de las masas silenciosas, de su forma de ver, de su comportamiento"<sup>489</sup>. La unión entre documentalismo y fabulación confieren, entonces, a las obras de Kapuscinski una huella inconfundible, que hasta aquel momento nadie se había atrevido a dejar. Él mismo afirma, en una entrevista publicada en la revista *Ajoblanco*:

No voy a hacer manifiesto y, por supuesto, tampoco quisiera parecer dogmático. Pero creo que estamos escribiendo un nuevo tipo de literatura. A veces pienso que estoy trabajando sobre un campo completamente nuevo en la literatura, en un área que está tan «inocupada» como inexplorada. [...] Lo mío no es una vocación: es una misión. No habría pasado por todos estos peligros si no hubiera estado seguro de que existía algo irresistiblemente importante sobre la Historia, sobre nosotros mismos, que me obligaba a superarlo todo.<sup>490</sup>

Importantes han sido también las reflexiones y las lecciones sobre el periodismo que vienen de Kapuscinski, de hecho él fue invitado varias veces, en los últimos años de su vida, a participar en muchos talleres, incluso en América Latina, muchas de ellas recogidas en los ensayos *Los cínicos no son para este oficio*<sup>491</sup> y *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)*<sup>492</sup>, este último publicado por el Fondo de Cultura Económica de México en colaboración con la FNPI, sobre los conceptos del taller, organizado por las arriba mencionadas fundaciones, que Kapuscinski dictó en Buenos Aires en 2002.

---

<sup>486</sup> Asturias, Miguel Ángel, *El Señor Presidente*, Alianza Editorial, Madrid, [1946] 2008.

<sup>487</sup> Roa Bastos, Augusto, *Yo, el Supremo*, Alfaguara, Madrid, [1974] 1992.

<sup>488</sup> García Márquez, Gabriel, *El otoño del patriarca*, Plaza y Janés, Barcelona, 1975.

<sup>489</sup> Herrscher, Roberto, *op. cit.*, p. 98. En el mismo encuentro, Kapuscinski encontró por primera vez al Presidente y fundador de la FNPI, Gabriel García Márquez. Herrscher relata cómo los dos comentaron su manera de acercarse a la literatura de dictadores para poder escribir sus respectivas obras, literaria y periodística. *Ibidem*, p. 100.

<sup>490</sup> Buford, Bill, "Ryszard Kapuscinski. Mucho más que un periodista", *Ajoblanco*, n. 5, febrero de 1988, pp. 42-43.

<sup>491</sup> Kapuscinski, Ryszard, *Los cínicos no son para este oficio*, Anagrama, Barcelona, 2000.

<sup>492</sup> Id. *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)*, Fondo de Cultura Económica, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fundación Proa, México, 2003.

Por otro lado, en Italia, la periodista Oriana Fallaci (Florencia, 1929 – Florencia, 2006), ya figura importante del periodismo femenino, puesto que participó como enviada especial en la Segunda Guerra Mundial desde las posiciones ideológicas de la Resistencia Italiana, cultivó la pasión por la narrativa a través de los distintos géneros periodísticos, pero sobre todo se dedicó a la controvertida tipología textual de la entrevista. Así la describe el investigador Roberto Herrscher, aludiendo a su juventud y a los últimos años de su vida, cuando, vencida por el cáncer, se opuso tenazmente al mundo islámico desde una posición muy poco conciliadora: "Desde su adolescencia tomó la pluma como el partisano toma el fusil. Y con la pluma en la mano murió, con la misma ferocidad con la que había vivido"<sup>493</sup>.

Recordamos, entre sus trabajos más significativos, *Los antipáticos*<sup>494</sup>, sobre los personajes europeos más célebres y más de moda en aquellos años, y *Entrevista con la historia*<sup>495</sup>, entrevistas realizadas con personajes importantes de la época a nivel internacional y trabajadas, en palabras de Roberto Herrscher, como "una obra de teatro de no ficción"<sup>496</sup>. En ambas colecciones destaca el tono subjetivo e inquisitorio de Fallaci, que delata una hiper-documentación previa al acto de la entrevista y una voluntad de indagar interrogantes que atormentan, antes que al posible lector, a la misma autora. Afirma de hecho en un fragmento de *Entrevista con la historia*: "Me comporto oprimida por mil rabias y mil interrogantes que antes de acometerlos a ellos (los entrevistados, n.d.a) me acometieron a mí, y con la esperanza de comprender de qué modo, estando en el poder u oponiéndose a él, ellos determinan nuestro destino"<sup>497</sup>. Famosos fueron sus reportajes internacionales sobre los sucesos de Vietnam, Grecia y también Ciudad de México: Fallaci, de hecho, participó en la manifestación estudiantil de Plaza de las Tres Culturas que, en 1968, se transformó en una cruel matanza de civiles. Ella misma fue herida por los balazos de los policías y, en un primer momento, considerada fallecida, y su testimonio es recogido en las páginas del libro *La noche del Tlatelolco*<sup>498</sup>, de la escritora y cronista

---

<sup>493</sup> Herrscher, Roberto, *op. cit.*, p.131.

<sup>494</sup> Fallaci, Oriana, *Gli antipatici*, Rizzoli, Milano, 1963. Edición en castellano: *Los antipáticos*, Editorial Mateu, Barcelona, 1964.

<sup>495</sup> *Id.*, *Intervista con la storia*, Rizzoli, Milano, 1974. Edición en castellano: *Entrevista con la historia*, Noguer y Caralt, Barcelona, 1978.

<sup>496</sup> Herrscher, Roberto, *op. cit.*, p.145.

<sup>497</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>498</sup> Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, Editorial Era, México, [1971] 2004.

mexicana Elena Poniatowska, quien entrevistó la periodista italiana, convaleciente en el Hospital Francés.

Sin embargo la obra más emblemática de la autora es el reportaje novelado extenso *Un Hombre*<sup>499</sup>, un reportaje largo que reconstruye, a través de una precisa arquitectura circular, los últimos años de Alekos Panagulis, anarquista griego que se oponía a la Dictadura de los Coroneles y que se había convertido en el compañero de vida de la autora. Escrito en una inevitable primera persona, la del narrador-testigo, el relato empieza con el entierro de Panagulis, para llegar a contar su vida a través de un mecanismo de tiempos intercalados, un entrelazamiento de analepsis y prolepsis, que se reanuda, finalmente, al punto de partida. Chillón define la obra de Fallaci "un ejercicio extremo de *periodismo personal*, un verdadero viaje iniciático de descubrimiento del otro y redescubrimiento propio"<sup>500</sup>.

Una última etapa por este tour europeo nos obliga a pararnos en la Sicilia de Leonardo Sciascia (Racalmuto, 1921 – Palermo, 1998), un escritor, periodista e intelectual italiano, autor, además de novelas policíacas y noir, de un tipo de texto peculiar, que él mismo denominó "romanzo-inchiesta"<sup>501</sup> o "racconto-inchiesta"<sup>502</sup>, es decir novela-indagación. Se trata de varios reportajes novelados, obras híbridas entre ficción y no-ficción, entre los cuales podemos recordar el primero, *La desaparición de Majorana*<sup>503</sup>, que apareció por entregas en el periódico *La Stampa* en 1975 y trataba de la desaparición del físico Ettore Majorana, parte del equipo científico que, bajo la dirección de Enrico Fermi, descubrió la escisión del átomo, y el muy conocido *El caso Moro*<sup>504</sup>, sobre el largo secuestro del intelectual democrático italiano Aldo Moro por parte de la organización terrorista denominada "Brigate Rosse". Sciascia indaga no solo los hechos de una Sicilia y de una Italia arrasada por la mafia, o por los poderes del Estado y de la Iglesia, sino examina el tejido social, recorre hechos judiciales o penales indagados por la policía donde empero se evidencian errores, faltas, o lagunas para evidenciar las contradicciones y las relaciones encubiertas que existen debajo de los sistemas de

---

<sup>499</sup> *Id.*, *Un uomo*, Rizzoli, Milano, 1979. Edición en castellano: *Un hombre*, Mundo Actual de Ediciones, Barcelona, 1980.

<sup>500</sup> Chillón, *op. cit.*, p. 323.

<sup>501</sup> *Ibidem*, p. 326.

<sup>502</sup> Serrano Puche, Javier, "Entre el periodismo y la literatura: aproximación a los *racconti-inchiesta* de Leonardo Sciascia", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 17, Núm. 2, 2011, pp. 662.

<sup>503</sup> Sciascia, Leonardo, *La scomparsa di Majorana*, Einaudi, Torino, 1975. Edición en castellano: *La desaparición de Majorana*, Editorial Juventud, Barcelona, 1994.

<sup>504</sup> *Id.*, *L'affaire Moro*, Sellerio, Palermo, 1978. Edición en castellano: *El caso Moro*, Destino, Barcelona, 1999.

información y de las presentaciones de fachada del crimen. En el mismo surco se inserta la reciente carrera del joven periodista italiano Roberto Saviano (Nápoles, 1979), autor del extenso reportaje novelado titulado *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*<sup>505</sup>, en el que utiliza periodismo y literatura para investigar la realidad económica y social de la criminalidad organizada. A propósito de *Gomorra*, la estudiosa italiana Rosa Maria Grillo, en un ensayo dedicado al "romanzo-inchiesta", afirma:

Sugestivo como una novela, tendencioso, lógico y documentado como un artículo periodístico o una requisitoria, es un 'género mixto' que hibrida ámbitos distintos y se autodefine con un oxímoron, ya que el primer término se refiere a la esfera creativa, el segundo a la referencial: otros ejemplos ilustres son la novela autobiográfica, histórica, ensayística y, con un espacio de coincidencia y de sinonimia notables, la novela verdad, testimonial y de denuncia. De hecho son subgéneros en el amplísimo campo de la narrativa en el que la relación texto-extratexto es muy fuerte, la realidad es no solo tema sino también causa, efecto, origen y destinatario, y la literaridad (estilo, idiolecto, construcción, estructura, etc.) no es ausente de otra manera no sería una 'novela' sino está subordinada a la representación, interpretación y descubrimiento de aquella realidad.<sup>506</sup>

Saviano forma parte de esta nueva generación de periodistas narrativos que utilizan estrategias para dejar hablar la urgencia de la realidad cuando, como ya hemos recordado en el primer capítulo citando a Grillo<sup>507</sup>, no queda tiempo por una reelaboración ficcional, cuando la misión de información se une a la necesidad de involucrar al lector para que entienda que el mundo retratado es también el suyo, no está lejos, es este mismo. La misma actitud que empujó la labor de figuras emblemáticas de la envergadura de Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, Horacio Verbitsky, Martín Caparrós, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska y muchos más en América Latina.

---

<sup>505</sup> Saviano, Roberto, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano, 2006. Edición en castellano: *Gomorra. Un viaje al imperio económico y al sueño de poder de la Camorra*, Debate, Madrid, 2007.

<sup>506</sup> Grillo, Rosa Maria, "Romanzo-inchiesta, tra giornalismo e letteratura", en E. Favilene, M. Cariello, C. Saggiomo, P. Viviani, S. Obad, *Itinerari di Culture*, Loffredo Editore, Nápoles, 2011, p. 109.

<sup>507</sup> *Ídem*.



## 2.2 Periodismo narrativo en América Latina: (re)articulaciones argentinas y mexicanas

El panorama del periodismo narrativo latinoamericano es muy amplio y variado, sin embargo se pueden identificar algunos escritores que, gracias a sus obras y a sus actitudes creativas marcaron un hito en el recorrido evolutivo del género.

Inevitable es la referencia a Gabriel García Márquez (Aracataca, Colombia, 1927 – Ciudad de México, 2014), quien, tras haber experimentado las posibilidades del periodismo con una extensa producción de textos, cruzó las fronteras entre los géneros con la redacción de varios reportajes novelados. Entre ellos destaca el que fue el primero de una larga serie: *Relatos de un naufrago*<sup>508</sup>. Se trata de una reconstrucción periodística de las vicisitudes de un tripulante de un buque militar colombiano que estuvo diez días a la deriva tras haberse caído en alta mar debido a un asalto de cargamentos de contrabando, y no por una tormenta, como había declarado la Marina colombiana, en el que el autor, transmite de manera vívida el testimonio del marino derivado de largas horas de entrevista, recreando atmosferas y emociones vividas. Asimismo recordamos *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile*<sup>509</sup>, sobre las proezas del director chileno que se introdujo clandestinamente en Chile para rodar un documental de denuncia contra la dictadura de Pinochet, en el que el testimonio del cineasta expresado en primera persona está sometido a algunos recursos de protección de las identidades de los protagonistas, y, por último, *Noticia de un secuestro*<sup>510</sup>, texto sobre los negocios colombianos conectados con la actividad de secuestros derivado de una larga investigación periodística.

Efectivamente, si por un lado el enorme éxito de la narrativa de Gabriel García Márquez produjo un interés y un estudio crítico profundo de sus novelas, por otro lado, cabe señalar que su obra periodística todavía tiene que ser examinada y sistematizada adecuadamente. Esta tarea sin duda alguna se realizará pronto, también impulsada por el compromiso de García Márquez en la creación y en la dirección de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano de Cartagena, que, como se ha dicho, es una de los más importantes y reconocidas instituciones para el estudio y la promoción del periodismo narrativo en América Latina. Sin embargo, en su momento, la experimentación de Gabriel García Márquez en el campo del

---

<sup>508</sup> García Márquez, Gabriel, *Relato de un naufrago*, Tusquets, Barcelona, 1985.

<sup>509</sup> *Id.*, *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile*, Ediciones El País, Madrid, 1987.

<sup>510</sup> *Id.*, *Noticia de un secuestro*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1995.

periodismo no tuvo una resonancia extensiva y no constituyó un canon determinante para el surgimiento de un nuevo género, lo que sí se dio con la labor y la experiencia de algunos autores fundamentales en Argentina y en México. De hecho, lo que nos importa, en este contexto, no es enumerar los casos aislados de producción de periodismo narrativo latinoamericano, sino identificar un recorrido común, que, a través del subcontinente, permita reconocer huellas de influencias, para llegar finalmente al análisis del corpus de periodismo narrativo peruano con pleno conocimiento del tema.

Dos son, por lo tanto, los caminos importantes para la formación y la connotación del periodismo narrativo en América Latina: en Argentina, por un lado, se evidencia el papel del escritor y periodista intransigente, el que resiste y se compromete tanto frente a los abusos del poder, como ocurrió con Rodolfo Walsh y Horacio Verbitsky, así como delante de la corrupción, de la falsedad en la memoria y en la historia, como es el caso de Martín Caparrós y Tomás Eloy Martínez; en México, por otro lado, el paso es marcado por los escritores y periodistas que andan por la sociedad, que caminan al lado del pueblo, y retratan con fuerza las dinámicas negadas por las autoridades con una labor tenaz e incesante, como es el caso de Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis.

### *2.2.1 Los intransigentes argentinos: Walsh, Verbitsky, Eloy Martínez y Caparrós*

El *New Journalism* es quizás el fenómeno más conocido con respecto a las innovaciones en el periodismo y sus violaciones de las fronteras entre él y la literatura, sin embargo cabe recordar que varios años antes de la publicación, en 1966, de la "non-fiction novel" de Truman Capote, *A sangre fría*<sup>511</sup>, en Argentina ya se estaban removiendo las aguas generadoras de una nueva modalidad de escritura que podríamos definir "intransigente". Afirmo Ana María Amar Sánchez, autora del ensayo *El relato de los hechos, Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*:

A partir de la década del 1960 aparecieron numerosos textos en lengua castellana vinculados al género "novela de no-ficción" (también llamado "Nuevo Periodismo" en EE.UU.). Precisamente, suele pensarse en los narradores norteamericanos, en especial Capote, Mailer y Wolfe, como los iniciadores del género. Sin embargo, ocho años antes de que Capote escribiera *A Sangre fría* (1965), Rodolfo Walsh había publicado en Buenos Aires *Operación Masacre* (1957) y comenzado así la elaboración de esta forma

---

<sup>511</sup> Capote, Truman, *op. cit.*

que cuestiona muchos postulados con los que se piensa la literatura y que permite otro enfoque sobre la narrativa de los últimos treinta años y sobre el papel de los medios en ella.<sup>512</sup>

De hecho, el periodista argentino Rodolfo Walsh (Lamarque, 1927 – Buenos Aires, 1977), en 1957 había publicado *Operación Masacre*<sup>513</sup>, un relato de no ficción sobre un fusilamiento masivo ocurrido en el periodo de la dictadura de Leonardi y Aramburu, al que algunos hombres habían sobrevivido fingiéndose muertos. Walsh trató de alcanzarlos todos, no obstante los riesgos para su integridad física, recogió todos sus testimonios, investigó sobre los hechos y los organizó en una forma narrativa inédita que unía el plano de la reconstrucción histórica y emotiva a procedimientos que hacen el guiño a la novela negra y al fecundo policial de tradición argentina – que él ya había experimentado escribiendo cuentos de enigma recogidos en el libro *Variaciones en rojo*<sup>514</sup> – con una focalización en primera persona, es decir poniéndose en el lugar del otro.

Según Amar Sánchez, este tipo de relato pone de manifiesto una voluntad desmitificadora de la realidad, que, a través de una impostación crítica del texto con respecto a las relaciones de poder en la sociedad, solicita una toma de postura cuestionadora también en el lector<sup>515</sup>, activando así un sentido de conciencia civil intransigente opuesto a la indiferencia y al "por algo será" imperante en las épocas de las dictaduras latinoamericana y, en particular, en la Argentina. La compenetración de la literatura en el periodismo se evidencia, por tanto, más allá de rasgos y técnicas específicas, en la misión del texto híbrido que "reafirma y apuesta a una antigua e irremplazable función que tiene la literatura desde la épica (y que la distingue del periodismo): la de rescatar e impedir el olvido de los hechos que deben perdurar como inolvidables"<sup>516</sup>. Un rescate que se hace posible gracias a los "actos políticos"<sup>517</sup> del autor. A nivel textual, podemos observar la politización en la manipulación narrativa operada por el autor, llevada al cabo a través de un proceso de *subjetivización* de figuras reales y de los narradores caracterizados como personajes de la narración:

---

<sup>512</sup> Amar Sánchez, Ana María, *El relato de los hechos, Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Ediciones De la Flor, Buenos Aires, [1992] 2008, p. 13.

<sup>513</sup> Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Editorial De la Flor, Buenos Aires, [1957] 2002.

<sup>514</sup> *Id.*, *Variaciones en rojo*, Editorial De la Flor, Buenos Aires, 1953.

<sup>515</sup> Amar Sánchez, Ana María, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>516</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>517</sup> *Ibidem*, pp. 78-79.

La subjetivización produce entonces una politización de la perspectiva, tiene a que ver con una toma de partido — explícita o implícita — que es una de las diferencias más notable entre la no-ficción y el periodismo. [...] Es decir, si el periodismo y la historia suelen trabajar generalizando y distanciando, el relato testimonial (y éste es, justamente, un rasgo que lo "ficcionaliza") trabaja metonímicamente enfocando de muy cerca fragmentos, personajes, narradores, momentos claves y provocando esa narrativización que establece el puente entre lo real y lo textual.<sup>518</sup>

La subjetivización no afecta tan solo a la construcción de los personajes del relato sino también a la presentación del narrador mismo:

El *narrador* se construye como *periodista* y como *detective justiciero*: es un sujeto textual que condensa elementos provenientes del periodista real y del código policial, especialmente del detective "duro" de la novela negra. En una construcción característica de la no-ficción, el "Walsh" del relato es el resultado de un cruce, de una transacción entre campos referenciales. Ese *yo* no indica un sujeto biográfico concreto: situado en la escritura, se fusiona con el canon que contribuye a conformar el texto y es ya una figura compleja con múltiples referencias.<sup>519</sup>

Este mismo procedimiento está a la base de los tres relatos testimoniales publicados por Walsh durante las temporadas históricamente caóticas que anticiparon el Golpe del 1976 sobre los crímenes ocultos del gobierno: *Operación Masacre*<sup>520</sup>, *¿Quién mató a Rosendo?*<sup>521</sup> y *El caso Satanovsky*<sup>522</sup>. Si como ya hemos dicho, estos textos utilizan recursos típicos de la novela negra, Walsh introduce una novedad en la tradición del policial argentino: el culpable es el Estado. La tarea del periodista o del escritor, entonces, es investigar y presentar los hechos para que tengan resonancia y se punan los culpables, hecho que nunca va a ocurrir debido a la corrupción del poder, a ulterior demostración de que es él el responsable real de los hechos narrados: "en los textos no-ficcionales el Estado no sólo es criminal o cómplice, sino que acumula nuevos delitos como el ocultamiento de evidencias y la persecución y maltrato de las víctimas: no queda

---

<sup>518</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>519</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>520</sup> Walsh, Rodolfo, *op. cit.*

<sup>521</sup> *Id.*, *¿Quién mató a Rosendo?*, Editorial De la Flor, Buenos Aires, [1968] 1994.

<sup>522</sup> *Id.*, *El caso Satanovsky*, Editorial De la Flor, Buenos Aires, [1973] 1986.

entonces espacio que pueda garantizar la justicia"<sup>523</sup>. Por lo tanto, la irrefrenable degeneración del aparato que tendría que garantizar y administrar la justicia, la integridad y el bienestar de los ciudadanos solo se puede contrastar con la intransigencia, es decir con la tenacidad de la misión testimonial asumida como tarea vital. Walsh en 1977, al cumplirse un año del golpe de Estado de 1976, escribió *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*, un texto de denuncia de las atrocidades del régimen dirigida a los miembros de la Junta del Proceso de Reorganización Nacional, cuyos íncipit y cierre resultan ser particularmente significativos a la hora de enmarcar su producción narrativa. La *Carta* empieza con la demanda de la imposición del silencio a la sociedad civil, contra la que los intelectuales están obligados a luchar, incluso desde la clandestinidad:

La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamiento de mi casa en el Tigre, el asesinato de amigos queridos y la pérdida de una hija que murió combatiéndolos, son algunos de los hechos que me obligan a esta forma de expresión clandestina después de haber opinado libremente como escritor y periodista durante casi treinta años.<sup>524</sup>

Sigue la enumeración de los crímenes negados y ocultados, denunciando las prácticas de tortura, ocultación de cuerpos, desaparición, corrupción nacional e internacional, involucración de la CIA estadounidense, para concluir, finalmente, con la admisión de su tarea de autor intransigente, cuya obra tiene un sentido que trasciende su valor estético:

Éstas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles.<sup>525</sup>

De hecho, Walsh fue secuestrado en Buenos Aires mientras difundía su carta, la carta que nadie en aquel momento quiso publicar, y aunque su nombre aparezca en el listado de los desaparecidos, se supone que haya sido asesinado antes de llegar a uno de los más grandes centros de detención clandestinos

---

<sup>523</sup> Amar Sánchez, Ana María, *op. cit.*, p. 147.

<sup>524</sup> Walsh, Rodolfo, *Carta abierta de un escritor a la Junta militar*, en *Operación Masacre*, *op. cit.*, y disponible en línea en el *Archivo de documentos históricos "EducAr"*, véase <<http://archivohistorico.educ.ar/content/carta-abierta-de-rodolfo-walsh-la-junta-militar>>.

<sup>525</sup> Ídem.

argentinos, es decir la Escuela de Mecánica de la Armada, cuyo acrónimo, ESMA, es hoy en día sinónimo de horror.

Sin embargo, su ejemplo y su sacrificio no fueron inútiles: su obra y su figura representan una piedra miliar del periodismo narrativo de tradición argentina. Precisamente en este surco queremos destacar otro autor intransigente, Horacio Verbitsky (Buenos Aires, 1942), que en los años '60, tras haber sido testigo de los fusilamientos de 1955 en Plaza de Mayo, colaboró con Walsh en algunos semanarios de información y paralelamente compartió la oposición al gobierno a través de la militancia política montonera. Junto con Walsh, integró la Agencia de Noticias Clandestina, de donde se difundían información y testimonios sobre la represión ilegal en los centros clandestinos<sup>526</sup> y en toda la ciudad de Buenos Aires, que Rodolfo Walsh define como "territorio cercado"<sup>527</sup>, y tras el asesinato de su colega, publicó numerosos trabajos de periodismo narrativo de investigación sobre las responsabilidades de la Junta militar y sus relaciones políticas con otros poderes, como la Iglesia Católica<sup>528</sup>. Sobretudo en las cuestiones eclesíásticas, el autor trata de evitar parcialidades explícitas, pero subraya las responsabilidades y las implicaciones de determinados personajes gracias a testimonios y documentos históricos, en el intento ya no de estigmatizar un sector social, sino más bien de entender una época trágica de Argentina para no reproducir nunca las mismas condiciones. Refiere Roberto Herrscher:

Uno de los maestros argentinos del periodismo de investigación, y uno de los principales discípulos de Walsh, Horacio Verbitsky, dice que si un artículo periodístico no contiene algo que moleste al poder, si no incluye información que a alguien en lo alto le hubiera gustado que no se publicara, lo que estamos leyendo no es periodismo.<sup>529</sup>

---

<sup>526</sup> Sobre el tema escribió el ensayo *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina (1976-1978)*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1985.

<sup>527</sup> Bocchino, Adriana A., "Prensa Clandestina de Rodolfo Walsh: la escritura del «territorio cercado»", *CELEHIS Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Universidad Nacional Mar del Plata, Año VIII, n. 11, 1999, p. 24-25.

<sup>528</sup> Significativos, a este propósito, los títulos *El silencio, De Paulo VI a Bergoglio: las relaciones secretas de la Iglesia con la ESMA*, Sudamericana, Buenos Aires, 2005, en el que se analiza también la trayectoria del actual papa Francisco; *Doble juego: la Argentina católica y militar*, Sudamericana, Buenos Aires, 2006; *Cristo vence: la Iglesia en la Argentina, Un siglo de historia política (1884-1983)*, Sudamericana, Buenos Aires, 2007; *La violencia Evangélica, De Leonardi al Cordobazo*, Sudamericana, Buenos Aires, 2008; *La mano izquierda de Dios, La última dictadura (1976-1983)*, Sudamericana, Buenos Aires, 2010, todos de Horacio Verbitsky.

<sup>529</sup> Herrscher, Roberto, *op. cit.*, p. 262.

Su estilo narrativo comparte muchos de los rasgos inaugurados por Walsh, como la subjetivización de los personajes, y la creación de atmosferas de suspenso para dar fluidez narrativa a textos de denuncia en los que recoge los testimonios de colaboradores del régimen o de las víctimas. El discurso de la víctima y del victimario se entrelazan, suportando la demonización del Estado como responsable principal de la creación de la máquina de eliminación de la oposición política en la que la responsabilidad fragmentada evita la percepción de colaborar en el sistema represivo para los varios sectores de la sociedad civil y de las jerarquías militares<sup>530</sup>.

Este mecanismo es evidente en *El vuelo*<sup>531</sup>, trabajo que recoge el testimonio de Adolfo Scilingo, uno de los generales implicados en la dictadura quien, vencido por el remordimiento y la confusión de conciencia, admitió cargos muy graves para el Estado argentino, como la práctica sistémica del terrorismo de Estado, la tortura y la implementación de la desaparición de cuerpos a través de los denominados "vuelos de la muerte": viajes hacia el océano o hacia los grandes ríos argentinos en los que aviones rellenos de prisioneros, torturados y en condiciones inhumanas, devolvían al agua su contenido humano todavía con vida, con la complicidad de la Iglesia Católica, cuyos representantes ayudaban los torturadores y los militares encargados de llevar al cabo la tarea a limpiar su conciencia y superar la carga emotiva de los servicios impuestos. El texto se basa en un trabajo de entrevista y reconstrucción antropológica de los hechos, y a diferencia de los escritos de Walsh, el punto de vista no es en primera persona, así como el narrador se queda afuera de la escena, aunque la intención del autor influya en el texto para dar una orientación política y una toma de conciencia gracias al montaje de los fragmentos narrativos del testimonio.

De hecho, Verbitsky investiga asuntos tabú y particularmente delicados de la historia argentina, como también la masacre de Ezeiza, ocurrida en 1973<sup>532</sup>, al regreso de Perón en patria, y originada por la compleja situación político-sindical de la Argentina pre-golpe y la expulsión de los sectores más izquierdistas y combativos del movimiento peronista, que luego desembocaría en la organización de la Triple A de López Rega. Verbitsky, todavía comprometido en la investigación de la historia argentina reciente, ha recibido varios reconocimientos por su perseverancia en la tarea de narrador de los hechos ocultos y su lucha por la libertad de expresión y es uno de los docentes de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano.

---

<sup>530</sup> Sobre el tema véase el interesante ensayo de Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1998.

<sup>531</sup> Verbitsky, Horacio, *El vuelo*, Planeta, Buenos Aires, 1995.

<sup>532</sup> *Id.*, *Ezeiza*, Contrapunto, Buenos Aires, 1985.

El periodista, estudioso y escritor Tomás Eloy Martínez (Tucumán, 1934 – Buenos Aires, 2010) también fue miembro permanente del Consejo Asesor y profesor de la FNPI. Martínez compartió el mismo mandato de Walsh y Verbitsky en el testimonio de los hechos durante los momentos más duros de la historia argentina, de hecho vivió en exilio en Caracas durante ocho años, del '75 al '83, para escapar a la Junta Militar, sobre la que había escrito de manera extensiva, también gracias a su capacidad profunda para comprender las contradicciones y los mecanismos de la política para luego retratarlos. Cuenta Herrscher:

Martínez había nacido en Tucumán en 1934, se había formado en la mejor escuela de periodistas de Sudamérica – el diario *La Opinión* bajo la tutela del gran Jacobo Timerman – y en sus textos, desde el principio, se había desplegado su arte narrativo y su dominio de las ideas filosóficas, los universos de los escritores y una comprensión cabal de esa otra ficción, la política.<sup>533</sup>

Los primeros pasos de Tomás Eloy Martínez fueron marcados por la publicación de una crónica extensa, *La pasión según Trelew*<sup>534</sup>, libro que fue prohibido por la Junta militar, dedicado al fusilamiento de presos de la cárcel de la ciudad de Trelew y las consecuentes movilizaciones populares, claramente silenciadas por los medios de comunicación del país y reprimidas por la ofensiva militar, a la que siguió, años después, la crónica dedicada a la Argentina de los años '70 *Las memorias del General*<sup>535</sup>. Además, podemos recordar, entre los trabajos más significativos del escritor, dos volúmenes de ensayos en los que analiza momentos culturales y políticos importantes de Argentina: *El sueño argentino*<sup>536</sup>, una crónica en la que Martínez explora las épocas de esplendor de Argentina e discute las causas de su decadencia a través de una disección de la historia política reciente, y *Réquiem por un país perdido*<sup>537</sup> una versión reelaborada y ampliada del primer texto, en el que la atmósfera de desencanto aumenta irremediabilmente.

Galardonado por su trayectoria y su obra periodística así como ensayística, Martínez exploró el campo de la política también a través de la novela histórica, entre ficción y no ficción. Famosos son dos trabajos que llevan al límite la frontera entre novela y perfil periodístico: *La novela de Perón*<sup>538</sup>, retrato literario de la

---

<sup>533</sup> Herrscher, Roberto, *op. cit.*, p. 168.

<sup>534</sup> Martínez, Tomás Eloy, *La pasión según Trelew*, Granica Ediciones, Buenos Aires, 1974. La tercera edición del texto fue quemada en la plaza III Cuerpo del Ejército de Córdoba

<sup>535</sup> *Id.*, *Las memorias del General*, Planeta, Buenos Aires, 1996.

<sup>536</sup> *Id.*, *El sueño argentino*, Planeta, Buenos Aires, 1999.

<sup>537</sup> *Id.*, *Réquiem por un país perdido*, Aguilar, Buenos Aires- Madrid, 2003.

<sup>538</sup> *Id.*, *La novela de Perón*, Legasa, Buenos Aires, 1986.



leyenda y relato concreto de la figura humana de Juan Domingo Perón, y *Santa Evita*<sup>539</sup>, dedicado al mito y a las leyendas de Eva Perón a partir de la relación perversa del militar encargado de vigilar sobre su cadáver y el cuerpo embalsamado de Evita. Ingredientes privilegiados para la redacción de estos textos fueron las entrevistas en profundidad con los personajes que constelaron la vida de la pareja más famosa de Argentina, el seguimiento del personaje, tanto a nivel público, así como con un trabajo de gran atención al detalle privado, con cierto grado de identificación y ficcionalización del personaje<sup>540</sup>. No se pueden considerar biografías, porque, como recuerda Roberto Herrscher, no toman en consideración todo el arco de la vida de los personajes, sino que "van directo a lo que tiene importancia noticiosa, tiene mayor interés humano o histórico o marca un encuentro con un hecho periodístico relevante"<sup>541</sup>. Según el estudioso argentino, de hecho, estos dos libros representan la extensión hasta el punto máximo de las posibilidades del perfil periodístico, en una postura, añado yo, intransigente frente al pasado, ya no desde la perspectiva de las degeneraciones del crimen, sino más bien desde el punto de vista psicológico de lo concreto, de la dimensión humana, de la desmitificación de personajes que, aunque involuntariamente, llevaron Argentina al golpe del 1976:

Martínez se interna en el corazón de los personajes apasionadamente contradictorios, hala con infinidad de personas cuyas vidas fueron trastocadas por los torbellinos de Perón y Evita, y cuenta con prosa magnética hechos increíbles que se vuelven lógicos. Devorados desde hace años por todos los aspirantes a cronista en Argentina y alrededores, los dos libros son modelos de cómo ver, expresar, entender y volver a inventar los hechos que pasaron. Son un punto de arriba de lo que Gay Talese llama «literatura de lo real» o Ken Yagoda define como «el arte de los datos»,<sup>542</sup>

El último de esta breve reseña de periodistas y escritores argentinos que, con su obra, inauguraron el surco de la tradición del periodismo narrativo argentino es el caleidoscópico Martín Caparrós (Buenos Aires, 1957), cuya producción abarca tanto el periodismo como la narrativa y la ensayística. Su encuentro con Rodolfo Walsh fue determinante: Walsh, en 1973, fue el primer jefe de Caparrós en el diario *Noticias*, periódico que fue clausurado poco después. Compartió con Walsh la oposición abierta al régimen militar y por

---

<sup>539</sup> *Id.*, *Santa Evita*, Planeta, Buenos Aires, 1991.

<sup>540</sup> Herrscher, Roberto, *op. cit.*, p. 168-170.

<sup>541</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>542</sup> *Ibidem*, pp. 180-181.

esta razón se exilió a Francia y luego se estableció en España, para volver a Argentina tan solo con el regreso a la democracia en 1983, donde radica definitivamente desde finales de los años '80. Caparrós, desde su vuelta a Argentina, fue un personaje muy activo en el país, incluso fue uno de los fundadores del diario *Página/12* y colaboró en la dirección y en la redacción de varias revistas y programas televisivos, además de dedicarse a la escritura de novelas, pero también de crónicas, en un primer momento sobre todo de viajes, las que translucían lo que la estudiosa María Angulo Egea, en una entrevista a Caparrós, comentada y publicada en su volumen de ensayos *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*, ha definido "realismo intransigente"<sup>543</sup>:

En las crónicas de Martín Caparrós se puede hablar de lo que quiero denominar realismo intransigente. Este cronista siempre está en guerra, siempre a la contra, inquieto con lo que ve, con lo que reflexiona, con lo que le viene del exterior y con lo que surge de su interior. Hay una intransigencia, un inconformismo innatos. Este realismo intransigente es en muchas ocasiones su motor, su estímulo, el porqué de su escritura periodística. La necesidad de expresar lo que piensa, la necesidad de denunciar lo que ve.<sup>544</sup>

Caparrós se dedica a la exploración de temas sobre los que se muestra intransigente frente a las contradicciones y a las paradojas de la sociedad, como por ejemplo la patria, en *Crónicas de fin de siglo*, cuyos textos fueron publicados a partir de 1991 en la revista *Página/30* y recibieron el prestigioso Premio de Periodismo Rey de España, así como en *Larga distancia*<sup>545</sup> y en *El Interior, la primera Argentina*<sup>546</sup>, crónicas sobre viajes a las provincias argentinas; las creencias y la fe en *¡Dios Mío! Un viaje a la India en busca de Sai Baba*<sup>547</sup>; el tema de la globalización en *La guerra moderna*<sup>548</sup> y en *Una luna, diario de hiperviaje*<sup>549</sup>; el cambio climático en *Contra el cambio: un hiperviaje al apocalipsis climático*<sup>550</sup>; el conflictivo tema de la argentinidad

---

<sup>543</sup> Angulo Egea, María, "«Matar una mariposa». El realismo intransigente de Martín Caparrós", en *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*, Libros del K.O., Madrid, 2014, p. 148.

<sup>544</sup> *Ibidem*, pp. 148-149.

<sup>545</sup> Caparrós, Martín, *Larga distancia*, Planeta, Buenos Aires, 1992.

<sup>546</sup> *Id.*, *El Interior, la primera Argentina*, Seix Barral/Planeta, Buenos Aires, 2006.

<sup>547</sup> *Id.*, *¡Dios Mío! Un viaje a la India en busca de Sai Baba*, Planeta, Buenos Aires, 1994.

<sup>548</sup> *Id.*, *La guerra moderna*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 1999.

<sup>549</sup> *Id.*, *Una luna, diario de hiperviaje*, Anagrama, Barcelona, 2000.

<sup>550</sup> *Id.*, *Contra el cambio: un hiperviaje al apocalipsis climático*, Anagrama, Barcelona, 2010.

en *Argentinismos: las palabras de la patria*<sup>551</sup>, o también el hambre en el mundo en su último, lúcido y tajante, libro de crónicas *El Hambre*<sup>552</sup>.

Para lograr este realismo intransigente, Caparrós utiliza distintos recursos, como la ironía, el monólogo interior y las preguntas retóricas, la metáfora y la metonimia, con el fin de crear una escritura que "eternice el instante, el momento, la figura"<sup>553</sup>, y ponga de manifiesto el cuestionamiento de la realidad a partir de la individualidad del mismo autor que empero se considera parte del conjunto humano, y se pone interrogativos no privados sino de interés global, sobre cuestiones que no pueden ser ignoradas. Según María Angulo, Caparrós "aún confía en el cambio, en el poder de la palabra para modificar las cosas, para denunciar e incluso para concienciar"<sup>554</sup>. En su estilo se evidencia la mezcla entre la herencia del cronista modernista, del *flâneur*, que observa la realidad y trata de encajarla e interpretarla con las estructuras mentales de la época, deambulando por las ciudades, y la influencia de los trabajos de Rodolfo Walsh y Tomás Eloy Martínez y su proyección en la dirección de la investigación de la muerte y de la memoria. De hecho, Caparrós trabaja recuperando las memorias silenciadas de la sociedad global y justamente por eso ha sido galardonado una primera vez en 2004 con el Premio Konex, reconocimiento argentino dedicado a las iniciativas culturales y a las expresiones artísticas, en versión "Diploma al Mérito" por la sección "Memoria y Testimonio", y una segunda vez en 2014, por la sección "Crónica y Testimonio".

### 2.2.2 Los nuevos intransigentes argentinos: Guerriero y Alarcón

El surco inaugurado por la obra de los maestros arriba mencionados sigue siendo prolífico. De hecho, a la hora de examinar la tradición del periodismo narrativo argentino no podemos dejar de lado a otros dos intransigentes, quizás menos conocidos, pero significativos en el panorama periodístico actual.

Se trata, en primer lugar, de Leila Guerriero (Junín, 1967), colaboradora de Caparrón en *Página/12* y en *Página/30*, autora de varias obras de periodismo narrativo dedicadas a las nuevas formas de violencia y a las nuevas tragedias argentinas, pero siempre con la mirada en la época clave de la dictadura. Guerriero

---

<sup>551</sup> *Id.*, *Argentinismos: las palabras de la patria*, Planeta, Buenos Aires, 2011.

<sup>552</sup> *Id.*, *El Hambre*, Anagrama, Barcelona, 2014.

<sup>553</sup> Angulo Egea, María, *op. cit.*, p. 155.

<sup>554</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, p. 149.

publica, en 2005, *Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico*<sup>555</sup>, un trabajo de investigación sobre un pueblo de Patagonia en el que se ocasiona una rara epidemia de suicidios entre los jóvenes de la ciudad, llevado al cabo a través de una reelaboración narrativa que pasa por la entrevista, la reconstrucción del lugar, la creación de los personajes y la personificación del autor como personaje a su vez afectado por la situación indagada. En su obra destacan principalmente perfiles, como los retratos infernales de artistas de América Latina de *Los malditos*<sup>556</sup>, escritos por ella y por otros autores, y los textos sobre artistas, escritores, periodistas, fotógrafos, diseñadores y músicos hispanoamericanos de *Plano americano*<sup>557</sup>, pero también crónicas, como las recogidas en la antología *Frutos extraños*<sup>558</sup>. Significativa es la crónica *El rastro en los huesos*<sup>559</sup>, publicada en 2008 en la revista colombiana *Gatopardo* y en *El País Semanal*, con la que la autora retrata la tarea de los antropólogos forenses, encargados de llevar al cabo la tarea de investigación sobre los hallazgos de restos humanos de víctimas de la dictadura, identificación y restitución a los familiares. Gracias a esta labor de introspección y reconstrucción de la historia a través de las vicisitudes del Equipo Argentino de Antropología Forense, Guerriero ganó el Premio Cemex de la Nueva Fundación de Periodismo Iberoamericano en 2010 y asimismo, en 2014, recibió el Premio Konex en versión "Diploma al Mérito" por la sección "Crónicas y Testimonios".

En segundo lugar mencionamos a Cristian Alarcón (La Unión, Chile, 1970), escritor y periodista nacido en Chile pero residente en Argentina, alumno de Kapuscinski y maestro de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. Alarcón, como Guerriero, se dedica a explorar las incoherencias de la sociedad contemporánea, las vidas desesperadas y al límite, la violencia que persiste escondida por las falsas respetabilidades. De hecho, en su producción destacan dos textos: la colección de crónicas *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia: vida de pibes chorros*<sup>560</sup>, sobre la violencia en las organizaciones juveniles de los suburbios bonaerenses a partir de la figura de Víctor Manuel "El Frente" Vital, un ladrón que fue matado por la policía tras haberse rendido y que por eso fue elevado a protector y símbolo para los

---

<sup>555</sup> Guerriero, Leila, *Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico*, Tusquets, Buenos Aires, 2005.

<sup>556</sup> *Id.* (ed.), *Los malditos*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2011.

<sup>557</sup> *Id.*, *Plano americano*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2009.

<sup>558</sup> *Id.*, *Frutos extraños, crónicas reunidas (2001-2008)*, Alfaguara, Madrid, 2009.

<sup>559</sup> *Id.*, "El rastro en los huesos", *Gatopardo*, n. 88, abril 2008.

<sup>560</sup> Alarcón, Cristian, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia: vida de pibes chorros*, Norma, Buenos Aires, 2004.

jóvenes del conurbano argentino, y de *Si me querés, quereme transa*<sup>561</sup>, sobre la historia de Alcira, una mujer argentina que tras la muerte del marido, que ella no sabía ser narcotraficante, busca una manera de sobrevivir y, negándose a prostituirse, cae en el negocio del marido y se vuelve ella también "transa", es decir un "narco" que vende pequeñas cantidades para dar a su hijo un destino mejor. Alarcón fue colaborador de Guerriero en *Página/12* y él también fue galardonado con el Premio Konex en versión "Diploma al Mérito" por la sección "Crónicas y Testimonios".

### 2.2.3 Los caminantes mexicanos: Monsiváis y Poniatowska

Si en Argentina radica una tradición de autores intransigentes, en México destacan cronistas que andan por las ciudades, que caminan al lado de la sociedad, flanqueándola en los momentos más significativos, más trágicos y más incomprensibles de la historia para luego, a través de su escritura, dar una interpretación y un testimonio que vuelva un momento, una figura o una época inolvidable. Dos son las figuras fundamentales que modificaron el papel del intelectual mexicano, expulsándolo del espacio elitista donde se había refugiado y proyectándolo hacia la sociedad, hacia las calles de las ciudades mexicanas postindustriales, hacia la representación necesaria e inevitable de una cotidianidad cada vez más en rápido cambio: el periodista, ensayista, escritor y crítico literario, símbolo de la generación de intelectuales de la segunda mitad del siglo XX, Carlos Monsiváis (Ciudad de México, 1938 – Ciudad de México, 2010) y la escritora, periodista y activista mexicana Elena Poniatowska (Paris, 1932).

Monsiváis y Poniatowska, amigos y colaboradores que juntos describieron la sociedad mexicana y junto la observaron. En un homenaje al cronista un año después de su muerte, Poniatowska confiesa que "Monsi" le decía "También a ti, Elena, te gusta ver a los demás, observarlos, caminar a su lado en la calle"<sup>562</sup>. Por esta razón, por esta forma de caminar junto a la sociedad mexicana, llamamos a estos autores "caminantes". Afirma la estudiosa argentina Mónica Barnabé en el prólogo de la recopilación de crónicas editado por María Sonia Cristoff *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*<sup>563</sup>:

---

<sup>561</sup> *Id.*, *Si me querés, quereme transa*, Norma, Buenos Aires, 2010.

<sup>562</sup> Poniatowska, Elena, "Carlos Monsiváis, el cronista", *Blog El Puercoespín*, 15 junio 2011, <<http://www.elpuercoespín.com.ar/2011/06/15/carlos-monsivais-el-cronista-por-elena-poniatowska/>>.

<sup>563</sup> Cristoff, María Sonia (ed.), *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2006.

Carlos Monsiváis logró que el caos de la vida cotidiana en la ciudad de México se vuelva un principio constructivo para su escritura. En estrecha vinculación con el coleccionismo, la escritura de sus crónicas desmonta y desarticula la tradición del ensayismo de interpretación desde el humor y la ironía. Deja atrás el discurso cívico-político, la lección académica y el melodrama para trastocar el orden del discurso a partir del fragmento y el relato breve. De este modo, su figura de intelectual se vuelve extraña a las que gobernaron la ciudad letrada mexicana a lo largo del siglo XX y que ejercitaron un ensayismo de defensa de la alta cultura construido a partir de interiores (la sala de estudio/la biblioteca/el hermetismo) y de la fobia hacia la multitud.<sup>564</sup>

De hecho, Monsiváis encarna, con su trabajo periodístico y literario, la actitud crítica del intelectual frente a los hechos sociopolíticos de su época heterogénea y dicotómica, en las que empiezan a caer las fronteras y las tensiones que habían caracterizado la sociedad mexicana hasta la mitad del siglo XX, como las oposiciones élite-masa, civilización-barbarie, global-local, sociedad civil-sociedad de masa<sup>565</sup>. Escribe la estudiosa María Ángela Cifuentes:

Junto a intelectuales como Elena Poniatowska, Sergio Pitol, José Joaquín Blanco o José Emilio Pacheco, entre otros, Monsiváis forma parte de una generación crítica frente a los hechos ocurridos en México a partir de la masacre de Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968, y con ello, sobre el papel cumplido por los gobernantes y sus partidarios.<sup>566</sup>

Sus libros de crónicas discuten la masificación de la ciudad, entendida como escenario de una humanidad que escenifica el auge de la burguesía nacional olvidándose de su esencia y de su verdadero rostro, cuestionando el papel de los medios de comunicación de masa, el poder normativo del espectáculo, el consumismo y la cultura popular, a través de un estilo que Cifuentes define "irónico y genuino"<sup>567</sup>, y que José Joaquín Blanco describe como "humilde"<sup>568</sup>. Entre los títulos más significativos recordamos *Días de guardar*<sup>569</sup>, de 1970, *Amor perdido*<sup>570</sup>, de 1977, *Escenas de pudor y liviandad*<sup>571</sup>, publicado por primera vez

---

<sup>564</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>565</sup> Cifuentes, María Ángela, "Sobre medios, masa, cultura popular en las crónicas de Carlos Monsiváis", *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, n. 36, Quito, enero 2010, p. 148.

<sup>566</sup> *Ídem*.

<sup>567</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>568</sup> Blanco, José Joaquín, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, Cal y Arena, México, 1996, p. 398.

<sup>569</sup> Monsiváis, Carlos, *Días de guardar*, Ediciones Era, México, 1970.

en 1981 y reeditado en 1988, *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*<sup>572</sup>, de 1987, y *Los rituales del caos*<sup>573</sup>, de 1995, pero también obras más recientes, como «*No sin nosotros*». *Los días del terremoto 1985-2005*<sup>574</sup>, *Apocalipstick*<sup>575</sup> y *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*<sup>576</sup>. En estas colecciones de crónicas Monsiváis se muestra como un "autor disidente", que, en palabras de José Joaquín Blanco "ya no tiene por qué seguir optando entre el liderazgo y el martirio; pocos autores, como Monsiváis, tienen una literatura a la precisa escala civil. Es la suya una escritura democrática de un ciudadano y nada más, por excepcionalmente dotado que sea. [...] un autor que no se siente solitario entre la gente"<sup>577</sup>. Un autor, agregamos, que recorre las calles de México reconociendo la función civil y artística de su oficio, y, como señala Mónica Barnabé "poniéndolo en relación de continuidad con los relatos de los primeros cronistas de México que narraron la hazaña de los hombres que fueron confundidos con los dioses conjugando documento y literatura, historia y memoria, sometimiento y resistencia"<sup>578</sup>. Esta peculiar forma de continuidad de la crónica como forma narrativa vertebral de México es evidente en prólogo que Monsiváis escribe para la antología de crónicas mexicanas por él editada *A ustedes les consta*<sup>579</sup>, en el que conecta el papel testimonial del cronista de la época Virreinal al afán del compromiso de la crónica modernista, pasando por las pinceladas nacionales de los cuadros de costumbre, hasta llegar a las crónicas urbanas y postmodernas. Por lo tanto, Monsiváis se configura como un símbolo de la reflexión dinámica sobre los planos de lo social y cultural que es tan heterogénea como su estilo.

Comparte estas mismas tensiones artísticas otra figura emblemática del panorama literario mexicano: Hélène Elizabeth Louise Amélie Paula Dolores Poniatowska Amor, hija de una mujer de familia porfiriana exiliada en París y de un príncipe polaco, mejor conocida como Elena Poniatowska. Tras haber nacido en Francia, Poniatowska regresó a México con su familia a causa de la Segunda Guerra Mundial y, criándose en una sociedad nueva que poco a poco empezó a sentir como propia, empezó desde niña a interesarse por

---

<sup>570</sup> *Id.*, *Amor perdido*, Ediciones Era, México, 1977.

<sup>571</sup> *Id.*, *Escenas de pudor y liviandad*, Editorial Grijalbo, México, 1981.

<sup>572</sup> *Id.*, *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*, Ediciones Era, México, 1987.

<sup>573</sup> *Id.*, *Los rituales del caos*, Ediciones Era, México, 1995.

<sup>574</sup> *Id.*, «*No sin nosotros*». *Los días del terremoto 1985-2005*, Era, México, 2005.

<sup>575</sup> *Id.*, *Apocalipstick*, Random House Mondadori, México, 2009.

<sup>576</sup> *Id.*, *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*, Paidós Mexicana Editorial, México, 2010.

<sup>577</sup> Blanco, José Joaquín, *op. cit.*, p. 398.

<sup>578</sup> Cristoff, María Sonia (ed.), *op. cit.*, p. 16.

<sup>579</sup> Monsiváis, Carlos (ed.), *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, Era, Ciudad de México, 1980.

temas sociales, dedicándose, en particular, al papel de la mujer mexicana. En un principio su mano había sido destinada a un príncipe europeo, sin embargo ella decidió dedicarse al periodismo, trabajando en revistas como *Excelsior* y *Novedades* como redactora de crónicas sociales, y a la literatura, publicando sus primeras novelas, hasta sentir un verdadero compromiso con México y con sus paseantes marginales, con su clase popular, como los protagonistas de sus primeras crónicas, publicadas en el *Excelsior* y recogidas en *Palabras Cruzadas*<sup>580</sup> y en *Todo empezó un domingo*<sup>581</sup>, texto enriquecido por los dibujos de Alberto Beltrán, o bien la genuina y sabia lavandera protagonista de la novela *Hasta no verte Jesús mío*<sup>582</sup>, relato nacido de una larga entrevista con este personaje absolutamente real. Sin embargo, su obra más determinante de Poniatowska fue *La noche del Tlatelolco: testimonios de historia oral*<sup>583</sup>, en el que la autora retrata los dolidos días del Movimiento Estudiantil en el octubre de 1968, que da un salto en la historia literaria mexicana, inaugurando un nuevo género: del ensayo al testimonio periodístico<sup>584</sup>. La autora, en este texto, trata de construir, a través de la entrevista, género clave en su trayectoria artística, un contexto polifónico, para dar la idea de la incomprendibilidad y de la conflictividad del momento histórico vivido, que no se puede resumir en una mera visión de conjunto. Este texto recibió el Premio literario Xavier Villarrutia, rechazado por la autora, y, en 1979, el Premio Nacional de Periodismo.

La figura de Elena Poniatowska se volvió importante también en el panorama del feminismo mexicano por su activismo político, por su interés hacia los personajes femeninos más fuertes de la segunda mitad del siglo XX<sup>585</sup>, combatiendo, gracias a su carácter anti-estatal, tanto la discriminación sexual, así como la falta y la manipulación de la información en México<sup>586</sup>. Estos intereses, de hecho, se manifestaron en otras importantes obras, algunas dedicadas a los episodios más llamativos de la realidad mexicana, como *Nada, nadie. Las voces del temblor*<sup>587</sup>, publicado en 1988, sobre el temblor de 1985 y sus consecuencias, y *Amanecer en el Zócalo: los 50 días que confrontaron a México*<sup>588</sup>, publicado en 2007, sobre el plantón en la

---

<sup>580</sup> Poniatowska, Elena, *Palabras Cruzadas*, Ediciones Era, México, 1961.

<sup>581</sup> *Id.*, *Todo empezó un domingo*, FCE, México, 1963.

<sup>582</sup> *Id.*, *Hasta no verte Jesús mío*, Ediciones Era, México, 1969.

<sup>583</sup> *Id.*, *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, Ediciones Era, México, 1971.

<sup>584</sup> Gelpí, Juan G., "Testimonio periodístico y cultura urbana en La noche del Tlatelolco de Elena Poniatowska", *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año IX, n. 12, Mar del Plata, 2000, p. 287.

<sup>585</sup> Alonso Martín, María del Rosario, "Así como lo vi lo conté. Elena Poniatowska y la crónica mexicana", *Antagonía, Cuadernos de la Fundación Goytisolo*, n. 3, Actas del III Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea "Periodismo y Literatura hoy", Fundación Goytisolo, Cádiz, 1998, pp. 81-97.

<sup>586</sup> *Ibidem*, p. 303.

<sup>587</sup> Poniatowska, Elena, *Nada, nadie. Las voces del temblor*, Ediciones Era, México, 1987.

<sup>588</sup> *Id.*, *Amanecer en el Zócalo: los 50 días que confrontaron a México*, Planeta México, México, 2007.



Ciudad de México en respuesta al fraude electoral en las elecciones presidenciales de 2006, y otras dedicadas a hechos muy concretos, cotidianos, considerados marginales por la opinión pública pero según la autora emblemáticos para dar la idea de la sociedad entera, como *Las mil y una... (La herida de Paulina)*<sup>589</sup>, publicado en 2000, sobre la historia de una joven de 13 años que, tras ser violada, no puede interrumpir su embarazo debido a las imposiciones institucionales vigentes en el país. Y es precisamente gracias a estos trabajos que Poniatowska, como señala Tanius Karam Cárdenas, abre un espacio de contaminación entre literatura y periodismo "basado en la convicción del diálogo y del compromiso ético del encuentro intersubjetivo"<sup>590</sup>.

#### 2.2.4 Los nuevos caminantes mexicanos: Guillermprieto, Villoro y Osorno

La brecha abierta por Mosiváis y Poniatowska ha sido recientemente visitada por muchos nuevos autores, votados al periodismo narrativo y a la cercanía a la sociedad mexicana. Entre ellos destacan las figuras, distintas pero todas insertadas en el mismo surco y en la misma misión, de Alma Guillermprieto, Juan Villoro y Diego Enrique Osorno.

Alma Guillermprieto (Ciudad de México, 1949), mexicana de origen, crecida en Estados Unidos, amante de la danza y bailarina en varios países entre los cuales está también Cuba, se dedicó al periodismo escribiendo largos reportajes sobre las crisis latinoamericanas desde Estados Unidos, para revistas importantes como *The Guardian*, *Washington Post* o *The New Yorker*. Fundamentales fueron sus artículos sobre la insurrección nicaragüense, sobre las masacres en El Salvador, sobre las crisis mexicanas y más. Gracias a su reconocido compromiso con la sociedad latinoamericana, si bien desde Estados Unidos, donde reside aún hoy, Gabriel García Márquez la invitó a la inauguración de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano de Cartagena, y de allí dictó varios talleres sobre periodismo narrativo en esta institución, y paralelamente fue invitada en varias universidades y centros de investigación estadounidenses y latinoamericanos, incluso el Centro para los Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chicago, como miembro visitante o honorario, y asimismo ha participado en muchos festivales internacionales o en conferencias dedicadas al periodismo narrativo para recibir reconocimientos internacionales, como el Premio

---

<sup>589</sup> *Id.*, *Las mil y una... (La herida de Paulina)*, Plaza y Janés, México, 2000.

<sup>590</sup> Cárdenas, Tanius Karam, "Acercamiento semiótico al estudio de la crónica testimonial en la obra de Elena Poniatowska", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, n. 33, 2006, <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/eleponia.html>>.

a los Medios de la Latin American Studies Association, en 1992, o la Cátedra Julio Cortázar de la Universidad de Guadalajara, en 2008. Entre sus publicaciones destacan, como hemos dicho, reportajes largo de descripción e interpretación de las complejas dinámicas latinoamericanas, escritos tanto en inglés como en español. Entre las más significativas mencionamos a las colecciones de textos *Al pie de un volcán te escribo: crónicas latinoamericanas*<sup>591</sup>, publicada en español en 1995 y en inglés el año anterior bajo el título *The Heart That Bleeds: Latin America Now*<sup>592</sup>, sobre varios asuntos políticos y sociales de América Latina, a través de los que la periodista también se conoce a sí misma y se ve colocada en esta realidad; *El año que no fuimos felices: Crónicas de la transición mexicana 1994-1997*<sup>593</sup>, publicada en 1998, sobre el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional de 1994 y sus consecuencias, *Las guerras en Colombia: tres ensayos*<sup>594</sup>, de 1999, *La Habana en el espejo*<sup>595</sup>, publicada en español en 2005 y el año anterior en inglés bajo el título *Dancing with Cuba*<sup>596</sup>, una especie de memorial artístico y político sobre su experiencia de bailarina en la Isla más contradictoria del mundo, y, por último, la recopilación de artículos y reportajes *Looking for History: Dispatches from Latin America*<sup>597</sup> de 2007, publicada luego en español bajo el título *Desde el país de nunca jamás*<sup>598</sup>. Esta última obra es una colección de crónicas, publicadas entre 1981 y 2002 en las páginas de revistas estadounidenses como *The Washington Post*, *The New Yorker* y *The New York Review of Books*, que se configura como un viaje por los miles de rostros de América Latina: del narcotráfico en México, al Perú de Sendero Luminoso, Fujimori y el aventurero político Mario Vargas Llosa, del Nicaragua Sandinista a la Argentina de Eva Perón. Cabe agregar, además, que en 2011, el libro fue publicado también en italiano, por la editorial romana La Nuova Frontiera, comprometida con la publicación de obras de periodismo narrativo hispanoamericano, bajo el título *Cronache di un continente che non c'è*<sup>599</sup>. Los trabajos de Alma Guillermoprieto, en su conjunto, muestran un compromiso personal con el continente del que procede, que Diego Salazar define "periodismo autobiográfico": una "característica personal que le

---

<sup>591</sup> Guillermoprieto, Alma, *Al pie de un volcán te escribo: crónicas latinoamericanas*, Editorial Norma, Barcelona, 1995.

<sup>592</sup> *Id.*, *The Heart That Bleeds: Latin America Now*, Knopf, New York, 1994.

<sup>593</sup> *Id.*, *El año que no fuimos felices: Crónicas de la transición mexicana 1994-1997*, Editorial Norma, Barcelona, 1998.

<sup>594</sup> *Id.*, *Las guerras en Colombia: tres ensayos*, Aguilar, Bogotá, 1999.

<sup>595</sup> *Id.*, *La Habana en el espejo*, Random House Mondadori, Barcelona, 2005.

<sup>596</sup> *Id.*, *Dancing with Cuba*, Pantheon, New York, 2004.

<sup>597</sup> *Id.*, *Looking for History: Dispatches from Latin America*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York, 2007.

<sup>598</sup> *Id.*, *Desde el país de nunca jamás*, Debate, Barcelona, 2011.

<sup>599</sup> *Id.*, *Cronache di un continente che non c'è*, tr. it. de Nazzareno Mataldi, La Nuova Frontiera, Roma, 2011.

permite un enfoque de ciertos aspectos de la realidad latinoamericana que de otra manera sería imposible"<sup>600</sup>, dada tanto por la distancia geográfica y lingüística de Estado Unidos, así como por la participación emotiva y originaria a las vicisitudes de una patria alargada, que de México se extiende a todo Latinoamérica.

En el primer capítulos mencionamos en varias ocasiones al escritor y periodista Juan Villoro (Ciudad de México, 1956), maestro de la Fundación de Periodismo Iberoamericano, quien además de publicar crónicas y colaborar con numerosas revistas latinoamericanas, como *Proceso* y *La Jornada*, *El Malpensante*, *Gatopardo* y *Etiqueta Negra*, fue profesor de literatura en la Universidad Autónoma de México y ahora es docente de literatura en la Pompeu Fabra de Barcelona, y ha producido algunas importantes reflexiones críticas acerca del periodismo narrativo, recogidas en las antologías de crónica latinoamericana actual publicadas en España en los últimos años<sup>601</sup>. Según Villoro, la crónica sería el género clave y privilegiado para el periodismo narrativo, por su heterogeneidad, debida a las distintas herencias por ella recogida: las herramientas narrativas de la novela y de la literatura de ficción, la investigación y la exactitud de los géneros periodísticos y en particular del reportaje, el sentido dramático y la estructura de la narrativa breve, del cuento y de las micro-ficciones, el perfil de los personajes de la entrevista, el coro y la polifonía del teatro griego, la argumentación del ensayo, y, finalmente, el tono memorial y testimonial de la autobiografía<sup>602</sup>. Tras haber publicado varias plaquetas de relatos, en 1989 salió su primer libro de crónicas, con prólogo de Carlos Monsiváis, *Palmeras de la brisa rápida: un viaje a Yucatán*<sup>603</sup>, tras el cual se dedicó a la redacción de algunas novelas, ganadoras de distintos premios, y de las crónicas futbolísticas recogidas en *Los once de la tribu*<sup>604</sup>, de 1995, y *Dios es redondo*<sup>605</sup>, de 2006, por el que obtiene el Premio Internacional de Periodismo Vázquez Montalbán en la categoría de periodismo deportivo. Asimismo, siempre en relación al deporte, en 2012 publicó, junto con Martín Caparrós, el texto *Ida y vuelta. Una correspondencia de fútbol*<sup>606</sup>, sobre el Mundial

---

<sup>600</sup> Salazar, Diego, "Entrevista con Alma Guillermprieto", *Letras Libres*, junio 2011, en <<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/entrevista-con-alma-guillermprieto>>.

<sup>601</sup> Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.*, y Carrión, Jorge, *op. cit.*

<sup>602</sup> Villoro, Juan, "Diseción de un ornitorrinco", Relatoría del Taller de Periodismo Narrativo con Juan Villoro, Cartagena de Indias (Colombia), del 25 al 29 de mayo de 2010, pp. 1-11, disponible en línea en <[http://www.caf.com/media/3156/RELATORIA\\_VILLORO\\_2010.pdf](http://www.caf.com/media/3156/RELATORIA_VILLORO_2010.pdf)>. El mismo texto, reelaborado, se ha publicado bajo el título "La crónica, el ornitorrinco de la prosa" en la antología de Darío Jaramillo Agudelo, *op. cit.*, pp. 577-582.

<sup>603</sup> *Id.*, *Palmeras de la brisa rápida: un viaje a Yucatán*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1989.

<sup>604</sup> *Id.*, *Los once de la tribu*, Aguilar, México, 1995.

<sup>605</sup> *Id.*, *Dios es redondo*, Anagrama, Barcelona, 2006.

<sup>606</sup> Villoro, Juan; Caparrós, Martín, *Ida y vuelta. Una correspondencia de fútbol*, Seix Barral, México, 2012.

de Sudáfrica. Entre las otras obras periodísticas recordamos la amplia y variada recopilación de crónicas *Safari accidental*<sup>607</sup>, publicado en 2005, y la crónica *8.8: el miedo en el espejo. Una crónica del terremoto en Chile*<sup>608</sup>, un texto emblemático que une fragmentos de testimonios, incluso del mismo autor, reflexiones, descripciones de instantes caóticos y herramientas narrativas propias de la novela, como la fragmentación temporal, la focalización sobre objetos, y la superposición de planos narrativos<sup>609</sup>.

Por último mencionamos a un joven periodista, caminante y narrador de la frontera, que recorre los conflictos y movimientos sociales del México del siglo XXI hacia el corazón del narcotráfico: Diego Enrique Osorno (Monterrey, 1980). Osorno, como afirma en su *Manifiesto del periodismo infrarrealista*<sup>610</sup>, siente como vocación la necesidad de narrar un país en el que se está llevando al cabo una verdadera guerra desde adentro, desde la intimidad de esta realidad, pero no apunta a contar los muertos, sino más bien la historia de los muertos, investigando en las entrañas de la sociedad mexicana para indagar la versión no oficial, la versión de los que no tienen un portavoz o una oficina de prensa. Su objetivo es mostrar tanto la delirante modernidad del narcotraficante y la creación de una verdadera "narco-cultura", hecha de modas y estilos de vida contagiosos, así como la corrupción institucional, nacional e internacional, gracias a la que persiste el problema del narcotráfico. El estilo de Osorno es heterogéneo: en sus textos encontramos huellas de la personalidad de un joven autor que se construye a través de esta exploración por un país-cementerio, investigaciones históricas y geográficas, retratos y perfiles de personajes de la sociedad que se vuelven personajes de una escena trágicamente real<sup>611</sup>. No obstante su edad, su actividad periodística ha sido muy intensa: entre sus obras contamos los textos de periodismo narrativo *El Cártel de Sinaloa. Una historia del uso político del narco*<sup>612</sup>, publicado en 2009, *Oaxaca sitiada. La primera insurrección del siglo XXI*<sup>613</sup>, por el que fue insertado en la Comisión de la Verdad de Oaxaca, *Nosotros somos los culpables*<sup>614</sup>, de 2010, y la antología de crónicas por él editada *País de muertos. Crónicas contra la impunidad*<sup>615</sup>, de 2011. Además en

---

<sup>607</sup> *Id.*, *Safari accidental*, Planeta México, México, 2005.

<sup>608</sup> *Id.*, *8.8, el miedo en el espejo. Una crónica del terremoto en Chile*, Anagrama, Barcelona, 2010.

<sup>609</sup> Zárate, Julio, "8.8 o la crónica de un instante caótico, de Juan Villoro", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, Número Especial, vol. 42, 2013, pp. 95-105.

<sup>610</sup> Osorno, Diego Enrique, "Manifiesto del periodismo infrarrealista" en el blog Nuevos Cronistas de Indias de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, <<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/el-manifiesto-del-periodismo-infrarrealista-de-diego-osorno/>>.

<sup>611</sup> Cairati, Elisa, "Generazione narco", *Indice dei Libri del Mese*, XXXI, n.4, abril 2014, pp. 10-11.

<sup>612</sup> Osorno, Diego Enrique, *Oaxaca sitiada. La primera insurrección del siglo XXI*, Grijalbo, México, 2007.

<sup>613</sup> *Id.*, *El Cártel de Sinaloa. Una historia del uso político del narco*, Grijalbo, México, 2009.

<sup>614</sup> *Id.*, *Nosotros somos los culpables*, Grijalbo, México, 2010.

<sup>615</sup> *Id.*, (ed.), *País de muertos. Crónicas contra la impunidad*, Debate, México, 2011.

2012 fue publicó *La guerra de los Zetas*<sup>616</sup>, un reportaje largo e intenso sobre el narcotráfico y la narcocultura en los estados de la "Frontera Chica", menos conocida e indagada con respecto a la frontera occidental. El libro tuvo una gran resonancia a nivel internacional y fue publicado también en italiano, por la misma editorial romana La Nuova Frontiera, bajo el título *Z. La guerra dei narcos*<sup>617</sup>. Su última colección de crónicas se titula *Contra Estados Unidos. Crónicas desamparadas*<sup>618</sup>, publicada en 2014. Osorno ha sido galardonado por reconocimientos importantes, entre los que mencionamos el Premio Latinoamericano de Periodismo sobre drogas, dirigido por Martín Caparrós, y el Premio Internacional de Periodismo, cuyo jurado es integrado, entre otros, por Alma Guillermoprieto y Juan Villoro.

### 2.3 La crónica en Perú como sistema de representación transversal

La crónica, en sus distintas variantes, es un género que recorre las varias épocas de la literatura peruana como una columna vertebral, que ha tenido momentos de continuidad y momentos de fragmentación. Sin embargo, podemos identificar algunos núcleos principales en los que el género ha tenido particular relevancia gracias a determinadas características propias de este género poliédrico.

Desde luego, el nudo clave y originario del tema es representado por el heterogéneo corpus de las Crónicas de Indias en Perú: desde las crónicas de la Conquista de Cristóbal de Mena, Francisco de Jerez, Pedro Sancho de la Hoz, Alonso, Girolamo Benzoni, José de Acosta, Juan Polo de Ondegardo y Pedro Cieza de León, pasando por el periodo Virreinal con los textos de Juan de Betanzos, José de Acosta, Miguel Cabello de Valboa, Martín de Murúa, Bernabé Cobo y Antonio de la Calancha, hasta las crónicas mestizas de Blas Valera, Titu Cusi Yupanqui, Juan Santa Cruz Pachacuti, Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega, las cuales tuvieron una importancia enorme en la descripción y en la nueva configuración de la proto-nación peruana<sup>619</sup>. Sin embargo, el momento literario de la Conquista presenta características textuales específicas y profundamente indagadas que quizás sería azaroso poner en relación directa con las crónicas latinoamericanas actuales sin un estudio atento y delicadísimo, por mucho que el fenómeno de homonimia

---

<sup>616</sup> *Id.*, *La guerra de los Zetas*, Grijalbo, México, 2011.

<sup>617</sup> *Id.*, *Z. La guerra dei narcos*, tr. it. di Francesca Bianchi, La Nuova Frontiera, Roma, 2013.

<sup>618</sup> *Id.*, *Contra Estados Unidos. Crónicas desamparadas*, Almadía, México, 2014.

<sup>619</sup> Bossio Suárez, Sandro, "Crónica peruana contemporánea: tataranieta sanguínea de la Crónica de Indias", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42, Núm. Especial, 2013, pp. 55-64.

sugiera un atávico parentesco. Subraya el catedrático italiano Aldo Albónico, quien dedico a las Crónicas de Indias peruanas amplios estudios:

Además, muy notable es el corpus de documentación y comentario — erudito, crítico o militante — sobre el tema: empezado inmediatamente después de la realización de la conquista, el trabajo de investigación y reflexión ha continuado de manera vigorosa, y se enriquece todavía anualmente de muchos títulos. Asimismo no faltan valiosos volúmenes y reseñas de historia de la historiografía, capaces de poner orden en la compleja asignatura. Por lo tanto, parece problemático escribir acerca del tema de manera no ocasional o repetitiva.<sup>620</sup>

Sin duda alguna, el corpus cronístico peruano ha tenido y sigue teniendo una importancia vital para la constante redefinición y canonización de la literatura peruana misma, que sigue buscando su identidad en los hechos histórico-sociales que la atraviesan. Un elemento de continuidad entre las Crónicas de Indias y las crónicas contemporáneas que sí podemos identificar es el intento del cronista, "el espíritu informador de las relaciones de los primeros conquistadores"<sup>621</sup> en palabras de Albónico, es decir la actitud de un autor que es ante todo un hombre quien se plantea el problema de la representación de su cotidianidad a través de las herramientas de la escritura y de la literatura. Sin embargo, muy distintos y específicos, y también lejanos en el tiempo, aparecen los códigos de las formas mencionadas, así que, en el presente trabajo, me centraré más bien en momentos literarios en los que la continuidad con el género cronístico contemporáneo aparece menos lejana y superficial. Indagaré, por tanto, las tensiones que acompañaron los últimos destellos de luz del Siglo XIX y trasbordaron, en toda su intensidad y abundancia, en el siglo XX, mostrando las potencialidades realistas del cuadro de costumbre y la observación entusiástica de la crónica modernista, así como en las tendencias que maduraron y florecieron precisamente a lo largo del siglo XX, como la postmodernidad urbana y la temporada, incluso literaria, del terrorismo, cuyos mugrones empujaron el propagarse del periodismo narrativo como nuevo género privilegiado para contar el nuevo rostro de Perú en el umbral del siglo XXI.

Por lo tanto, en la última parte de este capítulo, tras haber enfocado la genealogía del fenómeno del periodismo general mirando a las experiencias internacionalmente significativas y a las tradiciones

---

<sup>620</sup> Albónico, Aldo, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perú*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1984, p. 3. La traducción, aquí y en adelante, es mía.

<sup>621</sup> *Ibidem*, p. 5.

latinoamericanas clave, nos detendremos ahora, restringiendo en campo de análisis, en las fases literarias en cuyos terrenos germinaron las primeras semillas del periodismo narrativo peruano.

### 1.3.1 *El cuadro de costumbre peruano: el escenario de lo real*

Nancy Salas Andrade ubica el periodo más intenso del Costumbrismo peruano entre 1830 y 1870<sup>622</sup>, aunque la influencia de este fenómeno literario no se extinguió hasta entrado el siglo XX. No se trata de una corriente homogénea, ya que abarca temáticas e instancias variadas, enlazándose de manera irregular con sujetos, temas y objetivos distintos, sin embargo, a la hora de rastrear las características comunes más significativas, se evidencia el surco del proto-discurso nacional<sup>623</sup>.

El Costumbrismo peruano, de hecho, se configura como modalidad representativa, y reflexiva, sobre la sociedad peruana en los albores de su independencia desde España, asomada a la ventana de las nuevas influencias, incluso artísticas, europeas y estadounidenses, de las que deriva cierto interés hacia la descripción literaria de sus rostros y de sus episodios diarios, de los detalles, de los hechos anecdóticos, de los chismes y los rumores, y, en definitiva, de las minucias del vivir cotidiano en vez de las grandes narraciones históricas, o político-militares, de tono épico y monumental<sup>624</sup>.

Los relatos costumbristas, escritos por autores como Felipe Pardo Aliaga, Manuel Ascencio Segura, Manuel Atanasio Fuentes, Abelardo Gamarra, Federico Elguera Seminario, Federico Blume y Corbacho, Pedro Paz Soldán y Unanue, Ricardo Dávalos Lissón, Manuel Moncloa y Covarrubias y, como no, Ricardo Palma y también Clorinda Matto de Turner, se centran en las pequeñas historias de la vida cotidiana de la burguesía limeña y de la provincia contadas con tono confesional<sup>625</sup>, densas de todo el resentimiento hacia el extranjero, el ejército, la clase alta y de las contradicciones de la ansiedad de un ascenso social y de las imitaciones de los modelos socio-económicos extranjeros<sup>626</sup>. Según afirma la investigadora Salas Andrade,

---

<sup>622</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 106.

<sup>623</sup> Cornejo Polar, Jorge, "Costumbrismo y periodismo en el Perú del siglo XIX", *Estudios de Literatura Peruana*, Universidad de Lima y Banco Central de Reserva, 1998, p. 75-105.

<sup>624</sup> Pupo-Walker, Enrique, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Gredos, Madrid, p. 199.

<sup>625</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, pp. 106-130.

<sup>626</sup> Valero Juan, Eva M<sup>a</sup>, *Lima en la tradición literaria del Perú: de la leyenda urbana a la disolución del mito*, Universitat de Lleida, Lleida, 2003, pp. 71-72.

El Costumbrismo recoge el panorama conflictivo de toda Latinoamérica, donde la inestabilidad política se une a la cuestión de la composición social, el enfrentamiento entre los que apoyaron el sistema virreinal y los nacionalistas, entre una nueva clase que emerge y otra que entra en decadencia. [...] Su referente es la realidad bullente de estos espacios, que asombra a los protagonistas, quienes tienen la necesidad de reconfigurarla en la escritura para entenderla y compartir las relaciones que les ocasiona.<sup>627</sup>

De hecho, Jorge Cornejo Polar considera que "el Costumbrismo del siglo XIX en América Latina fue el primer intento después de la Independencia, de lo que ahora se denominaría búsqueda de la identidad nacional"<sup>628</sup> y que precisamente gracias a esta capacidad de producir textos breves pero intensos sobre sucesos históricos locales, como la guerra con Chile, o sobre los tipos peruanos más representativos, sobre escenas nacionales y ambientes cotidianos, el Costumbrismo cumplió "funciones importantes en el desarrollo cultural latinoamericano", ya que "de mano con el periodismo que es su principal medio de expresión, [...] contribuye decisivamente a la formación de la opinión pública en general y al crecimiento del público literario en particular"<sup>629</sup>.

Así, bajo la etiqueta de "género criollo" o "Criollismo"<sup>630</sup>, se diferenciaron temas y géneros de descripción de la supuesta cultura nacional, de momento muy parcial y relegada al elemento costeño: de la poesía satírica-festiva, al teatro, al artículo de costumbre, al texto narrativo breve descrito posteriormente como "crónica"<sup>631</sup>. No faltaron ocasiones para considerar el costumbrismo un fenómeno conservador, puesto que se ocupó prevalentemente de los hábitos de la Lima criolla, enfocada en una visión nostálgica, que se resiste a la contaminación forzosa causada por las olas de migración interna de la segunda mitad del siglo XX. Los autores costumbristas, de hecho, critican las manifestaciones culturales del pueblo y también rechazan la influencia del extranjero, que supone una suplantación de la clase alta local. Según Nancy Salas, de hecho, uno de los temas costumbristas más recurrentes fue el fenómeno exclusivamente peruano de lo

---

<sup>627</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>628</sup> Cornejo Polar, Jorge, "Relaciones entre el costumbrismo peruano y el español", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 539-540, 1995, p. 60.

<sup>629</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>630</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 116.

<sup>631</sup> *Ídem*.



"huachafo", es decir el retrato, a menudo irónico, "de las gentes de la pequeña burguesía que se dan aires y pretenden llegar a más o aparentarlo (el *quiero-y-no-puedo*)"<sup>632</sup>.

Por lo tanto, queda evidente que el costumbrismo teje una amplia serie de relaciones y correspondencia con el actual fenómeno del periodismo narrativo: en ambos, de hecho, la verdadera protagonista de los relatos costumbristas es la realidad y el autor trabaja sobre ella para encontrar una modalidad de representación literaria. Como afirma Cornejo Polar, el Costumbrismo, en la esfera propiamente literaria, cumple una doble función:

por un lado, es una especie de escuela de realismo, habitúa el escritor a tratar con la realidad cercana e inmediata y a trasponerla en literatura (y habitúa igualmente el público a ver y gustar de la realidad convertida en formas literarias). No debe olvidarse que en la época colonial, la realidad (desde la del paisaje hasta la social) aparecía poco en los textos literarios. De modo que en este sentido, el Costumbrismo fue una innovación que sin mayores pretensiones ni anuncios espectaculares, marca una clara diferencia con el período previo, el de la dominación europea. Y complementariamente, el costumbrismo — en este caso sólo el narrativo: el cuadro o artículo de costumbres — se configura evidentemente como una preparación para el surgimiento de la novela y del cuento.<sup>633</sup>

Los textos más significativos de esta temporada, como *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma<sup>634</sup>, crónicas publicadas para muchos años en revistas y periódicos, *Tradiciones cuzqueñas* de Clorinda Matto de Turner<sup>635</sup>, alumna de Palma, o *Rasgos de Pluma* de Abelardo Gamarra<sup>636</sup>, cronista satírico volcado al lenguaje popular conocido como "El Tunante", por un lado afirman la múltiple identidad nacional peruana, y, por otro lado, consolidan el papel del cronista que se involucra en la realidad descrita constituyéndose a su

---

<sup>632</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>633</sup> Cornejo Polar, Jorge, "Relaciones entre el costumbrismo peruano y el español", *op. cit.*, p. 63.

<sup>634</sup> Palma, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, primera y segunda serie, disponibles en línea en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-primera-serie--0/html/ff170c4a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-primera-serie--0/html/ff170c4a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)> y <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-segunda-serie--0/html/ff16c636-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-segunda-serie--0/html/ff16c636-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm)>.

<sup>635</sup> Matto de Turner, Clorinda, *Tradiciones cuzqueñas. Leyendas, biografías y hojas sueltas*, Prólogo de Ricardo Palma, Arequipa/Lima, 1884-1886 y 1917.

<sup>636</sup> Gamarra, Abelardo M., *Rasgos de Pluma*, Editorial Renovación, Lima, [1899] 1923.

vez como personaje de la escena, aunque no se adentre en el análisis de las causas de las situaciones que retrata<sup>637</sup>.

Del escenario costumbrista de lo real subrayamos entonces dos semillas – es decir la intención narrativa de enfocar lo local y lo nacional pero ya no en un marco mítico sino más bien en una atmósfera concreta y cotidiana, así como la postura del intelectual, y entonces del autor, frente a esta realidad – que encontraron un nuevo terreno de desarrollo y consolidación del proyecto nacionalista con la llegada de la temporada modernista.

### 1.3.2 La crónica modernista: la eclosión del "yo"

Momento artístico crucial para la evolución del periodismo narrativo, como coinciden en resaltar las investigadoras Susana Rotker<sup>638</sup> y Nancy Salas Andrade<sup>639</sup>, es el modernismo, con su pose finisecular y su preocupación para la representación de una nación cuyo rostro está, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, todavía, podríamos decir, en "fase de negociación". De hecho, Perú se encuentra en una época marcada por las consecuencias de la Guerra del Pacífico (1879-1884), de la que deriva la crisis debida a la mutilación de territorios<sup>640</sup>, la reorganización y los primeros flujos de migración interna, y paralelamente, en las letras y en las reflexiones intelectuales, el énfasis en el discurso nacionalista y patriótico<sup>641</sup>, la irrupción de la causa indígena en el escenario nacional<sup>642</sup> que Tomás Escajadillo identifica como "indianismo modernista"<sup>643</sup>, y la seducción de la metrópolis como fulcro de la actividad tanto económica como cultural.

Nancy Salas Andrade, siguiendo los estudios críticos de Luis Alberto Sánchez Sánchez<sup>644</sup>, considera que el modernismo peruano no se configura como un movimiento homogéneo, sino más bien resulta una tendencia conformada por la actitud de algunos sujetos, que, siendo individualmente colocados en coordenadas históricas colectivas, orientan el discurso intelectual y artístico hacia su propia postura. En este sentido, se evidencia cada vez más la importancia de estos autores, escritores y periodistas, considerados

---

<sup>637</sup> Valero Juan, Eva M<sup>a</sup>, *op. cit.*, p. 71.

<sup>638</sup> Rotcker, Susana, *op. cit.*, pp. 38-40.

<sup>639</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, pp. 132-161.

<sup>640</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>641</sup> *Ídem*.

<sup>642</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>643</sup> Escajadillo, Tomás G., "El indigenismo narrativo peruano", *Philologia hispalensis*, N° 4, 1, 1989, p. 118.

<sup>644</sup> Sánchez Sánchez, Luis Alberto, *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*, Mejía Baca, Lima, Vol. IV, 1981.

como los fundadores del nuevo estilo de vida latinoamericano, que después de la independencia se ve todavía anclado a modelos definitorios y auto-representativos de carácter europeo. Afirma Pablo Sutherland en el prólogo a la antología de crónicas modernistas *Cielo Dandi*,

El proceso de modernización europea en el siglo XIX e inicios del XX, se expresó en el auge de grandes metrópolis, la migración a las ciudades y el emergente consumo de bienes culturales, lo que provocó una serie de trastornos y el nacimiento de nuevos estilos de vida esencialmente urbanos. Entre estas nuevas formas encontramos al *flâneur*, sujeto paseante en la ciudad, y sujeto de una práctica descrita en una gran cantidad de crónicas por nuestros dandis latinoamericanos que ingresaron con sospecha y seducción a ese gesto metropolitano.<sup>645</sup>

Sutherland utiliza el término "flâneur" para referirse a los escritores e intelectuales latinoamericanos que recorrieron las grandes ciudades precisamente en el cambio de siglo, produciendo una gran cantidad de crónicas sobre viajes o sobre las sociedades visitadas, publicadas principalmente en las revistas recién surgidas en aquellos años, las que constituían la arena pública de discusión cultural y de confrontación intelectual.<sup>646</sup>

La crónica modernista, por lo tanto, "se perfila como un discurso literario, desde el "yo" del cronista, desde su vivencia y su subjetividad, a lo que se subordina lo externo"<sup>647</sup>. Aclara Salas Andrade: "La crónica nace como un género personal que da cabida a la libre afluencia de la prosa expresiva, en la que el cronista vuelca sin reticencias la emoción, el sentimiento, la intuición, que procuran la sabiduría que nutre la potencia verbal"<sup>648</sup>.

El "yo" del escritor irrumpe en la escena nacional como portador de nuevos proyectos y nuevas sensibilidades, constituyéndose ya no como unidad con el propio pensamiento nacional, sino más bien como voz aislada, tanto con respecto al coro de las intelectualidades así como con respecto a su identidad privada. De hecho, el modernismo peruano es la época privilegiada para la fragmentación del yo del autor operada a través del estratagema del seudónimo: Enrique A. Carrillo es conocido por sus crónicas en *Actualidades* como "Cabotín", Clemente Palma, hijo mayor de Ricardo Palma, escribe en *Variedades* como "Juan Apapucio

---

<sup>645</sup> Sutherland, Juan Pablo (ed.), *Cielo dandi. Escrituras y poéticas del estilo en América Latina*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2011, pp. 20-21.

<sup>646</sup> *Ídem*.

<sup>647</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 140.

<sup>648</sup> *Ídem*.

Corrales", Fausto Gastañeta aparece en *El Comercio* tanto como "Que se vaya", así como "Káskaras", mientras que Abraham Valdelomar firma sus crónicas en *La Prensa* como "El conde de Lemos"<sup>649</sup>. Sin embargo el más célebre seudónimo es el de Juan Croniqueur, máscara literaria de José Carlos Mariátegui, quien nos dejó, en palabras de Pablo Sutherland, "una serie de crónicas que retratan la vida social de Lima de las dos primeras décadas del siglo XX, crónicas sociales que comentan autores europeos, la vida política que teñía de humor e ironía, la hípica, los salones, y otra serie de textos más asociados a un dandismo social y literario que compartió con Abraham Valdelomar y José María Eguren, dandis y escritores de vocación decadentista y esteticista"<sup>650</sup>. Asevera a continuación Sutherland, "con Juan Croniqueur asistimos a una notable performance del autor"<sup>651</sup>, que pone distintos interrogativos sobre la verdadera identidad del autor y la construcción de las miles de personajes gracias a los que él se proyecta, protegido y a la vez socialmente justificado por su seudónimo, en sus textos.

Por lo tanto, si por un lado el modernismo se puede considerar la primordial etapa literaria de eclosión del "yo" del autor en el texto, por otro lado este movimiento artístico determina la consagración de la crónica como texto narrativo breve, de carácter literario y de tono personal, publicada en la prensa nacional. Periódicos y diarios difusores del pensamiento modernista en Perú fueron *La Opinión Nacional*, *El Comercio*, *La Prensa*, *El tiempo*, *La Crónica*, *Actualidades*, *Prisma*, *Variedades*, *Mundial*, y también *Ilustración Peruana*, entre otros<sup>652</sup>. En este sentido, la crónica modernista se configura como precursora y semilla originaria del periodismo narrativo, como bien subraya Salas Andrade: "La crónica modernista es el cenit de este género y marca el derrotero futuro de su ejercicio. Se vierte en un lenguaje preciosista con el que logra altos tonos, y persiste en el propósito de evidenciar signos del ser nacional"<sup>653</sup>.

En un interesante contrapunteo con la situación del periodismo narrativo peruano, dos son las vertientes de la crónica modernista peruana: por un lado la crónica política, interesada al quehacer legislativo y en muchos casos al servicio de los distintos partidos políticos, escrita por autores como Andrés Avelino Aramburú, Alberto Ulloa Cisneros y Eudocio Carrera Vergara, entre otros<sup>654</sup>, y, por otro lado, la crónica

---

<sup>649</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>650</sup> Sutherland, Juan Pablo (ed.), *Cielo dandí. Escrituras y poéticas del estilo en América Latina*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2011, p. 29.

<sup>651</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>652</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 140.

<sup>653</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>654</sup> *Ibidem*, pp. 146-147.

literaria, considerada como un género menos adentro del canon de la literatura peruana<sup>655</sup>, escrita por autores de la envergadura de Enrique López Albújar, Enrique Carrillo, Ezequiel Balarezo Pinillos, Ventura García Calderón Rey, Clemente Palma, Leonidas Yerovi, Hernán Valverde Diez Canseco y, finalmente, José Carlos Mariátegui, a los que concedieron espacio incluso revistas y periódicos<sup>656</sup>.

Además, cabe destacar que en Perú el modernismo es caracterizado por dos posturas predominantes: una actitud "positivista y anarquista", derivada de los influjos del reciente conflicto, que se dedica principalmente a una retórica artística sin preocupaciones sociales, en los últimos años del siglo XIX, y una actitud "neocolonialista, limeñista, neoidealista y agresivamente nacionalista"<sup>657</sup>, que en cambio, opta por la investigación de la identidad peruana a través del estudio de la arqueología, del indigenismo, de los saberes populares y étnicos, y también de la literatura nacional, en los albores del siglo XX. La crónica fue más frecuentada en la primera de estas dos etapas, puesto que con el siglo XX se abre paso el reportaje, como forma narrativa que, bajo las influencias europeas y norteamericanas, toma distancia de la subjetividad literaria expresada por la crónica, luego relegada de manera prácticamente exclusiva a las formas narrativas poéticas y novelísticas, para acercarse a la "objetividad", celebrada por la época del periodismo denotativo<sup>658</sup>.

### 1.3.3 *El posmodernismo: un nuevo sujeto urbano*

Las décadas centrales del siglo XX ven la evolución de las tendencias modernistas que, poco a poco, va concentrándose en temáticas de interés social y humano, dejando de lado cierta preocupación prevalentemente artística que había caracterizado la época antecedente. La producción literaria pasa de los tonos despegados y observadores a una seriedad determinada por la toma de conciencia de la crisis peruana, a la cuestión indígena, a la burocratización de la clase media, la pobreza extrema de las clases populares y rurales, así como los conflictos políticos con las naciones cercanas.

Es en este momento que emerge un nuevo y dúplice protagonista de la escena narrativa: el sujeto urbano, haciendo referencia tanto al individuo que vive o que migra en la ciudad, y por lo tanto "urbanizado",

---

<sup>655</sup> Sánchez Sánchez, Luis Alberto, *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*, Editorial Guaranía, Asunción, Vol. VI, 1951, pp. 367-378.

<sup>656</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, pp. 149-161.

<sup>657</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 135.

<sup>658</sup> *Ibidem*, p. 144.

así como a la urbe misma, que acoge a las olas de migrantes procedentes de las provincias más remotas de Perú y que se enfrenta, por fin, con las múltiples identidades del ser peruano.

Este fenómeno es tan intenso e importante a nivel social que tanto los narradores como los periodistas se dedican a reflexionar sobre el nuevo rostro de Lima y de las principales ciudades peruanas buscando ejes interpretativos de la nueva realidad. Queda claro, por lo tanto, que esta nueva fase cultural, antes que artística, no representa un cambio radical con respecto a la época antecedente, sino más bien está caracterizado por la presencia y la radicalización de elementos de continuidad con el modernismo, en la que algunos de los mismos autores e intelectuales siguen acompañando al país en la nueva época, como Manuel González Prada, César Vallejo, Abraham Valdelomar, José Díez Canseco y José Carlos Mariátegui<sup>659</sup>, activos en la escena pública gracias a las nuevas y numerosas revistas publicadas, como *Stylo*, *Hogar*, *Mundo Ilustrado*, *Perricholi*, *La Revista*, *La Revista Semanal*, *La Sierra* y las inolvidables *Amauta* y *La Razón*<sup>660</sup>. Asimismo, importante es también la prensa diaria, ya que, como explicamos en el primer capítulo, el periodista y director Pedro Beltrán sostuvo una dura lucha por la libertad de expresión, antes resistiendo al cierre del periódico y a la deportación de algunos periodistas durante el gobierno de Augusto B. Leguía, y luego chocando con los militantes del APRA<sup>661</sup>.

Por lo tanto, como se ha dicho, asistimos a una radicalización de las semillas modernistas: por un lado, los autores de crónicas siguen observando la realidad ciudadana y reflexionando acerca de los elementos auténticamente nacionales, y, por otro lado, interrogándose sobre la necesidad de una recomposición social miran a las provincias, ya no con una actitud tan solo "indigenista", en el sentido de interés hacia la cuestión indígena, ya presente en el modernismo, sino más bien "regionalista", puesto que, según José Miguel Oviedo, el indigenismo revela una actitud racista y elitista, demagógica y superficial, mientras que en el posmodernismo se evidencia un interés intenso para la narración plena, sincera y vital de las realidades regionales vividas desde adentro, como demuestran autores de la envergadura de Ciro Alegría y José María Arguedas<sup>662</sup>.

Tras el oncenio de Leguía el periodismo retoma vigor y libertad, atestiguando el crecimiento de la importancia de la urbe con los flujos masivos de migraciones internas y la explosión demográfica de las ciudades. Entre 1930 y 1960, tanto en literatura como en el periodismo se evidencia una época cada vez

---

<sup>659</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>660</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>661</sup> *Ibidem*, pp. 162-170.

<sup>662</sup> Oviedo, José Miguel, *Narradores peruanos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1968, pp. 12-13.

más concentrada en las técnicas de representación de la sociedad de la época, menos concentrada en el sujeto que mira, observa y describe, sino más bien focalizada en la realidad. El realismo literario, como se definió esta corriente, irá radicalizándose debido a la fuerte inestabilidad política y a las rápidas sucesiones en el gobierno, a la frustración derivada de la ineficacia o inexistencia de las reformas necesarias al progreso del país, y al malestar causado por la pauperización y la decadencia incluso moral de la sociedad urbana, factores que llevarán, finalmente a la larga dictadura militar de Juan Velasco Alvarado.

Se evidencia, por tanto, el fracaso del proceso de modernización, que, como subraya el crítico Antonio Cornejo Polar, es en fondo imposible, puesto que "el orden oligárquico es inmodernizable"<sup>663</sup>. Testigo de este falso recorrido innovador es la manifestación efímera del relato como género privilegiado de la temporada narrativa de los años '50, practicado e incursionado por los integrantes de la denominada "Generación del '50", autores de la envergadura de Julio Ramón Ribeyro, Carlos Eduardo Zavaleta o Luis Loayza. En sus cuentos se observan temáticas que confirman este sentimiento decadentista situado en el horizonte urbano: "la decadencia de la clase terrateniente, la inestabilidad de las capas medias, el surgimiento de las barriadas, la aparición de grupos juveniles marginales, etc."<sup>664</sup>, reinterpretando la que los estudios de Josefina Ludmer<sup>665</sup> y Antonio Cornejo Polar coinciden en definir "picaresca urbana": un mundo narrativo subyugado por una crisis de valores en el que los personajes se mueven en los espacios de la realidad pasando por sus rituales de iniciación, por sus conflictos, surcando los territorios de sus naciones<sup>666</sup>.

En el medio de las contradicciones internas del país nace una nueva agrupación literaria, de profunda vocación realista y acción crítica beligerante y anti-burgués. Se trata del Grupo Narración, que toma el nombre de la homónima revista, aparecida por primera vez en 1966<sup>667</sup>, cuyos integrantes asumieron la tarea de dar voz a obreros y campesinos desde una óptica esencialmente marxista. Autores variados y heterogéneos, desde los nombres importantes de Oswaldo Reynoso y Antonio Gálvez Ronceros, hasta

---

<sup>663</sup> Cornejo Polar, Antonio, *La novela peruana. Clorinda Matto de Turner, Enrique López Albuja, Ciro Alegría, José María Argueda, Manuel Scorza, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa*, CELACP-Latinoamericana Editores, Lima, [1989] 2008, p. 244.

<sup>664</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>665</sup> Ludmer, Josefina, *Aquí América latina. Una especulación*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.

<sup>666</sup> Cairati, Elisa, "Initiations, conflicts and nations. Prologue for eight contemporary neorealist Peruvian stories", en *Beings, Stories from Peru*/Fundación para la Literatura Peruana, Londra, 2014, p. 13.

<sup>667</sup> Narración fue publicada por tres números, en 1966, 1971 y 1974, entonces con una diferencia bastante significativa entre los años de publicación. Por esta razón los tres números tratan temas distintos, conforme las contingencias sociales que el país estaba enfrentando. Requejo, Néstor Tenorio, *El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*, Arteidea Editores, Lima, 2006, p. 39.

narradores jóvenes como Miguel Gutiérrez, Vilma Aguilar, Roberto Reyes Tarazona, Ana María Mur, Hildebrando Pérez Huaranca, Juan Morillo, Luis Urteaga Cabrera, Augusto Higa, quienes en distintos momentos de su formación integraron el grupo, incorporaron distintas formas textuales, como el reportaje, el testimonio, la entrevista y la crónica, basándose en un trabajo colectivo<sup>668</sup>. Ellos, de hecho, estaban convencidos de que el papel del narrador se conectara de manera intrínseca y visceral al quehacer político, y por lo tanto asumían el compromiso de participar en la militancia partidaria de las clases sociales menos favorecidas, rechazando la impostación del escritor separado de la sociedad. Escribe el investigador peruano Jorge Valenzuela Garcés:

Nada más alejado de *Narración* que aquella concepción del escritor amurallado en su torre de marfil y del aséptico e inmaculado intelectual, tercero de una contienda entre dos concepciones de la vida y de la historia. Nada también más alejado que la imagen del escritor iconoclasta, ensimismado en su propio designio libre pensador, ajeno a una posición concreta, refugiado en la esperanza de alcanzar la libertad absoluta. Nada más alejado de aquellos domesticados inconformistas, arrebatados en su propio verbo, incapaces de llevar a la acción su propio discurso "libertador".<sup>669</sup>

Guiados por la impostación marxista, y más precisamente maoísta, pusieron sus plumas, y sus crónicas, al servicio de las masas<sup>670</sup>, incentivando la filiación política, persiguiendo y promulgando la "verdad histórica" para reelaborarla desde una posición no oficial, y rehuendo una óptica ficcional de la literatura. De hecho entre las obras colectivas del grupo se encuentran las crónicas *Los sucesos de Huanta y Ayacucho*, sobre la represión liderada por el General Alvarado en Huanta y Ayacucho en junio de 1969, *Cobriza Cobriza, 1971*, sobre la gran huelga minera del centro del país en 1971, y *Luchas del Magisterio. De Mariátegui al Sutep*, sobre las últimas décadas peruanas desde el punto de vista político-social, textos que incluyen una tipología muy variada de documentos, como comunicados, declaraciones de prensa, cartas abiertas y folletos, organizados de manera cronológica, con el propósito de "historicizar los acontecimientos"<sup>671</sup>, y entonces

---

<sup>668</sup> Requejo, Néstor Tenorio, *El grupo Narración en la literatura peruana*, Grupo Editorial Arteidea, Lima, 2007.

<sup>669</sup> Valenzuela Garcés, Jorge, "La experiencia literaria del Grupo Narración: El caso de las Crónicas", *UMBRAL. Revista de Educación, Cultura y Sociedad*, FACHSE (UNPRG) Lambayeque, año IV, n. 11-12, agosto 2006, p. 214.

<sup>670</sup> *Ibidem*, p. 215.

<sup>671</sup> *Ibidem*, p. 222.



presentarlos de manera objetiva, con un lenguaje escueto, dejando a los testimonios y a la narración concitada la tarea de crear un efecto dramático<sup>672</sup>.

La experiencia del Grupo Narración entre los años '60 y '70 es particularmente significativa porque bien ejemplifica el clima cultural en el que fermentaron las visiones políticas y filosóficas de impostación maoísta en varios niveles de la sociedad. Asimismo, esta agrupación anticipa el cambio que se dio en la perspectiva narrativa tras la insurgencia del terrorismo de Sendero Luminoso y la represión de las Fuerzas Armadas que caracterizaron las últimas dos décadas del siglo XX inaugurando una época de terror y olvido. Por otro lado, como subraya Cornejo Polar, cabe recordar que

"frente a la narrativa que se vincula a los fenómenos de desestructuración social, y desde allí emiten sus contenidos críticos, se produce otra narrativa que sigue de cerca el proceso de modernización de la sociedad peruana: su estructuración y funcionamiento, inclusive sus enjuiciamientos, están determinados por su inserción dentro de ese proceso [...]".<sup>673</sup>

En esta segunda línea narrativa Cornejo Polar sitúa a Mario Vargas Llosa, autor emblemático de la narrativa peruana contemporánea, importante incluso desde la perspectiva periodística, quien contribuyó decisivamente a la fundación y al logro del éxito internacional de la nueva narrativa hispanoamericana y, en particular, de la novela hispanoamericana<sup>674</sup>.

Esta misma duplicidad del sistema narrativo peruano sigue manifestándose a lo largo del siglo XX, incluso en la época del Conflicto Armado Interno, que por un lado ha representado una parálisis y fragmentación tanto cultural como narrativa, mientras que, por otro lado, ha constituido un elemento del que tomar distancias incluso a través de recorridos literarios, situación que tomaremos en cuenta incluso en el análisis del corpus de periodismo narrativo peruano del siglo XXI.

---

<sup>672</sup> Ambos textos fueron publicados en pequeños volúmenes, formato revista, como suplementos de la revista *Narración*. Solamente el último fue publicado en formato autónomo con el sello de la editorial independiente Narración, fundada en 1979. Requejo, Néstor Tenorio, *op. cit.*, 2007, p. 550.

<sup>673</sup> Cornejo Polar, Antonio, *op. cit.*, p. 253.

<sup>674</sup> *Ídem*.

### 1.3.4 La época del terror y del olvido: la desarticulación discursiva

A partir de los años '80 se evidenció el incrementarse de situaciones preocupantes como la corrupción imperante en varios niveles de la sociedad peruana, el narcotráfico incontenible y alimentado por los sectores rurales pobres de la selva, interesados en los beneficios económicos derivados de los cultivos de coca, la contraposición entre el poder oligárquico ciudadano y liberal y las posiciones políticas más ancladas a las visiones marxistas, y en particular maoístas, que rechazaban el libre mercado, la explotación y el enriquecimiento privado reivindicando la redistribución, la vivencia comunitaria y la lucha al capitalismo. Este es el cuadro histórico del que emergió, a finales de los años '70, en la zona andina entre Huanta y Ayacucho, el fenómeno del terrorismo llevado al cabo por los integrantes del movimiento guerrillero maoísta Sendero Luminoso, que si bien pretendía ser considerado un partido político, siempre permaneció vinculado a una categoría social de "movimiento", por sus características constitutivas y de acción, complejas y dinámicas, vinculadas ya no tan solo a la escena política comunista, sino más bien a una "potente reformulación de la tradición andina, católico-colonial y prehispánica"<sup>675</sup>.

La década comprendida entre 1980 y 1990, en la que, por un lado, Sendero siguió alimentando sus focos de insurgencia hasta llegar a la capital y, por otro, las Fuerzas Armadas emprendieron una verdadera misión de guerra al terrorismo respondiendo a la violencia con otra violencia, también se conoce como "década perdida"<sup>676</sup>, y quizás esta definición podría funcionar incluso a nivel literario, puesto que es estatus de emergencia nacional ocasionó, una parálisis de la actividad socio-cultural y un aislamiento de la sociedad civil que demostró indiferencia al tema de la violencia, hecho que de alguna forma permitió el propagarse de los movimientos revolucionarios, combatidos tan solo desde una perspectiva guerrillera, y no con un compromiso político, humano y social<sup>677</sup>. Sin querer profundizar el tema de las causas y concausas del Conflicto Armado Interno, en este contexto, podemos limitarnos a delinear su dramatismo mencionando a los cientos de juicios populares y ejecuciones llevadas al cabo, a los civiles desaparecidos y asesinados, a menudo enterrados en fosas comunes, a las mujeres campesinas violadas, a la represión y las torturas de los

---

<sup>675</sup> Portocarrero, Gonzalo, *Profetas del odio, Raíces Culturales y líderes de Sendero Luminoso*, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2012, p. 11. Véase también Cairati, Elisa, "Cronache della guerra in Perù: il discorso apocalittico di Sendero attraverso l'opera di Gorriti", *Altre Modernità*, Numero Speciale "Apocalipsis 2012", 07/2013, pp. 215-228, <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline>>.

<sup>676</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 188.

<sup>677</sup> Citroni, Gabriella, *op. cit.*

servicios militares y de inteligencia del país, mientras que, en el medio de las fuerzas contrapuestas, se hallaba un pueblo, ya de por sí muy dividido y socialmente heterogéneo, que se quedó destrozado.

La época del terrorismo, de hecho, determinó una nueva radicalización de las diferencias del país: por un lado lo "criollo", entendido como elemento limeño, culto, progresista y liberal, y, por otro lado, lo "indígena", caracterizado por la incivilidad, la falta de cultura y alfabetización por estar aún afiliado a sistemas culturales ancestrales, a menudo tachado de "terruco senderista" o "emerretista". A nivel narrativo, el emblema de esta dicotomía radical es representado por el Informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay, redactado por Mario Vargas Llosa<sup>678</sup>, tras recibir el encargo por el Presidente Belaúnde Terry de investigar acerca de la matanza de ocho periodistas por mano de los campesinos lugareños que tuvo lugar en enero de 1983. El informe, publicado en febrero de 1983, acreditaba la versión de los militares presentes en la zona, según los cuales los periodistas habían sido asesinados por los campesinos que los habían confundidos por senderistas.

La comunidad uchuraccaina, ubicada en las alturas de Huanta, de hecho, resultaba como "zona roja", es decir con presencia de senderistas, y había sido incursionada varias veces por las fuerzas contrasubversivas, provocando también la creación de rondas campesinas armadas para contrastar la infiltración de terroristas. Redactado en forma de un reportaje largo, con distintos testimonios orales, el texto mencionaba entre las causas la confusión de los comuneros frente a los ataques senderistas y las repercusiones de los militares, por lo tanto, según el informe, los campesinos, incluso por falta de cultura civil y desarrollo, respondieron matando a los forasteros<sup>679</sup>.

Sin embargo, tras el episodio que despertó por un momento a la comunidad limeña e internacional dando una imagen incontrovertible de la situación trágica en que vertía el país<sup>680</sup>, el hecho fue archivado y subestimado en el más amplio panorama político nacional. Nadie dio noticias sobre la comunidad uchuraccaina en los años siguientes, no obstante a partir de 1983 Uchuraccay se transformara en el teatro de feroces ataques de senderistas así como de la sangrienta represión de las fuerzas armadas, muertes y desapariciones, hasta que el pueblo fuera abandonado por todos los comuneros. Las huellas de esta

---

<sup>678</sup> Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay, *Informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay*, La Comisión, Lima, 1983.

<sup>679</sup> Ubilluz Raygada, Juan Carlos, "¿Nuevos sujetos subalternos? ¡No en la nación cercada!: del "Informe sobre Uchuraccay" de Mario Vargas Llosa a Madeinusa de Claudia Llosa", *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, Vol. 10, N° 37, 2010, pp. 140-141.

<sup>680</sup> Hosoya, Hiromi, *La memoria post-colonial: tiempo, espacio y discursos sobre los sucesos de Uchuraccay*, Documento de Trabajo n. 134, IEP, Lima, 2003, p. 6.

violencia se quedaron no en la esfera pública, sino más bien en la memoria privada de los protagonistas, y esta etapa de la guerra fue reconsiderada tan solo entre 2001 y 2003, gracias a los trabajos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Por esta razón, así como se lee en el Informe Final de la CVR, "Uchuraccay es un referente emblemático de la violencia y el dolor en la memoria colectiva del país, así como de las demandas de justicia y verdad efectuadas durante todos estos años. Al olvido que durante veinte años recubrió la muerte de los comuneros, se suma el carácter controvertido de las investigaciones sobre la muerte de los periodistas"<sup>681</sup>.

Uchuraccay, por lo tanto, incluso a nivel narrativo, se configura como el símbolo de la superficialidad con la que los gobiernos buscaron soluciones al conflicto sin penetrar en la dimensión cultural y étnica de las comunidades andinas, subestimando las instancias de los movimientos revolucionarios y, en definitiva, optando por considerar como único rostro del país el núcleo urbano, criollo, civilizado. Por esta razón, tras la "década perdida", la población apoyó, con esperanza e ilusión, el gobierno de Fujimori, considerando necesaria la instauración de la dictadura para poder combatir eficazmente, y con cualquier medio, el terrorismo.

Como afirma Nancy Salas Andrade: "A Fujimori el Perú le dio toda su confianza, un cheque en balco. Pero ha tenido un coste muy alto"<sup>682</sup>. Un coste que contempló incluso la instauración del silencio sobre la realidad que estaba viviendo el país y la desarticulación del discurso narrativo nacional: si por un lado emergen algunas noticias sobre los sucesos de la guerra, como la primera edición de *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*, del periodista Gustavo Gorriti<sup>683</sup>, por otro lado, la censura resulta muy fuerte e incluso la comunidad internacional no logra dibujar la dimensión del conflicto.

De hecho, los periodistas activos en este periodo fueron amenazado e incluso torturados, como ocurrió al mismo Gorriti, y muchos, como este último, tuvieron que exiliarse temporáneamente. En el medio del silencio o de la fragmentariedad de los textos periodísticos, que no tuvieron posibilidad de circular, la narrativa se concentró en la publicación de novelas de largo aliento, testigos de una dimensión esencialmente burgués y de una clase medio-alta, mientras que la indagación de la sintaxis sincopada del conflicto armado fue postergado al siglo siguiente. Y efectivamente, el siglo XXI, inaugurado por la labor de investigación de la CVR, se abre con el retorno prepotente de la narrativa periodística, de textos con urgencia

---

<sup>681</sup> Comisión de la Verdad y Reconciliación, *Informe Final*, Tomo V, Sección III: "El caso Uchuraccay", p. 121. Recurso disponible en línea.

<sup>682</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 193.

<sup>683</sup> Gorriti, Gustavo, *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*, Apoyo, Lima, 1990.

de publicación, tanto sobre el pasado reciente así como sobre la actualidad peruana, concentrados en la descripción del ser nacional, de la historia de este Perú misterioso, en el que pudo ocasionarse un conflicto tan sangriento, en el que la memoria de las víctimas fue relegada por muchos años al duelo privado y al silencio público. Nuevamente, Uchuraccay nos viene a modelo: acaba de publicarse en Lima el libro *Uchuraccay. El pueblo donde morían los que llegaban a pie*, una nueva investigación sobre los sucesos del pueblo andino, sobre las verdades y las mentiras de aquel que se conoció como "Informe Vargas" y sobre las consecuencias para la comunidad uchuraccaina, escrito por los periodistas Víctor y Jaime Tipe Sánchez<sup>684</sup>.

Por lo tanto, el periodismo narrativo, como mencionamos en la introducción a este trabajo, responde a la necesidad de encontrar una rearticulación narrativa que muestre una edulcoración de las componentes sociales contrapuestas, es decir "criollo" y "andino", dejando emerger una nueva identidad, a la que Nancy Salas Andrade se refiere con el nombre de "cultura chicha" o "chola"<sup>685</sup>. Dichas expresiones simbolizan la toma de conciencia de que, en el umbral del siglo XXI, Perú se reconoce como un país mestizo, en el que confluyen razas y experiencias distintas, incluso gracias a la migración que modificó irreparablemente la cartografía sociocultural de las ciudades, en el que se sintetizan las idiosincrasias costeña, de aliento occidental e internacional, y serrana, de fuerte raíz indígena, y que, como veremos en el capítulo siguiente, en el que sabe mirar a sus rasgos característicos como una riqueza, con una escueta y parca sinceridad, incluso en la investigación de asuntos relativos a la memoria histórica, acompañada, en cierta medida, por un guiño de ironía.

---

<sup>684</sup> Tipe Sánchez, Jaime, Tipe Sánchez, Víctor, *Uchuraccay. El pueblo donde morían los que llegaban a pie*, G7 Editores, Lima, 2015. El texto no forma parte del corpus de periodismo narrativo del siglo XXI porque la investigación doctoral ya se encontraba en fase avanzada, pero queda claro que la misma metodología de análisis y los mismos criterios de definición del conjunto de textos pueden ser aplicados en una futura ampliación del corpus, ahora circunscrito a textos publicados hasta el año 2014.

<sup>685</sup> Salas Andrade, Nancy, *op. cit.*, p. 192.

### III. ANÁLISIS DEL CORPUS: LA NARRATOLOGÍA COMO CLAVE HERMENÉUTICA

Tras haber explorado la insurgencia de un nuevo fenómeno representativo y su genealogía tanto con respecto al género así como al contexto histórico-cultural de producción, podemos afirmar que el periodismo narrativo, hoy en día en Perú, es el lugar en el que expresan nuevas reflexiones acerca de la contemporaneidad. No se trata de la simple contaminación de distintas disciplinas y distintas profesiones, como se podría dar en el caso de la participación de escritores en la prensa, o en periodistas que publican relatos o novelas por aspiraciones artísticas o deleite personal, sino realmente de la emergencia de un nuevo grupo de autores, no necesariamente conectados entre sí, pero a menudo atados por el cable de experiencias comunes, como escuelas, facultades, redacciones o revistas, como la ya citada *Etiqueta Negra*, y de un nuevo tipo de género, que se compone por distintos subgéneros y se manifiesta en formatos cada vez más consolidados en volúmenes, es decir publicaciones impresas autónomas e independientes de otros medios de comunicación.

El propósito de la tercera parte de este trabajo consiste precisamente en el análisis del corpus presentado a través de la indagación de la reacción de los distintos textos a las categorías narratológicas individuadas por Gérard Genette<sup>686</sup> y levantadas a postulados fundamentales de las teorías críticas basadas en la ciencia que el crítico define, retomando un término propuesto por Todorov en 1969, "narratología"<sup>687</sup>. De hecho, ardua es la tarea de examinar un corpus amplio y heterogéneo desde una perspectiva literaria sin caer en la tentación de focalizarse en las entrañas de cada texto perdiendo de vista el desafío de encontrar un marco de referencia y análisis común, que se pueda aplicar incluso a las producciones de otros contextos.

El investigador y catedrático Albert Chillón, en la última parte de su ensayo *Literatura y periodismo*, dio espacio a cuatro posibles propuestas metodológicas válidas y adecuadas a la hora de analizar corpus o textos de periodismo narrativo, enclaustradas en lo que él denominó "comparatismo periodístico-literario" (CPL)<sup>688</sup>. Este método se basa principalmente en la comparación entendida como "modalidad de

---

<sup>686</sup> Genette, Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976, ed. española *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989. Me refiero en particular a este libro para la discusión de la terminología y de las ideas presentadas, sin embargo las bases de lo que Genette llama "narratología", retomando una definición de Todorov, se exponen en los tres tomos de los que se compone la colección: *Figures I* de 1966, *Figures II* de 1969 y *Figures III* de 1973.

<sup>687</sup> Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 9. Genette se refiere al texto de Todorov *Grammaire du "Décameron"* (The Hauge, Mouton, 1969, p. 10).

<sup>688</sup> Chillón, Albert, *op. cit.*, p. 403.

conocimiento<sup>689</sup> para considerar el texto periodístico desde una perspectiva narrativa, enfocándolo entonces como "discurso comunicativo" que no se agota en la estricta categoría de noticia, y no se consume en la y única función informativa, con respecto a la metodología pragmática<sup>690</sup>, sino que se compone a través de estrategias y herramientas en estrecha relación con la literatura, y, más precisamente, con la cultura literaria de un determinado momento histórico. Asevera Chillón:

Tal como lo entiendo, el objeto de estudio del comparatismo periodístico-literario (CPL) viene delimitado por el *conjunto de relaciones y conexiones diacrónicas y sincrónicas, entre la cultura periodística y la cultura literaria*. Se trata, pues, de un comparatismo de carácter *interliterario*, dado que investiga los contactos entre dos tipos de actividad cultural y comunicativa de naturaleza eminentemente lingüística.<sup>691</sup>

El CPL se articula sobre cuatro ejes, utilizables, según Chillón, para analizar la producción periodística de un determinado contexto, y elaborados a partir de las vertientes de la literatura comparada. Se trata de cuatro tipos de estudio: historiológico y de relaciones, temático, morfológico y genológico<sup>692</sup>. En primer lugar, el CPL historiológico se ocuparía de los nexos que históricamente conectan una producción periodística a una determinada área literaria, ordenando de manera diacrónica las influencias y los intercambios entre los territorios indagados<sup>693</sup>. El CPL temático, en cambio, se propone examinar temas, motivos y argumentos analizados tanto desde la perspectiva periodística, como desde la perspectiva literaria<sup>694</sup>. En tercer lugar, el CPL morfológico apuntaría a analizar de manera precisa y puntual la forma y la estructura de los textos, refiriéndose a los asuntos lingüísticos, estilísticos y retóricos para resaltar la complejidad compositiva y el

---

<sup>689</sup> *Ibidem*, p. 396.

<sup>690</sup> Luis Albuquerque García lleva al cabo un interesante análisis del relato de viajes a través de las perspectivas ofrecidas por la pragmática, observando, por lo tanto, las distintas funciones pragmáticas diseñadas por Austin y diseminadas por el texto y llegando, a través de ellas, a individuar las intenciones comunicativas del autor y a subrayar el uso "decolorado" o ficticio del lenguaje, sobre todo el textos narrativos que aparecen en columnas periodísticas y que se sitúan en un espacio ambiguo entre periodismo y literatura. Albuquerque García, Luis, "Periodismo y Literatura: el «Relato de viajes» como género híbrido a la luz de la pragmática", en Hernández Guerrero, José Antonio; García Tejera, M.<sup>a</sup> del Carmen; Morales Sánchez, Isabel; Coca Ramírez, Fátima (eds.), *Retórica, Literatura y Periodismo, Actas del V Seminario Emilio Castelar*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 2006, pp. 167-236.

<sup>691</sup> *Ibidem*, pp. 403-404. Énfasis del autor.

<sup>692</sup> *Ídem*.

<sup>693</sup> *Ibidem*, pp. 404-407.

<sup>694</sup> *Ibidem*, pp. 407-410.

potencial expresivo del texto<sup>695</sup>. Finalmente, el CPL genológico se orientaría al estudio sistemático de las conexiones entre los géneros literarios y los géneros periodísticos<sup>696</sup> "haciendo hincapié en las influencias, préstamos y contaminaciones recíprocas desde una óptica a la vez diacrónica y sincrónica"<sup>697</sup>.

Este método permitiría subrayar las potencialidades del texto periodístico narrativo y analizarlo de manera transversal, en relación tanto a otros textos del mismo género, así como en relación a la producción de formas literarias distintas insertadas en el mismo contexto. Sin embargo, en nuestro caso, el estudio de Chillón ha sido a la base del trabajo realizado hasta este punto, ya que nos hemos referido a un conjunto de textos publicados exclusivamente en el siglo XXI, y hemos intentado considerarlos analizándolos en relación al contexto histórico, a los temas tratados, así como a los géneros y subgéneros presentes, teniendo presente el horizonte literario al que hacen referencia, e indagando incluso el contexto de producción y surgimiento del género en cuestión. En cuanto al CPL morfológico, el que según Chillón podría dar los resultados más inmediatos y comprobables, consideramos que se trata de una metodología extremadamente puntual, no adecuada al análisis de un corpus amplio, sino seguramente más eficaz en contextos reducidos, por ejemplo, a la producción de un solo autor, o a textos ejemplares.

La elección de tomar en consideración un corpus vasto ha sido determinada, como se ha dicho en la introducción y a lo largo del primer capítulo, por la observación de la importancia del macro-género del periodismo narrativo en tanto fenómeno literario y también cultural en la actualidad en el panorama latinoamericano, y especialmente en Perú, un país fuertemente anclado a una producción literaria más canónica, votada a la novela y al cuento, y aún reticente a formas narrativas alternativas, provocadoras y transgresivas. Por lo tanto, aunque el CPL de Chillón representa una columna portante de la estructura de esta tesis, respondiendo a la necesidad de estudio y sistematización del estado del arte sobre el tema del periodismo narrativo en general, y sobre la producción latinoamericana y, más precisamente, peruana, hemos considerado imprescindible encontrar un enfoque de análisis diferente, que pudiera abarcar el conjunto del corpus ofreciendo un primer acercamiento a este tipo de textos.

En otras palabras, la aplicación del CPL a nuestro corpus es una fascinante e interesante tarea que se puede considerar por hacer en el futuro, pero no resultaría eficaz en la justificación misma del género del periodismo narrativo, hacia el cual persiste cierta reticencia, y para el que todavía no se ha desarrollado una

---

<sup>695</sup> *Ibidem*, pp. 410-414.

<sup>696</sup> *Ibidem*, pp. 414-417.

<sup>697</sup> *Ibidem*, p. 414.



modalidad de análisis de conjunto satisfactoria tanto desde la perspectiva periodística como desde la perspectiva literaria. En un segundo momento será posible desarrollar este análisis yendo más en detalle en la indagación de secciones de textos o en cada texto utilizando las perspectivas de los cuatro CPL.

Por esta razón, hemos considerado más adecuado intentar aplicar el molde ofrecido por las trayectorias narratológicas al análisis de nuestro corpus, con el objetivo de solucionar los interrogativos científicos expuestos en la introducción del presente trabajo, es decir, puesto que el periodismo narrativo en América Latina está emergiendo como un género tanto híbrido como significativo en el horizonte de las letras contemporáneas, ¿podemos elaborar un esquema de análisis a él aplicable a través del examen del corpus de un área cultural como la peruana, donde este género se muestra particularmente evidente por las razones histórico-social-literarias que venimos considerando? Más allá del debate acerca del valor literario del periodismo narrativo, ¿sí podemos averiguar a través de un estudio retórico-estilístico muy puntual de cada texto, ¿es posible encontrar una metodología de análisis compartida, que diluya los contrastes entre los ámbitos periodístico y literario, dejando emerger rasgos compositivos y características interesantes, satisfactoria para ambas disciplinas?

## 1. Perspectiva teórica y marco metodológico

### 1.1 El periodismo narrativo analizado a través de los recursos narratológicos

Marie Vanoost, investigadora de la Universidad Católica de Louvain, en Bélgica, en su artículo "Journalisme narratif: proposition de définition, entre narratologie et éthique"<sup>698</sup>, se centra en el estudio del periodismo narrativo francófono contemporáneo, que consiste, según asevera la autora, en grandes reportajes inspirados a los patrones norteamericanos<sup>699</sup>, insistiendo en la idea de que el adjetivo "narrativo" resultaría más adecuado a la hora de caracterizar textos que no necesariamente podrían incluirse en el "pretencioso" apartado del periodismo literario, sino que más bien demuestran, en su interior, una predominancia de la componente narrativa con respecto al contenido meramente informativo y denotativo:

D'autre part, et surtout, narratif nous semble être le qualificatif qui possède le meilleur capital descriptif par rapport au phénomène étudié, sans porter de charge symbolique trop marquée – il ne présente pas le caractère «présomptueux», ou du moins potentiellement polémique de l'adjectif *littéraire*, ni l'ouverture vers l'imaginaire du terme *créatif*.<sup>700</sup>

Como subraya la autora, desplazando el acento sobre el adjetivo "narrativo", se manifiesta cierta énfasis en la idea de "relato", y por lo tanto, retomando las ideas de Roy Peter Clark<sup>701</sup>, el paradigma de las "5W" del periodismo necesariamente se transforma, declinándose en categorías narrativas:

Enfin, le choix d'une appellation oriente en lui-même vers une grille de lecture particulière. En parlant de journalisme narratif, on met nécessairement une certaine emphase sur l'idée de récit. Ce souci du récit approfondit, et par là même transforme, la formule de base du journalisme : "«Who» becomes character. «What» becomes plot. «Where» becomes setting. «When» becomes chronology. «Why» becomes motive. And «How» becomes narrative".

---

<sup>698</sup> Vanoost, Marie, "Journalism narratif: proposition de définition, entre narratologie et éthique", *Les Cahiers du Journalism*, no. 25, 2013, pp. 140-161.

<sup>699</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>700</sup> *Ibidem*, p. 147. Énfasis de la autora.

<sup>701</sup> Clark, Roy Peter, "The False Dichotomy and Narrative Journalism", *Nieman Reports*, vol. 54, n. 2, 2000, pp. 11-12, citado en Vanoost, Marie, *op. cit.*, p. 148.

Vanoost, por lo tanto, gracias a esta articulación, indica a la narratología como ámbito científico natural de este género híbrido, como espacio de resolución de la conflictividad entre periodismo y literatura, y también como posibilidad de sustantivar las definiciones existentes, enfocando las implicaciones éticas, es decir las relaciones entre persona y personaje, imparcialidad e interpretación de la historia, autenticidad y puesta en escena del relato:

Il nous semble pourtant que la narratologie peut contribuer de manière décisive à l'étude du journalisme narratif, permettant à la fois de soutenir et de questionner les définitions existantes, mais aussi de renouveler et d'approfondir l'analyse des enjeux éthiques propres à ce modèle journalistique.<sup>702</sup>

La narratología se propone el análisis de las narraciones, entonces de relatos, y no necesariamente de textos literarios, por lo tanto se configura como una metodología transversal y heterogénea, aplicada tanto a narraciones escritas, como a narraciones verbales o cinematográficas, como testimonian los estudios de Metz, entre otros<sup>703</sup>. De hecho, la narratología se centra en el funcionamiento *a priori* del relato: la intención de Genette, diferenciándose de la impostación de Todorov, que enfoca como elemento principal la historia, su estructura de proposiciones narrativas temporales, lógicas o espaciales, y sus combinaciones en el texto<sup>704</sup>, es la de estudiar las modalidades narrativas de cada tipo de texto, describir los procedimientos que producen la narración y, para hacerlo, observar las relaciones entre relato e historia - relato y narración. El crítico se basa en un modelo gramatical, articulado sobre tres categorías: el tiempo, el modo y la persona<sup>705</sup>. A su vez, estas tres categorías fundamentales acogen varias distorsiones, que necesitan ser descritas por el modelo, constituyendo las subcategorías de cada apartado.

El objetivo de este trabajo es aplicar la metodología narratológica, así como la delinea Genette, y analizar el corpus a través de las tres macro-categorías fundamentales, declinadas en sus subcategorías: en primer lugar, en la categoría temporal se analizarán las formas de orden, de duración y frecuencia; en segundo lugar, en la categoría modal, en cambio, se hará hincapié en las posibilidades de focalización y perspectiva, mientras que, en tercer lugar, en la categoría enunciativa, se dará espacio al examen de las

---

<sup>702</sup> Vanoost, Marie, *op. cit.*, pp. 148.

<sup>703</sup> Metz, Christian, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.

<sup>704</sup> Todorov, Tzvetan (ed.), *Teoría de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires, 1970; Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 14-15.

<sup>705</sup> Genette, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.

tipologías de voz, narrador y narratario presentes en cada texto<sup>706</sup>. Como se puede observar, el análisis mantendrá en orden procedural propuesto por Genette en el ensayo *Figuras III*<sup>707</sup> y luego retomado por el mismo autor después de diez años en una nueva reflexión, incluso autocrítica, *Nuevo discurso del relato*<sup>708</sup>, que constituye el esqueleto de los postulados teóricos presentados. El análisis narratológica permitirá dejar emerger la estructura subyacente a cada texto que integra el corpus en cuestión, e individualizar características significativas para aumentar el conocimiento acerca del periodismo narrativo en general, por un lado, y considerar la producción peruana en su conjunto pero también en la singularidad de cada narración, por otro. De hecho, hasta la fecha, los estudios acerca del periodismo narrativo, a nivel internacional, representan todavía un ámbito reducido, y en raros casos se ha identificado una metodología compartida para poder analizar un entero corpus y no solo escritos con características afines o del mismo autor. Además, la menor o mayor reactividad de cada texto a las categorías narratológicas consideradas proporcionará un panorama de los textos que presentan un alto potencial literario, y sobre los cuales merecería la pena, en un segundo momento, realizar un estudio de tipo retórico-estilístico.

## 1.2 El concepto de "plot": la narración como punto de partida

Otro aspecto sobre el que se concentra Marie Vanoost es el concepto de "plot", es decir la trama, o la estructura, gracias a la que se construye un texto. La investigadora reflexiona sobre este tema en su ensayo "Defining Narrative Journalism Through the Concept of Plot"<sup>709</sup>, en el que retomando los estudios de Marc Lits y Raphaël Baroni, por un lado, y de Paul Ricoeur, por otro, subraya la centralidad del concepto de trama como puente entre la perspectiva periodística y la ficción literaria<sup>710</sup>.

---

<sup>706</sup> Todorov en 1966 había clasificado los problemas del relato en tres categorías: el tiempo, el aspecto y el modo. Genette retoma la primera de estas categorías, con referencia específica a las "deformaciones temporales", es decir a las figuras de tiempo que alteran el orden natural de la historia en la narración. Sin embargo, las cuestiones relativas a la enunciación resultan repartidas entre las últimas dos categorías, hecho que lleva a Genette a precisar y actualizar la terminología de Todorov para poder centrar de manera más eficaz el análisis del relato. Véase Todorov, Tzvetan, "Les catégories du récit littéraire", *Communication*, n. 8, 1966, pp 125-151.

S. Rebautizado "La narración en el tiempo y el espacio" (1967)

<sup>707</sup> *Idem.*

<sup>708</sup> *Id.*, *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998.

<sup>709</sup> Vanoost, Marie, "Defining narrative journalism through the concept of plot", *Diegesis*, Vol.2, no. 2, 2013, pp. 77-97.

<sup>710</sup> Además, la autora se concentra en las implicaciones éticas, entendidas como la correspondencia del texto con la ética periodística, la aproximación del autor a la realidad y a su descripción a través de las distintas modalidades

Vanoost abre su estudio citando la definición de periodismo narrativo de la Nieman Foundation de Harvard, según la que este género híbrido consistiría en la aplicación de técnicas de ficción a temas de no ficción, a través de la que se llegaría a una forma narrativa compleja y estratificada, caracterizada por un uso imaginativo del lenguaje<sup>711</sup>. El periodismo narrativo abarca, en realidad, un conjunto de textos reducidos con respecto al amplio género de la no ficción, en la que caben tanto textos periodísticos así como memorias, diarios, biografías o ensayos, y que además de ser "creativos" o "literarios" (adjetivos que no resultarían adecuados por remitir tan solo a aspectos de carácter lingüístico) revelarían, precisamente a través de la narración, verdades y reflexiones sobre la realidad socio-cultural, escondidas debajo del texto<sup>712</sup>.

El primer paso para acercarse a este núcleo central de la narrativa periodística es separar la noción de "historia", es decir el contenido temático del texto, muy a menudo utilizado, en el lenguaje periodístico, para indicar el texto mismo, de la "narración", es decir el conjunto de técnicas y estrategias utilizadas para componer el texto. Asevera la autora:

A journalistic narrative can be defined as a story in which characters perform actions unfolding over time in a certain setting. The journalist uses writing techniques often considered as "literary." These include the use of voice, techniques that allow creating a form of experience for the reader (i.e. detail, expression of thoughts and feelings, etc.), and techniques that aim at capturing and maintaining the interest of this reader (i.e. suspense, conflict, tension between a complication and its resolution, etc.). The final goal of a journalistic narrative is to offer a better understanding of the real world, which implies that every detail has to be accurately reported.<sup>713</sup>

El mismo Genette hace hincapié en la distinción previa y fundamental entre "historia", "relato" y "narración", de hecho en *Nuevo Discurso del Relato* el autor aclara el significado real de estos términos en el

---

escriturales, así como el horizonte de expectativas de los lectores. Sin embargo, en este contexto el análisis se concentrará en la primera parte de los estudios de Vanoost, con el objetivo de esbozar un modelo de análisis narratológica adecuado y funcional. Agregamos tan solo que Raphaël Baroni insiste en la observación de las implicaciones éticas con el fin de resaltar el valor de las posturas y las tomas de decisiones en la escritura, porque si bien ellas se consideren normalmente tan solo desde una perspectiva meramente literaria, en realidad no son equivalentes desde el punto de vista ético. Véase Vanoost, Marie, *op. cit.*, p. 95.

<sup>711</sup> Nieman Foundation for Journalism at Harvard, "Narrative Journalism", 2013, <[nieman.harvard.edu/NiemanFoundation/ProgramsAndPublications/NarrativeJournalism.aspx](http://nieman.harvard.edu/NiemanFoundation/ProgramsAndPublications/NarrativeJournalism.aspx)>.

<sup>712</sup> Vanoost, Marie, *op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>713</sup> Vanoost, Marie, *op. cit.*, pp. 78-79.

sistema narratológico, motivando la elección de una tríada distinta de la impostación formalista en virtud de una mayor claridad y una más adecuada descripción del hecho narrativo:

No voy a volver sobre la distinción, hoy admitida por todos, entre *historia* (el conjunto de los acontecimientos que se cuentan), *relato* (el discurso, oral o escrito, que los cuenta) y *narración* (el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí, de contar), más que para ratificar la similitud que surge frecuentemente entre la distinción *historia/relato* y la oposición formalista *fábula/sujeto*. [...] La distinción de Benveniste entre *historia* y *discurso*, incluso, o sobre todo, revisada como *relato/ discurso*, no tiene nada que hacer en este nivel; la oposición formalista *fábula/sujeto* pertenece, podemos decir, a la prehistoria de la narratología, y ya no nos sirve de nada;<sup>714</sup>

Asimismo, según Vanoost, es imprescindible distinguir el concepto de "narración" de la noción de "récit médiatique", es decir "media narrative" o narración mediática, propuesta por Marc Lits<sup>715</sup>, entre otros. Lits, de hecho, subraya la centralidad del prototipo narrativo en los medios de comunicación, es decir la predominancia, en los varios tipos de comunicación, de una especie de material pre-existente, un esquema arquetípico que el define *récit médiatique*, hecho de elementos narrativos posibles (incipit, desarrollo, cierre, personajes, etc...) que, junto con su decodificación y reconfiguración individual y colectiva en los destinatarios, crearía la identidad del texto<sup>716</sup>. Sin embargo, como señala Vanoost, el concepto de "narración mediática" simplificaría el análisis narratológico propuesto por la narratología o por la lingüística, siendo un concepto demasiado amplio y general<sup>717</sup>.

Nos centraremos, por tanto, en el concepto de "narración" más fiel a la definición genettiana, considerando que, de hecho,

el par historia/relato, por su parte, no tiene sentido si no está integrado en la tríada historia/relato/narración, cuyo principal defecto es su orden de presentación, que no responde a ninguna génesis real ni ficticia. El verdadero orden, en un relato no ficticio (histórico, por ejemplo) es, por supuesto, *historia* (los acontecimientos desarrollados), *narración* (el acto narrativo del historiador)

---

<sup>714</sup> Genette, Gérard, *op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>715</sup> Lits, Marc, *Du récit au récit médiatique*, De Boeck, Bruxelles, 2008.

<sup>716</sup> Lits, Marc, "Le récit médiatique: un oxymore programmatique?", *Recherches en Communication*, n. 7, 1997, p. 45.

<sup>717</sup> Vanoost, Marie, *op. cit.*, p. 79.

y *relato*, el producto de esa acción, susceptible, en teoría o en la práctica, de sobrevivir como texto escrito, grabación, recuerdo humano. Solo esa permanencia autoriza a considerar el *relato* como posterior a la *narración*: en su primera aparición, oral o incluso escrita, es perfectamente simultáneo, y lo que los diferencia no es el tiempo sino el aspecto, porque el *relato* designa el discurso pronunciado (aspecto sintáctico y semántico, dé acuerdo con los términos de Morris) y la *narración*, la situación en la que se profiere: aspecto pragmático.<sup>718</sup>

Según Genette, además, esta situación narrativa resulta falsa, o mejor dicho "simulada", en el mejor sentido de la *mimesis* aristotélica, ya que a través de la narración el escritor inventa simultáneamente la historia y su relato. Sin embargo, es preciso que reconocer que si por un lado no existe una "ficción pura", y Genette propone como ejemplo de texto heterogéneo *La Recherche* de Proust, por otro lado, la no ficción narrativa, agregamos nosotros, sigue el recorrido genettiano, puesto que, a diferencia de la prensa diaria y de los textos que responden a una función simplemente informativa, la narración factual distancia temporalmente narración y relato.

Vanoost recuerda que también la narrativa periodística ha sido objeto de investigación, de hecho el estudio de Françoise Revaz, Stéphanie Pahud y Raphaël Baroni propone clasificar los distintos tipos de narrativa presentes en la prensa diaria según tres grados de narratividad: "chroniques", si se evidencia una simple exposición cronológica de los hechos, "relations", si se presenta un hecho en relación a sus causas y efectos, y "récits", si se manifiesta un entramado narrativo con desarrollo y conclusión<sup>719</sup>.

Según Raphaël Baroni, una marca fundamental e imprescindible de la narración en periodismo (en general y no solo en la prensa diaria), sería la presencia de una trama: "a plot – essentially consisting of a complication and a denouement and tension; these two combined traits distinguish narrative from other forms of textualized action such as chronicle, recipe or account"<sup>720</sup>, volviendo, por tanto, la trama un elemento característico y definitorio de la narración periodística. Baroni, de hecho, hace referencia al ensayo de

---

<sup>718</sup> Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 13.

<sup>719</sup> Revaz, Françoise; Pahud, Stéphanie; Baroni, Raphaël, "Classer les 'récits' médiatiques: entre narrations ponctuelles et narrations sérielles", en Aboubakr, Chraïbi (ed.), *Classer les récits: théories et pratiques*, L'Harmattan, Paris, 2007, pp. 59-82. En el mismo estudio, estos investigadores proponen clasificar los textos de la prensa diaria en base a sus relaciones temporales, separando textos retrospectivos, prospectivos, y textos publicados de manera aislada o en serie, y se refieren a estos últimos, publicados como episodios caracterizados por una tensión interna, "feuilletons médiatiques".

<sup>720</sup> Baroni, Raphaël, *La tension narrative: Suspense, curiosité et surprise*, Seuil, Paris, 2007, p. 51, cit. en Vanoost, *op. cit.*, p. 80.

Ricoeur, *Temps et récit*<sup>721</sup>, en el que el autor remonta al concepto de "muthos" de Aristóteles, entendiendo la organización de los eventos en el texto como una operación de configuración de varios elementos que crearía una síntesis de la heterogeneidad. Para Ricoeur, por tanto, la trama sería un modelo de discordancia y concordancia en la que, para lograr el relato, la concordancia prevalecería sobre los elementos de discordancia. Baroni en realidad toma las distancias de esta última parte de la definición de Ricoeur, ya que, en su opinión, los elementos de discordancia serían predominantes en la organización de la fase de desarrollo del relato, que estaría abierto a múltiples posibilidades, así como a múltiples tensiones que, a su vez, implicarían distintos tipos de actividades cognitivas de parte del lector<sup>722</sup>.

Como recuerda Vanoost, en un primer momento Baroni se concentró en la narrativa de ficción, sin embargo, respondiendo a la llamada de Genette a propósito de la expansión del campo de acción de la narratología, el investigador se interesó a la narrativa factual, y en particular a la narrativa en la prensa diaria, llegando a individuar dos distintas funciones presentes en estos textos: por un lado, lo que él llama "fonction intrigante", o función intrigante<sup>723</sup>, correspondiente al concepto de trama teorizado por Baroni, según el que el autor crearía una tensión a través de la predisposición del desarrollo de la trama en la que se puede distorsionar el orden cronológico de los eventos para crear una atención emotiva participante, y, por otro lado, la "fonction configurante", o función de configuración, correspondiente a la impostación de Ricoeur, gracias a la que el autor crearía un conocimiento retrospectivo dando significado a una serie de relaciones causales<sup>724</sup>. Individuando estas dos características, Baroni llega a afirmar que el periodismo narrativo invertiría el clásico y jerárquico modelo piramidal de la información periodística, manipulando la realidad según una finalidad personal del autor, incluyendo personajes primarios y secundarios como en un escenario, e utilizando recursos narrativos propios de la elaboración de textos literarios.

La reflexión de estos autores acerca del concepto de trama reafirma la definición de periodismo narrativo y nos acerca a la posibilidad de estudiar el corpus peruano a través de las perspectivas de la narratología, respondiendo, nosotros también, al legado de Genette de ampliar las posibilidades y los confines del análisis narratológico.

---

<sup>721</sup> Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Tomo I: *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris [1983] 1991.

<sup>722</sup> Baroni, Raphaël, *op. cit.*, 2007, p. 34. De hecho, para Baroni, dichas distintas emociones corresponderían a verdaderas "funciones antropológicas".

<sup>723</sup> La traducción es mía.

<sup>724</sup> Baroni, Raphaël, *L'oeuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, Seuil, Paris, 2009.



### 1.3 Estructuración de categorías y análisis por subgénero

Tras haber presentado el corpus de periodismo narrativo peruano, quisiéramos retomar la clasificación por subgénero, introducida con fines descriptivos en la segunda parte del primer capítulo, con el objetivo de estructurar categorías de análisis al su interior lo más homogéneas posibles, sobre las cuales articular el examen narratológico. Por lo tanto, la exploración de las categorías narratológicas en los textos será llevada al cabo sobre el mapa de las cuatro secciones tipológicas que componen el corpus, es decir: reportaje histórico-social (o reportaje clásico), reportaje novelado (o nuevo reportaje), crónicas sueltas y colecciones de crónicas, perfiles y colecciones de perfiles. A continuación recordamos brevemente y de manera esquemática los textos pertenecientes a cada apartado<sup>725</sup>.

#### a. Reportajes histórico-sociales:

1. Bowen, Sally, *El expediente Fujimori, El Perú y su Presidente 1990-2000*, Perú Monitor S.A., Lima, 2000.
2. Bowen, Sally; Holligan, Jane, *El espía imperfecto, La telaraña siniestra de Vladimiro Montesinos*, PEISA, Lima, 2003.
3. Hidalgo Vega, David, *Sombras de un rescate. Tras las huellas ocultas en la residencia del embajador japonés*, Planeta Perú, Lima, 2007.
4. Jara, Umberto, *Ojo por ojo, La verdadera historia del Grupo Colina*, 1ª ed. Norma, Lima, 2003; Página Uno Editores, Lima, 2007.
5. Jara, Umberto, *Secretos del túnel: Lima, Perú, 126 de cautiverio en la residencia del embajador del Japón*, Norma, Lima, 2007.
6. Paredes, José Carlos, *La caída del héroe. La verdadera historia del general Ketín Vidal*, Planeta Perú, Lima, 2006.
7. Roncagliolo, Santiago, *La cuarta espada, La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, Debate, Madrid, 2007.

---

<sup>725</sup> Asimismo recordamos que el corpus ha sido presentado en la sección 2.1 del presente trabajo, en la que también se han analizado las distintas tipologías y los diferentes formatos hallados, esbozando el esquema de división por subgénero sobre el que se propone realizar el análisis. Véase *2.1 Presentación del corpus textual y análisis de subgéneros*, pp. 51-63.

b. Reportajes novelados:

1. Gorriti Ellenbogen, Gustavo, *La batalla*, Instituto de Defensa Legal, Lima, 2003.
2. Gorriti Ellenbogen, Gustavo, *La calavera en negro: el traficante que quiso gobernar un país*, Planeta Perú, Lima, 2006.
3. Gorriti Ellenbogen, Gustavo, *Petroaudios. Políticos, espías y periodistas detrás del escándalo*, Planeta Perú, Lima, 2009.
4. Gorriti Ellenbogen, Gustavo, *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*, 1ª ed. en inglés *The Shining Path: A History of the Millenarian War in Peru*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1999, 1ª ed. en castellano Apoyo, Lima, 1990; Planeta Perú, Lima, [1990] 2012.
5. Uceda, Ricardo, *Muerte en el pentagonito, Los cementerios secretos del Ejército Peruano*, Planeta Colombia, Bogotá, 2004.

c. Crónicas sueltas y colecciones:

1. Avilés, Marco, *Un meteorito en el fin del mundo*, eCícero, 2012b.
2. Bedoya, Jaime, *Mal menor*, Norma, Lima, 2004.
3. Jáuregui, Eloy, *El pirata: historias de la música criolla*, Mesa Redonda, Lima, 2011a.
4. Jáuregui, Eloy, *Pa' bravo yo: historias de la salsa en el Perú*, Mesa Redonda, Lima, 2011b.
5. Vilela Galván, Sergio, *El cadete Vargas Llosa. La mejor ficción nace de la realidad*, Alcalá Grupo Editorial, Alcalá La Real, 2011.
6. Wiener Bravo, Gabriela, *Kit de supervivencia para el fin del mundo*, RHM Flash, 2013.
7. Wiener Bravo, Gabriela, *Mozart, la iguana con priapismo y otras historias*, Sigueleyendo, 2012.
8. Wiener Bravo, Gabriela, *Nueve lunas*, Random House-Mondadori, Barcelona/Planeta Perú, Lima, 2009.

d. Perfiles sueltos y colecciones:

1. Angulo Daneri, Toño, *Llámallo amor si quieres. Nueve historias de pasión*, Aguilar, Lima, 2004.
2. Avilés, Marco, *Día de visita: confesiones de mujeres desde el penal de Santa Mónica*, Aguilar, Lima, 2007, reeditado: *Día de visita: confesiones de mujeres desde el penal de Santa Mónica*, Libros del K.O., Madrid, 2012a.
3. Cifuentes, Rosa María, *Asesinas: mujeres que matan en el Perú por odio, venganza, miedo o poder*, Mesa Redonda, Lima, 2008, reeditado: *13 Asesinas*, Mesa Redonda, Lima, 2010.

4. Gamarra, Luis Felipe; Robles, Juan Manuel; Paredes, José Carlos, *Pequeños dictadores. Seis personajes que (también) gobernaron un país*, Solar Central de Proyectos, Lima, 2007.
5. Robles, Juan Manuel, *Lima freak. Vidas insólitas en una ciudad perturbada*, Planeta Perú, Lima, 2007.
6. Robles, Juan Manuel, *Zarái Toledo. La hija patria*, Sarita Cartonera, Lima, 2009.
7. Titinger, Daniel, *Cholos contra el mundo*, Planeta Perú, Lima, 2012.
8. Titinger, Daniel, *Dios es peruano. Historias reales para creer en un país*, Planeta Perú, Lima, 2006.
9. Villanueva Chang, Julio, *Elogios criminales*, Planeta Perú, Lima, 2009.
10. Villanueva Chang, Julio, *Mariposas y murciélagos: crónicas y perfiles*, UPC, Lima, 1999.
11. Villanueva Chang, Julio (ed.); Valencia, Rodrigo; Dongo, Paola; Kawamura, Eiko; Shinno, Tarcila; Carranza, Gonzalo, *Yo, presidente: cinco políticos en su ruta al poder*, UPC, Lima, 2009.
12. Wiener Bravo, Gabriela, *Sexografías*, Melusina, Barcelona/Planeta Perú, Lima, 2008.

Consolidada la subdivisión del corpus, en primer lugar se presentará el esquema narratológico tripartito individuado por Genette, articulado en torno a las categorías temporales, modales y enunciativas, indagando las posibilidades, las desviaciones y las relaciones de y entre cada una de ellas, con el fin de sustantivar una competencia narrativa sólida y adecuada a acoger las manifestaciones narrativas presentes en los textos del corpus seleccionado. En segundo lugar, se examinarán los textos, señalando los hallazgos y las reflexiones derivadas, oportunamente relacionada con su tema o categoría de referencia, desarrollando un análisis procedural armónico.

Finalizado el proceso de análisis, se tomarán en consideración los resultados encontrados y, finalmente, sobre la base de este primer estudio, se proporcionarán hipótesis concretas sobre el corpus estudiado, sobre el significado de la emergencia actual del periodismo narrativo en Perú y sobre las posibles evoluciones del análisis sobre un grupo restringido de textos.

## 1.4 Las categorías genettianas: tiempo, modo y voz

### 1.4.1 Categorías temporales: orden, duración y frecuencia

Genette abre su estudio crítico acerca del texto de Proust concentrándose en el concepto de tiempo, e invitándonos a comprobar que el relato transforma el tiempo en otro tiempo, que se vuelve el único pertinente, de hecho afirma: "El texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad que la que recibe metonímicamente de su propia lectura"<sup>726</sup>, un tiempo falso que equivale y corresponde a uno verdadero y que se puede definir "seudotiempo"<sup>727</sup>.

Con el término "temporalización" el autor se refiere al proceso por el que el "tiempo de la historia", o dimensión cronológica real, definida como "diégesis", es decir la materia narrativa externa, constituida por el tiempo de los acontecimientos narrados, se transforma en "tiempo del relato", o representación narrativa del tiempo de la historia, a través de una estructura regida por los principios de "orden" – "*orden* temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato" –, "duración" – "las relaciones de *duración* variable de esos acontecimientos, o segmentos diegéticos, y la seudoduración (en realidad, longitud del texto) de su relación en el relato: relaciones, pues, de velocidad" – y "frecuencia" – relaciones de *frecuencia* entre las capacidades de repetición de la historia y las del relato"<sup>728</sup>.

En primer lugar, Genette se dedica al estudio del "orden" temporal de un relato, que consiste en el análisis de cómo los acontecimientos reales, o segmentos temporales de la historia, se organicen en segmentos narrativos en el relato, muy a menudo alterando la "temporalización lineal", es decir "una especie de grado cero (en el tratamiento del tiempo narrativo), que sería un estado de perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia"<sup>729</sup>. Sin embargo, como observa el estudioso, la tradición literaria occidental está caracterizada, al contrario, por "un efecto de anacronía marcado"<sup>730</sup>, es decir por una discordancia narrativa entre el orden de la historia y el del relato, determinada por la elección de organización textual del autor y por sus exigencias narrativas. La anacronía, por lo tanto, no es ni una rareza ni una invención moderna, sino

---

<sup>726</sup> Genette, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989, p. 90.

<sup>727</sup> *Ídem*.

<sup>728</sup> *Ibidem*, pp. 89-90.

<sup>729</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>730</sup> *Ídem*.

más bien es uno de los recursos tradicionales de nuestra narración literaria, que es identificable en el texto a través de la enumeración de los segmentos según sus desplazamientos y cambios de posición en el texto con respecto al tiempo de la historia, y, además, sus relaciones recíprocas. De hecho, los segmentos pueden estar relacionados a través de una anticipación, o "prolepsis", es decir "toda maniobra narrativa que consista en evocar por adelanto un acontecimiento posterior"<sup>731</sup> realizando entonces un salto hacia el futuro en el tiempo de la historia, o bien de una "analepsis", es decir "toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos"<sup>732</sup>, realizando, en cambio, un salto hacia el pasado en el tiempo de la historia.

El término "anacronía" podrá entonces reservarse para la designación de "todas las formas de discordancia entre dos órdenes temporales"<sup>733</sup>. Según Genette, es precisamente la anacronía la figura que permitiría individualizar el "relato primero"<sup>734</sup>, es decir el plano temporal de referencia desde el cual se traza una cadena de discordancias narrativas y que identifica el núcleo temático central de la historia. Además, con respecto a la anacronía, podemos considerar su "alcance" y su "amplitud", es decir, en el primer caso, la distancia temporal entre el punto logrado por la anacronía y el tiempo del relato primario, y, en el segundo caso, la duración del segmento anacrónico<sup>735</sup>.

El alcance permite de individualizar analepsis "internas" o "externas", "según que su punto de alcance se sitúe en el exterior o en el interior del ámbito temporal del relato primero"<sup>736</sup>, o también analepsis "mixtas", "cuyo punto de partida es anterior y cuyo punto de amplitud es posterior al comienzo del relato primero"<sup>737</sup>. Las analepsis externas no interfieren en ningún momento con el relato primero, mientras que las analepsis internas revelan un grado elevado de "redundancia o colisión"<sup>738</sup>, y podrían ocasionar interferencias narrativas. A su vez, las analepsis internas pueden ser "homodieéticas", es decir relativa a la misma línea narrativa del relato primero" o "heterodieéticas", si conciernen líneas narrativas paralelas o secundarias. Además, podemos precisar ulteriormente la clasificación de las analepsis dividiéndolas en "completivas" o "remisiones", o sea "rellenos retrospectivos" o segmentos que llenan un vacío narrativo anterior creado a

---

<sup>731</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>732</sup> *Ídem*.

<sup>733</sup> *Ídem*.

<sup>734</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>735</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>736</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>737</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>738</sup> *Ídem*.

través de omisiones conscientes, y "repetitivas" o "evocaciones", o sea segmentos en los que el relato vuelve, de manera evidentemente redundante, sobre sus propios pasos<sup>739</sup>. El procedimiento de analepsis es muy frecuente en la tradición literaria occidental.

En cambio, la anticipación o prolepsis temporal, se manifiesta de manera menos frecuente, aunque caracterice el género épico y la epopeya, en la que se evidencia la presencia del "sumario anticipado" de situaciones y personajes, que Todorov define "intriga de predestinación"<sup>740</sup>. Según Genette, es el relato en primera persona el que mejor se prestaría a la anticipación ya que el narrador estaría autorizado a proponer alusiones al porvenir desde su situación presente. Siguiendo los mismos principios de clasificación de la analepsis, podemos dividir las prolepsis en "internas", "externas" o "mixtas", en relación al límite temporal del relato primero. Del mismo modo, identificaremos prolepsis "homodieéticas" y "heterodieéticas", "completivas" y "repetitivas"<sup>741</sup>. Estas últimas desempeñan, en el texto, un papel de "anuncio"<sup>742</sup>.

En segundo lugar, Genette investiga el campo de la "duración", aclarando que no se puede medir la duración de un relato, sino el tiempo que empleamos para leerlo, pero evidentemente este tiempo variará según los casos y las personas sin poder encontrar una medida unificada, como al contrario sería posible con la música o el cine, que representan eventos síncronos y simultáneos. Subraya Genette: "Ahora nos falta, pues, el punto de referencia, o grado cero, que en materia de orden era la coincidencia entre sucesión diegética y sucesión narrativa, y que aquí sería la sincronía rigurosa entre relato e historia"<sup>743</sup>. Por lo tanto, tras renunciar a medir las variaciones de duración con respecto a una inverificable igualdad de duración entre relato e historia, "la velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración – la de la historia – medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud – la del texto – medida en líneas y en páginas"<sup>744</sup>. El "relato isócrono", o grado cero, tendría una duración de historia/longitud constante, sin embargo este tipo de texto no existe, de hecho, como asevera Genette, "un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin *anisocronías* o, si se prefiere (como es probable), sin efectos de *ritmo*"<sup>745</sup>. El término "anisocronía", se refiere a toda alteración del ritmo narrativo, tanto a través de efectos de dilatación, logrados con figuras como la pausa o la escena, como a través de efectos de aceleración,

---

<sup>739</sup> *Ibidem*, pp. 106-109.

<sup>740</sup> *Ibidem*, p. 121. Genette hace referencia a Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971, p. 77.

<sup>741</sup> Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 124.

<sup>742</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>743</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>744</sup> *Ídem*.

<sup>745</sup> *Ibidem*, p. 146.

logrados mediante sumarios y elipsis. Estas cuatro posibilidades representan los movimientos narrativos fundamentales: dos extremos, la pausa y la elipsis, y dos intermedios, la escena y el sumario, que son más flexibles y heterogéneos<sup>746</sup>.

Por lo tanto, entre los procedimientos que permiten acelerar el ritmo del relato encontramos por un lado el sumario, que hasta finales del siglo XIX ha sido una forma de transición muy corriente entre dos escenas, y analizado también por Borges<sup>747</sup>, y consiste en "la narración en algunos párrafos o algunas páginas de varios días, meses o años de existencia, sin detalles de acción ni de palabras"<sup>748</sup>, mientras que en segundo lugar tendremos a la elipsis, es decir la omisión de una porción temporal (la elipsis propiamente dicha, o "elipsis temporal"<sup>749</sup>), que puede ser "determinada" o "indeterminada", según esté indicado el lapso temporal omitido. Como subraya Genette, desde el punto de vista formal se pueden distinguir tres tipos de elipsis: la "elipsis explícita", es decir una omisión señalada de un lapso de tiempo, que acelera drásticamente el ritmo del texto tanto como un sumario, creando el sentido de vacío típico de una laguna narrativa; la "elipsis implícita", no declarada en el texto y deducible por el lector debido a una falta de continuidad narrativa o a una laguna cronológica; y, finalmente, la "elipsis hipotética", que se revela solamente a posteriori por una analépsis, ya que no es localizable ni se puede percibir en el texto<sup>750</sup>. Tenemos que agregar otro tipo de elipsis, que se configura ya no como la omisión de una porción temporal, sino como el paso a un relato lateral o paralelo al relato primero, que sigue a lo largo de la narración. Genette indica esta elipsis lateral, que por cierto se presta muy bien a un relleno retrospectivo, con el término de "paralipsis"<sup>751</sup>.

Al contrario, entre las figuras de anisocronía que permiten dilatar el ritmo de la narración, encontramos en primer lugar la pausa, es decir partes de texto dedicados a la "descripción" de un espectáculo o un aspecto que no está en la línea del relato primero o a la "digresión" mediante la interpretación o la experiencia del autor, y que, por lo tanto, suspende la narración ocupando más espacio textual<sup>752</sup>, mientras que en segundo lugar tendremos a la "escena", es decir la descripción de un cuadro comunicativo o de una

---

<sup>746</sup> *Ibidem*, pp. 151-152.

<sup>747</sup> *Ídem*. Genette cita Borges con referencia a Borges, Jorge Luis, "Discusión", en *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.

<sup>748</sup> Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 153.

<sup>749</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>750</sup> *Ibidem*, pp. 161-163.

<sup>751</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>752</sup> *Ibidem*, pp. 155-160.

acción en la que colaboran en presa directa uno o varios personajes y que muy a menudo se construye a través del uso del diálogo.

El último capítulo que Genette dedica a las cuestiones temporales concierne la "frecuencia narrativa", es decir la relación entre el número de veces que un acontecimiento se produce en la historia y las que aparece narrado en el relato, que por los gramáticos ha sido estudiado en la categoría del *aspecto*<sup>753</sup>. Los eventos pueden producirse y también pueden repetirse o reproducirse varias veces en el mismo texto, dando origen a cuatro distintos tipos de relación: el hecho de "contar una vez lo que ha ocurrido una vez" caracteriza el "relato singulativo", o "escena singular"<sup>754</sup>; "contar *n* veces lo que ha ocurrido *n* veces" no modifica la ecuación singulativa de la narración, porque las repeticiones del relato corresponden, de hecho, a las repeticiones de la historia, y se puede definir "relato singulativo anafórico"<sup>755</sup>; "contar *n* veces lo que ha ocurrido una vez", en cambio, identifica el "relato repetitivo"; "contar una sola vez (o, mejor: en una sola vez) lo que ha sucedido *n* veces", por último, corresponde a una forma que, como recuerda Genette, es muy tradicional en la época homérica pero también en la novela clásica y moderna, definida "relato iterativo"<sup>756</sup>. La función de los segmentos iterativos es bastante próxima a la de la descripción, de hecho pueden aparecer incluso en escenas singulares, en las que abarcan un segmento temporal mucho más amplio con respecto al singulativo. Podemos definir estos tipos de paréntesis como "iteraciones generalizantes o iteraciones externas"<sup>757</sup>, mientras que como "iteración interna o sintetizante" definimos una *silepsis* iterativa que no se ejerce sobre una duración exterior mayor sino sobre la duración de la misma escena<sup>758</sup>. Otro aspecto importante es la posible presencia del "seudoiterativo", es decir escenas presentadas en imperfecto como iterativas, en las que la precisión de los detalles crea en el lector la sensación de que dichas escenas se hayan producido y reproducido así varias veces sin ningún cambio<sup>759</sup>.

Por lo tanto, cada relato iterativo es la repetición y consecución de una serie de escenas singulares, definida en primer lugar, por sus límites diacrónicos, o "determinación", y por el ritmo de recurrencia de sus unidades, o "especificación", considerando también la amplitud diacrónica de cada unidad constitutiva, o

---

<sup>753</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>754</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>755</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>756</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>757</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>758</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>759</sup> *Ibidem*, pp. 179-180.



"extensión"<sup>760</sup>. Determinación y especificación pueden ser "definidas" o "indefinidas"<sup>761</sup>, al estar bien delimitado se campo de acción temporal o menos, y plantearán la cuestión de las relaciones entre la "diacronía interna", es decir la de la unidad sintética y de la "diacronía externa", es decir la de la serie real, y de sus posibles interferencias. Además Genette señala la importancia de observar las modalidades de alternancia y de transición entre los distintos tipos de relato aquí analizados, es decir las junturas y los procedimientos que caracterizan la escritura y la inventiva de un autor, como último factor de interés de la "tónica temporal"<sup>762</sup> de un texto narrativo.

El procedimiento de análisis no tendrá que fijarse tan solo en descubrir simplemente el mecanismo o el esquema temporal que subyace al relato, sino reflexionar sobre las figuras halladas y sobre su significado en relación al contexto de producción de la obra.

#### 1.4.2 *Categorías modales: focalización y perspectiva*

La segunda macro-categoría analizada por Genette es la de los modos del relatos, inaugurada con un interrogativo: ¿tiene sentido analizar las modalidades narrativas "ya que la función del relato no es la de dar una orden, formular un deseo, enunciar una condición, etc., sino simplemente la de contar una historia, por tanto, de «referir» hechos (reales o ficticios), su modo único o, al menos, característico no puede ser en rigor sino el indicativo"<sup>763</sup>? El estudioso reconoce la necesidad de "estirar un poco más de lo debido la metáfora lingüística", con el fin de captar las variaciones modales: "Sin negar la extensión (y, por tanto, la distorsión) metafórica, podemos responder a esa objeción que no hay sólo una diferencia entre afirmar, ordenar, desear, etc. sino también diferencias de grado en la afirmación y que dichas diferencias se expresan corrientemente mediante variaciones modales"<sup>764</sup>, y que expresan los distintos puntos de vista desde los que se toma en consideración la acción, y esta es precisamente el objeto de la categoría del modo narrativo. Asevera Genette:

---

<sup>760</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>761</sup> *Ibidem*, pp. 185-187.

<sup>762</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>763</sup> Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 219.

<sup>764</sup> *Ídem*.

En efecto, se puede contar *más o menos* lo que se cuenta y contarlos según tal o cual punto de vista y a esa capacidad precisamente, y a las modalidades de su ejercicio, es a la que se refiere nuestra categoría del *modo narrativo*: la «representación» o, más exactamente, la información narrativa tiene sus grados; el relato puede aportar al lector más o menos detalles, y de forma más o menos directa, y parecer así (por recoger una metáfora espacial corriente y cómoda, a condición de no tomarla a la letra) mantenerse a mayor o menor *distancia* de lo que cuenta; puede también graduar la información que ofrece, no ya mediante esa especie de filtrado uniforme, sino según las capacidades de conocimiento de tal o cual participante en la historia (personaje o grupo de personajes), cuya «visión» o «punto de vista», como se suelen llamar, adoptará o fingirá adoptar, pareciendo entonces adoptar respecto de la historia (por seguir con la metáfora espacial) tal o cual *perspectiva*. «Distancia» y «perspectiva» así denominadas y definidas provisionalmente, son las dos modalidades esenciales de esa *regulación de la información narrativa* que es el modo, como la visión que tengo de un cuadro depende, en precisión, de la distancia que de él me separe y, en amplitud, de mi posición respecto de determinado obstáculo parcial que lo oculte más o menos.<sup>765</sup>

La primera modalidad individuada es, por lo tanto, la "distancia", que remite al espacio imaginario que se interpone entre el la historia y su "imitación" o *mimesis*, polos individuados por Platón en el III libro de *La República* e identificados como, por un lado, el discurso del poeta que habla en su nombre y sin la mediación de otros personajes, una escena dialogada directa, y la representación mediatizada por el narrador y por los personajes que condensan el discurso indirecto<sup>766</sup>. La distancia aumentará si el narrador elige hacerse cargo de la narración con sus propias palabras, que es el caso del "relato puro". En cambio, si el narrador cede la palabra a los personajes, como en las escenas dialogadas, se genera una ilusión de mayor cercanía respecto del mundo narrado. Según Genette, estos dos polos opuestos habían sido presentados por los teóricos de la novela decimonónica, a través de los términos *showing* (monstar) y *telling* (contar), sin embargo se había discutido mucho acerca de la categoría de mimesis, que tenía que aspirar cada vez más a una "ilusión de mimesis", entonces a una representación viva y real de la historia, distanciada de la mera imitación<sup>767</sup>. Entre las técnicas de representación podemos incluir el estilo directo, el estilo indirecto, estilo indirecto libre y el monólogo interior.

---

<sup>765</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>766</sup> *Ídem*.

<sup>767</sup> *Ibidem*, p. 221.

Sin embargo, tenemos que distinguir dos tipos de relatos, puesto que la mimesis puede atañer a palabras pronunciadas o bien acontecimientos y acciones mudas: por un lado tendremos "relatos de acontecimientos", es decir segmentos no dialogados, y, por otro, "relatos de palabras", es decir escenas con intercambios comunicativos narrativos<sup>768</sup>. El relato de acontecimientos corresponde, en todos los casos, a una transposición verbal de una situación no verbal, y, por lo tanto, a una ilusión de mimesis cuyo grado será interpretado de manera distinta por el emisor y el receptor: para algunos el relato puede ser intensamente mimético y para otros menos. Según Genette, los factores miméticos se reducen a la cantidad de información narrativa en el texto y la ausencia del "informador", es decir del narrador, puesto que el relato de acontecimiento apunta a "mostrar", entonces a crear una "forma de contar que consiste a la vez en decir lo más posible y decirlo lo menos posible", fórmula en la que las dos variables son inversamente proporcionales: un máximo de información por un mínimo de informador<sup>769</sup>. El relato de palabras, al contrario, puede parecer una "imitación absoluta" del discurso directo, en el que se enclaustran elementos aclarativos y descriptivos escritos en estilo indirecto que identificarían el así denominado "discurso transpuesto"<sup>770</sup>.

Genette, en base a la distancia narrativa, distingue tres estados de discurso de los personajes, tanto pronunciado como interior: el "discurso narrativizado" o "contado", incluso interno, que evidentemente es el más distante; el "discurso transpuesto", en estilo indirecto, que no se configura tan solo como una mera transposición de un diálogo en forma indirecta operada por el narrador, sino como una condensación y una integración de este discurso con el del narrador, que entonces "interpreta" el discurso a la luz de su propio estilo. En cambio, en el "discurso indirecto libre" hay una mayor extensión del discurso que tiene una mayor posibilidad de emancipación, pese a las interpretaciones temporales; y, por último, el "discurso restituído", es decir la forma más mimética en la que el narrador finge ceder literalmente la palabra a sus personajes<sup>771</sup>. Cabe subrayar que una de las mayores vías de emancipación de la novela moderna ha consistido, en efecto, en "llevar hasta el extremo o, mejor, hasta el límite esa mimesis del discurso borrando las últimas marcas de la instancia narrativa y dando de entrada la palabra al personaje", pero también en ampliar la libertad otorgada a la modalidad llamada "monólogo interior", término que Genette considera inadecuado, ya que Joyce en realidad quería poner el acento ya no sobre la "interioridad" de este discurso, sino más bien sobre

---

<sup>768</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>769</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>770</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>771</sup> *Ibidem*, pp. 229-230.

la emancipación de la palabra de todo patrocinio narrativo, yendo directamente a la escena y a la manera en la que el personaje la percibe y la organiza<sup>772</sup>. Por lo tanto, el estudioso propone un nuevo término: "discurso" o "monólogo inmediato", distinto con respecto al discurso indirecto libre, en el que el narrador asume el discurso del personaje, como si el narrador hablara por la voz del personaje confundiendo las dos instancias narrativas, mientras que en el "discurso inmediato" el personaje substituye al narrador<sup>773</sup>.

La segunda modalidad que Genette indaga es la "perspectiva narrativa", es decir "el modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un «punto de vista» restrictivo"<sup>774</sup>, tema ampliamente estudiado por los teóricos de la literatura en sus intentos clasificatorios. Sin embargo, Genette denota en estos análisis una confusión de base entre el "modo" y la "voz", es decir entre el punto de vista adoptado en el texto y el narrador, categorías que, en cambio, tienen que estar bien separadas para poder entrar en el mecanismo narrativo. Genette vuelve a recorrer los estudios más significativos acerca del punto de vista o "foco narrativo"<sup>775</sup>, en los que, a partir de una primera confusión entre los dos ejes arriba mencionados, se llega a enuclear solamente tres determinaciones que atañen al "punto de vista", que Jean Pouillon define "visión" y que Todorov llama "aspecto"<sup>776</sup>: el "relato con narrador omnisciente" (que para Pouillon es la "visión por detrás" y que Todorov simboliza en la fórmula "narrador>personaje"), en que el narrador sabe más que el personaje, o mejor dicho, dice más de lo que sabe cualquier personaje; el "relato con punto de vista", es decir que denota el punto de vista de un personaje (que para Pouillon es la "visión con" y para Todorov se ejemplifica en la ecuación "narrador=personaje"); y el "relato objetivo" o "conductista" (que Pouillon llama "visión desde fuera" y que Todorov dibuja como "narrador<personaje"), en el que el narrador dice menos de lo que sabe el personaje. Genette, al fin de limitar el carácter específicamente "visual" del campo semántico definitorio, propone utilizar el término de "focalización", que responde de manera más adecuada a la expresión de "focus of narration"<sup>777</sup>, y que identifica las modalidades de abordar el conjunto de la historia para transformarlo en relato.

---

<sup>772</sup> *Ibidem*, pp. 230-231.

<sup>773</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>774</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>775</sup> *Ídem*. La expresión "focus of narration" fue introducida por primera vez por Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, en el ensayo *Understanding Fiction*, F.S. Crofts & Co., New York, 1943.

<sup>776</sup> Genette se refiere a Pouillon, Jean, *Temps et Roman*, Gallimard, Paris, [1946] 1993 y Todorov, Tzvetan, "Les catégories du récit littéraire", *Communication*, n. 8, 1966, pp. 125-151.

<sup>777</sup> Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 244.

Por lo tanto, utilizando esta nueva terminología tendremos, en primer lugar, "relato no focalizado" o de "focalización cero", en segundo lugar, el "relato de focalización interna", tanto "fija" como "variable" o "múltiple", y, en tercer lugar, el "relato de focalización externa"<sup>778</sup>. El criterio de focalización, de todas formas, es muy flexible y puede variar en toda la duración del relato, además cabe recordar que la distinción entre los diferentes puntos de vista no siempre es muy clara, puesto que no tendremos siempre tipos de focalización por así decir "puros". Asimismo, es importante reconocer que el primer tipo de focalización raras veces se aplica de forma rigurosa y, en realidad, se realiza plenamente tan solo en el "monólogo inmediato" o monólogo interior<sup>779</sup>.

A lo largo del relato, por lo tanto, pueden ocasionarse momentos de "alteración" del punto de vista, o cambios de focalización, según se modifique el porcentaje de información otorgada al lector a través del texto. Al dar menos información, tendremos una omisión lateral, o *paralipsis*, ya mencionada a propósito de las anacronías y que consiste en la omisión de un pensamiento o una acción importante por el héroe focal pero ocultada por el narrador, mientras que al dar más información, tendremos una figura que Genette llama *paralepsis*, y que puede consistir, por ejemplo, en la incursión en la conciencia de un personaje en un relato con focalización externa<sup>780</sup>.

El texto estará caracterizado, por lo tanto, por su "polimodalidad"<sup>781</sup>, en la que habrá que analizar los indicios de focalización sin caer en la trampa de las personas del narrador: la primera persona, por ejemplo, es decir la identidad de narrador y protagonista, no marca automáticamente un tipo de focalización, ni tampoco lo hace el relato impersonal, aunque este último tienda a una focalización interna. Los indicios de focalización consisten también en las incursiones en la psicología de los personajes distintos del protagonista, y en la frecuencia de locuciones temporales modalizantes (*tal vez, seguramente, como si...*), a través de las que el narrador infiere o aporta alguna hipótesis<sup>782</sup>.

En conclusión, las ambigüedades del sistema de focalización pueden representar indicaciones importantes para la interpretación de la práctica modal del texto y, más en general, para la intuición de la

---

<sup>778</sup> *Ibidem*, pp. 244-245.

<sup>779</sup> *Ibidem*, p. 247.

<sup>780</sup> *Ibidem*, pp. 248-250.

<sup>781</sup> Genette utiliza este término para indicar el carácter de focalización doble del relato proustiano, objeto del análisis de su ensayo, pero podemos extenderlo a todo relato en el que se evidencie un cambio de focalización. *Ibidem*, p. 262.

<sup>782</sup> *Ibidem*, p. 256.

estructura de la representación narrativa, intrínsecamente y estrechamente conectada con las instancias propias de la fuente narrativa, a la que se dedicará la tercera parte de este análisis.

#### 1.4.3 Categorías enunciativas o de voz: tiempo de la narración, nivel narrativo y persona

La última macro-categoría que Genette toma en consideración es la instancia narrativa, es decir el sujeto que enuncia y la situación en que se produce una enunciación<sup>783</sup>. El estudioso se refiere a estas incidencias con el término de "voz", que comprendería ya no tan solo la acción expresada en relación a su sujeto, sino también las modalidades de transmisión y todos los protagonistas que participan en la actividad narrativa. Como recuerda Genette, si bien Benveniste ya se hubiera ocupado de las relaciones entre los enunciados y su instancia productora en sus estudios sobre la "subjetividad del lenguaje"<sup>784</sup>, la poética en general encontraría mayor dificultad en identificar y descifrar las distintas instancias enunciativas, de hecho asevera:

Parece que la poética encuentra una dificultad comparable para abordar la instancia productora del discurso narrativo, instancia a la que hemos reservado el término, paralelo, de *narración*. Esa dificultad se caracteriza sobre todo por una especie de vacilación, sin duda inconsciente, para reconocer y respetar la autonomía de esa instancia o incluso simplemente su especificidad: por un lado, como ya hemos observado, se reducen las cuestiones de la enunciación narrativa a las del «punto de vista»: por otro, se identifica la instancia narrativa con la instancia de «escritura», al narrador con el autor y al destinatario del relato con el lector de la obra<sup>785</sup>.

Según Genette esta confusión sería legítima en el caso de un relato histórico o de una autobiografía, mientras que sería inadecuada en el análisis de un relato de ficción, puesto que en la ficción el narrador también recubre un papel ficticio aunque se trate del mismo autor, que en este caso de todas formas actúa como un personaje más, un personaje-narrador diríamos hoy auto-ficcional, y además la situación narrativa propuesta puede ser distinta con respecto al acto de escritura que a ella se refiere<sup>786</sup>.

---

<sup>783</sup> Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 270.

<sup>784</sup> Genette se refiere a Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 258-266, Trad. española: *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, Madrid, 1988.

<sup>785</sup> *Ibidem*, p. 271.

<sup>786</sup> *Ibidem*, pp. 271-272.

Por lo tanto, es importante operar cierta violencia para "desgarrar" el tejido de relaciones estrechas que une todos los componentes que interaccionan de manera simultánea en una situación narrativa con el fin de describir y definir el acto narrativo y su engranaje. La determinación de una instancia narrativa, según Genette, es analizable individuando tres aspectos principales: el "tiempo de la narración", es decir la posición de la instancia narrativa respecto de la historia<sup>787</sup>, el "nivel narrativo", es decir los niveles a los que se sitúa una instancia narrativa con respecto a su relato de referencia, y la "persona", no en sentido gramatical, sino en relación al sujeto que enuncia el relato, y que utilizará una determinada actitud narrativa. Estos tres apartados son, por ende, los componentes característicos de la categoría de la voz.

El primer rasgo importante para la definición de la instancia narrativa es la categoría de "tiempo de la narración", que se refiere a la posición temporal de la narración, o de la voz enunciativa, respecto de la historia. A diferencia de la coordenada espacial, es decir del "lugar narrativo", que casi nunca se especifica y que generalmente no resulta pertinente al análisis, la coordenada temporal de un acto narrativo describe y permite deducir nuevos significados sobre el relato. En base al tiempo de la narración, de hecho, podemos distinguir cuatro tipos de narración: "narración ulterior", es decir el clásico relato en el pasado ampliamente difundido y practicado; "narración anterior", o relato predictivo, que juega entre futuro y presente en sus formas proféticas, apocalíptica, oracular, astrológica, quiromántica, etc...; "narración simultánea", o relato en presente, en emisión contemporánea al desarrollo de la acción; y, por último, "narración intercalada", es decir enunciada entre los momentos de la acción<sup>788</sup>. Según Genette, el último tipo sería el más complejo, ya que esta narración conlleva y une varias instancias en las que se mezclan historia y narración, el tercer tipo sería, en cambio, el más sencillo por la coincidencia de historia y narración que eliminaría interferencias y juegos temporales, el segundo tipo sería el menos frecuente y el primero, en cambio, el más incursionado por la producción literaria.

El segundo rasgo definitorio de la instancia narrativa consiste en los que Genette llama "niveles narrativos", es decir ya no una diferencia espacial o temporal, sino más bien "una especie de umbral figurado representado por la propia narración, una diferencia de *niveles*"<sup>789</sup>, es decir la construcción concéntrica de relatos que contienen, a su vez, otros relatos, y que, por lo tanto, definen una estructura de niveles narrativos adentro de la historia, donde será posible individuar acontecimientos que pertenecen al relato

---

<sup>787</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>788</sup> *Ibidem*, pp. 274-277.

<sup>789</sup> *Ibidem*, p. 283.

principal, y que entonces llamaremos "diegéticos", o mejor dicho "intradiegéticos", y acontecimientos que pertenecen a relatos secundarios, que entonces definiremos "metadieгéticos". Aclara Genette: "Vamos a definir esa diferencia de nivel diciendo que todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel dieгético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato", por lo tanto, "cada instancia narrativa de un relato primero es, pues, por definición extradiegética, como la instancia narrativa de un relato segundo (metadieгético) es por definición dieгética, etc."<sup>790</sup>. Asimismo, cabe recordar que tal como no hay que confundir la ficción con el carácter dieгético o metadieгético de la instancia narrativa, no hay que confundir la existencia histórica real del autor con el carácter extradiegético de la instancia narrativa, puesto que en todos casos el autor se convierte en personaje de su propio relato. El relato metadieгético, uno de los recursos narrativos típicos de las formas épicas, se inserta en el relato primero según distintos procedimientos. Las relaciones de unión entre relato primero y metadieгético identifican los principales tipos de relatos metadieгéticos: en primer lugar, una relación de causalidad directa, figurada como una concatenación, entre acontecimientos de la metadiégesis y los de la diégesis otorga al relato segundo una función explicativa; en segundo lugar, una relación de contraste caracterizada por la ausencia de una continuidad espacio-temporal entre metadiégesis y diégesis, y entonces indirecta y necesariamente mediatizada por el relato, define una relación puramente temática; en tercer lugar, si los dos niveles de la historia no muestran ninguna relación explícita, significa que es el mismo acto de narración el que desempeña una función de distracción y obstrucción en la diégesis, independientemente del contenido del relato metadieгético, y entonces la relación se da tan solo entre el acto narrativo y la situación presente. Los efectos de transición de un nivel narrativo a otro se producen a través de la mediación de la propia narración, toda otra forma de tránsito es, según Genette, imposible o por lo menos transgresiva<sup>791</sup>. Se trata de formas de intervención de la instancia narrativa que solicitan de forma directa o indirecta la intervención del lector y que saltan de un nivel narrativo a otro. Genette propone de aplicar a todas esas trasgresiones el término de "metalepsis narrativa"<sup>792</sup> retomando la figura clásica de la "metalepsis", que consistía en fingir que el poeta ocasionase los efectos que describía.

El tercer y último rasgo definitorio de la instancia narrativa es la "persona", entendiendo, en la visión genettiana, ya no la "persona gramatical", sino la presencia de la "persona del narrador". De hecho, según

---

<sup>790</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>791</sup> *Ibidem*, p. 289.

<sup>792</sup> *Ibidem*, p. 290.



Genette, la expresión de narración en primera, segunda o tercera "persona" resulta inadecuada, puesto que corre el riesgo de crear confusión y considerar variable un elemento de hecho invariable de la situación narrativa, es decir la presencia tanto implícita como explícita del narrador<sup>793</sup>. Sin embargo, la elección del narrador, no es simplemente de naturaleza gramatical o retórica, sino que atañe más bien a las distintas actitudes narrativas. Así pues diferenciaremos un narrador que se expresa en primera persona, o "homodiegético", de uno que deja la palabra a sus personajes o a un narrador externo, o "heterodiegético"<sup>794</sup>. Dentro del tipo homodiegético, además, distinguiremos dos variedades el narrador que también es protagonista de su relato, para el cual Genette reserva la definición de "autodiegético", y el narrador que desempeña un papel más bien secundario, de observador o testigo, menos definido y, por lo tanto, transgresivo. En esta segunda posibilidad se sitúan, por ejemplo, las dinámicas emblemáticas del fantástico borgiano, puesto que, de hecho, como subraya Genette, "carecen de acepción de persona", y dejan espacio a una identificación fragmentada y sutil del narrador con los distintos personajes del relato<sup>795</sup>. Por lo tanto, el narrador puede ser definido en base al nivel narrativo en el que se sitúa (extradiegético o intradiegético) o según su relación con la historia (homodiegético o heterodiegético)<sup>796</sup>. Como se nota, la "conquista del «yo»" no se configura en todos los casos como un "regreso y presencia a y de sí mismo, instalación en la comodidad de la «subjetividad»", sino también expresión de una compleja arquitectura narrativa y de un distanciamiento y descentramiento del autor de la instancia narrativa a la que da vida, por lo tanto, el "yo narrante", que Spitzer define "erzählendes Ich", se separa del "yo narrado", o "erzähltes Ich"<sup>797</sup>.

La función del narrador es, fundamentalmente, la de contar la historia, por lo tanto desempeña una función propiamente "narrativa". Sin embargo no podemos olvidar otros importantes aspectos de la narración que nos llevan a individuar otras funciones del narrador. En primer lugar, el hecho de encontrar segmentos metanarrativos, en los que el autor se refiere a su propio texto para indicar articulaciones, conexiones o relaciones acerca de la organización interna del texto, corresponde a la que Genette llama "función de control". En segundo lugar, el interés del autor por su propio lector, o "narratario", destinatario de la narración, muy cercano a las funciones fática (verificar el contacto) y conativa (actuar sobre el destinatario)

---

<sup>793</sup> *Ibidem*, p. 298.

<sup>794</sup> *Ibidem*, p. 299.

<sup>795</sup> *Ibidem*, p. 301.

<sup>796</sup> *Ibidem*, p. 302.

<sup>797</sup> *Ibidem*, p. 307.

individuadas por Jakobson, corresponde a la "función de comunicación". En tercer lugar, la orientación del narrador hacia sí mismo, indicada por Jakobson como "función emotiva", gracias a la que el narrador expresa incluso la relación que él guarda con su relato, con su historia contada, y que por tanto Genette propone indicar como "función testimonial o de atestación". Además, estas mismas intervenciones del narrador pueden ser de carácter didáctico o explicativo, y, por lo tanto, corresponden a una "función ideológica"<sup>798</sup>.

Estas impostaciones de la instancia narrativa nos dan informaciones sobre el tipo de "narratario" o destinatario inmanente de un discurso narrativo que justifica la aparición del relato, que el autor se figura. Afirma Genette: "Como el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente en el mismo nivel diegético". Esto significa que a un narrador intradiegético, corresponde un narratario intradiegético, en cambio a un narrador extradiegético corresponde un narratario extradiegético.

Por lo tanto la instancia narrativa, caracterizada por los rasgos mencionados, resulta ser un mecanismo complejo, muy a menudo ofuscado por la importancia reservada a otros aspectos de análisis, y que en cambio hay que valorar en su autonomía para poder entrar en el funcionamiento del texto y dejar que este, gracias a las perspectivas de la narratología, nos restituya nuevos significados.

---

<sup>798</sup> *Ibidem*, p. 310-311.

## 2. Análisis narratológica estructurada del corpus de periodismo narrativo peruano

### 2.1 Los reportajes histórico-sociales

Los reportajes de carácter histórico-social representan las formas más lineales y conservadoras con respecto a las categorías narratológicas individuadas por Genette. Su estructura, en general, respeta el canon del reportaje clásico, denotativo y de investigación, respondiendo a las ansiedades informativas a través de la exposición del hecho, o de la noticia, la búsqueda de sus causas, a veces inéditas o escondidas, y la previsión de sus consecuencias, según el esquema clásico de las "5W" del periodismo, es decir los interrogativos fundamentales "qué", "quién", "cómo", "dónde" y "porqué".

En el caso de los siete textos del corpus que conforman este apartado podemos notar una clara prevalencia de una colocación de la diégesis en una narración al pasado, conforme la natural posición temporal del autor respecto de los hechos tratados, con una frecuente incursión en el territorio de la analepsis como forma para indagar las causas previas de los sucesos y dar conocimiento de hechos desconocidos, y el uso de efectos de prolepsis de carácter predictivo, con función aglutinante para asegurar continuidad entre las causas y los efectos o consecuencias futuras, pero también con función referencial del autor, que, como veremos más adelante, demuestra colocarse en una posición extradiegética y omnisciente con respecto del lector. Por lo tanto, podemos establecer una correspondencia entre la forma del reportaje histórico-social y el relato propiamente histórico.

La totalidad de los textos comparte la misma temática, es decir la violencia política en la época del Conflicto Armado Interno, por lo tanto el tiempo de la historia, o diégesis, no se sitúa en un pasado remoto, sino en un pasado reciente, con una extensión máxima que llega a finales de los años '70, concentrándose de manera específica sobre la década más emblemática del conflicto, a partir de 1990 hasta el año 2000. Considerando que los textos del corpus de periodismo narrativo, como ya se ha dicho, se publicaron a partir del año 2000 en adelante, caracterizando por lo tanto la producción cultural del principios del siglo XXI, el salto entre la diégesis y el tiempo del relato es bastante breve.

De hecho, observando los materiales de esta sección, vemos que las dos primeras obras, es decir, el texto de Sally Bowen *El expediente Fujimori, El Perú y su Presidente 1990-2000*<sup>799</sup>, y el de Sally Bowen y

---

<sup>799</sup> Bowen, Sally, *op. cit.*

Jane Holligan *El espía imperfecto, La telaraña siniestra de Vladimiro Montesinos*<sup>800</sup>, se refieren a los años de la ascensión al poder de Fujimori, en una parábola que abarca desde las experiencias académicas como profesor y rector de la Universidad Nacional Agraria La Molina de Lima, la candidatura en las elecciones presidenciales, la elección democrática en 1990 y el autogolpe con la declaración del estado de emergencia y la dictadura en 1992, la vinculación con el oscuro personaje de Vladimiro Montesinos, hasta la huida en Japón y la transición a la democracia.

En segundo lugar, destacan otras dos obras, es decir el texto de David Hidalgo Vega *Sombras de un rescate. Tras las huellas ocultas en la residencia del embajador japonés*<sup>801</sup> y el de Umberto Jara, *Secretos del túnel: Lima, Perú, 126 de cautiverio en la residencia del embajador del Japón*<sup>802</sup> ambas dedicadas a la toma de la embajada japonesa de Lima por parte de un comando del MRTA ocurrida en 1996, en plena época terrorista, indagado como uno de los episodios más mediáticos pero a la vez más enigmático de la década fujimorista. Ambos textos, con distintas modalidades, pretenden entrar en las dinámicas ocultas del largo secuestro de rehenes en la residencia del embajador, la operación militar organizada para liberarlos y la misteriosa matanza de los terroristas secuestradores, a testimonio de las drásticas medidas y estrategias de contrainsurgencia autorizadas por el Estado para ser promovidas y realizadas por las Fuerzas Armadas.

En tercer lugar, siempre en el surco del interés hacia la década fujimorista, observada desde una perspectiva distinta, encontramos dos textos, *Ojo por ojo, La verdadera historia del Grupo Colina*<sup>803</sup> de Umberto Jara y *La caída del héroe. La verdadera historia del general Ketín Vida*<sup>804</sup> de José Carlos Paredes, que se centran en las historias secretas de militares implicados en la realización de operativos antiterroristas y cercanos a las posiciones de poderes en el gobierno, así como la formación de grupos paramilitares para las tareas más cruentas de la lucha al terrorismo, como la desaparición de personas, la tortura y los interrogatorios de los informantes hasta llegar a la eliminación física del enemigo, hechos que claramente habían sido cuidadosamente ocultados por la élite política.

Por último, otro aspecto, otra faceta de la misma época es indagada por el texto de Santiago Roncagliolo *La cuarta espada, La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*<sup>805</sup>, dedicado al líder del movimiento guerrillero Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, desde la formación del pensamiento senderista,

---

<sup>800</sup> Bowen Sally; Holligan, Jane, *op. cit.*

<sup>801</sup> Hidalgo Vega, David, *op. cit.*

<sup>802</sup> Jara, Umberto, *op. cit.*, 2007b.

<sup>803</sup> Jara, Umberto, *op. cit.*, 2007a.

<sup>804</sup> Paredes, José Carlos, *op. cit.*, 2006.

<sup>805</sup> Roncagliolo, Santiago, *op. cit.*

en los años '70, hasta la implementación de un plan terrorista extendido y de una metodología política llevada al cabo a través de un movimiento y de una verdadera filosofía maoísta guiada por una cúpula de mentores y la consecuente captura del líder y la caída de la estructura interna del pseudo-partido político ocurrida en los años '90.

Un recurso útil a la hora de empezar a seccionar la estructura narratológica de los textos es la individuación de lo que Genette llama "relato primero"<sup>806</sup>, es decir la línea narrativa primaria y fundamental sobre la que se rige la narración y desde la que podemos medir distancias y alteraciones, y que, en este primer segmento de análisis, nos restituirá la imagen de la "tónica temporal"<sup>807</sup> del texto, que, por lo general, se configura como una transposición lineal del tiempo de la historia al tiempo del relato, con raros casos de fragmentación del orden temporal, y casi nulos efectos de alteraciones de frecuencia. El significado de las alteraciones de ritmo caracteriza todos los textos, pero en cada uno adquiere un sentido distinto, aunque en general constituyan elementos de cohesión narrativa y ampliación del tiempo del relato.

En cuanto a las categorías modales, los reportajes histórico-sociales no se presentan como un conjunto homogéneo. Se trata principalmente de relatos de acontecimientos, aunque en algunos casos se evidencien intersecciones de relatos de palabras, en las que se manifiesta una función ideológica necesaria a la instancia narrativa, pero cabe subrayar que en estos textos el tratamiento de la distancia varía según los casos, desde la simple inserción de elementos indirectos, típicos del discurso narrativizado, a la transcripción, ficcional o menos, de diálogos, que remite al discurso transpuesto. En todos los casos se evidencia una focalización interna, caracterizada por la omnisciencia del narrador, que en algunos casos llega a configurarse como un personaje de la misma narración. La focalización interna, de hecho, resulta coherente con la necesidad de dar a conocer los contenidos de estos reportajes porque se trata de materiales importantes para comprender las estrategias de construcción de las estructuras de poderes y para conocer las vicisitudes ocultas de la época del Conflicto Armado Interno, aunque claramente el flujo de información es regulado por el autor para asegurar tensión narrativa a lo largo del texto.

Por último, en cuanto a la voz, o a las categorías enunciativas, podemos observar una prevalencia de narradores heterodiegéticos. Sin embargo, en algunos casos el autor llega a la que Genette llama "conquista del yo" colocándose en la escena como narrador homodiegético o bien autodiegético, y entonces protagonista, lo que en cierta medida demuestran una participación de tipo testimonial en el relato: en

---

<sup>806</sup> Genette, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989, p. 104.

<sup>807</sup> Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 208.

algunas medidas el narrador mismo se incorpora como personaje en la narración, y aunque no lo haga se puede notar su experiencia directa con el material histórico tratado. Se trata prevalentemente de narraciones ulteriores, entonces en pasado, o bien intercaladas, en las que se mezclan distintos planos temporales, y de un nivel narrativo que oscila entre diegético y metadiegético, puesto que a veces el narrador se sirve de sus propios personajes para que cuenten historias secundarias, o bien tome la palabra para insertar en el texto reflexiones sobre su propia narración, como de hecho se puede observar en distintos casos.

### 2.1.1 El expediente Fujimori, El Perú y su Presidente 1990-2000 de Sally Bowen

*El expediente Fujimori, El Perú y su Presidente 1990-2000*<sup>808</sup> es un reportaje largo cuyo relato primero es la trayectoria de ascensión al poder del ex Presidente Alberto Fujimori. No se trata, como podría pensarse, de un perfil o de un texto biográfico, ya que el texto no se centra tan solo en esta figura, sino que ahonda en una época tratando de explorar las complejidades de un país, Perú, y las dinámicas de las distintas comunidades sociales, culturales y étnicas que lo componen, entre las cuales destaca, obviamente, la comunidad "nikkei"<sup>809</sup>, compuesta por los inmigrados japoneses y sus descendientes. El texto, por lo tanto, no apuesta por la meticulosa reconstrucción de la vida de Fujimori, sino por la indagación de un segmento temporal, es decir la década 1990-2000, que representa, de hecho, la línea narrativa del relato primero, mientras que las expansiones textuales conciernen hechos significativos ocurridos antes de este periodo, o bien miradas laterales a situaciones que paralelamente iban desarrollándose, así como suposiciones para el futuro.

El relato primero está marcado por un decidido uso de verbos en pasado, que oscila, según las exigencias, entre el pretérito indefinido y el pretérito perfecto, y que se centra en la figura de Fujimori.

---

<sup>808</sup> Bowen, Sally, *op. cit.*

<sup>809</sup> La inmigración japonesa en Perú tiene una larga historia y su inicio remonta a finales del siglo XIX, cuando la crisis económico-social del país oriental determinó la llegada de muchos trabajadores a las costas peruanas. La comunidad ha ido integrándose después de la Segunda Guerra Mundial, ampliada también por sus descendientes nacidos en tierras americanas. En la actualidad cuenta con alrededor de 50 mil personas y conserva cuidadosamente su identidad cultural a través de la reproducción de tradiciones, festividades, ritos y herencias socio-culturales. La comunidad japonesa es indicada como "comunidad nikkei", término a veces substituido por "nisei" (二世), es decir de segunda generación. Véase la página web de la *Asociación Peruana Japonesa APJ* <<http://www.apj.org.pe>>.

Podemos citar varios ejemplos a lo largo del texto, puesto que la línea narrativa central no se modifica y no pierde su objetivo hasta el final del libro.

A diferencia de sus hermanos y hermanas que se mezclaron con la comunidad japonesa en el Perú (de 45.000 personas, de acuerdo con el censo de 1989), Fujimori se alejó de sus raíces ancestrales e hizo esfuerzos especiales para integrarse: frecuentemente es descrito como un "nisei acriollado".<sup>810</sup>

Durante la mayor parte de los años 90, Fujimori gobernó el Perú junto con dos agentes de poder no elegidos: el general Nicolás de Bari Hermoza Ríos, jefe de las Fuerzas Armadas, y Vladimiro Montesinos Torres, la figura reservada que manejó el cada vez más poderoso Servicio de Inteligencia Nacional detrás de bambalinas.<sup>811</sup>

Para completar el escenario, Fujimori montó y comandó personalmente una gran operación militar y policial para capturar al sucesor de Abimael Guzmán, el líder de la sobreviviente facción de Sendero Luminoso conocida como "Sendero Rojo".<sup>812</sup>

Sobre esta estructura narrativa de naturaleza esencialmente histórica se insertan ramificaciones en presente o en pretérito imperfecto que señalan una desviación de la mirada a otros aspectos, igualmente importantes para conformar el cuadro de la situación socio-histórica indagada, como por ejemplo la descripción de la comunidad nikkei:

Los japoneses tenían una ética laboral muy desarrollada y muchos lograron rápidamente buenas posiciones de bienestar económico. [...] Los padres solían hablar en japonés en casa y preservaron las costumbres de su país de origen. Había un número de colegios japoneses en Lima, y los matrimonios generalmente se realizaban dentro de la comunidad (hacia 1989, todavía dos tercios se casaban con descendientes de japoneses). La segunda y las subsecuentes generaciones generalmente daban a sus hijos un primer nombre japonés, quizá seguido por uno español.<sup>813</sup>

---

<sup>810</sup> Bowen, Sally, *op. cit.*, p. 6.

<sup>811</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>812</sup> *Ibidem*, p. 380.

<sup>813</sup> *Ibidem*, p. 5.

O también el involucramiento de personajes emblemáticos, como el célebre opositor político de Fujimori, Mario Vargas Llosa, en su primera experiencia política como candidato presidencial:

En ese momento Vargas Llosa tenía 51 años de edad, y era el escritor más famoso del Perú. Había ganado una serie de premios literarios internacionales y estado entre los finalistas para el Premio Nobel de Literatura. Virtualmente exiliado por voluntad propia desde los años 60, prefería la compañía de los intelectuales de París y Londres y, para fines de los años 80, pasaba poco tiempo en su nativo Perú.<sup>814</sup>

O bien la presentación de los siniestros personajes que se volvieron colaboradores y hasta maniobreros del régimen:

Si Hermoza, un soldado aburrido y sin inspiración, estaba contento en la mayoría de los casos de adecuarse a los planes propuestos, el implacable Montesinos era un oportunista de nacimiento que sacó ventaja rápidamente de la puerta que Francisco Loayza le había abierto entre la primera y la segunda vuelta electoral.<sup>815</sup>

Por cierto, estos segmentos narrativos incursionan en ámbitos no propiamente periodísticos, no verificables y sin una fuente declarada, y están enriquecidos por una caracterización subjetiva de los personajes lograda a través de la adjetivación, que proporciona al texto una nueva configuración, mayormente descriptiva. El tiempo del relato consensa una década en las casi cuatrocientas páginas del texto, asegurando expansiones que alcanzan incluso épocas remotas para recuperar datos importantes, como la incursión sobre la origen de la familia Fujimori, o hasta las orígenes de la comunidad nikkei.

Si por un lado, con respeto a este contexto, las alteraciones de orden, es decir las anacronías narrativas, no resultan particularmente significativas, y parecen tener simplemente la función de conectar el tiempo del relato al tiempo de la historia – salvo un caso específico de analepsis, entonces de salto hacia atrás, que será tratado más adelante –, por otro lado hay que subrayar que estos segmentos, de hecho, producen un efecto de alteración del ritmo narrativo, y por lo tanto representan, en términos genettianos, anisocronías. Numerosas son las pausas descriptivas que permiten expresar, entre otras cosas, las ambientaciones de los hechos, ralentizando el ritmo del relato. Significativo, a este propósito, es el largo

---

<sup>814</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>815</sup> *Ibidem*, p. 55.



incipit descriptivo del libro, que sube el telón sobre el lugar más emblemático de la toma de decisiones en Perú, es decir la residencia presidencial. El Palacio de Gobierno se volvió símbolo no solo del poder sino también de su representación, y hasta escenificación pública<sup>816</sup>, y logra, en la abertura del texto de Bowen, adquirir la misma atmosfera de misterio y ocultaciones que caracterizó la época indagada:

El Palacio de Gobierno, achatado pero imponente, se encuentra ubicado a un lado de la plaza principal de Lima, la Plaza Mayor. En los implacables días nublados, que son la norma durante casi todo el año, ese monumental edificio se ve más gris e inaccesible que nunca. Sólo la guardia de Palacio, los Húsares de Junín, con sus graciosas vestimentas de opereta de color azul brillante y rojo, aligeran la melancolía reinante.<sup>817</sup>

No se evidencia, en cambio, un uso significativo de la elipsis, contrastada en realidad por el intento de dar a conocer todo lo posible acerca de los sucesos y de sus conexiones. Sin embargo, cabe mencionar la implementación de una peculiar herramienta narrativa híbrida, utilizada, contrariamente al significado de la figura de la elipsis, para acelerar la sucesión de eventos del relato primario, y que consiste en la inserción de algunos flash noticiosos y diarísticos.

Estos fragmentos se presentan en letra cursiva, separados gráficamente del resto del texto y divididos en párrafos que quieren retratar la forma de un breve artículo informativo o bien una página de diario. Generalmente, se encuentran inmediatamente después de un punto crucial del texto y tienen una función informativa y fáctica, puesto que proporcionan la información clave a la que la autora quiere llevar el lector modificando el tono retórico del texto. En el caso siguiente, por ejemplo, Bowen describe, en el texto, las candidaturas y las campañas electorales de Fujimori y Vargas Llosa en 1990, así como la atmosfera agitada de la víspera de la vuelta electoral. En lugar de seguir narrando los resultados del escrutinio, la autora interrumpe la narración e inserta, sin más, un segmento en forma de noticia de prensa, a través del que llega a la conclusión de las votaciones presidenciales:

---

<sup>816</sup> Estos aspectos han sido tratados en mi tesis de maestría, dedicada a la figura y a la representación pública del poder de Alberto Fujimori entre Perú y Japón. Véase Cairati, Elisa, *Il reality show di Alberto Fujimori*, Tesis de Maestría, Università degli Studi di Milano, Milano, 2011 (inédito).

<sup>817</sup> Bowen, Sally, *op. cit.*, p. 3.

*Lima, 10 de junio de 1990. A las 6 p.m., al cierre de la votación, los analistas están dando los primeros resultados basados en las encuestas a la salida de las urnas. Los inimaginables tres meses atrás, aparentemente se confirma: el afamado novelista mundial Mario Vargas Llosa, quien durante los dos últimos años esperaba firmemente ser el nuevo Presidente del Perú, ha sido derrotado por un semidesconocido hijo de inmigrantes japoneses. [...]*<sup>818</sup>

Puesto que la autora presenta estos fragmentos sin citar la fuente, podemos deducir que se trate de una posible transposición del relato en formato de prensa, como hipotéticamente hubiera sido presentado en aquel entonces. Podemos contar aproximadamente unas cuarenta de estas articulaciones narrativas, diseminadas a lo largo de los catorce capítulos de los que se compone el texto, y que, de hecho, representan una actualización de los hechos, una modalidad de hacerlos revivir en el lector. Ellos se configuran, por lo tanto, como analepsis, es decir como saltos hacia el pasado, caracterizados por el uso periodístico del presente histórico. Su amplitud bastante extensa, puesto que cada fragmento ocupa una o hasta dos páginas, y su alcance configura una analepsis interna al tiempo del relato primero, no repetitiva, sino más bien completa, en el sentido de que no solo comenta sino proporciona una información decisiva, no presentada por el texto.

Por ende, podemos considerar esta herramienta de alteración del orden y de aceleración el ritmo del relato una peculiar forma de sumario narrativo, de carácter híbrido, ya que intercala en el relato el lenguaje de la prensa. Pero no solo, en algunos casos, estos fragmentos se configuran como verdaderas páginas de diario o apuntes tomados de la libreta de la autora. Como en la secuencia siguiente, en la que, en el medio de un relato absolutamente ajeno al "yo autorial", con un narrador entonces heterodiegético omnisciente que conoce el pasado, el presente y el futuro de los hechos y que incluso atribuye sueños, pensamientos y reflexiones a sus personajes, con una focalización cero, emerge improvisamente la voz íntima de la autora, que, como veremos más adelante, coloca a sí misma en la escena, permitiendo establecer una conexión directa entre su experiencia y la transposición narrativa de las reflexiones y de las investigaciones posteriormente desarrolladas:

*PV-1, puesto de vigilancia peruano a nueve kilómetros de Tiwinza y el más cercano de la frontera con Ecuador, mediados de febrero de 1995. Lo absurdo de este conflicto se ve aquí. [...] El coronel a cargo*

---

<sup>818</sup> *Ibidem*, p. 30.

*nos ha ofrecido la oportunidad de caminar hasta Tiwinza: tomará dos días cubrir los 9 kilómetros, dice, y dos días para regresar. La mayoría de los veinte reporteros declinan. De los cinco que salen, dos regresan a las dos horas dando traspié, cubiertos de barro hasta la cintura, reportando que los caminos de la selva son casi imposibles. Otros que hacen el intento regresan por la noche al campamento, sin haber alcanzado sus objetivos: las minas antipersonales enterradas en la profundidad del fango del camino son activadas al paso y hacen muy peligroso continuar. Salimos volando precariamente de la misma forma como entramos.*<sup>819</sup>

Dichos segmentos, por lo tanto, representan tanto una alteración del orden del relato, así como del ritmo, creando un efecto de suspense y tensión narrativa. A nivel modal, además, ellos señalan un cambio del punto de vista, desde una focalización cero, externa y de actitud objetivista, a una focalización interna vehiculada por un narrador no solo interno sino propiamente autodiegético, puesto que se pone como protagonista de los hechos. La distancia narrativa, por lo tanto, desde la lejanía respetuosa y cautelosa del observador externo se reduce drásticamente hasta anularse, superando la observación participante y llegando a configurar un verdadero testimonio. De hecho, estos insertos narrativos delatan no solo un cambio en la modalidad narrativa, sino también en la enunciación: como hemos dicho, la autora pasa de utilizar una voz heterodiegética a la propia voz intradiegética, con el objetivo de retratar su experiencia de reportera en el medio de las vicisitudes dramáticas que analiza, viéndose entonces como un personaje más de la historia. De hecho, cuando la narración de Bowen llega al punto de la toma de la residencia del embajador de Japón por un comando del MRTA, es precisamente gracias a la inserción de un fragmento narrativo autobiográfico que nos damos cuenta de que Bowen se encontraba en la residencia en el momento del ataque, y que fue liberada a las pocas horas de del secuestro como todas las mujeres, pero siendo periodista tuvo la oportunidad de hablar con uno de los terroristas

*Residencia del embajador del Japón, Lima, medianoche 17 de diciembre de 1996. Nosotras, las dos periodistas mujeres que hemos decidido salir sin antes hablar con el hombre a cargo de la operación, somos llevadas al escritorio del primer piso al lado del hall principal. Un hombre bajo con un pañuelo rojo, negro y blanco anudado de manera casual alrededor del cuello, nos da la bienvenida solemnemente: nos presentamos, nos damos la mano. El contacto es frío, sus ojos firmes, su voz baja e inquebrantable. Tiene 43 años de edad, nos dice, y le podemos llamar de Hemigidio Huerta Loayza. [...]*

---

<sup>819</sup> *Ibidem*, pp. 235-236.

*"Ahora", dice, "les toca salir a ustedes. No quiero mujeres en la residencia". Le damos la mano otra vez y, surrealísticamente, le entregamos nuestras tarjetas de presentación. Franqueadas por una empleada doméstica descubierta escondida en la cocina, somos las últimas mujeres en salir.<sup>820</sup>*

En estas partes la función del narrador se vuelve testimonial, abriendo una brecha sobre la relación que la Bowen misma detiene con su propio relato. Asimismo, vemos como en estos segmentos aumenta el flujo de información disponible ya no solo a nivel histórico, sino también a nivel descriptivo y meta-comunicativo, por lo tanto podemos considerarlos paralepsis, mientras que, con el retorno, inmediatamente siguiente, a la narración heterodiegética tendremos una reducción del flujo informativo, y entonces se evidenciarán momentos de paralipsis: De hecho, la narración que sigue al segmento que acabamos de citar abandona por completo el tono diarístico y testimonial para volver a la modalidad narrativa histórica heterodiegética, externa al relato:

Pronto se reveló que el nombre "Comandante Huerta" era, en realidad, el seudónimo de Néstor Cerpa Cartolini, un antiguo jefe sindical que había visto morir a sus compañeros en 1979 en el ataque policial a la fábrica Cromotex. Fue encarcelado durante diez meses por participar en el incidente. [...] La noche del 17 diciembre, Cerpa declaró que la temeraria acción era una "demostración de que el gobierno siempre miente cuando dice que el MRTA está destruido". Aun cuando las mujeres estuvieron en fila para ser liberadas, sus lugartenientes aprovecharon la oportunidad para recordar a su audiencia cautiva que el MRTA era bastante diferente de Sendero Luminoso.<sup>821</sup>

Asimismo, cabe subrayar que los fragmentos de cuento directo de la autora substituyen la presencia de escenas dialogadas y del discurso indirecto, cuyo uso, en efecto, es muy reducido y consiste, como se intuye de la lectura, tan solo en la cita de frases tomadas de entrevistas realizadas por la autora, aunque esta inferencia no esté señalada en el texto. Se trata simplemente de aserciones o digresiones completivas que acreditan o soportan la narración principal, sobre todo en concomitancia con la presentación de un personaje, de sus acciones y de su visión de la historia, y, en este caso, del conflicto. Por ejemplo, describiendo la crisis de la embajada japonesa y su toma por parte de terrorista del MRTA, Bowen introduce la figura del Almirante Giampietri, y utiliza sus palabras para consolidar su discurso:

---

<sup>820</sup> *Ibidem*, pp. 277-278.

<sup>821</sup> *Ibidem*, pp. 278-279.

La violencia periódica y la agresión física de este tipo ayudó a que los rehenes que estuvieron cautivos durante un período tan largo evitaran el "Síndrome de Estocolmo", nombre del fenómeno de identificación con los captores. "Siempre sabíamos que ellos eran el enemigo, desde el primer momento hasta el final", dijo Giampietri. "Cantaban otro himno, vestían otro uniforme".<sup>822</sup>

Otra vez, estamos delante a escenas que constituyen, en realidad, analepsis internas puesto que remiten sustancialmente al momento en que Sally Bowen entrevistó los protagonistas históricos de las vicisitudes, esta vez ya no de carácter completivo, sino más bien repetitivo, porque consisten en evocaciones directas de los personajes a través de sus propias palabras. Se trata de un discurso transpuesto insertado en un relato esencialmente "de acontecimiento", según la terminología genettiana, que determinan un nuevo cambio de la instancia narrativa: es el mismo entrevistado quien, pasando a una focalización interna, se vuelve narrador de historias paralelas, configurando lo que Genette llama "narrador metadieético".

Por lo tanto, considerando los cambios a nivel enunciativo, podemos identificar la presencia de tres niveles narrativos: el nivel del relato primero, caracterizado por una narración heterodieética con focalización cero, el nivel de los fragmentos autobiográficos, caracterizados por una narración autodieética con focalización interna, y, por último, el nivel de los relatos secundarios, caracterizados por la presencia de narradores metadieéticos internos a la narración. No se evidencian, en cambio, efectos significativos de frecuencia, el relato es singulativo, puntual, con una escasa evocación de repeticiones, lo que revela el interés de la autora para la indagación de aspectos ocultos de una figura y de una década de la historia social peruana que merecen la pena ser considerados en su totalidad para poder interpretar adecuadamente los sucesos que llevaron al Conflicto Armado Interno. No olvidemos que, como se ha señalado en el primer capítulo<sup>823</sup>, Sally Bowen es una periodista inglesa, enviada como corresponsal en Perú, y por lo tanto ajena a las dinámicas socio-culturales de aquel país e interesada a entenderlas para poder entrar en las dinámicas de lo que estaba ocurriendo a nivel político con graves repercusiones para la preservación de las garantías constitucionales, democráticas y, sobre todo, de integridad física de los ciudadanos. Los segmentos testimoniales y la conmixión de tres niveles narrativos en los que se mueve este largo reportaje adquiere un sentido aun más fuerte si relacionado con el contexto en el que este texto fue escrito y con la urgencia de dar un sentido a un presente traumático.

---

<sup>822</sup> *Ibidem*, p. 296.

<sup>823</sup> Véase la sección de presentación de los protagonistas del periodismo narrativo peruano del presente trabajo, cap. I, apartado 1.1.5., "Periodismo narrativo de investigación social y política en Perú", p. 19.

### 2.1.2 El espía imperfecto, La telaraña siniestra de Vladimiro Montesinos de Sally Bowen y Jane Holligane

El segundo texto de Sally Bowen, *El espía imperfecto, La telaraña siniestra de Vladimiro Montesinos*<sup>824</sup>, escrito en colaboración con la colega y también corresponsal extranjera en Perú Jane Holligane, recorre la misma etapa histórica, sin embargo se focaliza sobre otro personaje clave de la vida peruana, es decir Vladimiro Montesinos. Montesinos, tras una frustrada carrera militar, y en el medio de varios tipos de actividades ilícitas, cuales narcotráfico, soborno y espionaje, se convirtió en uno de los consejeros y hombres de confianza de Fujimori, director en cubierta del SIN (Servicio de Inteligencia Nacional) y manipulador de los asuntos gubernamentales. Sin embargo, muchos de sus delitos emergieron con el desmantelamiento y la crisis del poder dictatorial en el conflicto, por tanto, tras una huida en América Central, este oscuro personaje fue detenido y se encuentra cautivo en una cárcel de máxima seguridad limeña.

Conforme al primer texto de Bowen, la línea narrativa del relato primero de *El espía imperfecto*<sup>825</sup> consiste en la historia de vida de Montesinos y está caracterizado por el uso de verbos en pasado, entre pretérito indefinido y pretérito perfecto, hasta deslizar en un imperfecto de carácter narrativo:

Vladimiro Montesinos nació en Arequipa el 20 de mayo de 1945, según uno de sus dos certificados de nacimiento. Era un muchacho tranquilo y corriente que – todo parecía indicar – estaba destinado a ser un joven mediocre. Incluso para sus amigos, era obvio que Vladi tendría muy pocas posibilidades de ascender rápida y fácilmente en la jerarquía del Ejército.<sup>826</sup>

Frecuentemente, el pretérito imperfecto denota la inserción de segmentos narrativos paralelos al relato primero, que, como en nuestro primer caso, rellenan y completan la línea central enfocando personajes secundarios pero funcionales para comprender la dimensión de la situación que originó y permitió el auge de Montesinos, como, por ejemplo, su familia:

Los Montesinos eran considerados una familia inteligente y estudiosa, que amaba el arte y gozaba todavía de cierta consideración en su ciudad natal, Arequipa, situada entre la costa y la cordillera de los

---

<sup>824</sup> Bowen Sally; Holligan, Jane, *op. cit.*

<sup>825</sup> *Ídem.*

<sup>826</sup> *Ibidem*, p. 20.

Andes en la zona Sur del Perú. Sin embargo, no pertenecían al clan de las familiar de tradición militar y tampoco gozaban del derecho natural que otorga el poder ni del privilegio que conlleva pertenecer a uno de los 20 "apellidos" que aún hoy conforman la eterna élite del Perú.<sup>827</sup>

El texto adquiere un tono definitivamente más biográfico respecto del texto dedicado a Fujimori, sin embargo permanece anclado a amplias digresiones sobre la realidad socio-cultural de Perú en los años '90 y 2000, no configurando propiamente un perfil periodístico sino más bien un reportaje largo sobre algunos de los personajes más importantes de la cúpula del poder no a caso definido "fuji-montesinista", entre los cuales destaca el mismo Montesinos, dedicando amplio espacio también a los mecanismos de manipulación de la opinión pública, de soborno y corrupción operados en el gobierno, así como de los planes de lucha al terrorismo que, sin preocupaciones por la preservación de los derechos humanos, se pusieron en marcha en aquellos años.

En el texto destaca la misma estructura narrativa de carácter histórico-informativa que mira a iluminar aspectos poco conocidos de las actividades de este personaje pero también facetas de la vida peruana en general desde finales de los años '60, en los que Montesinos se crió, frecuentando, entre otros, el ambiente militar, desde la Escuela Militar de Chorrillos, hasta la Escuela de las Américas. En la narración se evidencia un uso extensivo de la prolepsis, relativa sobre todo a hechos colocados en el pasado y que sin embargo resultan ser significativos para la evolución del personaje o de las situaciones políticas. Un ejemplo relacionado con este punto puede ser el siguiente:

La escuela estadounidense se convertiría posteriormente en el blanco de intensas críticas de los grupos de derechos humanos porque enseñaba a los soldados de América del Sur la tortura y las tretas sucias que se usaron para "desaparecer" a miles de personas durante la época en que los movimientos insurgentes de izquierda se propagaron por toda la región.<sup>828</sup>

Dichas anticipaciones desvelan el papel del narrador omnisciente que lleva al cabo la narración asegurando una conexión estable entre los sucesos del pasado, de todas forma de un pasado reciente, y de sus evoluciones o consecuencias en el futuro. Por lo tanto, podemos observar un tratamiento modal externo,

---

<sup>827</sup> *Ídem.*

<sup>828</sup> *Ibidem*, p. 29.

con un punto de vista distante de lo que se configura esencialmente como un relato de acontecimientos, sin espacio para la reelaboración de pensamientos o reflexiones por parte del narrador o de los personajes.

La focalización, por ende, es de tipo cero: el narrador, que como emerge de la observación de la instancia narrativa coincide con el autor, conoce los acontecimientos a lo largo de todo su desarrollo, desde las premisas hasta las consecuencias, y organiza un relato cronológico para reconstruir el presente. En este contexto, las prolepsis y las analepsis son significativas puesto que acreditan la omnisciencia del narrador:

La noche del 13 de noviembre de 1992 fue sólo un poco menos dramática de aquella del 5 de abril y del 12 de septiembre. Un intento de contragolpe perpetrado por oficiales desafectos fue desactivado rápidamente. [...] Esa noche, en un breve lapso y al abrigo de la oscuridad, se sucedieron la irrupción en Palacio de Gobierno de un capitán que buscaba forzar la entrada a la habitación de Fujimori; una disputa a tiros entre agentes del Servicio de Inteligencia y militares en retiro, que concluyó con el arresto de un grupo de conspiradores; y el abandono de Palacio de Gobierno por parte del presidente Fujimori, quien buscó refugio en la residencia de la embajada de Japón, país del que ocho años después afirmaría ser ciudadano.<sup>829</sup>

Además, en cuanto a la voz, se trata de una narración ulterior, en términos genettianos, es decir un relato en forma de pasado, vehiculado por un narrador heterodiegético y, como hemos dicho, omnisciente, que, a diferencia del primer texto de Sally Bowen, nunca aparece en la narración ni con intentos de control, ni con función testimonial o ideológica.

Significativa, además, es la presencia de un peculiar tipo de recurso, que por un lado se configura como una prolepsis interna, repetitiva en términos genettianos, puesto que no completa un segmento narrativo ni constituye un relleno predictivo, sino que más bien evoca y escenifica una determinada situación. Se trata de un fragmento ficcional puesto en abertura del capítulo: si en su primer texto la autora había insertado en el texto, sin una estructura predeterminada, noticias reconstruida y páginas de su diario personal, en esta segunda obra, cada uno de los diecinueve capítulos es inaugurado por un fragmento, gráficamente distinto y separado del resto del texto, que consiste en una puesta en escena anticipada de lo que se contará en detalle en el capítulo.

---

<sup>829</sup> *Ibidem*, p. 160.



Estas escenas están constituidas prevalentemente por una parte descriptiva y una parte dialogada, en las que las autoras hacen revivir los lugares de los hechos y sus protagonistas, creando una atmósfera novelesca y tejiendo los hilos de la tensión narrativa que se desarrollará a lo largo del capítulo, donde en cambio el relato vuelve a un tono de carácter denotativo, distante de la fabulación ficcional. Cada uno de estos fragmentos está encabezado por una indicación aproximativa de fecha y lugar en donde se desarrolla la escena, encerrada entre paréntesis, que recuerda el encabezamiento con fecha y lugar de las páginas de diario del primer texto de Sally Bowen, y sin embargo se diferencia inmediatamente de él por su incertidumbre, que deja espacio al relleno imaginativo del lector. Vemos un ejemplo citando el fragmento inicial del capítulo primero, titulado "Un curioso clan":

(Cierta día de 1960, salón de té Room Dairy, Arequipa)

*Tres estudiantes del colegio militar local están sentados bajo de los arcos de piedra de la plaza principal de la sureña ciudad de Arequipa. El aire es penetrante y fresco. A un costado, la gran Catedral preside el enmarañado ajeteo de la ciudad provincial más importante del Perú.*

*Arequipa es un lugar sólido y relativamente próspero. A sus presuntuosos habitantes les gusta decir, medio en broma, medio en serio, que Dios es arequipeño. [...]*

*En el antiguo salón de Arequipa, que hasta hoy existe, uno de los estudiantes, un joven delgado de facciones casi femeninas, está sentado muy derecho en su silla. Sus amigos lo llaman Vladi. [...] Su plan manuscrito calcula que entre 1998 y 1999 será nombrado comandante en jefe del Ejército peruano. Sus amigos se ríen de él y menean las cabezas. "Esperen nomás", dice Vladimiro. "Ya verán".<sup>830</sup>*

El uso de tiempo presente, que caracteriza los diecinueve "fragmentos ficcionales" sirve para actualizar las vicisitudes y dar un salto hacia atrás, y por tanto, con respeto al tiempo del relato, constituye un salto hacia atrás. En relación al resto del texto y entonces al tiempo del relato, esta alteración de orden se puede considerar una prolepsis, entonces una anticipación, sin embargo, con respecto al tiempo de la historia, estos fragmentos representan unas analepsis internas evocativas, es decir una puesta en escena del pasado, actualizado de esta forma.

---

<sup>830</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

Asimismo los "fragmentos ficcionales" rompen el ritmo del relato creando un efecto ya no de aceleración, como sería de esperar de una escena dialogada que sintetiza y resume contenidos cuya transposición narrativa ocuparía mucho espacio, figurado y gráfico, en la economía del relato, sino más bien provocando una ralentización. La escena, no integrada en el texto, sino separada, obliga necesariamente al texto a repetir los hechos anticipados, con mayores detalles e informaciones, para poder mantener el tono del relato histórico y presentar adecuadamente a personajes, instituciones y experiencias, tal como podemos observar en el siguiente ejemplo, tomado del capítulo seis, titulado "Golpe, contragolpe y operaciones encubiertas":

(Lima, la noche del 5 de abril de 1992)

*Al abrigo de la oscuridad y la quietud de una noche de domingo, los tanques y vehículos blindados comienzan a desplazarse por las desiertas calles del centro de Lima. Bloquean el acceso al edificio del Parlamento y al Palacio de Justicia. [...]*

*A las 10.36 p.m., los programas de televisión se interrumpen bruscamente con el anuncio de un mensaje a la Nación del presidente Fujimori. [...]*

*Tan pronto como concluye el mensaje, soldados armados toman las estaciones de radio y televisión.*

*Los diarios que se están imprimiendo son sometidos a una inmediata y feroz censura.*

*Antes de una hora se transmite un enérgico comunicado. En él, los jefes de las Fuerzas Armadas expresan su lealtad absoluta al presidente Fujimori, en tanto su jefe supremo, y el respaldo irrestricto a su decisión.<sup>831</sup>*

El fragmento escenifica el momento de la declaración del autogolpe de Fujimori de 1992, y de hecho el capítulo, después de esta introducción retoma desde el principio la preparación y las causas de la instauración del régimen dictatorial, y como se puede notar, el texto no se basa tan solo en la experiencia de Montesinos sino más bien en la reconstrucción e investigación histórico-social de una época, que resulta ser mayormente caracterizada con respecto a *El expediente Fujimori*<sup>832</sup>.

Si por un lado, en estos segmentos narrativos, podemos observar un acercamiento a los personajes a través de la escenificación de sus vicisitudes privadas e íntimas en tiempo presente y de carácter casi cinematográfico, por otro lado no destaca ningún cambio modal: la perspectiva narrativa, es decir la distancia

---

<sup>831</sup> *Ibidem*, pp. 131-132.

<sup>832</sup> Bowen, Sally, *op. cit.*

entre la instancia narrativa y el relato, no se reduce, ya que de hecho se mantiene en una posición externa con respecto a la acción, y por lo tanto la focalización permanece a nivel cero, con el perpetuarse de una narración heterodiegética omnisciente. El retorno a la línea primaria de la narración es señalada, además de los cambios tipográficos, por la vuelta al pasado y a la entrega de información detallada al lector. Veamos un ejemplo que trata los puntos que acabamos de mencionar:

[...] Más tarde, luego de 3 o 4 botellas de champán, Montesinos se encuentra totalmente ebrio y trata de proparsearse. Intenta manosear a Vaticano toqueteándole la entrepierna. Luego, sudando profusamente, se saca la camisa. Vaticano, desconcertado por el acoso, se las arregla para no seguir siendo avergonzado y le dice a Montesinos que lo que necesita es, más bien, una mujer. En algún momento, Montesinos menciona el nombre de Pablo Escobar, el narcotraficante más famoso de Colombia. "¿Lo conoces?" pregunta. "No", es la respuesta de Vaticano; "no tengo trato directo con los colombianos. Mi negocio es la pista de aterrizaje". Montesinos, sin embargo, se jacta de que mantiene una relación con Escobar. "Hace algunos trabajos conmigo", señala fríamente.

\*\*\*

A principios de 1991, apenas unos meses después de la victoria electoral de Fujimori, Montesinos comenzó a labrarse una nueva posición en el comercio ilícito de drogas.<sup>833</sup>

Asimismo, notamos una presencia consistente del discurso indirecto integrado en el texto. Se trata de escenas, aunque muy breves, que, esta vez sí, tienen una finalidad de síntesis a través de la transposición dialogada del segmento narrativo, como en el caso siguiente:

Haciendo caso omiso de cualquier sentimiento adverso que Loayza pudiese abrigar en su contra, Montesinos invitó a su antiguo colaborador a que retornara al SIN. "Ahora vamos a hacer realidad el gran proyecto", le dijo. "El Chino es completamente maleable. No hace nada sin mi conocimiento". Loayza rechazó la propuesta de su viejo amigo, pero aceptó trabajar como asesor estratégico del SIN, analizando diariamente las noticias para Fujimori.<sup>834</sup>

---

<sup>833</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>834</sup> *Ibidem*, pp. 133-134.

No se trata de registraciones o de palabras reportadas, sino más bien de una elección de las autoras que recurren a esta estrategia narrativa a través de la que pueden animar el relato, de otra manera bastante estático y anclado a la estructura del relato histórico y del reportaje clásico denotativo e informativo, y conformar la identidad de los personajes. En otros casos, las escenas denotan la existencia previa de una entrevista realizada con los informantes, cuyo efecto en el texto no cambia:

"Me cagaba de miedo. Pensé que me iban a rematar. Estuve totalmente helado", dijo Óscar. Refiriéndose a un trato anterior que había fracasado, Montesinos le dijo: "Éste es el momento de reivindicarme. Me has fallado, pero te voy a dar otra oportunidad". Y a continuación lanzó la advertencia: "Tengo ubicados a tu padre, a tu madre".

Según Benites, Montesinos sabía de su nueva adquisición y le ofreció tres aviones. "Te voy a hacer el hombre más poderoso del Perú", le prometió. [...] "Me emocioné", dijo Óscar. "Soñé con ser el más grande. Sabía que la aviación era la clave para el éxito en el narcotráfico. Le dije que sí".<sup>835</sup>

El discurso oscila, por tanto, desde la narrativización de informaciones halladas a través de las investigaciones y de las experiencias previas, a un discurso transpuesto, que en algunos casos deriva de entrevistas y conversaciones mientras que en otros casos parece configurarse como una reconstrucción ficcional de las autoras. En estos segmentos, el relato se vuelve, en realidad, conductista, es decir, la focalización pasa de un nivel omnisciente a un nivel externo, o objetivo, según la terminología de Todorov, inferior a lo que el narrador sabe con respecto a los personajes. El narrador se abandona al discurso transpuesto modificando las impostaciones modales y alargando la distancia que lo separa del relato.

Cediendo la palabra a los personajes involucrados, la instancia narrativa se vuelve homodiegética, y entonces diegética, porque interna a la narración. Además en algunos casos se vuelve incluso metadiegética, porque los mismos personajes se vuelven narradores de acontecimientos secundarios, como en los siguientes fragmentos:

Pero Castillo y la DEA se quedaron y registraron el pueblo. "Encontramos tanta pasta básica de cocaína que no pudimos llevarla toda de regreso a la base", dijo. "Tuvimos que quemar una cantidad allí mismo. En todo momento, los pobladores nos atacaron con palos y piedras, y otros nos dispararon con

---

<sup>835</sup> *Ibidem*, p. 188.

armas de fuego desde las laderas. Uno de los narcotraficantes me ofreció 5.000 dólares, en el acto, para 'arreglar el asunto'; luego subió a 10.000. Ordené que lo detuvieran. El alcalde me dijo que el general Bellido era su amigo. Y el narcotraficante me amenazó: 'Haremos que tu vida y la de tu jefe sean un infierno!'.<sup>836</sup>

En septiembre, estableció en el SIN una unidad antinarcóticos financiada por la CIA. "Montesinos se hizo muy, pero muy útil para la oficina de la CIA", señaló una fuente bien informada en Lima. "Resolvía problemas y entregaba resultados en lo que respecta a las drogas, mientras que al mismo tiempo estaba estructurando la producción y distribución directa de la cocaína. Siguió ayudando a los funcionarios en retiro de la CIA, algunos de los cuales dirigían empresas de seguridad desde Miami. Arreglaba los arrestos, aseguraba clientes o daba acceso a las investigaciones. Cada vez más, Estados Unidos caía en la red de Montesinos. Y mientras más incompetentes eran los funcionarios de la embajada, más dependientes de convertían".<sup>837</sup>

Como en el primer texto de Sally Bowen, no se notan efectos significativos de alteración de la frecuencia de la narración, de hecho el relato es singulativo, sigue cronológicamente las vicisitudes sin evidentes repeticiones, retornos o incidencias sobre posibles momentos claves, y a parte los efectos de distorsión de orden y ritmo hasta aquí mencionados, no modifican o perturban la transposición lineal del tiempo de la historia en el tiempo del relato. Además cabe destacar que la instancia narrativa, al contrario de la primera obra de una de las dos autoras, está caracterizada no por tres sino por dos niveles narrativos: el nivel de la narración principal, con focalización cero y narrador heterodiegético omnisciente, incluye también al nivel de los fragmentos ficcionales que inauguran cada capítulo, puesto que no se observan cambios en la característica enunciativa y que las diferencias se reducen al ámbito del modo narrativo, mientras que un segundo nivel es representado por las narraciones metadieгéticas de personajes involucrados en la narración, en las que, como hemos dicho, la narración pasa a una focalización externa, vehiculada por un narrador homodieгético no omnisciente.

---

<sup>836</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>837</sup> *Ibidem*, p. 201.

### 2.1.3 Sombras de un rescate. Tras las huellas ocultas en la residencia del embajador japonés de David Hidalgo Vega

Los reportajes de David Hidalgo Vega y de Umberto Jara no se diferencian de los de Sally Bowen y Jane Holligane desde un punto de vista temático – ya que como se ha observado en el primer capítulo<sup>838</sup>, la mayoría de los reportajes, tanto histórico-sociales así como novelados, enfocan el tema de la violencia política y de la época del Conflicto Armado Interno –, sino más bien desde una perspectiva temporal: de hecho, no relatan las vicisitudes ocurridas a lo largo de una década, sino que se centran en los emblemáticos meses entre los años 1996 y 1997 en los que se desarrolló la toma de la residencia del embajador japonés en Lima y el largo secuestro de los rehenes, culminado con la implementación de la operación militar Chavín de Huántar. Esto significa que si por un lado el tiempo de la historia considerado se reduce una mínima parte, muy puntual, del tiempo de la historia de los primeros dos reportajes analizados, el tiempo del relato, en estos dos textos, tiene la posibilidad de extenderse y ampliarse.

El relato primero de *Sombras de un rescate. Tras las huellas ocultas en la residencia del embajador japonés*<sup>839</sup> de David Hidalgo Vega, caracterizado por el uso de verbos en pasado y sobre todo el pretérito indefinido, consiste en una reconstrucción puntual que abarca desde el mes de diciembre de 1996 hasta el mes de abril del año siguiente, es decir el lapso de tiempo en el que se desarrolló lo que se conoce como la "crisis de la embajada japonesa", con una focalización privilegiada de las vicisitudes de los emerretistas y de su trágico destino.

En general, el tiempo del relato está caracterizado por frases breves y por un rápido encadenamiento de imágenes y escenas que denotan una narración de acción lejana del periodismo de investigación y del relato propiamente histórico, y que tienen el efecto de crear un ritmo narrativo constantemente tenso y acelerado que invade los cuatro capítulos de los que se compone el libro. Se trata de un relato de acontecimientos en el que no queda demasiado espacio para la caracterización de la instancia narrativa, sin embargo la focalización cero, de carácter objetivo-descriptivo delata la presencia de un narrador omnisciente, que de todas formas permanece, a lo largo de todo el relato, heterodiegético. De hecho, si bien la focalización pase del nivel cero al nivel externo en la reconstrucción de escenas dialogadas, como se verá

---

<sup>838</sup> Véase Capítulo I, sección 2 "Corpus y temática", y en particular el párrafo 2.2 "Temáticas de una realidad desarticulada: la violencia, la subalternidad, la identidad individual y nacional" y siguientes, pp. 64-73.

<sup>839</sup> Hidalgo, Vega, David, *op. cit.*

más adelante, no tendremos una alteración del nivel narrativo, puesto que el texto no presenta consistentes segmentos metadieгéticos. En general, la narración se presenta como un relato ulterior, entonces colocada en el pasado, con un ritmo narrativo apremiante. De hecho, como desvela el mismo y emblemático íncipit del capítulo primero titulado "El secuestro", el relato empieza *in medias res*, con la descripción de una escena del primer día de cautiverio:

En la primera mañana del secuestro, el jefe de los terroristas se acercó al general cautivo con la actitud de quien ha burlado una larga persecución. Todavía parecía excitado por el contundente éxito del ataque a la residencia del embajador japonés: tenía en sus manos a los más altos jefes policiales del país, a ministros, embajadores, empresarios peruanos y extranjeros e incluso a un hermano del presidente de la República.<sup>840</sup>

La narración nos coloca en el momento inmediatamente sucesivo a la toma de la residencia, presentando la operación como "un contundente éxito" e introduciendo dos personajes claves, es decir el jefe de los terroristas, Néstor Cerpa, y un general, el almirante en retiro Luis Giampietri Rojas, sin dar ningún detalle a propósito de ellos ni de la operación. Sin embargo, inmediatamente después, el autor propone un pequeño *excursus* analéptico que tiene la función de dar alguna información más sobre el primero de los dos personajes, sirviéndose de las mismas palabras del emerretista:

En ese momento, como para que le escucharan todos los presentes, Néstor Cerpa recordó el último episodio en que había estado a punto de ser atrapado, un año atrás, en una vivienda del distrito residencial de La Molina: —Si usted hubiera vigilado la casa una semanita, no estaríamos acá, porque allá íbamos a llegar todos nosotros —dijo el líder del comando emerretista.<sup>841</sup>

Es importante subrayar que el autor teje en su narración fragmentos de discursos y declaraciones tomadas de testimonios y deposiciones conservados en la DINCOTE, o bien en la Fiscalía de la Nación, derivados de los juicios y de las audiencias públicas realizadas en el periodo de trabajo de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación, así como escritos, artículos y revistas, es decir de todo el material disponible acerca del tema en cuestión, puntual y fielmente citado en las notas al texto. Por ejemplo, el autor inserta en

---

<sup>840</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>841</sup> *Ídem*.

la narración panfletos y volantes que se hallaron en lugares estratégicos de los enfrentamientos entre movimientos revolucionarios y Fuerzas Armadas y custodiados en el archivo de la DINCOTE<sup>842</sup>, en los que se reivindicaban las instancias de las acciones terroristas, como vemos en el ejemplo a continuación:

En medio de ese arsenal había quedado una cartera con un lápiz de labios y objetos de mujer. Entre los explosivos y armas se encontraron varios panfletos del MRTA, comprobantes de la sangrienta revancha que se iba a cometer:

«El movimiento Revolucionario Túpac Amaru se dirige a la opinión pública y de manera particular al pueblo peruano para comunicar lo siguiente: los señores Alalu, empresarios de una cadena de restaurantes, son elementos típicamente explotadores, enemigos declarados de la clase trabajadora y del pueblo peruano. [...] El MRTA hará justicia hasta limpiar la última gota de sangre de nuestros combatientes y nuestro pueblo. MUERTE A LOS EXPLOTADORES, ASESINOS Y CORRUPTOS. SIN JUSTICIA NO HABRÁ PAZ. CON LAS MASAS Y LAS ARMAS. PATRIA O MUERTE VENCEREMOS. VIVA EL COMPAÑERO CUMANA TUANAMA, REVOLUCIONARIO CONSECUENTE.»<sup>843</sup>

Por lo tanto, la acción es recreada utilizando las verdaderas palabras de los personajes involucrados, tratando de alejarse lo menos posible del retrato histórico de ellos.<sup>844</sup>

El incipit se cierra a conclusión de este primer párrafo, con una colocación temporal rápida y lapidara seguida por una prolepsis interna de tipo completivo y de tono predictivo, que aumenta la tensión narrativa y anticipa de manera fría y directa el epílogo de este acontecimiento: “Era mediados de diciembre de 1996. Faltaban 126 días para su muerte”<sup>845</sup>.

A través de la técnica del montaje alternado, el autor abandona la escena del incipit para dar un salto hacia el pasado en el tiempo de la historia y, a través de la presentación del personaje de Giampietri, retorna al momento antecedente al secuestro, y precisamente a la entrega de las invitaciones a personalidades

---

<sup>842</sup> El autor, en la nota 5 asevera que el texto del volante se encuentra en el atestado ampliatorio N° 061-D6-DINCOTE, del abril de 1991, *Ibidem*, p. 54.

<sup>843</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>844</sup> Además el libro se completa con un apartado de fotografías y documentos originales de la época ubicados en las últimas páginas, cuyo objetivo es actualizar aún más el relato y permitir al lector entrar en la atmosfera de ese emblemático momento histórico. *Ibidem*, p. 185.

<sup>845</sup> *Ibidem*, p. 13.



relevantes de la sociedad institucional limeña para las celebraciones de la recurrencia del cumpleaños del emperador japonés Akihito en la residencia oficial del embajador Aoki:

La invitación llegó con el nombre equivocado. El vicelmirante Giampietri asimilaba sus primeros meses de retiro con un cargo honorífico en el Instituto del Mar, donde había sido nombrado presidente del Consejo Directivo, cuando la esquila de la embajada japonesa fue dejada en su despacho. Era una tarjeta de fino papel color crema y delicadas letras alargadas, en la que se invitaba a una recepción «con motivo del Natalicio de Su Majestad, el Emperador del Japón».<sup>846</sup>

Este tipo de analepsis son muy frecuentes a lo largo del texto y caracterizan precisamente la estructura del relato que, si bien se mantiene firme en la reconstrucción de la crisis, presenta los factores importantes del acontecimiento a través de fragmentos analépticos que no cambian el foco de la narración. De hecho, como se puede observar en la cita anterior, a nivel modal, la narración se mantiene externa, no llega a configurarse como lo que Todorov define "relato con punto de vista", y que Genette llama "focalización interna", puesto que la instancia narrativa siempre permanece omnisciente y heterodiegética, simplemente la narración pasa en reseña a diferentes escenas, que se alternan de manera dinámica delante del objetivo, como si se tratara de la secuencia de un rodaje fílmico.

La técnica del montaje alternado, de derivación cinematográfica y muy utilizada en la narrativa documental, genera, de hecho, una estructura de elipsis, sobre todo de estructura y no de contenido, a través de la yuxtaposición de acciones y escenas que se desarrollan simultáneamente en ambientes distintos, o bien de acciones no simultáneas – en este caso se trata más bien de montaje paralelo –, que confluyen en un mismo punto del relato. Por ejemplo, el autor nos presenta una escena que retrata el embajador estadounidense en Lima, Dennis Jett, concentrado en la tarea de manejar la crisis en los despachos diplomáticos y, después de un corte rápido, pasa a describir la situación que, contemporáneamente, vivían los rehenes en la residencia ocupada:

Jett, como muchos colegas suyos, estaba convencido de que no existía posibilidad de éxito en una operación para debelar la toma de la residencia, en especial por la escasa preparación y equipamiento de las fuerzas del orden locales. Poco después del mediodía, bajo el tenso silencio oficial, había emitido

---

<sup>846</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

un reporte alarmante que llegó simultáneamente a Washington y a otras embajadas estadounidenses en el resto del mundo[...] Para entonces ya había recibido varias negativas peruanas a su oferta de ayuda y era evidente que nada iba a cambiar pronto. De todos modos, Jett tenía prevista la llegada a Lima de seis agentes del FBI para esta misma noche.

\*\*\*

El olor a orines fermentados de los baños empezó a congestionar el ambiente. Había cinco servicios higiénicos para más de trescientos rehenes y la desesperación de las primeras horas había quebrado las normas más elementales de urbanidad.<sup>847</sup>

Como podemos observar, las transiciones utilizadas entre estos fragmentos pueden ser de distinto tipo, y en el caso de este relato se trata precisamente de analepsis con cortes secos de la escena antecedente, señalados gráficamente a través de los signos de interrupción narrativa [\*\*\*], y marcados por un rápido proceder en el relato primero. Por ejemplo, en el primer capítulo, después de haber introducido a la figura de Giampietri, el autor cierra el segmento dedicado a la víspera de las celebraciones para volver a una represalia del MRTA que se ocasionó en el distrito de Miraflores en 1991:

Giampietri saludó a sus conocidos y a los pocos minutos se ubicó cerca del general Domínguez, ex director de la DINCOTE, y del empresario Octavio Mavila. Allí estaba cuando le tomaron las últimas fotos en libertad.

\*\*\*

El vehículo que llevaba las bombas estaba estacionado en la tercera cuadra de la calle Bellavista, en Miraflores, un próspero distrito de casonas convertidas en oficinas, embajadas o tiendas de moda para la clase media limeña.<sup>848</sup>

Como se puede notar, la cohesión del texto es asegurada, además, por una serie de prolepsis de carácter predictivo diseminadas a lo largo del texto, cuya función es mantener elevada la tensión narrativa. Un ejemplo se encuentra en el párrafo que acabamos de citar, en la frase conclusiva que precede el corte del montaje: "Allí estaba cuando le tomaron las últimas fotos en libertad."<sup>849</sup>, intervención del autor con la que se remite al sucesivo cautiverio del general. Entre los ejemplos de frases prolépticas citamos los siguientes: "Al

---

<sup>847</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>848</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.

<sup>849</sup> *Ibidem*, p. 15.

registrarlo le encontraron una pistola y tres cartuchos para escopeta de perdigones calibre 22. Apenas era el anuncio de lo que se venía"<sup>850</sup>, "Aquella iba a ser una noche infernal."<sup>851</sup>, o bien "Ese pequeño receptor iba a ser la vía de contacto de los rehenes con el exterior".<sup>852</sup>

La aceleración del ritmo narrativo es incrementada, como ya hemos dicho, por la intercalación en el texto de escenas dialogadas reconstruidas por el autor a partir de los testimonios recolectados entrevistando los protagonistas de los hechos, los sobrevivientes y documentándose a través de las fuentes oficiales. Muchas de estas retratan conversaciones de oficiales y agentes del estado involucrados, los cuales fueron implicados en las investigaciones posteriores y proporcionaron sus versiones de los hechos. En el fragmento siguiente podemos observar cómo dichos diálogos han sido textualizados, insertando también informaciones acerca de la procedencia de las palabras reportadas:

—Necesitamos que todos los países involucrados en la crisis permanezcan firmes en su apoyo al gobierno peruano y sus acciones —dijo Voto-Bernales—. Cualquier falta de cohesión solo va a ayudar a los terroristas.

Jett notó que el vicescanciller tenía una transcripción de sus declaraciones a los medios sobre el escritorio. —Por supuesto apoyamos al Gobierno —respondió—. Por eso he evitado hacer declaraciones públicas y las pocas que he dado, tras mi reunión con el canciller Ikeda, han sido muy cuidadosas, precisamente para evitar cualquier impresión crítica.

—Lo sé y se lo agradezco en nombre del Gobierno —precisó Voto-Bernales.<sup>853</sup>

Una mayoría de las escenas relata lo que está oculto para los demás, es decir lo que ocurrió adentro de la residencia durante el largo secuestro o bien lo que ocurrió en los despachos institucionales que gestionaron la crisis, de hecho la prensa no tenía acceso al área y por órdenes gubernamentales se implementó un plan de censura y prohibición de declaración sobre el asunto.

En estas partes, el discurso transpuesto acorta la distancia modal del narrador hacia su relato, ya que la perspectiva narrativa se hace más cercana a los protagonistas de las vicisitudes indagadas. Sin embargo, las escenas no evidencian un cambio en la focalización, que permanece anclada al nivel cero y a la narración

---

<sup>850</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>851</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>852</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>853</sup> *Ibidem*, p. 51.

omnisciente, no obstante la presencia del discurso directo de algunos personajes. No se trata, de hecho, de segmentos metadieгéticos, porque la narración sigue la línea del relato primero, y las escenas simplemente aceleran determinados núcleos o momentos volviendo el relato más ritmado, como vemos en el siguiente ejemplo:

La policía no dejaba mucho tiempo a los liberados para recuperarse y trataba de extraerles la mejor información posible. En ese trance estaba el oficial que miraba imágenes de los emerretistas.

—¿Cuántos son los terroristas que se encuentran en la residencia? —preguntó el general, interesado en cada impresión del testigo.

—Son catorce, tenemos la clara convicción de que son catorce —respondió el rehén, mientras una grabadora registraba la conversación.<sup>854</sup>

Muy significativo resulta, además, el epílogo del reportaje, que tras haber narrado puntualmente la captura y el asesinato de los emerretista, así como su fugaz y sospechoso entierro, con particular énfasis en el destino de los restos del líder Néstor Cerpa, culmina en una extensa prolepsis externa dedicada a la nueva apertura del caso en el ámbito de los juicios empezados tras las audiencias públicas y las denuncias de los primeros años del siglo XXI:

No era su desaparición definitiva, porque cinco años después, tras las confesiones del funcionario japonés que vio la captura de Tito vivo, el ataúd de Cerpa fue reabierto por orden judicial en medio de un circo mediático en pleno cementerio. Las familias de Roli Rojas y de la Gringa habían denunciado por supuestas ejecuciones extrajudiciales a una cadena de mandos militares que llegaba hasta el ex presidente Alberto Fujimori. Las pruebas más importantes tenían que estar bajo tierra. Entonces se exhumaron los restos de todos los emerretistas, algunos de los cuales tuvieron que ser recuperados de tumbas anónimas dispersas por toda Lima. Serían identificados por sus familiares traídos en secreto desde sus pueblos en el interior.<sup>855</sup>

---

<sup>854</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>855</sup> *Ibidem*, p. 179.

El tiempo del relato, por lo tanto, no resulta cerrado, sino que se abre a la confluencia en el tiempo de la historia y permanece suspendido, sin proporcionar una verdadera conclusión del caso, sino más bien proponiendo hipótesis por verificar.

Además, como en los reportajes antecedentes, cabe señalar que no se notan efectos de alteración de la frecuencia narrativa: el relato es singulativo y no vuelve sobre sus pasos, ni tampoco insiste en la repetición de eventos o situaciones emblemáticas. En este reportaje, para concluir, los niveles narrativos se reducen a una única instancia, la del narrador heterodiegético, externo a la narración, de carácter omnisciente, que invade todo el relato.

#### 2.1.4 Secretos del túnel: Lima, Perú, 126 de cautiverio en la residencia del embajador del Japón *de Umberto Jara*

En *Secretos del túnel: Lima, Perú, 126 de cautiverio en la residencia del embajador del Japón*<sup>856</sup>, Umberto Jara propone una narración de los hechos finalizada ya no a definir las figuras de los emerretistas en su condición más humana, sino más bien a desvelar los operativos secretos organizados por el Estado para liberar a los rehenes. En general, el texto permanece mayormente anclado a la estructura clásica del reportaje, encabezado por un resumen de los hechos seguido por el desarrollo en profundidad de las causas y de los efectos así como de la presentación de distintos personajes. Se trata de un relato de acontecimientos caracterizado por una narración ulterior, es decir en pasado, en cuya línea central, como veremos, se insertan apartados de relatos de palabras, es decir reformulaciones y reflexiones que evaden del tiempo del relato y fragmentan el ritmo del texto.

Observando la macro-estructura del relato, destaca una peculiar forma de prefación, que consiste precisamente en un apartado titulado "Noticia" y consiste en una breve síntesis históricas del secuestro, con referencia a las condiciones de los rehenes a lo largo de los cuatro meses de cautiverio y a la firme oposición de Fujimori a ceder a cualquiera negociación con los terroristas. Como podemos notar del íncipit de este apartado, se trata de una crónica recapitulativa, caracterizada por un lenguaje escueto, directo, y denotativo, así como por una forma narrativa heterodiegética con focalización externa. El punto de vista, de hecho, no se

---

<sup>856</sup> Jara, Umberto, *op. cit.*, 2007b.

coloca en la escena, sino más bien afuera de ella, como si el narrador, que no parece ser omnisciente, la observara delante de una pantalla, y la describiera de manera didascálica:

La noche del 17 de diciembre de 1996, un pelotón de catorce integrantes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) tomó por asalto la residencia del embajador japonés en Lima durante la celebración del cumpleaños del emperador Akihito. Setecientos invitados quedaron tendidos en el piso, sometidos a la inapelable amenaza de ametralladoras y granadas.<sup>857</sup>

La frase conclusiva del prólogo, en cambio, introduce el relato y sus finalidades modificando el perfil de la instancia narrativa, ya que el narrador, ahora sí, demuestra ser omnisciente y la narración adquiere una focalización de grado cero. Además, este tipo de cierre, que se configura como un rápido sumario, representa una aceleración del ritmo de la narración que, gracias a la inserción de una figura de prolepsis, conecta los hechos ocurridos en 1996 con el presente:

En todo ese tiempo ocurrieron muchas historias, cuyo relato sirve de contexto para llegar a secretos lacrados por el silencio a lo largo de la última década: los dos operativos armados que Fujimori utilizó para resolver la crisis, y no uno solo como se creía hasta hoy.<sup>858</sup>

Como podemos deducir, el relato primero concierne la historia de predisposición y de la implementación de los operativos, más que las fases del secuestro, aunque en él se mezclen "muchas historias", es decir distintos episodios igualmente determinantes para el desarrollo y la contextualización de los hechos, representados por los testimonios directos de los rehenes liberados, coleccionados a través de entrevistas del autor y deposiciones registradas por la Fiscalía durante los juicios posteriores.

El íncipit del relato puro y duro es también muy didascálico, sin embargo notamos que el tiempo del relato se extiende de inmediato, acogiendo una transposición mucho más detallada de los hechos y de los momentos que se suceden. Por lo tanto, ya desde el principio, el ritmo del relato resulta más lento, tanto con respecto al prólogo, así como con respecto al texto de David Hidalgo Vega, precedentemente analizado. De hecho, si bien el tiempo de la historia coincide con la época indagada en la obra de Hidalgo Vega, el tiempo del relato de Jara resulta todavía más extenso, ampliándose a lo largo de 26 capítulos.

---

<sup>857</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>858</sup> *Ibidem*, p. 6.

El punto de partida de la narración se sitúa un mes antes del asalto y enfoca la preparación de la operación organizada por los rebeldes, quienes habían proyectado servirse de un disfraz para tener acceso a la casa al lado de la residencia y desde allí soltar el ataque armado. Sucesivamente, la narración pasa rápidamente al momento de la implementación del plan, evidenciando una modalidad narrativa basada en una focalización de grado cero, respaldada por un narrador heterodiegético omnisciente:

Un pequeño aviso publicado en un diario de Lima, el 10 de noviembre de 1996, decía: "Ambulancia equipada, sin uso, petrolera, Chevrolet 92 US\$ 13500". En la línea final, aparecía un número de teléfono. A mitad de mañana el propietario, Homero Alva Bobadilla, recibió la visita de tres individuos. [...] A las ocho de la noche del 17 de diciembre, reluciente de pintura nueva y con el logotipo de la empresa médica Emergencia Clave 3, la ambulancia apareció en la tranquilidad de calle Marconi, en San Isidro.<sup>859</sup>

Excepción hecha por algunas breves analepsis que, como se puede notar en la cita antecedente, indagan particulares importantes para los hechos, el relato no presenta alteraciones de orden temporal significativas, sino que se configura como un largo *continuum* temporal, de carácter progresivo, que va desde los meses que precedieron el asalto, hasta el fin de la crisis. No se notan, en cambio, significativos efectos de alteración de orden del relato concernientes otros aspectos, como por ejemplo anticipaciones aptas a mantener elevada la tensión narrativa así como ocurre en el texto de David Hidalgo Vega.

Sin embargo, es preciso señalar que en determinados momentos, particularmente emblemáticos, el autor inserta fragmentos de testimonios auténticos de los que vivieron esta experiencia en carne propia. Por ejemplo al narrar la liberación de las mujeres, que los emerretistas dejaron salir del edificio a la medianoche del mismo día de la toma de la residencia, Jara introduce el testimonio de Luis Bringadas y Pedro Martínez, dos funcionarios institucionales que quedaron entre los rehenes:

A la medianoche se fueron todas las mujeres y los ancianos, [...]. Quedaron cautivos trescientos ochenta y un hombres.

Luis Bringas, presidente del INABIF:

---

<sup>859</sup> *Ibidem*, p. 7.

*Catorce tipos no podían controlar a esa cantidad de gente. Era lógico soltar a las mujeres. Mi esposa fue de las últimas en salir. [...]*

Pedro Martínez:

*Después de la salida de las mujeres empezó una parte un poco violenta. Entró uno gritando: "Al piso carajo, no se muevan, las manos en la nuca". [...]*<sup>860</sup>

Estos testimonios aseguran al texto una polifonía de voces que aumenta el efecto de realidad del texto y acredita la exposición factual del autor, representando, además, paréntesis de focalización interna en las que la distancia entre la instancia narrativa y el relato mismo se reduce drásticamente, puesto que el narrador ya no es omnisciente sino que se presenta como no solo intradieético sino más bien autodieético, y entonces protagonista de los hechos. Estas partes, de hecho, están caracterizadas por una función testimonial de la narración que, en cambio, no subsiste a lo largo de todo el relato, y se configuran como efectos de anisocronías relevantes, puesto que representan pausas repetitivas que ralentizan el ritmo del relato.

Además, en este mismo contexto, cabe remarcar que el autor dedica dos apartados, titulados "La visión de un líder del MRTA (I)"<sup>861</sup> y "La visión de un líder del MRTA (II)"<sup>862</sup> a las opiniones de un emerretista a propósito de la crisis. De hecho, puesto que todos los integrantes del comando del MRTA fueron asesinados durante el operativo de liberación, el autor no pudo recolectar sus testimonios, y su única posibilidad fue lograr entrevistar, diez años más tarde de los sucesos, a Hugo Avellaneda Valdez, líder de la organización subversiva emigrado a Francia después de la experiencia carcelaria, para encargarse de la propaganda internacional. Las dos secciones relativas a las palabras de Avellaneda representan también unas pausas, ya no de carácter expresivo-descriptivas, sino más bien de carácter ideológico.

Estos segmentos, junto con los testimonios directos con los que comparten el mismo estilo tipográfico, modifican la modalidad narrativa, que pasa de un relato de acontecimientos a un reformulativo relato de palabras en el que se analiza y se expresan juicios acerca de la acción terrorista. Asimismo, si por un lado ellas representan efectos de alteración del ritmo, también se consideran efectos de alteración del orden del relato, que se interrumpe para dejar espacio a una visión sobre los hechos muy posterior al tiempo de la

---

<sup>860</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>861</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>862</sup> *Ibidem*, p. 219.



historia, y que configura estos pensamientos y consideraciones *a posteriori* como pasajes analépticos, como podemos notar en la cita siguiente:

*El operativo para capturar la residencia del embajador del Japón fue sumamente audaz y de una gran prolijidad militar. Y desde el punto de vista político fue un acontecimiento. Pocas veces, durante el gobierno de Fujimori, se vivió un terremoto político de esa naturaleza, más todavía cuando meses antes, Fujimori tuvo la actitud vanidosa de proclamar que la subversión había sido derrotada en todos los frentes.*<sup>863</sup>

Avellaneda se configura como un narrador metadieético, a través de cuyas palabras el lector encuentra otro punto de vista, interno a la facción de los emerretistas. La focalización, como en los testimonios, pasa del nivel cero al nivel interno, y la voz narrante se vuelve intradieética, aunque nunca cuenta su propia experiencia. No se trata, pues, de un narrador autodieético, sino más bien de un observador interno, cuya pertenencia al grupo político es delatada por la retórica utilizada, de hecho Avellaneda se refiere al comando de emerretistas con el término de "compañeros":

El operativo logró que un grupo de compañeros incursione, precisamente en un lugar donde se encontraba la crema y la nata de la política peruana: represores, políticos, empresarios, diplomáticos y además, en un lugar rodeado por policías y agentes de seguridad.<sup>864</sup>

Además, cabe destacar que en el texto se hallan numerosos efectos de aceleración representados por las frecuentes escenas dialogadas, reconstruidas a través de los documentos oficiales recolectados, en los que estaban las grabaciones de conversaciones reales, tomadas, por ejemplo, a través de micrófonos espías o de interceptaciones telefónicas, e insertados en el tejido narrativo del texto por el autor:

Apenas se marchó el monseñor, los cuatro cabecillas se sentaron a deliberar y a través de uno de los micrófonos espías se escuchó el siguiente diálogo:

Cerpa: *El gobierno es muy inflexible y no hay cuando acepte nuestro pedido. Salgamos de la residencia ya que el gobierno cubano ha aceptado nuestro pedido.*

---

<sup>863</sup> *Ibidem*, pp. 203-204.

<sup>864</sup> *Ibidem*, p. 204.

Tito: *Tú eres el líder, pero todos estamos deseando luchar hasta las últimas consecuencias. Ceder es igual a rendirse. [...]*<sup>865</sup>

La conversación quedó grabada y en la cinta se puede escuchar el diálogo con la voz tensa de Montesinos y el tono gélido de Fujimori.

AF: *¿Ya se está procediendo?*

VM: *Ya, ya, ya se está procediendo.*

AF: *El conteo.*

VM: *Sí, sí, ya está todo en regla, no hay absolutamente nada...están abajo todos. [...]*<sup>866</sup>

El uso de este material, que probablemente procede de entrevistas y testimonios de los sobrevivientes, para fines narrativos amplifica el efecto de realidad al que pretende anclarse el relato, conforme a lo arriba mencionado en relación al texto de David Hidalgo Vega.<sup>867</sup>

En otros casos, no se evidencia ninguna declaración evidente de las fuentes, ni es posible deducirla del contexto, ya que las escenas en las que emerge el discurso indirecto están más integrada en el texto, y no aparece ninguna intervención o señalación del autor, como en los ejemplos siguientes:

Dos horas antes había sostenido una larga conversación telefónica con el primer ministro japonés Ryutaro Hashimoto, a quien le pidió disculpas por no haberle avisado de la decisión tomada. "No lo hice —le dije— porque era fundamental el factor sorpresa, le pido que me entienda y me disculpe". Hashimoto le alivió su conflicto de súbdito diciéndole: "En su lugar yo habría hecho lo mismo, lo importante es que no hubo una sola víctima japonesa".<sup>868</sup>

Apenas pusieron pie en el local, El Árabe lanzó una pregunta de sospecha.

—¿Cómo se han enterado tan rápido?

—¿A qué se refiere? —retrucó el sacerdote—. Hemos venido a pedirles que revisen esta carta que deben enviar al comandante Fidel Castro.

De pronto, apareció Cerpa envuelto en su propio alboroto, bramando su protesta.

---

<sup>865</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>866</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>867</sup> También el texto de Umberto Jara se caracteriza por la presencia de un apartado de fotografías e imágenes, ubicadas en las últimas páginas, *Ibidem*, p. 247.

<sup>868</sup> *Ibidem*, p. 223.

—Monseñor, esto no es posible. No somos cojudos. Están cavando un túnel mientras ustedes vienen con el cuento de las conversaciones. Vengan y escuchen.<sup>869</sup>

Estas escenas constituyen, en realidad, reelaboraciones ficcionales del autor, que logran dar una caracterización mayormente tangible a los personajes descritos y contextualizar las acciones. El montaje no resulta alternado, ni simultáneo, sino más bien se presenta como un relato lineal, cronológico, con transiciones consecutivas y raras interrupciones con cambios repentinos de modalidad narrativa. Uno de estos casos es representado, como se ha dicho, por las opiniones del líder emerretista Avellaneda, pero también el largo epílogo se aleja completamente del tono y de la temporalidad del relato, puesto que se compone de una especie de sumario recapitulativo en forma de ensayo que contiene las consideraciones, las opiniones y las visiones del autor a propósito de los sucesos, y en particular a propósito de la modalidad con la que el gobierno solucionó la crisis con un operativo armado al que no sobrevivió ninguno de los terroristas. De hecho, en el epílogo, el autor relaciona pruebas, informaciones y testimonios con el fin de demostrar que la eliminación física de los emerretistas formaba parte del plan previsto por el operativo militar de rescate y estuvo solicitado por el gobierno. Además, en estas partes notamos un cambio en la función de la instancia narrativa, que, refiriéndose al proceso de investigación y recolección de testimonios previa a la redacción del texto, adquiere un matiz metanarrativo:

Hurgando en la fronda de actuados judiciales, versiones periodísticas y los escasos testimonios de quienes se animan a hablar bajo la reserva de sus nombres, se puede llegar a una conclusión: el caso del terrorista Eduardo Nicolás Cruz Sánchez, Tito, reúne las evidencias de una ejecución; las otras dos denuncias de Ogura son endebles y conducen a presumir el sesgo político de un rehén cuyo comportamiento en cautiverio fue proclive a la cercanía con sus captores, y cuyas ideas eran, por lo menos, complacientes con el MRTA.<sup>870</sup>

Como podemos observar, no se trata de un sumario entendido en términos genettianos, y entonces de un momento de aceleración del ritmo de la narración, sino más bien de una pausa de reelaboración ideológica ajena al ritmo del relato y por lo tanto separada del texto, relegada, de hecho, al cierre del texto. La instancia narrativa se vuelve por tanto intradiegetica, aunque nunca llegue a la "conquista del yo" pero a

---

<sup>869</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>870</sup> *Ibidem*, p. 226.

nivel modal la focalización se nota el pase a un nivel interno, puesto que los hechos y los personajes ya no desde un punto de vista omnisciente, sino en base a los conocimientos del mismo autor y narrador. Asimismo, estos fragmentos, junto con los testimonios directos, incluso representan efectos de alteración de la frecuencia del relato singulativo, ya que vuelven a repetir y reformular los hechos profundizando determinados aspectos o comentándolos, por lo tanto el relato se vuelve repetitivo.

En total, el texto se pueden observar, por lo tanto, tres niveles narrativos: el primero concierne el relato primero, caracterizado por una focalización de grado cero y un narrador heterodiegético omnisciente; el segundo concierne los testimonios insertados en el relato, en los que se aprecia una focalización interna y una instancia narrativa autodiegética y, por lo tanto, parcial; y, por último, el tercero concierne a los fragmentos de relato de palabras de Avellaneda y del epílogo, caracterizados por una focalización interna y por una narración intradiegética.

#### 2.1.5 Ojo por ojo, La verdadera historia del Grupo Colina de Umberto Jara

*Ojo por ojo, La verdadera historia del Grupo Colina*<sup>871</sup> de Umberto Jara, como dice el título, es dedicado a una de las misteriosas agrupaciones paramilitares formada en la época del Conflicto Armado Interno por las Fuerzas Armadas con la implicación y la complicidad del Gobierno, así como de los servicios de inteligencia del país, con el objetivo de llevar a cabo tareas y acciones cruentas en el ámbito de la lucha antisubversiva. El relato se abre con la concitada descripción de un atentado terrorista ocurrido en un poblado de las alturas de Huamanga en 1988 al que siguió una cruel e insensata represalia del ejército contra comuneros de la zona por supuesta colaboración terrorista:

Todo empezó la tarde del viernes 13 de mayo de 1988, cuando una explosión ocurrida en las serranías de Ayacucho alcanzó a Vladimiro Montesinos y a Santiago Martín Rivas, aunque ninguno de los dos lo supo hasta dos meses después. [...] El caso alcanzó notoriedad en la prensa y el alto mando militar se sintió jaqueado: por primera vez un general enfrentaba la posibilidad cierta de ser procesado judicialmente.<sup>872</sup>

---

<sup>871</sup> Jara, Umberto, *op. cit.*, 2007a.

<sup>872</sup> *Ibidem*, pp. 23-25.

El íncipit, si bien se coloque al interno del tiempo de la historia, funciona como una prolepsis anticipatoria con respecto a la formación y al destino del Grupo Colina, prefigurando los casos de violencias de los que el grupo paramilitar será protagonista. La prolepsis explícita que cierra la primera frase, además, ejemplifica las numerosas figuras de anticipación diseminadas a lo largo del texto, cuyo objetivo es asegurar cohesión entre los distintos segmentos temporales de la historia, haciendo referencia a un tiempo posterior, conocido por el autor, en los que se evidencian los efectos de las feroces acciones cumplidas.

El largo reportaje se configura como un relato de acontecimientos en el que, como veremos más adelante, se insertan fragmentos de relato de palabras. La narración es intercalada, puesto que, si bien la temporalidad principal del relato sea ulterior, entonces se trate de un relato en pasado, destaca la presencia de segmentos narrativos en presente, en los que se narra una acción simultánea. A nivel modal, la focalización se coloca en el nivel cero, puesto que el relato es vehiculado por un punto de vista externo, distante de los acontecimientos, y encarnado en una instancia narrativa heterodiegética y omnisciente, aunque, como se dirá a continuación, el autor mismo entre en el relato. Tras este primer episodio del íncipit, el foco se dirige al capitán Santiago Enrique Martín Rivas, que sucesivamente sería el comandante del grupo paramilitar, efectuando un *excursus* sobre su formación personal y su implicación en la guerra al terrorismo hasta finales de los años '70:

Ese año 1988, el capitán Santiago Enrique Martín Rivas tenía 30 años de edad y vivía en las instalaciones del Servicio de Inteligencia del Ejército (SIE), ubicadas en un sector del enorme complejo de la Comandancia General del Ejército que alguien bautizó, con subdesarrollada vanidad, como el Pentagonito y así habremos de llamarlo por brevedad de escritura.<sup>873</sup>

El relato resulta fragmentado, puesto que, si por un lado el relato primero identifica la desconocida historia de la formación del Grupo Colina y su vinculación directa con algunos casos emblemáticos de las estrategias antiterroristas<sup>874</sup>, por otro lado se notan numerosas intersecciones narrativas dedicadas a la

---

<sup>873</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>874</sup> Estos casos han sido formulados por la Comisión de la Verdad y Reconciliación que gracias a los testimonios y a las indagaciones desarrolladas ha probado la responsabilidad del Grupo Colina en la matanza de Barrios Altos en 1991, donde fueron asesinadas catorce personas, entre las cuales estaba un niño de ocho años, todos supuestos senderistas, y la masacre de la Universidad la Cantuta en 1992, en la que fueron desaparecidos nueve estudiantes y un profesor, sospechosos de estar vinculados con el atentado senderista de Calle Tarata de pocos días antes. Los restos

reconstrucción de las historias de vida y del alistamiento de cada uno de los integrantes del grupo, así como de personajes implicados en papeles directivos, como Vladimiro Montesinos y Alberto Fujimori. Estos segmentos representan alteraciones narrativas analépticas externas, puesto que retroceden en el tiempo de la historia, que va de la formación efectiva del Grupo Colina hasta su implicación en los juicios de la CVR, en algunos casos evadiendo sus límites. En estas páginas, el autor efectúa una paralepsis, es decir un aumento del flujo de información, que se amplía expandiéndose hacia el pasado y enfocando de manera específica algunos personajes, aunque no se evidencie ninguna modificación a nivel modal o de enunciación. Por ejemplo, tras haber introducido al personaje del capitán Santiago Enrique Martín Rivas, el autor retrocede en el tiempo de la historia para dar un encuadre completo del personaje:

En 1981, a los 22 años, recién graduado como subteniente, había combatido en la Cordillera del Cóndor en el conflicto con el Ecuador, de donde volvió con méritos ganados en el campo de batalla y reconocidos por Fernando Belaunde, el Presidente de ese entonces, un buen seños diestro en confundir las tareas de gobierno con las artes de la retórica.<sup>875</sup>

Además, retomando la cita antecedente a esta última, se pueden notar numerosas intervenciones del autor que remandan a un tiempo presente, el tiempo de la lectura efectiva del relato, en el que el autor entra en contacto directo con el lector. Frases como la ya citada – "el Pentagonito y así habremos de llamarlo por brevedad de escritura"<sup>876</sup> – representan nexos que unen el narrador al narratario, estableciendo una vía de comunicación y controlando el flujo mismo de la narración. Otras intervenciones se configuran más bien como comentarios anticipatorios que, colocados tras la introducción de un tema, un personaje o un elemento nuevo en la narración, se expresan a través de una prolepsis, entonces de una referencia al tiempo presente, y que consisten en reformulaciones ideológicas en las que se expresa el punto de vista del autor, como vemos en el ejemplo siguiente:

Uno de esos hechos, la matanza de la Universidad La Cantuta, ha sido materia de múltiples indagaciones y denuncias, pero hay otra cuya historia se mantuvo en silencio y nunc a fue revelada: la

---

calcinados de estas personas fueron encontrados en una fosa común. Véase Informe CVR, Tomo IV, Sección cuarta, 1.3, pp. 129-182, <[www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf](http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf)>.

<sup>875</sup> *Ídem.*

<sup>876</sup> *Ídem.*

matanza del penal de Catogrande. El detalle de esa historia desnuda el signo de las implacables decisiones del gobierno en aquellos días y que hoy niegan quienes ejercieron el poder.<sup>877</sup>

Asimismo, destaca la presencia frecuente de párrafos interrogativos que se configuran como pausas narrativas de carácter ideológico, cuya función es, por un lado, reformular las preguntas a las que quiere buscar una respuesta el mismo autor a través del relato, y, por otro, proporcionar hipótesis para mantener un elevado nivel de suspense y de conexión temporal entre pasado y presente, como demuestra la siguiente cita:

¿Qué llegó a conocer Vladimiro Montesinos? La versión más misteriosa, controvertida y, acaso, más cercana a la verdad habla de la nacionalidad de Alberto Fujimori. ¿Nació en el Japón y llegó al Perú en el Bokuro Maru, la modesta embarcación de la cual descendió Mutsue, su madre, declarando tener dos hijos, según documentos de la época secuestrados luego desde el gobierno? ¿O efectivamente, como él gustaba decir amparado en su documento de identidad, era un predestinado que nació en una humilde chacra limeña el 28 de julio de 1938, el mismo día del aniversario patrio?<sup>878</sup>

A contestas a estos interrogativos, colaboran, en el primero de los seis capítulos de los que se compone el libro<sup>879</sup>, varias voces: la polifonía del texto es lograda a través de la implicación de distintos testimonios directos, procedentes de entrevistas previamente realizadas por el autor, o bien por documentos oficiales como deposiciones e informes de varias comisiones investigadoras, como se puede apreciar a continuación:

Finalmente en diciembre de 2001, el congresista Daniel Estrada, presidente de una comisión investigadora del Congreso Peruano, informó que en el interrogatorio realizado a Vladimiro Montesinos aconteció el siguiente diálogo: «¿Usted sabía que era japonés? Sí. ¿Y por qué no lo denunció? Porque creía que era una persona fuerte y capaz de vencer al terrorismo».<sup>880</sup>

---

<sup>877</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>878</sup> *Ibidem*, pp. 49-50.

<sup>879</sup> La primera edición del libro, del año 2003, constaba de cuatro capítulos, mientras que la segunda edición, del año 2007, incluye dos capítulos ulteriores, acerca de la captura de Martín Rivas y de la extradición de Fujimori.

<sup>880</sup> *Ibidem*, p. 51.

El autor no responde directamente y no proporciona su punto de vista, sino más bien utiliza las fuentes disponibles para reconstruir los acontecimientos, hasta llegar al cierre del primer capítulo, donde encontramos una larga pausa recapitulativa ideológica en la que el autor expone la necesidad de revelar los secretos y las vicisitudes ocultas que permitieron el auge de los siniestros personajes de Montesinos y Fujimori, hechos que no podrían haber sido indagados sin la colaboración de testigos fundamentales. Se trata de un fragmento en el que emergen las reflexiones y los comentarios del autor, en el que el flujo de información se reduce determinando una paralipsis, y en el que, en cambio, aumenta la variabilidad temporal, que oscila entre el pasado y el presente, en una narración esencialmente autorreferencial, en la que el autor formula acusaciones significativas:

El perfil de ambos es, sin duda, peculiar, sugerente y hasta atractivo, como ocurre en las biografías malignas. Son personajes llenos de matices y misterios y su influencia sobre la vida de los peruanos, incluso la que asomó después de su descalabro es innegable. Fujimori y Montesinos tuvieron una década para cuanto devaneo asomó en su destino de creerse invulnerables. [...] Sin embargo, este pedestal que Fujimori y Montesinos usaron para su vigencia, tiene en su base secuestros, desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales. Es una historia oculta que les generó momentos de enorme zozobra, pero con enorme afán y con el recurso avieso de trasladar las responsabilidades a escalones menores eludieron su responsabilidades directas.<sup>881</sup>

Además, particularmente emblemático resulta el último párrafo del primer capítulo, en el que, todavía en el medio de la pausa narrativa de carácter ideológico, el autor expone su argumentación, es decir el tema central del texto: la vinculación directa del Grupo Colina con la cúpula del Gobierno peruano, comprobada gracias a testimonios claves, que se introducirán en el segundo capítulo:

En síntesis: decidieron combatir el terrorismo con los usos del terrorismo. Producto de esa estrategia surgió el llamado Grupo Colina, un clandestino escuadrón militar autorizado desde la más alta instancia del Gobierno. Conocer esa historia requería de testimonios claves para terminar con el misterio que les sirvió de protección a los dos personajes que gobernaron el Perú en la década del 90.<sup>882</sup>

---

<sup>881</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>882</sup> *Ibidem*, p. 60.



De hecho, volviendo a las tipologías de intervención del autor, el íncipit del segundo capítulo muestra un ulterior tipo de participación autorial que consiste en la presentación del mismo Umberto Jara como personaje del relato, en la anónima figura del "periodista":

El periodista y el general se conocían desde varios años atrás, cuando el General era un comandante a puertas de un ascenso y juntos hicieron un viaje de zozobra entre Huanta y Huamanga, a bordo de una camioneta con dos soldados heridos que cubrió en una eternidad los escasos cincuenta kilómetros de distancia. Fue en el tiempo de las emboscadas de Sendero Luminoso a patrullas militares como cosa de cada día.<sup>883</sup>

Como podemos observar, se trata de una narración en tercera persona, que, con respeto al resto del relato, no conlleva cambios enunciativos, puesto que la narración se mantiene externa al relato, y entonces heterodiegética. Sin embargo, el autor, a través de la puesta en escena de este nuevo y anónimo personaje, sin nombre ni historia, quiere introducir un segundo relato, que se mezcla al relato primero, y que consiste en la historia del periodista que realiza una inédita entrevista con el capitán Martín Rivas, personajes que nunca había aceptado encuentros con periodistas y que puede ser visitado solamente en secreto, porque protegido por los hombres poderosos que gobernaron el país. De hecho, en el relato el acercamiento al momento de la entrevista es introducido por una escena en la que "el periodista" dialoga con "el general", personajes cuyas identidades reales no son mencionadas, hasta un corte narrativo representado por un interrogativo puesto por el general:

«[...] ¿Quieres saber en qué consiste la guerra de baja intensidad? Pregúntale al mayor Martín Rivas, él conoce el tema, Montesinos lo trajo de Colombia por eso. ¿Ya te hicieron el contacto con Martín?»<sup>884</sup>

El párrafo siguiente se abre con la descripción de cómo se organizó en encuentro secreto entre el periodista y el capitán, en un departamento de Lima. El suspense es incrementado por la continua omisión de detalles: el lector no sabe lo que va a pasar, y solamente a través de los ojos del periodista, capta la experiencia del traslado al lugar del encuentro y su atención es estimulada por la referencia al misterioso "único habitante del inmueble":

---

<sup>883</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>884</sup> *Ibidem*, p. 68.

Al correr levemente la cortina del ventanal, el periodista vio un patrullero aparcado frente al edificio. [...] Después se lo explicaron, y, en los días posteriores, también llegó a saber la rutina de ese pequeño departamento —una sala-comedor, dos habitaciones, un baño, una cocina y un patiecito con tendal— cuyos focos, a pesar de la penumbra, permanecían apagados durante el día para evitar visitas inesperadas imposibles de ser atendidas por el único habitante del inmueble. [...] Durante el día ningún timbrado recibía la atención de una respuesta, salvo que se cumpliera con una clave establecida: tres timbrados seguidos de una interrupción y luego un nuevo ingreso de llamada. Entonces, el único habitante del día, con voz mórbida, cortante, decía "¿Quién habla?".<sup>885</sup>

Si bien la instancia narrativa no se modifique, a nivel narrativo el personaje del periodista se vuelve un narrador autodiegético, protagonista de los hechos, y notamos que la narración pasa de un grado cero, es decir omnisciente, a un grado interno, puesto que el narrador sabe solo lo que ve y conoce uno de los personajes, es decir el personaje del periodista, como delata la falta de información, y entonces el paso a una situación de parapsis:

Esa tarde, el periodista ingresó sin saber dónde se encontraba. Una hora antes, de acuerdo con las indicaciones, esperó en la esquina de las avenidas Arequipa y Santa Cruz la aparición de una camioneta 4x4 con lunas polarizadas cuya puesta trasera se abrió desde el interior mientras una voz le indicaba subir. [...] Instantes después apareció el mayor del Ejército Santiago Enrique Martin Rivas, en ese momento el hombre más buscado del país.<sup>886</sup>

Martin Rivas había aceptado encontrar a un periodista y realizar una entrevista porque, según él, "el silencio le había causado mucho daño", y la situación lo había convencido "de la necesidad de dar a conocer su versión de los hechos"<sup>887</sup>. Se injerta aquí, en este punto, el testimonio directo del militar que desmantelando las variadas y numerosas mentiras del "periodismo de ficción"<sup>888</sup> acerca de su figura, se vuelve narrador de los acontecimientos y relata su presumida verdad. A partir de este entonces el relato se configura como metadiegético, puesto que se abre una narración secundaria, la de Martin Rivas, dentro de la narración principal, la del periodista. La focalización se vuelve, por lo tanto, interna, puesto que el narrador

---

<sup>885</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>886</sup> *Ibidem*, pp. 69-70.

<sup>887</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>888</sup> *Ídem*.

testigo es intradieético y, más precisamente, autodieético. Sin embargo, tanto los fragmentos testimoniales de discurso directo restituído como las preguntas y las intervenciones en el diálogo del periodista, no son insertados como bloques estáticos y aislados, como en cambio se evidencia el primer texto de Jara, sino que se presentan entrelazados y entretejidos en el relato, armonizados en por elementos indirectos típicos del discurso narrativizado:

«Me fui al extranjero a final de los ochenta a estudiar en la Escuela de Inteligencia de Colombia. Quedé en primer lugar en un curso de veinticuatro oficiales de distintos países, segundo quedó un argentino – lo dice acentuado el detalle–. [...]».

–¿No es algo paranoico pensar que lo iban a dar de baja –lo interrumpió el periodista– si usted dice que destacó de un curso internacional?

–¿Quién le dijo que en el Perú los méritos se respetan? –contestó el militar con el ceño fruncido– aquí no valen nada, en este país todos utilizan a todos para sacar ventajas. [...]».<sup>889</sup>

Solamente en el caso de la inserción de fragmentos derivados de documentos oficiales enteros encontramos una sección que recoge una porción tipográficamente distinta del texto, como en el caso de testimonios escritos entregados directamente al periodista por algunos militares. En este caso, como podemos observar a continuación, se trata de una cita directa:

En uno de los varios testimonios escritos que le entregó el mayor Carlos Pichilingue al periodista, se encuentra una información muy concreta:

*En el año 1980, por convenio del Estado peruano con los Estados Unidos de Norteamérica, un grupo de cadetes de la Escuela Militar de Chorrillos fuimos becados para asistir a un curso en la Escuela de las Américas, Fort Gulick, zona del canal de Panamá. [...] La instrucción consistió en lineamentos doctrinarios y práctica operacional orientada a regular los procedimientos de destrucción y/o aniquilamiento del enemigo terrorista.*<sup>890</sup>

Los testimonios del mayor Martín Rivas y de otros personajes importantes para la reconstrucción de los hechos, como el general Hermoza Ríos y Carlos Pichilingue, ocupan el segundo y el tercer capítulo del

---

<sup>889</sup> *Ibidem*, pp. 71-72.

<sup>890</sup> *Ibidem*, p. 75.

texto, culminando en el cuarto y último capítulo, que se abre con una analepsis que coloca el relato en 1993, en el momento en que emergen las primeras denuncias relativas a la existencia del Grupo Colina y a sus atroces responsabilidades, una situación incómoda para el gobierno, que tuvo que responder, en 1995, con una ley de amnistía, donde termina, con el relato de los años inmediatamente después a la proclamación de aquel procedimiento legal, el testimonio de Martin Rivas.

Los últimos dos capítulos, añadidos, como se ha dicho, en la segunda edición del texto, efectúan un salto temporal proleptico que llega hasta 2002, momento en el que el autor vuelve al relato autodiegetico para relatar la historia de cómo periodista realizó la que sería la última entrevista al militar:

En la noche del martes 12 de noviembre de 2002, el periodista recibió una llamada telefónica. Una voz femenina le hizo saber que hablaba por encargo del Dr. Gómez. Al escuchar el apellido redobló su atención. Hacía tres meses que había perdido todo rastro y esta vez reaparecería una de las tres claves utilizadas por Santiago Martin Rivas cada vez que deseaba retomar contacto.<sup>891</sup>

El texto sigue con la precipitación de los hechos hasta la detención de Martin Rivas, procesado en el ámbito del maxi juicio a Fujimori, y con la implicación del mismo periodista, cuya frecuentación del militar resultaba, a los ojos del gobierno de Toledo, por lo menos sospechosa. Y antes de la conclusión definitiva del penúltimo capítulo, que se cierra con el texto integral de la última entrevista realizada con Martin Rivas, Umberto Jara relata, siempre manteniendo una narración heterodiegetica en tercera persona, traicionada por una focalización interna y una función testimonial, su breve detención y su exilio desde el cual cumplió la misión de escribir este reportaje, en el que se encierran las pruebas de la implicación directiva del Gobierno en las actividades del Grupo Colina:

Mientras tanto, al periodista le tocó vivir una historia propia de un país que se maneja con una robusta doble moral. [...] Pasada la medianoche, el periodista fue puesto en libertad y como corresponde a los usos peruanos sus colegas cuestionaron su salida. Se marchó a casa y en los días siguientes, sin efectuar reclamos, en silencio frente a los discursos de los pontífices de lo políticamente correcto, y con el anuncio de un arresto por la investigación que la Fiscalía insistió en abrir, se embarcó hacia Buenos Aires a realizar el trabajo que correspondía: escribir este libro con las pruebas que años más tarde, en

---

<sup>891</sup> *Ibidem*, p. 201.

2007, los jueces chilenos habrían de considerar como fundamentales para aprobar la extradición del ex presidente Alberto Fujimori.<sup>892</sup>

En la conclusión del texto se evidencia, por lo tanto, un salto hacia 2007, año en el que la justicia peruana logró que Fujimori fuera extraditado de Chile a Perú en aplicación al fallo emitido por los jueces que acusaban Fujimori según la Teoría del Dominio del Hecho, es decir del pleno conocimiento de los acontecimientos y de las violaciones de los derechos humanos que se ocasionaron bajo su gobierno. La conclusión del texto consiste en una recapitulación ideológica del autor, que tras cerrar el círculo gracias al audaz y quebrado intento de Fujimori de regresar al país, lanza una afirmación lapidaria y de tono moralista:

Días después comprobó cuán lejos estaba de la realidad y, más bien, con su viaje de temeraria audacia cerró el círculo: todos los personajes de esta historia están en prisión. El poder ofrece la gloria y el abismo, pero se guarda la clave para descifrar el sutil instante en que el esplendor se convierte en ocaso.<sup>893</sup>

En resumidas cuentas, si bien la macro-estructura narrativa del relato resulte bastante compleja, se pueden identificar tres niveles narrativos: el nivel del relato principal, un relato de acontecimientos en pasado con una focalización cero y una instancia narrativa heterodiegética omnisciente; el nivel del relato del periodista, entre relato de acontecimientos y relato de palabras, con una focalización interna que traiciona las pretensiones de un narrador externo; y, por último, el nivel metadiegético de los testimonios, con una narración intradiegética, y hasta autodiegética, caracterizada, por lo tanto, por una focalización interna.

Por último, cabe destacar que se trata de un relato ya no singulativo, sino más bien repetitivo, puesto que relata varias veces lo que se ocasionó una vez, enfocándolo desde distintas perspectivas, y volviendo sobre los hechos numerosas veces a través de las distintas voces, del periodista, de los entrevistados y de los varios testigos involucrados en la narración.

---

<sup>892</sup> *Ibidem*, pp. 211-213.

<sup>893</sup> *Ibidem*, p. 239.

### 2.1.6 La caída del héroe. La verdadera historia del general Ketín Vidal de Carlos Paredes

El largo reportaje *La caída del héroe. La verdadera historia del general Ketín Vidal*<sup>894</sup> de José Carlos Paredes enfoca la figura del general Ketín Vidal, consagrado como héroe por la sociedad civil peruana por ser el captor del líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán. A través del texto, que en 2006 ganó el premio Nuevo Periodismo de la FNPI y fue finalista del premio Seix Barral-Planeta de crónica, el autor desvela la historia oculta detrás de la detención y, además, relata el mismo proceso de investigación previo a la escritura, contando su propia historia personal de reportero. La primera versión del reportaje fue escrita para la revista *Etiqueta Negra* a partir de una idea del director de la revista, Julio Villanueva Chang, y de otros editores, entre los que destacan los nombres de otros autores de periodismo narrativo, como Toño Angulo Daneri, Sergio Vilela y Daniel Titingeren<sup>895</sup>. y publicado en la misma revista en 2004. De hecho, el libro, publicado dos años más tarde, muestra cierto vínculo con *Etiqueta Negra*, puesto que presenta una sección introductoria firmada Julio Villanueva Chang, así como una sección final en la que el autor inserta una entrevista a los editores de la revista acerca de la idea y del proceso de creación del texto.

Analizando la estructura del texto, vemos que Villanueva Chang, ya en la introducción, enfoca la doble cara del general Vidal centrando el momento mediático de la captura de Guzmán y la aglutinación del mito del Vidal heroico:

Vidal, hasta entonces un policía casi secreto, se convirtió en un héroe instantáneo, en el ejemplo de un policía astuto y honesto. Un héroe nos salva de una tragedia y de un monstruo. Un héroe es lo más ajeno al dinero. Un héroe nunca se excede, salvo en sus donaciones. Un héroe nunca es espectacular, salvo en su discreción. Un héroe siempre será un misterio. El general Vidal parecía todo aquello.<sup>896</sup>

Esta secuencia introduce el tema del reportaje y al mismo tiempo se pone en rotundo contraste con los títulos de los seis capítulos relativos a las actividades de Vidal, que expresan didascálicos oximorones: "El héroe protege a un narcotraficante"; "El héroe trabaja para Vladimiro Montesinos"; "El héroe roba el terreno

---

<sup>894</sup> Paredes, José Carlos, *op. cit.*, 2006.

<sup>895</sup> Véase la sección "Cómo se escribió La caída del héroe" al final del libro, *Ibidem*, p. 127. La experiencia vanguardística de la revista *Etiqueta Negra* y de sus protagonistas ha sido objeto de la primera sección de este trabajo, véase cap. I, apartado 1.1, "Los Nuevos Cronistas de Indias peruanos: ¿una vanguardia?", pp. 6-22.

<sup>896</sup> *Ibidem*, pp. 7-8.

a unos jubilados"; "El héroe gasta medio millón de dólares en casas"; "El héroe enamora a la mujer de un subalterno"; "El héroe también dice que capturó a Montesinos". El presente histórico de los títulos, además, contrasta con el relato primero del texto, que se desarrolla en pasado y enfoca el personaje de Vidal sin tratar toda su vida, sino más bien centrándose en sus implicaciones en casos ocultos y turbios durante el apogeo de su carrera policial. De hecho, el texto no mira a reconstruir la biografía de lo que entonces se configura como un anti-héroe, sino más bien apuesta por la revelación de la corrupción y de la impunidad imperante en Perú en aquellos años, como Villanueva Chang demuestra en la introducción, donde afirma "La historia del general Vidal es la historia de una gran mentira, pero también la de un país que suele vivir engañado de sí mismo"<sup>897</sup>. Además, cerrando su intervención, el director y fundador de *Etiqueta Negra* agrega: "La escritura de este reportaje no tiene nada a que ver en absoluto con la tentación de novelar lo real"<sup>898</sup>, utilizando el verbo "novelar" como sinónimo de "ficcionalizar" o "inventar" la realidad, sin embargo cabe remarcar que, como demostrará el análisis narratológico, el texto se configura necesariamente como una reelaboración literaria de acontecimientos históricos que se funda en el manejo alternado de las categorías de tiempo, modo y voz.

Observando la tónica temporal del texto, observamos que el relato primero del reportaje es interrumpido por frecuentes alteraciones de orden. De hecho, el prólogo se abre *in medias res*, con la escena del momento mediático en el que Vidal, renunciando públicamente al dinero de la recompensa por haber capturado al líder de Sendero Luminoso y prometiendo donarlo a los huérfanos de Ayacucho, empieza a convertirse en un héroe. Inmediatamente después, el relato retrocede a la noche de la captura con una analepsis interna breve, que retrocede en el tiempo de la historia de algunas semanas:

La mañana del sábado 12 de septiembre de 1992, el general Vidal no sabía nada del plan que esa noche permitiría capturar a Guzmán. El Grupo Especial de Inteligencia (Gein) llevaba dos años y medio pisándole los talones al cruel líder de Sendero Luminoso.<sup>899</sup>

En la misma cita notamos también una prolepsis de carácter predictivo que anticipa el futuro cohesionando el texto. Estas figuras resultan particularmente frecuentes en el texto, como se puede observar en el ejemplo siguiente:

---

<sup>897</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>898</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>899</sup> *Ibidem*, p. 12.

De inmediato enrumbaron en la casa, pero la emoción no le impidió a Vidal dar una orden antes de salir: que un suboficial de apellido Cápac no se olvidara de llevar su cámara de video. Entonces nadie podía imaginar que aquellas imágenes darían la vuelta al mundo unos días después.<sup>900</sup>

El prólogo se cierra con un sumario narrativo que, acelerando notablemente el ritmo narrativo, muestra el epílogo de las vicisitudes de Vidal y realiza una gran elipsis llegando hasta 2002, al archivo de las acusaciones de corrupción y robo y entonces a la consolidación de la figura de Vidal como héroe, que Paredes, con su texto, mira a destruir.

En general se trata de un relato de acontecimientos caracterizado por una focalización de grado cero y un narrador aparentemente heterodiegético y omnisciente que en realidad "conquista el yo", revelando una voz intradiegética con focalización entonces interna, al relatar su experiencia de reportero. De hecho, el autor se coloca en la escena describiendo su encuentro con los personajes implicados en las acusaciones a cargo de Vidal, alternando estas apariciones en primera persona a la narración heterodiegética de carácter omnisciente. La primera de estas apariciones del autor se registra en el primer capítulo, en el que Paredes narrativiza la entrevista realizada a Jorge Zárate, un general de la Policía de Investigaciones del Perú, involucrado, junto con Vidal, en un caso de narcotráfico:

Ahora que ya cumplió su condena de sete años de encierro, el general Jorge Zárate acepta contarme algunos detalles. Lo hace desde su retiro en una casa de campo en las afueras de Lima. [...] Ésta es la segunda vez que lo visito. Antes de que me abriera la puerta, Jorge Zárate estaba sentado leyendo *El Código Da Vinci*.<sup>901</sup>

Sucesivamente, todo el texto está diseminado por frecuentes manifestaciones del yo autorial, sobre todo en correspondencia con la introducción de fragmentos de discurso restituído y narrativizado procedente de las numerosas entrevistas realizadas, como se evidencia en los ejemplos siguientes:

—Este terreno es mío —me diría Carlos Iparraguirre, un jubilado a quien una mañana acompañé a visitar ese lugar. Iparraguirre lloraba frente a mí. Me contó una historia que para él se resumía en unos papeles que ese día llevaba en la mano. [...] Para Iparraguirre, un jubilado octogenario, el general Vidal

---

<sup>900</sup> *Ídem*.

<sup>901</sup> *Ibidem*, p. 23.



y su hermano Waldir son unos delincuentes. Jura que le han robado ese terreno. Al principio, me pareció una exageración.<sup>902</sup>

El domingo siguiente me pasé buscando avisos de casas y apartamentos hasta que encontré algunos con su teléfono. Lo llamé haciéndome pasar por alguien interesado en un apartamento. Quedamos por vernos esa noche. —Me estás siguiendo —dijo sorprendido, apenas me vio entrar por la puerta.<sup>903</sup>

Estos párrafos delatan la participación del periodista en la narración como testigo y protagonista, entonces narrador autodiegético, que como reportero de la revista *Panorama*, estaba encargado del seguimiento de algunos casos judiciales, entre los cuales se encontraban las huellas de Vidal:

—Disculpe. Usted es reportero de *Panorama*, verdad? El hombre de la voz ni siquiera me dejó responderle. —Aquí le traigo una bomba —dijo sin detenerse. Algunas personas que esperaban conmigo el elevador volearon a mirarlo. Luego me entregó un fajo de papeles.<sup>904</sup>

Paredes, realizando sus investigaciones, se encuentra también en la situación de utilizar micrófonos espías y luego realizar confrontaciones mediáticas debatiendo las contradicciones con mismo personaje, de hecho escribe: "Nada de esto que habíamos registrado con una cámara oculta fue lo que declaró Vidal en aquella entrevista en *Panorama*"<sup>905</sup>.

Ya a partir del mismo prólogo notamos una característica significativa del texto: la presencia constante y narrativizada de conversaciones procedentes de entrevistas realizadas por el autor con personajes claves de los hechos históricos, como el jefe del GEIN, Benedicto Jiménez, cuyos testimonios ayudaron a recomponer los sucesos desde una perspectiva no mediática, sino más bien interna a los hechos. Columna vertebral del texto, como en el segundo texto de Jara dedicado al Grupo Colina en el que emergen las conversaciones entre el periodista y el mayor del Ejército Santiago Martín Rivas, son las entrevistas que Carlos Paredes realizó con Jiménez y con los otros agentes que había organizado y materialmente efectuado

---

<sup>902</sup> *Ibidem*, pp. 46-47.

<sup>903</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>904</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>905</sup> *Ibidem*, p. 66.

la captura del "Presidente Gonzalo"<sup>906</sup>, así como las conversaciones llevadas al cabo con hombres que estuvieron en contacto con Vidal en aquellos años.

Estos fragmentos resultan importantes para la estructuración de los capítulos dedicados a Vidal porque, si bien se organicen de manera cronológica, se limitan a enfocar determinados aspectos del general, reconstruidos a partir de distintas voces, como flash o piezas de un rompecabeza. Paredes crea, de esta forma, un texto polifónico caracterizado por una narración intercalada, que oscila entre el pasado y el tiempo en el que se realiza la entrevista, entre una narración aparentemente heterodiegética omnisciente y la revelación de la narración interna, como podemos notar en el siguiente ejemplo:

En el otro extremo de esa relación de ida y vuelta, había oficiales de la Policía de Investigaciones que lo habían protegido a cambio de dinero y regalos. [...]

–Vidal debió ir a la cárcel hasta por siete motivos más que yo. Lo dice Jorge Zárate, un general de aquella Policía de Investigaciones que por diecinueve años ha evitado hablar sobre este tema. [...] Ésta es la segunda vez que lo visito.<sup>907</sup>

El texto es caracterizado por la conmixión de una multiplicidad de fuentes distintas, de hecho el último apartado del libro, como veremos más adelante, es dedicado a la presentación completa de la documentación derivada de la investigación previa a este trabajo, entre las cuales encontramos grabaciones, entrevistas y también los famosos "vladivideos", es decir las cintas de video que Montesinos registraba a escondite y que testimoniaban encuentros y conversaciones privadas en las que se sobornaban varios personajes y se mencionaban los secretos del gobierno. En algunas de estas cintas aparece también Vidal:

Uno de esos vladivideos está archivado en el Congreso del Perú con el número 1809. En la etiqueta del casete alguien ya había escrito una identificación «Reunión Doctor-Ketín Vidal 2». A Montesinos le

---

<sup>906</sup> El mismo tema de la captura de Guzmán ha sido tratado también en el documental *1509 Operación Victoria*, de la directora cinematográfica peruana Judith Vélez, quien reconstruyó los hechos a partir de las declaraciones de los policías involucrados en el operativo de detención de la cúpula senderista, realizada tras meses de seguimientos y espionaje y llevada al cabo no solo sin clamor mediático, sino sobre todo sin ningún derrame de sangre y en el pleno respeto de los derechos humanos, en una época en la que los grupos paramilitares y las mismas Fuerzas Armadas implementaban acciones violentas de represión y medidas drásticas de lucha antisubversiva. Véase la entrevista realizada a la directora publicada en la revista *Altre Modernità*, de la Universidad Degli Studi de Milán: Cairati, Elisa, "El desafío de 1509 Operación Victoria: documentar la guerra de espionaje en el Perú. Una conversación con Judith Vélez Aguirre", *Altre Modernità*, n. 11, 05/2014, pp. 179-188, <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline>>.

<sup>907</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

encantaba que lo trataran de doctor. [...] Play. Montesinos llama a Vidal «Antoñito» y el general lo llama «Vladi». A veces, «Vladicito». Se elogian mutuamente. Ketín Vidal le dice a Montesinos: «Tu inteligencia, tu generosidad, te van a ayudar».<sup>908</sup>

Como se puede notar, en estos fragmentos asistimos a una alteración del orden temporal, puesto que el relato primero se junta con el tiempo en el que el periodista realiza sus investigaciones antes de redactar el reportaje:

—Él se puso nervioso, nerviosísimo. Pensó que nos estaban siguiendo y que querían capturarlo — recordaría unos años después Emma Aurora Mejía en la terraza de un restaurante limeño, mientras bebía un sorbo de su café negro. Fue después de salir de la cárcel por haber sido cómplice en la fuga de Montesinos, en una de las cuatro entrevistas que aceptó responder para este reportaje.<sup>909</sup>

Asimismo, emergen efectos de anisocronías, puesto que estas escenas de discurso transpuesto ralentizan el ritmo del relato y retoman los mismos acontecimientos narrados en el relato primero desde una distinta perspectiva narrativa. Las mismas entrevistas, además de representar, por un lado, extensas prolepsis internas de tipo repetitivo, y, por otro lado, segmentos metadieгéticos, se configuran como pausas narrativas de carácter testimonial que dilatan el tiempo del relato, así como secuencias de relato ya no de acontecimientos, sino más bien de relato de palabras.

En cambio, un recurso muy presente de aceleración es la elipsis explícita de porciones temporales, determinada por los rápidos cortes entre una escena y otra, así como entre los distintos capítulos, que caracterizan la técnica del montaje alternado en la que se basa el reportaje. Mejor dicho: el libro se estructura en base a distintas porciones de entrevistas relativas a los temas tratados por el autor. Por ejemplo, en el primer capítulo, relativo a la implicación de Vidal en la protección de un narcotraficante, Paredes intercala el relato primero con la entrevista al ya mencionado José Jorge Zárate, general de la Policía de Investigaciones, fuerza de la que fue expulsado Vidal tras las investigaciones. El segundo capítulo, se abre con la entrevista a Julio Becerra, el primer policía que físicamente entró en la casa de Guzmán durante la captura, quien vehicula la narración hacia los negocios ocultos de Vidal, y entonces a la entrevista con Carlos Iparraguirre, jubilado al que había sido expropiado su terreno. El tercer capítulo, en cambio, indaga los

---

<sup>908</sup> *Ibidem*, pp. 34-35.

<sup>909</sup> *Ibidem*, p. 88.

gastos de Vidal en casas, regaladas a supuestas amantes, y reconstruye los acontecimientos gracias a las entrevistas con Zócimo Venturo Acuña Ramírez, un agente que compraba las viviendas por cuenta de Vidal y que al final fue engañado por él. En el cuarto capítulo, Paredes, siguiendo las palabras del capitán Rafael Valverde, relata de cómo Vidal tuvo una relación con la mujer del policía, mientras que en el quinto, la narración heterodiegética es intercalada con la entrevista a Emma Aurora Mejía, una periodista implicada en la fuga de Montesinos, así como a José Luis Núñez, policía venezolano que colaboró en esconder a Montesinos a su llegada a Venezuela. El último capítulo, titulado "La historia detrás de la historia", en cambio, representa un evidente corte temporal, elíptico y proléptico, puesto que es dedicado a la reacción que Vidal tuvo al leer una parte de este largo reportaje, que Paredes publicó en la revista *Etiqueta Negra* en 2004, en el que se revelaba la cara oculta de la medalla del héroe, como se nota ya a partir del íncipit:

El general Ketín Vidal ha anunciado que me denunciará en un juzgado penal de Lima. Lo ha hecho públicamente después de conocer que su historia, la que escribí para la revista *Etiqueta Negra*, ha ganado el premio de la Fundación Nuevo Periodismo que preside Gabriel García Márquez. No es la primera vez que lo hace.<sup>910</sup>

Como ya hemos dicho, en este apartado culmina la narración autodiegética con focalización interna, puesto que el texto adquiere un matiz integralmente testimonial e ideológico, configurándose más bien como una pausa narrativa recapitulativa que tiene la función de consolidar las pruebas en contra del general Ketín Vidal, quien nunca aceptó ser entrevistado por el autor. El cierre del capítulo, de hecho, ejemplifica la ralentización el ritmo de la narración de los hechos necesaria al fin de dar espacio a la intimidad del autor:

En tres ocasiones, el general amenazó con denunciarme penalmente. Hasta ahora no lo ha hecho. Y si bien no me emociona la idea de dedicar mi tiempo a recorrer los pasillos enredados de las salas de justicia, sí me gustaría en cambio dejar en un expediente todas las pruebas que he recogido durante los cuatro últimos años, ya que hasta ahora no he podido conseguir que acepte una entrevista. De todos modos, no pierdo la esperanza de debatir con él, aunque sea en un tribunal de la justicia peruana.<sup>911</sup>

---

<sup>910</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>911</sup> *Ibidem*, p. 123.

El libro es integrado, además, por dos apartados separados, dedicados a las modalidades de escritura del reportaje, que, por tanto, se pueden considerar segmentos metacomunicativos, fuera del tiempo del relato, cuya función es esencialmente de control, es decir sirven para asegurar que la fruición del texto resulte coherente con las intenciones del autor y para dar fe del proceso que llevó a la redacción del reportaje. El primer apartado, titulado "Cómo se escribió la caída del héroe" consiste en una larga entrevista a Julio Villanueva Chang, Toño Angulo Daneri y Daniel Titingher, colegas del autor en la revista *Etiqueta Negra*, que colaboraron, en un trabajo grupal en la edición del texto. Particularmente interesante resulta ser la respuesta a la pregunta "¿Cuántos editores participaron y en qué consistió el trabajo con el autor?"<sup>912</sup> en la que los editores cuentan de cómo fue logrado el estilo narrativo del reportaje:

Por las noches, en cada de uno de los editores, leíamos y discutíamos perfiles y reportajes de algunos maestros del periodismo narrativo, como Gay Talese y John Lee Anderson, entre otros. [...] Paredes tenía un desafío: ¿cómo adaptar al periodismo narrativo un reportaje cuya estructura más lógica, según los manuales de redacción periodística, era el informe de denuncia?<sup>913</sup>

Por lo tanto, Paredes, como evidencia el análisis narratológico, organizó toda la información recolectada según una estudiada arquitectura conforme a las trayectorias del periodismo narrativo, de hecho, continúan los editores:

Él sabía que el periodismo narrativo cuenta una historia verificable en escenas, resúmenes y explicaciones. Que es un relato de sucesos veraces que pueden someterse a prueba, pero cuya intención principal es sobre todo hallar una lógica y un sentido antes que denunciar un hecho. Que la información esencial es la misma, pero que cambia la forma de jerarquizarla en una estrategia narrativa y de traducirla a un lenguaje. Y que busca, entre otras cosas, que el lector crea en lo que lee a partir de un sentido narrativo y no sólo de indicios probatorios.<sup>914</sup>

En cambio, el segundo apartado, titulado "Las fuentes de este libro", dada la importancia de las acusaciones formuladas en el texto es dedicado a indicar con esmerada precisión la procedencia de toda

---

<sup>912</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>913</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>914</sup> *Ibidem*, pp. 129-130.

información, indicando tanto los informes y documentos policiales consultados así como todos los personajes entrevistados, recreando también la situación de cómo se crearon los contactos, de cómo se llegó a entrevistar una u otra persona, y de cuál es el destino de las personas involucradas. Lo interesante, a los fines de nuestro análisis, es observar que Paredes en este apartado sigue manteniendo un grado de narración autodiegética con focalización interna, como atestiguan los siguientes ejemplos:

A Matilde Pinchi Pinchi, quien fue la cajera del dinero que manejaba Montesinos y ahora es la principal colaboradora de la justicia anticorrupción en el Perú, la visité en ocho oportunidades en su casa. En tres de ellas me permitió grabar nuestras entrevistas con un equipo de televisión profesional.<sup>915</sup>

También aceptaron reunirse conmigo tres colaboradores cercanos de Montesinos en el SIN. Uno de éstos está preso y otro se ha acogido a la ley de colaboración y enfrenta varios procesos en la justicia anticorrupción. El tercero vive en un cómodo departamento del distrito de Miraflores, aunque pasa varias temporadas en su casa de playa en el sur de Lima. Ellos aportaron mucha información sobre la relación entre Ketín Vidal y Montesinos. No me han autorizado a revelar sus nombres.<sup>916</sup>

En conclusión, el texto presenta tres niveles narrativos: el primero concierne el relato primero, y está caracterizado por una focalización cero y un narrador aparentemente heterodiegético omnisciente, el segundo concierne el nivel de los fragmentos metadieгéticos en los que emerge la experiencia directa del autor en la realización de las entrevistas, y entonces caracterizado por una focalización interna y un narrador intradieгético, mientras que el tercero concierne el último capítulo, en el que se realiza una focalización interna con narrador autodieгético.

Asimismo, cabe subrayar los efectos de alteración de la frecuencia temporal, puesto que el texto no se configura como un relato singulativo, sino más bien como un texto, en términos genettianos, repetitivo, ya que los mismos momentos son analizados varias veces bajo las distintas perspectivas ofrecidas por las distintas voces presentes.

---

<sup>915</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>916</sup> *Ibidem*, p. 146.

2.1.7 La cuarta espada, La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso *de Santiago Roncagliolo*

*La cuarta espada, La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*<sup>917</sup> de Santiago Roncagliolo es un largo reportaje basado en una investigación acerca del líder del movimiento guerrillero maoísta, realizada cuando él ya se encontraba en la cárcel, tras su captura, ocurrida en 1992. El texto no se configura como un perfil puesto que el relato enfoca no sólo la figura emblemática del "Presidente Gonzalo", sino más bien todos los sucesos, desde el nacimiento de Sendero Luminoso y a su organización interna, hasta la implementación de acciones subversivas, antes en los pueblos de los Andes, y, sucesivamente, en la capital. El texto se construye a través de distintos planos narrativos, puesto que la historia es reconstruida a partir de una multiplicidad de voces distintas, que a su vez se configuran como instancias narrativas metadieéticas, por lo tanto el relato resulta fragmentado, tanto a nivel temporal, como a nivel modal y enunciativo.

El relato primero del texto es de carácter biográfico, centrado sobre Guzmán, y se caracteriza por una instancia narrativa heterodieética omnisciente con focalización cero. Como veremos, aunque se trate del relato primero, el libro se abre con un plano narrativo distinto, centrado sobre la figura autodieética del mismo autor. De todos modos, el relato primero enfoca los hechos históricos, configurándose como un relato de acontecimientos. El tiempo de la historia abarca el periodo que va principalmente de los años '60, con analepsis a los años '30, cuando nació Guzmán, hasta 2006, como es atestiguado por la sección cronológica colocada al final del libro. En cambio, el tiempo del relato se desarrolla a lo largo de once capítulos y aunque la línea narrativa principal se mueva en un sentido de progreso cronológico, se evidencia un alto nivel de anacronías, así como de anisocronías. A suportar el camino cronológico de la narración, cabe subrayar que los once capítulos están divididos en tres partes, cada una de las cuales describe los tres bloques importantes de la experiencia de Guzmán: la primera, titulada "La escuela del terror", se refiere a la temporada que precedió al conflicto y que vio la formación de la doctrina senderista; la segunda, titulada "La guerra", enfoca directamente la época del así llamado Conflicto Armado Interno y las acciones de Sendero; por último, la tercera, titulada "La cárcel", relata los momentos más recientes de la vida de Guzmán, en los que se evidencia que todavía no se ha apagado todavía la chispa guerrillera.

Ambición del autor y periodista Santiago Roncagliolo era poder entrevistar directamente al líder Senderista, para poder indagar no sólo su ideología, desde luego muy analizada tanto por estudios políticos

---

<sup>917</sup> Roncagliolo, Santiago, *op. cit.*

y antropológicos, así como al centro del interés de la prensa nacional e internacional, sino más bien para poder conocer algo de su intimidad, conocer a la persona detrás del personaje y de la doctrina. De hecho, en el prólogo, Roncagliolo relata:

Existen dos entrevistas escritas concedidas por Guzmán, pero en ninguna de las dos hay menciones a una vida privada o acaso una visión del mundo más allá de los lineamientos de Sendero Luminoso, al que Guzmán considera el único y verdadero Partido Comunista del Perú. La primera entrevista, de 1988, fue publicada por El Diario, un periódico marxista peruano. Se trata de una conversación de doce horas en la que Guzmán expone su proyecto y su análisis marxista-leninista-maoísta de política nacional e internacional.[...] La segunda entrevista es el registro de sus diecinueve conversaciones con la Comisión de la Verdad, encargada de reconstruir sus actividades y las del ejército y la policía peruanos. [...] Pero hasta donde se entiende, Guzmán limita su relato a su historia política, como siempre, y remite sus interrogadores a los documentos de su organización.<sup>918</sup>

El cierre interrogativo y abierto del prólogo revela, por tanto, las intenciones del autor: escribir un reportaje que enfoque la figura del "hombre" Guzmán, colocándolo ya no en el medio de sus ideas políticas, sino más bien en su realidad histórico-social concreta, respondiendo a la necesidad de entender e interpretar lo que ocurrió en su país:

Si uno pregunta por las calles de Lima, la gente responde sin dudar que Guzmán es «un monstruo», «un psicópata», «un asesino sin escrúpulos». Más allá de esos adjetivos, la pregunta más simple parece la más difícil de responder: ¿quién es ese hombre?<sup>919</sup>

Sin embargo, el primer capítulo no es inaugurado por el comienzo del relato primero, sino que la narración se abre con los primeros recuerdos del autor. La primera escena del texto consiste entonces en una alteración proléptica, que se conecta al tiempo en el que el reportaje fue escrito, demostrando, además, la participación del autor en el relato como narrador autodiegético con focalización interna:

---

<sup>918</sup> *Ibidem*, pp. 16-17.

<sup>919</sup> *Ibidem*, p. 17.



El primer recuerdo que guardo de mi país es la imagen de varios perros callejeros muertos colgados de los postes del centro de Lima. Algunos habían sido ahorcados ahí mismo, en los postes, pero la mayoría había muerto antes. Un par de ellos estaban abiertos en canal. Otros tenían el pelaje pintado de negro. Al principio, la policía temió que sus cuerpos ocultasen bombas, pero no era el caso.<sup>920</sup>

Muy emblemática resulta ser la imagen inicial, que quizás se pueda considerar metonímica, elegida como símbolo holístico de un país y de una época. Los padres del autor pertenecían a un ambiente atento y cercano a las distintas experiencias revolucionarias suramericanas, y esto inevitablemente condicionó la historia personal del autor, que se repercute sobre la narración misma, volviendo el relato testimonial. Entonces es posible que estos fragmentos se coloquen en posición inicial porque encargados de explicar el interés visceral del autor por los años de la guerra, y, por ende, dar un sentido a todo el texto:

Mientras ellos cambiaban el mundo, sus hijos jugábamos en mi cuarto. Debíamos formar una pandilla bastante extraña, menores de cinco años con camisetas del Frente Sandinista de Liberación Nacional y calendarios del Che Guevara. Todos figurábamos en nuestros documentos como «asilados políticos». Yo mismo tuve dificultad para entrar en un colegio. El día de la entrevista, llevaba una camisa con la cara de Sadam estampada en el pecho. Y cuando el director me preguntó:

—¿A qué te gusta jugar?

Yo respondí:

—A la guerra popular.

No era la respuesta ganadora.<sup>921</sup>

Estos apartados autodiegéticos se configuran como pausas narrativas con respecto al ritmo del relato, de hecho, en realidad, el relato primero todavía no ha empezado, y a nivel de orden temporal se colocan afuera del tiempo de la historia. Sin embargo, la intercalación de la distintas fases de la experiencia del autor es rápida y elíptica, y centra tan solo algunas imágenes importantes para llegar, finalmente, al relato principal:

---

<sup>920</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>921</sup> *Ibidem*, p. 22.

Veinticinco años después, regreso a Lima para escribir un reportaje sobre el hombre que mandó decorar tan siniestramente la ciudad. Abimaél Guzmán. Mientras mi avión aterriza en la capital, regreso a sus calles y a su tráfico y a mi familia. Y también los perros regresan a mi memoria. Y la imagen de María Elena Moyano, asesinada y dinamitada, y las fosas comunes, y la bomba de Tarata que remeció las ventanas de mi casa. Me empiezo a preguntar si realmente quiero hacer esto.<sup>922</sup>

El relato autodiegético no se para en las memorias del autor y en sus pensamientos íntimos relacionados con el conflicto y con los actos demostrativos de Sendero, sino que enfocan también la historia de cómo nació el reportaje, efectuando, entonces, una prolepsis interna el relato secundario. En estas secciones notamos una aceleración del ritmo narrativo, otorgada por la inserción de discurso transpuesto, es decir de escenas dialogadas, que, en este caso, consisten en una reproducción ficcionalizada de conversaciones entre el mismo autor y otros personajes:

Para mi encuentro con el editor de El País Antonio Caño, preparé una batería interminable de argumentos sobre lo necesario y vendedor que podía ser un reportaje sobre Abimael Guzmán: un vistazo al terror desde una perspectiva nueva, un tema violento y poco visto en la prensa, una encarnación del mal. Pero en realidad no era una idea brillante; era sólo mi única opción. Y él lo sabía:

—¿Has pensado qué e gustaría escribir?

—Pensé en una historia de Abimael Guzmán. Quizá una entrevista, si se puede.

—¿En serio? Entonces ya está. Eso es lo que yo iba a proponerte. Pero tiene que ser rápido.<sup>923</sup>

Así, recién en la segunda parte del primer capítulo, asoma el relato primero relativo a la narración de la vida de Guzmán:

Abimael Guzmán Reinoso nació el 3 de diciembre de 1934 en Mollendo, Arequipa. Como sus padres no estaban casados, fue registrado como «hijo natural» de Abimael y Berenice. Pero Berenice se mudó a dos calles del hogar paterno, a una casina de madera amarilla con dos habitaciones que el señor Abimael visitaba por las noches.<sup>924</sup>

---

<sup>922</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>923</sup> *Ídem*.

<sup>924</sup> *Ibidem*, pp. 29-30.

Una primera parte de la reconstrucción de los hechos se realizó gracias a la participación de la hermana de Abimael, Susana Guzmán, quien, interpelada tras la negativa opuesta a realizar una entrevista directa con su hermano, aceptó colaborar a describir el pequeño Abimael<sup>925</sup>. En estos fragmentos notamos una focalización interna, puesto que el narrador, en realidad un narrador secundario y entonces metadieético, se coloca en el interior de la escena:

Su hermanastra Susana recién conoció a Abimael entonces, en la Navidad de 1945, y lo recuerda un poco flaco, de ojos oscuros, pelo ligeramente ondulado. Era muy tímido, y disfrazaba sus emociones con unos modales serios y formales: «Era un niño huraño y que ocultaba siempre sus sentimientos. Como si pensara que la familia iría a decepcionarlo, o como si fuera un estorbo que la gente habría de hacer a un lado. No era una personita, sino una sombra que se arrinconaba con ganas de desaparecer».<sup>926</sup>

Los efectos de alteración del orden temporal se hacen más evidentes: frecuentes son prolepsis internas que llegan hasta el presente, al tiempo en el que se escribe el relato, así como las analepsis expresadas por los fragmentos metadieéticos. La intercalación, en el relato primero, de las escenas relativas al relato del autor y al relato de los informantes, ambos metadieéticos se hace rápida y a veces no consecutiva. Por ejemplo, en el siguiente ejemplo, vemos como el autor enfoque el relato primero a partir de su experiencia personal, pero desde un ángulo lejano. El texto, por lo tanto, parece sugerir la imposibilidad de separar la experiencia personal de un joven peruano de la historia de su país y, en general, de América Latina :

Me llamo Santiago porque mis padres se enamoraron en la capital de Chile, en alguna marcha política, cuando gobernaba Allende. Crecí escuchando una canción de Pablo Milanés sobre un lugar ensangrentado que se llamaba como yo. En los años de mi nacimiento gobernaba un militar en el Perú. En principio, eso no era ninguna novedad en la región. Pero el general Juan Velasco Alvarado no era un dictador normal. Por la primera vez, los militares eran de izquierda. [...] El primer arresto de Guzmán data precisamente de una protesta contra la ley de educación de Velasco.<sup>927</sup>

---

<sup>925</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>926</sup> *Ibidem*, pp. 31-32.

<sup>927</sup> *Ibidem*, p. 73-74.

El relato del autor, la narración, como se ha dicho, vuelve a perder su omnisciencia y su focalización cero para retomar el tono autodiegético con focalización interna, adquiriendo, además de una función testimonial, incluso una función de control. De hecho, el autor realiza algunas secuencias metacomunicativas en las que el objeto central es la historia misma del reportaje:

Hay un informante más que debo mencionar. Lo he citado, pero no lo he identificado. Es uno de los hermanastros Guzmán, que llegó a la casa de su padre poco más tarde que Abimael.<sup>928</sup>

Como podemos ver, el relato incluye las voces de varios informantes, que se manifiestan a través de recursos distintos, lo que, en general, conlleva a recrear un texto polifónico: en el texto encontramos cartas y correspondencias del autor con los informantes, como las cartas de la hermana Susana<sup>929</sup>, cartas de compañeros senderistas<sup>930</sup>, comunicados de Sendero enviados a la prensa<sup>931</sup>, actas dictadas por Guzmán para el partido<sup>932</sup>, Palabras de otros periodistas, como otro autor del presente corpus, Gustavo Gorriti<sup>933</sup>, análisis de carácter político-ideológico del escritor, investigador e historiador peruano Fernando Iwasaki<sup>934</sup>, testimonios de policías como el ya mencionado jefe del GEIN de aquel entonces, Benedicto Jiménez<sup>935</sup>, así como documentos testimoniales y de análisis de la Comisión de la Verdad y Reconciliación<sup>936</sup>, y de la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos<sup>937</sup>. Asimismo, el texto cuenta con una sección central dedicada a imágenes originales de la época<sup>938</sup>. Asimismo, cabe remarcar que las fuentes de toda esta ingente documentación no está indicada en notas al margen, sino en la bibliografía final.

Estos documentos representan pausas ideológicas reformulativas, caracterizadas por una alteración del orden narrativo y también del ritmo. Por otro lado, las escasas escenas dialogadas representan efectos de aceleración del ritmo narrativo, y se presentan como ficcionalizaciones de los recuerdos del autor, puesto que no se indica una fuente exacta como en el caso de grabaciones o entrevistas. Estas escenas colaboran a

---

<sup>928</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>929</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>930</sup> *Ibidem*, p. 91 y p. 155.

<sup>931</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>932</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>933</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>934</sup> *Ibidem*, p. 50 y p. 62.

<sup>935</sup> *Ibidem*, pp. 132-133.

<sup>936</sup> *Ibidem*, p. 74, p. 88 y p. 142.

<sup>937</sup> *Ibidem*, pp. 108-109.

<sup>938</sup> *Ibidem*, p. 128.

la evasión del texto de las imposiciones periodísticas para encontrar herramientas narrativas distintas, en una dirección mayormente creativa y literaria, como podemos apreciar en el siguiente párrafo:

Antes de abandonar Arequipa, paso por el bar en que Abimaél se reunía con sus amigos de facultad, El Crillón Serrano, una pequeña chingana de cervezas y menús baratos en el centro de la ciudad. Paso un rato mirando sin pedir nada, hasta que una anciana, quizá la dueña, se me acerca:

—¿Le sirvo algo, joven?

No sé que decir.

—No, perdone... Es que... mi abuelo me contó que de joven venía a este bar, y sólo he venido a echar un vistazo.

—Ah. ¿Cómo se llama su abuelo?

Peor. No esperaba esa pregunta. Pero tengo que decir algo rápido.

—A... Atilio.

—¿Atilio qué?

Sólo tengo un apellido en la cabeza. Sale casi natural.

—Guzmán. [...] <sup>939</sup>

En el epílogo del texto, Roncagliolo vuelve a la historia del reportaje, puesto que, tras varias vicisitudes y muchos años de investigaciones, solo se habían producidos efectos editoriales frustrantes, como la publicación en la prensa de un reportaje extremadamente reducido, y con un titular manipulado por el editor, en las últimas páginas del periódico. Sin embargo, determinante fue el encuentro con Elena Iparraguirre, segunda compañera de Guzmán, conocida como "Compañera Miriam". Presa política y con escasas libertades, Iparraguirre obtiene la autorización para poder participar en la presentación de la novela *Abril Rojo*<sup>940</sup>, escrita por Roncagliolo, y ambientada en un pueblo de los Andes donde se evidencia la presencia del terrorismo. Este encuentro determina una nueva posibilidad y unas nuevas ganas de lograr editar el reportaje en formato extenso, incluyendo, de forma narrativa, todos los materiales coleccionados. El cierre del texto, que enfoca precisamente esta figura, sugiere como esta simplemente sea una de las muchas historias que se pueden contar de las que se desarrollan en este mundo:

---

<sup>939</sup> *Ibidem*, pp. 44-45.

<sup>940</sup> Roncagliolo, Santiago, *Arbil Rojo*, Alfaguara, Madrid, 2006.

Al mes siguiente, cuando regresaba de uno de sus juicios, Elena Iparraguirre se resistió al registro policial. Las empleadas de la prisión la revisaron de todos modos y encontraron dos discos que había recibido, probablemente de Guzmán. Según la nota del periódico, los discos contenían imágenes de «bailes con simbolismos de ajusticiamiento y personas uniformadas militarmente con símbolos terroristas». Según Iparraguirre, era el video de una ópera china, y es demasiado pedir que una funcionaria de prisiones supiese distinguirla de un panfleto subversivo. Aunque la vida no parece distinta de una ópera china. Aquí, al nivel del suelo, los personajes cambiamos de ropa y de escenario. Mientras tanto, allá arriba, el cielo limeño sigue siendo gris.<sup>941</sup>

En conclusión, el texto, como otras obras que acabamos de analizar, revela la presencia de tres niveles narrativos: el nivel del relato primero, caracterizado por una focalización cero y un narrador heterodiegético omnisciente; el nivel del relato del autor, con focalización interna y narrador autodiegético; y, por último, el nivel del relato de los entrevistados, cuya focalización es siempre interna, pero sus narradores son intradiegéticos y no autodiegéticos. El general, no se trata, por ende, de un relato singular, sino más bien de un texto polifónico repetitivo, porque el relato se construye a través de una múltiple perspectiva y de la intercalación de tiempos, modos y voces distintas, que empero remiten al mismo objeto de la narración.

---

<sup>941</sup> Roncagliolo, Santiago, *La cuarta espada, La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, Debate, Madrid, 2007, pp. 244-245.

## 2.2 Los reportajes novelados

El reportaje novelado es una forma narrativa intermedia, que si por un lado permanece anclada a la escritura periodística, por otro lado introduce un grado de herramientas literarias superior con respecto al reportaje clásico. Es un género que, como recuerda Ana Forcinito reflexionando acerca de la obra del ilustre pionero argentino de la narrativa testimonial asociada al periodismo investigativo Rodolfo Walsh, ha sido explorado e incursionado por autores que "reformulan la práctica escrituraria ligada a la tradición periodística y al rol de intelectual respecto de quienes no tienen voz"<sup>942</sup>. De hecho, agrega Ana María Amar Sánchez también analizando la obra de Walsh, el reportaje novelado nace del "cuestionamiento de códigos preconcebidos y aceptados y de una búsqueda de nuevas alternativas para la escritura y el desmantelamiento de las fronteras rígidas entre géneros consagrados y géneros menores"<sup>943</sup>. Por lo tanto, en general, se trata de textos que privilegian la hibridez entre el aspecto documental y su reelaboración ficcional, en medidas y con modalidades distintas. Hay textos en los que, gracias a los recursos narrativos utilizados, lo ficcional prevalece, y otros en los que esta tensión se impone de manera significativa pero no adquiere un lugar protagónico.

Peculiar es la composición de este apartado del corpus de periodismo narrativo: los autores de los cinco textos aquí recogidos solamente son dos: Gustavo Gorriti Ellenbogen y Ricardo Uceda. Ambos periodistas y testigos de los años del Conflicto Armado Interno y de la dictadura, pero también de los años que anticiparon esta triste época, ambos involucrados en la investigación de los hechos más complejos y sangrientos del país, ambos conscientes de su papel de intelectuales comprometidos con la tarea de narrar la realidad. Como ya hemos dicho en la presentación de los protagonistas autores del corpus de periodismo narrativo peruano, tanto Gorriti como Uceda fueron corresponsales de revistas nacionales enviados en las zonas de emergencia del Sur Ayacuchano, Gorriti por la revista *Carestas* y Uceda por el diario *El Comercio*. Ambos autores han podido contar con una temporada que Norman Sims en el prólogo de *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal* define "inmersión"<sup>944</sup>, es decir la posibilidad de profundizar en tiempo e intensidad los asuntos por indagar, y precisamente debido a esto, ambos han experimentado

---

<sup>942</sup> Forcinito, Ana, *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2012, p. 28

<sup>943</sup> Amar Sánchez, Ana María, "La propuesta de una escritura (en homenaje a Rodolfo Walsh)", *Revista Iberoamericana*, LII/135-136, 1986, pp. 431-445.

<sup>944</sup> Sims, Norman, *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, El Áncora Editores, Bogotá, 2002.

privaciones personales derivadas de su condición de testigo de una época atormentada, desde las amenazas, en el caso de Uceda, hasta la breve desaparición y la tortura por parte del régimen, en el caso de Gorriti<sup>945</sup>.

Por un lado, Gorriti, cuya producción es muy extensa y abarca, en este contexto, cuatro de los cinco reportajes seleccionados, centra sus obras en las etapas de formación y desarrollo del movimiento político guerrillero *Sendero Luminoso*, así como en casos de corrupción y narcotráfico ocultos pero ingentes que se ocasionaron en el país. Su producción no resulta homogénea, puesto que sus textos presentan recursos narrativos, temas y objetivos distintos. Por ejemplo, *La batalla*<sup>946</sup> es un reportaje novelado basado en una de las batallas que en los años '80 se sucedían sin parar en los indefensos poblados andinos de la zona de Ayacucho, y en los que los "sinchis", es decir los hombres del Ejército y de la Policía Nacional se enfrentaban a los "terrucos", es decir los integrantes de los comandos senderistas que se escondían en las alturas y a veces incursionaban en los caseríos. Gorriti, como veremos, realizó varias misiones en las zonas de emergencia como reportero, asistiendo a algunos enfrentamientos cuyas noticias, en aquellos años, circulaban de manera muy reducida, y cuya importancia se relegaba a un hecho de ignorancia andina que, como máximo, representaba una lejana preocupación para la sociedad limeña. El texto, relativamente breve, mucho se acerca a la escritura de Rodolfo Walsh y en particular a su primera novela testimonio *Operación Masacre*<sup>947</sup> en la que se relata en forma novelada la masacre ocurrida en Buenos Aires para eliminar a opositores a la dictadura militar de la Revolución Libertadora. De hecho, *La batalla* se configura esencialmente como un cuento, basado en los hechos reales ocurridos en la comunidad de Sacsamarca, en el departamento de Ayacucho, en 1983. En cambio, en *La calavera en negro: el traficante que quiso gobernar un país*<sup>948</sup> Gorriti privilegia el protagonismo del autor-narrador, quien se sitúa en la escena narrando en primera persona las vicisitudes de la investigación periodística realizada por él para la revista *Caretas* en los años '80, a través de la que se había logrado demostrar los estrechos vínculos que el narcotraficante peruano Carlos Langberg Meléndez tenía con el Partido Aprista Peruano. El texto, fuertemente autobiográfico, se configura como un testimonio de aquella época, tanto por el tono memorioso como por la inclusión de materiales heterogéneos pertenecientes a la investigación. En *Petroaudios. Políticos, espías y*

---

<sup>945</sup> Véase Cairati, Elisa, "El Periodismo Narrativo en el Perú: el Conflicto Armado Interno a través de las crónicas de Gustavo Gorriti y Ricardo Uceda", in Kulak E.C. (ed.), *Historia y cultura de España y América Latina en las fuentes literarias, documentales y artísticas*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2014, pp. 111-117.

<sup>946</sup> Gorriti Ellenbogen, Gustavo, *La batalla*, Instituto de Defensa Legal, Lima, 2003.

<sup>947</sup> Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Editorial De la Flor, Buenos Aires, [1957] 2002.

<sup>948</sup> *Id.*, *La calavera en negro: el traficante que quiso gobernar un país*, Planeta Perú, Lima, 2006.



*periodistas detrás del escándalo*<sup>949</sup>, por otro lado, Gorriti revela detalles inéditos y fundamentales del caso denominado "Petroaudios", relativo al hallazgo, ocurrido en 2008, de conversaciones grabadas en las que representantes de la compañía estatal de promoción de la inversión extranjera en el sector petrolero peruano Perupetro, personajes del gobierno y representantes de una empresa interesada en la inversión noruega hablaban de una serie de pagos ilícitos y vertiginosos para manipular las astas. Sin embargo, el texto, en el que nunca aparece directamente el personaje del autor, es una denuncia poderosa contra la corrupción en el periodismo y las dificultades de ejercer la profesión en Perú, por lo tanto en él la instancia de denuncia se mezcla a la necesidad de reflexionar acerca del papel del periodista en la sociedad. Sin embargo, la obra más emblemática y también más conocida de Gorriti es sin duda alguna *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*<sup>950</sup>, un reportaje extenso, que se a vuelto a editar varias veces, en el que Gorriti relata la insurgencia del movimiento guerrillero de inspiración maoísta desde las primeras chispas revolucionarias, hasta adentrarse en la época reciente de la vuelta a la democracia, el desmantelamiento de la cúpula senderista y sus nuevas e inquietantes manifestaciones. El autor alterna la reconstrucción detallada de los hechos históricos, logradas, de todos modos, a través de una perspectiva narrativa y no ensayística, a fragmentos en los que su protagonismo, a nivel narratológico su participación interna autodiegética, se vuelve más palpable.

Por otro lado, Uceda, en *Muerte en el pentagonito, Los cementerios secretos del Ejército Peruano*<sup>951</sup>, opta por un narrador heterodiegético pero focalizado en una fuente principal, utilizada por el autor como expediente narrativo para entrar en la perspectiva de los represores. El hilo conductor de la narración son las vicisitudes que involucran a Jesús Sosa Saavedra, miembro del Servicio de Inteligencia del Ejército e integrante del conocido y despiadado Grupo Colina. Su testimonio es sin duda imprescindible para poder reconstruir la historia, sin embargo no es él el verdadero protagonista de la obra, sino más bien todo el conjunto de los militares, enfocados en su dimensión más humana y concreta, cuyas voces emergen a través de las memorias de Saavedra.

---

<sup>949</sup> Id., *Petroaudios. Políticos, espías y periodistas detrás del escándalo*, Planeta Perú, Lima, 2009.

<sup>950</sup> Id., *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*, 1ª ed. en inglés *The Shining Path: A History of the Millenarian War in Peru*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1999; Planeta Perú, Lima, [1990] 2012.

<sup>951</sup> Uceda, Ricardo, *Muerte en el pentagonito, Los cementerios secretos del Ejército Peruano*, Planeta Colombia, Bogotá, 2004.

### 2.2.1. La batalla de Gustavo Gorriti Ellenbogen

El primero de los cuatro reportajes novelados de Gorriti que vamos a analizar es también el más emblemático a nivel literario y el más cercano a la definición de "novela testimonio", es decir un relato que, gracias a la presencia de informantes, reconstruye narrativamente una experiencia real y verídica, un hecho o una época histórica, con una intención que puede ser política o ética, de denuncia o de memoria, utilizando recursos propios de la literatura, y en particular de la forma novelesca<sup>952</sup>.

*La batalla*<sup>953</sup> título metonímico en realidad, es la historia de una de las muchas batallas combatidas en los Andes peruanos, sobre todo en las alturas de Huanta y Huamanga, entre los miembros de las Fuerzas Armadas y los integrantes del movimiento guerrillero Sendero Luminoso. En particular, la batalla del relato tuvo lugar en el poblado de Sacsamarca, cerca de las comunidades de Putaccasa (o Putaqasa, dependiendo del sistema de transcripción utilizado para la lengua quechua) y de Lucanamarca, en la provincia de Huancasancos, en mayo de 1983. A principios de los años '80, el área, considerada "roja" por el alto nivel de peligrosidad debido a la presencia de guerrilleros senderistas, fue abandonada por el Estado y por las autoridades. De hecho, los "terrucos" la consideraban "zona liberada"<sup>954</sup>: en muchos casos se instauraban gobiernos autoproclamados controlados por los mandos senderistas, y a menudo se realizaba la praxis de los "juicios populares", en los que se punían públicamente con la muerte los comuneros sospechados de colaborar con las autoridades del Estado, los delatores y los opositores de la guerra popular, así como responsables de crímenes considerados contrarios a la doctrina senderista. Fue precisamente en estos territorios que la organización ciudadana y su rebelión contra Sendero fue determinante tanto para el reconocimiento de estas comunidades, invisibles y olvidadas por el gobierno, así como por la lucha contra el terrorismo<sup>955</sup>.

---

<sup>952</sup> Véase los principales trabajos científicos acerca del testimonio latinoamericano y de la novela-testimonio: Slodowska, Elzbieta, *El Testimonio Hispanoamericano. Historia, Teoría, Poética*, Ed. Peter Lang, New York, 1992; Jara, René; Vidal, Hernán, *Testimonio y literatura*, Inst. For the study of ideology and literature, Minneapolis, 1986; Beverley, John, "El testimonio en la encrucijada", *Revista Iberoamericana*, núm. 164-165, Pittsburg, Vol. LIX, Julio-Diciembre 1993.

<sup>953</sup> Gorriti Ellenbogen, Gustavo, *op. cit.*, 2003.

<sup>954</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>955</sup> Como destacan varios estudios realizados sobre el Conflicto Armado Interno en Perú, las comunidades andinas fueron víctimas de una doble violencia: por un lado, sufrieron las incursiones de Sendero, la imposición de ideología y de la doctrina del partido, y, por ende, la subversión de las creencias y de la visión del mundo ancestral (*Pachaticray*), y, por otro lado, tuvieron que soportar el abandono y el olvido por la comunidad nacional e internacional, y hasta las venganzas de parte de las Fuerzas Armadas, que en algunos casos intervino con acciones sangrientas en

La historia de la comunidad de Sacsamarca permanece en muchos casos desconocida, ocultada por casos similares, como la tristemente nota historia de la matanza de Lucanamarca. Las únicas fuentes a este propósito resultan ser el Informe Final de la CVR<sup>956</sup> y los trabajos del Equipo Peruano de Antropología Forense<sup>957</sup>. Como logró averiguar la CVR a través de las audiencias públicas, a partir de febrero de 1983 las comunidades de Sacsamarca, Lucanamarca y Sancos lograron organizar rebeliones contra Sendero que, no obstante su alto coste humano, representaron las primeras respuestas locales de contrainsurgencia. A estas acciones, en las que las comunidades eliminaron a algunos mandos senderistas, los terroristas respondieron con violentas masacres, como la que ocurrió en abril de 1983, en la que 67 comuneros de Lucanamarca, entre hombres, mujeres, niños y ancianos, fueron asesinados. Una repercusión similar había sido organizada para punir la comunidad de Sacsamarca que, aprovechando de la fiesta de carnaval, no obstante Sendero hubiese formalmente prohibido celebraciones de carácter popular y tradicional, había logrado acabar con la vida de varios entre mandos y guerrilleros senderistas. El texto de Gorriti revela porque la de Sacsamarca no se fue una masacre sino más bien una verdadera batalla.

En aquellos años, Gustavo Gorriti había viajado mucho por las zonas de guerra como corresponsal de la revista *Caretas*, para la que publicó varios reportaje sobre lo que estaba ocurriendo. Tuvo así la posibilidad de recoger varios testimonios antes de la celebración de las audiencias públicas de la CVR, colaborando con la población e haciéndose portavoz de estas comunidades silenciadas por los medios y aisladas del resto del país<sup>958</sup>. Sin embargo, tras haber relatado esta historia a través de reportajes en la prensa, a distancia de cierto tiempo, y tras haber publicado la que puede considerarse, como veremos más adelante, su obra

---

comunidades erróneamente consideradas filo-senderistas, aun en el caso de que hubieran sido tomadas con la fuerza. Sobre el tema véase Theidon, Kimberly, *Entre Prójimos, el conflicto armado interno y la política de reconciliación en el Perú*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, [2004] 2009. Además, un ejemplo de reelaboración gráfica de la época de la violencia es representado por los retablos ayacuchanos revisitados y las ilustraciones de Edilberto Jiménez Quispe, acerca de la comunidad de Chungui. Véase Jiménez Quispe, Edilberto, *Chungui: violencia y trazos de memoria*, IEP, COMISEDH, DED, Lima, 2009 y Cairati, Elisa, "Las 'historias ilustrativas de la violencia' de Edilberto Jiménez: narrativa, testimonio y memoria", *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. V n.1, 6/2013, pp. 158-175 <<http://confluenze.unibo.it/index>>.

<sup>956</sup> Véase *Informe Final de la CVR*, Tomo V, cap. II, apartado 2.2, "La violencia en las comunidades de Lucanamarca, Sancos y Sacsamarca", 2003, pp. 51-84.

<sup>957</sup> Véase Ortiz Perea, Gisela; Rojas, Percy, "Sacsamarca en la memoria...30 años después", en la página web del Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF), <<http://epafperu.org/sacsamarca-en-la-memoria30-anos-despues/>>.

<sup>958</sup> Gorriti también viajó a Uchuraccay en los días posteriores a la matanza de periodistas y recogió los testimonios del alcalde y de los comuneros, Véase *Informe Final de la CVR*, Tomo V, cap. II, apartado 2.4, "El caso Uchuraccay", 2003, p. 137.

maestra, es decir *Sendero: historia de la guerra milenaria en el Perú*, Gorriti, quien había vivido en carne propia aquella época, se encontró inmerso en la atmosfera de los trabajos para la memoria histórica, y se sintió empujado por la voluntad de dejar emerger incluso las falsedades y las incongruencias de un proceso en el que parecía construirse una verdad oficial por arriba de muchas versiones no oficiales, pero quizás mucho más reales. Por esta razón decidió publicar este reportaje novelado que reconstruye el microcosmo de las comunidades quechua-hablantes andinas de la "zona roja" y recoge las voces de los protagonistas de los hechos de Sacsamarca<sup>959</sup>.

El texto tiene el formato de una novela breve, sin embargo, la ausencia de subdivisión en capítulos remite a la configuración del cuento, desde un punto de vista literario, o bien del reportaje, desde un punto de vista periodístico. Se trata, por lo tanto, de un texto sin interrupciones narrativas cuyo relato primero se refiere a las jornadas del 20 y del 21 de mayo de 1983, en las que la población sacsamarquina, ayudada y coordinada por algunos policías que se encontraban de patrulla en el lugar, logró impedir la realización del inminente ataque senderista planeado como respuesta a la iniciativa antisubversiva de la comunidad. Lo que se produjo fue una verdadera batalla que dejó sin vida a algunos entre los mandos de Sendero responsables de otras masacres, como el "Compañero Omar", implicado en la matanza de Lucanamarca, a algunos pobladores y a uno de los tres policías presentes.

El relato primero está caracterizado por una narración ulterior, basada, por lo tanto, en el uso de los tiempos de pasado, con un uso específico del pretérito indefinido para el relato de los acontecimientos, y el uso narrativo del pretérito imperfecto para la formulación de secciones descriptivas e introspectivas típicas del relato de palabra. El tiempo de la historia abarca solamente la víspera y el día de la batalla. La indicación "Mayo, 1983"<sup>960</sup> es la única información prologal que se halla en el texto, además, Gorriti inserta en la narración la fecha del 20 de mayo<sup>961</sup>, de hecho, según las evidencias, la batalla se produciría el día 21 de mayo de 1983<sup>962</sup>. Sin embargo, el tiempo del relato resulta mucho más extenso y dilatado, puesto que, gracias a las narraciones secundarias y metadieéticas de personajes que se vuelven narradores, el relato llega a retroceder, de manera analéptica, hasta los enfrentamientos ocurridos en el febrero del mismo año, así como a otros momentos más remotos importantes para entender la historia del lugar. No se trata de un relato repetitivo, sino más bien de un relato singulativo, en el que el avanzar cronológico es interrumpido tan

---

<sup>959</sup> Conversación personal e inédita con Gustavo Gorriti, realizada en Lima en enero de 2012.

<sup>960</sup> Gorriti Ellenbogen, Gustavo, *op. cit.*, 2003, p. 4.

<sup>961</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>962</sup> Ortiz Perea, Gisela; Rojas, Percy, *op. cit.*

solo por precisas analepsis, narrativamente funcionales a la recuperación de fragmentos decisivos del pasado de la comunidad.

El relato se abre con la descripción de una escena que se lleva al cabo en Putaccasa, en la carretera que el mayor Ordóñez y su equipo están recorriendo camino a Sacsamarca:

Cerca de Putaccasa hicieron un alto en la carretera por una inesperada oportunidad. Con el sonido preciso de metal que se desliza por el túnel calibrado de otro metal —el cla-cla ominoso—, la primera pasó de la cacerina a la recámara. Ordóñez puso la culata del fusil al hombro, alineó la cruz de la mira con el objetivo, deslizó el índice dentro del guardamonte y, conteniendo la respiración, lo presionó suavemente sobre el gatillo. A lo lejos, asoleándose bajo la luz del mediodía andino, las perdices y las vizcachas no sospecharon jamás que la óptica convertía la lejanía en intimidad letal. La bala del HK 91 solo dejó el cuerpo de los animales.<sup>963</sup>

Como se puede notar, el *incipit* consiste en una secuencia muy lenta y de carácter visual, que, de manera muy cinematográfica, enfoca el personaje principal del relato, un militar, en el intento de cazar. La escena se detiene en particulares que no son importantes en la economía del relato, con el fin de penetrar en las sensaciones y en los pensamientos del personaje y desviar la atención de lo que va a pasar, creando una tensión de suspense. Si bien la instancia narrativa se demuestre heterodiegética y omnisciente, la focalización es interna y se basa sobre la experiencia del mayor Ordóñez, puesto que conoce y escudriña su intimidad. Estas impostaciones enunciativas permanecen idénticas a lo largo de todo el relato, mientras que el autor juega con las impostaciones modales de focalización, de hecho, como veremos más adelante, la narración alterna la visión externa de los hechos a la visión interior y a la conciencia del personaje principal, fragmentando el ritmo narrativo y creando un efecto de suspense amplificado.

Además, incluso a nivel ambiental, la escena inicial y las que vienen inmediatamente después, en las que se presenta el viaje del coche Land Rover Santana de los "sinchis" a través de una carretera polvorienta en las alturas cercanas, son una metáfora de la conquista narrativa del objeto del relato primero: nos acercamos a la batalla así como los policías se acercan al poblado donde se desarrollará la acción, a través de una perspectiva larga que deja entrever las casitas lejanas de Sacsamarca:

---

<sup>963</sup> Gorriti Ellenbogen, Gustavo, *op. cit.*, 2003, p. 5.

Entonces, luego de coronar una pequeña subida, el abismo. El chofer enganchó los cambios y frenó rápido, sin necesitarlo en realidad. Todos bajaron. De avanza al ras de una pampa interminable, pasaban a ser parte del cielo y a mirar desde el vértigo de la altura un valle ancho, grande, cubierto de verdes. Mil quinientos, quizás dos mil metros de descenso, calculó Ordóñez, y ordenó emprender la marcha hacia las casas entrecortadas, diminutas, de Sacsamarca.<sup>964</sup>

En esta primera fase, las secuencias descriptivas y narrativas se alternan sin dejar espacio a las escenas dialogadas. El tiempo del relato corre más rápido aunque los párrafos descriptivos, como el inicial, representen efectos de anisocronías, y, en particular, de reducción del ritmo narrativo. Al llegar al poblado, en cambio, la narración empieza a concitarse introduciendo cada vez más diálogos y alternancias entre focalizaciones extra e intradiegeticas. Ya en Sacsamarca, los policías se dan cuenta de que la ciudadela es silenciosa y desierta, hasta encontrar, en la plaza de armas, a un grupo de oficiales que, contraviniendo a las órdenes de no internarse a la zona de emergencia, se había quedado en la comunidad:

No llevaba insignias de grado, pero lo reconocieron. Un oficial joven, también sin insignias, flaco, cabello yema de huevo, se encaminó hacia él, tratando de componer la figura como a veces lo hacen los flacos. Buenas tardes, casi buenas noches, mi mayor, dijo, cuadrada, saludo y taconeo aceptablemente simultáneos. Teniente Benavides, del puesto de Huancasancos, mi mayor. Qué gusto verlos, mi mayor, no lo esperábamos. En atención, a distancia prudencial; precaución antitifo, supuso Ordóñez.<sup>965</sup>

Como se nota, el lenguaje utilizado por Gorriti resulta ser mucho más evocativo con respecto al lenguaje utilizado en los reportajes clásico: revela gusto para los detalles, un estilo descriptivo eficaz que pone elementos físicos al lado de elementos emocionales en la percepción del otro, sin recargar los enunciados con repeticiones de sujetos y utilizando las figuras retóricas como metáforas y similitudes, elipsis e hipérbaton de manera enfática<sup>966</sup>.

---

<sup>964</sup> *Ibidem*, pp. 6-7.

<sup>965</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>966</sup> Efectivamente, es preciso destacar que este tipo de texto se presta también a un análisis de tipo retórico-estilístico, al estudio de relaciones de intertextualidad así como de los recursos literarios utilizados. En este contexto se tomarán en consideración los aspectos narratológicos útiles para el tipo de análisis propuesto para el conjunto de los textos que integran el corpus, sin embargo se señalan las peculiaridades literarias encontradas con el fin de dejar entrever una posibilidad alternativa de trabajo crítico.

Asimismo, resulta peculiar el uso del discurso directo, que es narrativizado y transpuesto en el texto como discurso indirecto. En realidad, no se trata de un simple discurso indirecto, puesto que retrata las palabras del personaje y las vuelve a proponer a través de lo que Genette llama "monólogo inmediato", es decir un diálogo en el que uno de los dos interlocutores se esfuma ante el otro, y este último lo reemplaza, presentando toda la conversación. Evidentemente, la focalización del texto es interna y se basa en el personaje de Ordóñez, quien asume una función testimonial, como si invitara al lector a entrar en la narración y a ponerse en su lugar. De este modo, el discurso narrativo se vuelve un espacio conversacional en el que el ritmo del relato se detiene para dejar espacio a reflexiones que corren de manera paralela a los acontecimientos históricos, como la presencia de policías en las zonas de emergencia. En algunos casos, además, afloran fragmentos de discurso directo no transpuesto, cuya función es esencialmente la de sostener el equilibrio comunicativo de la narración, como podemos ver en el siguiente ejemplo:

—Nosotros llegamos en la mañana y ya hicimos la patrulla; todo en orden, sin novedad, mi mayor...las autoridades de aquí nos pidieron que nos quedemos...no tienen Policía, ni hay nadie aquí, mi mayor, por eso nos quedamos para hacerles compañía un rato...<sup>967</sup>

Otro rasgo estilístico peculiar, es el intento de reproducir el idiolecto y el sociolecto de los personajes principales, como los militares, por un lado, y los pobladores andinos por otro. Por ejemplo, tanto el teniente Benavides en la cita anterior, así como el mayor Ordóñez revelan el uso de un léxico militar que a veces desemboca en expresiones coloquiales:

—¿Patrulla de qué, de chelas? —Ordóñez sintió, no sin un atisbo recóndito de satisfacción, que se estaba dando cuerda para el desborde de otra de sus furias. —¿Qué hace usted chupando aquí, carajo? ¡Si hubiéramos sido delincuentes subversivos —utilizó al propósito la terminología oficial —, no quedaba uno, uno de ustedes carajo! ¿Qué piensa, que los iba a hacer correr con el turrón que se maneja?<sup>968</sup>

En cambio, en otro fragmento de monólogo inmediato, en el que el narrador retrata una escena de diálogo entre Ordóñez y el alcalde, transpuesta en discurso indirecto libre, en la que emergen las

---

<sup>967</sup> *Ídem.*

<sup>968</sup> *Ídem.*

características lexicales del español andino, con sus repeticiones y sus inversiones típicas de la transposición de estructuras morfológicas quechua en la gramática española:

El alcalde saluda al señor mayor, su representante de nuestro general Noel, que ha venido a ayudarnos como un hermano mayor, porque estamos muy desprotegidos, mi mayor, por puro milagro nomás vivimos, pero hay muchas muertes, mucho hemos sufrido y por eso le pedimos que se quede con nosotros. No un policía, ni un soldado tenemos, únicos así estamos; nuestros hermanos de Huancasancos tienen puesto, y nuestros pobres hermanos de Lucanamarca ya tienen ahora su puesto, pero nosotros solos estamos, mi mayor... vamos a matar a todos, han dicho los terroristas, piedra sobre piedra no vamos a dejar en Sacsamarca.<sup>969</sup>

Asimismo, el lenguaje de los personajes de *La batalla* es muy revelador con respecto a los estereotipos relativos a los grupos sociales involucrados en los acontecimientos, y de las relaciones de poder y de discriminación que hay entre ellos. Por ejemplo, los policías se refieren a la población andina con el despreciativo seudónimo de "cholos", que además de referirse al mestizaje biológico, expresa la ingenuidad y la aparente simplicidad cultural de los comuneros:

—Por esta vez —le habló en voz baja —, porque los cholos me lo han pedido, me voy a hacer el que no he visto nada. Pero yo me puedo hacer el cojudo una vez; dos, ni aunque quiera. ¿Me has entendido?<sup>970</sup>

Por otro lado, vemos como los pobladores se refieren a los soldados del ejército o a los policías que actúan en la zona de emergencia con el nombre de "sinchis", que en quechua significa "guerrero valiente", nombre efectivamente utilizado por un grupo antisubversivo creado en los '80 y luego extendido a todos los soldados en general. Los "sinchis", en la lucha al terrorismo, añadieron una cuota de violencia, puesto que en el intento de eliminar a subversivos a menudo realizaron otras masacres.:

Al día siguiente volvieron los sinchis...El *pat pat* de los helicópteros ya se llamará cachi cachi desde entonces hasta el fin de los tiempos en Ayacucho. Hay prisioneros. Los sinchis se llevan a varios a las

---

<sup>969</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>970</sup> *Ibidem*, p. 9.



afueras del pueblo y los fusilan. Por otros, muchachos de Huancasancos que suplican por su vida, el pueblo pide clemencia...<sup>971</sup>

Por último, tanto los soldados como los comuneros se refieren a los subversivos, en general, con el apelativo de "terrucos": "—¡Se ha escapado de los terrucos! ¡Cerca están, aquí están, están viniendo! —"<sup>972</sup>.

Puesto que notamos la ausencia de un discurso prologal, o de un "metadiscurso", así como de un discurso autobiográfico mediatizado<sup>973</sup> en el que el autor explique el proceso de creación del texto o bien relate su experiencia personal de la que procede la obra informando acerca del proceso de investigación previo a la escritura, podemos simplemente suponer que el texto reconstruya los acontecimientos, y también los diálogos, de forma coherente con los hechos históricos<sup>974</sup>, sin embargo este reportaje novelado presenta un elevado grado de reelaboración literaria, tanto en el utilizo del lenguaje, así como en la ficcionalización de personajes y escenas.

La narración, aunque permanezca constantemente focalizada sobre el personaje de Ordóñez, incluye a un narrador secundario, que se configura como narrador metadieéticos. Se trata del alcalde de Sacsamarca, quien, tratando de convencer a los "sinchis" a quedarse para proteger a la comunidad, relata las vicisitudes del pasado, y, en particular, narra de las rebeliones de febrero, por las que la comunidad se espera una inminente acción de respuesta de parte de Sendero:

Sudan más, les aprieta el estómago cuando recuerdan, no el alzamiento glorioso que describe el viejo, sino el conciliábulo desesperado en la noche, de regreso en Sacsamarca, en un cuarto de oscuras. Es el 16 de febrero de 1983, el Ejército está en Ayacucho un mes y medio. [...] Y esa misma mañana, señor mayor, hemos enviado a don Ananías Salcedo a Ayacucho para pedir ayuda al general Noel para que mande sus helicópteros antes de que nos maten...<sup>975</sup>.

Estos segmentos, en el que permanece evidente el peculiar utilizo del discurso indirecto libre, se configuran como analepsis externas al tiempo de la historia pero funcionales a su relato. Asimismo, el relato

---

<sup>971</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>972</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>973</sup> Slodowska, Elzbieta, *op. cit.*, p. 1071.

<sup>974</sup> Hecho confirmado por el mismo autor en una comunicación personal a quien escribe, en 2012.

<sup>975</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

del alcalde marca una interrupción recapitulativa del ritmo del relato, que queda parado en las memorias de los pobladores, continuamente intercaladas con los recuerdos del mismo Ordóñez, instancia focal del cuento:

Ordóñez recuerda la llamada del cuartel Los Cabitos cuando anochece y la reunión en la que escuchan al emisario que casi no puede hablar de la fatiga, de la angustia... van a matar a todos, por favor ayude mi general.<sup>976</sup>

Los recuerdos del alcalde son interrumpidos por un largo fragmento que actualiza el relato a través del uso del presente histórico, herramienta utilizada para recrear de manera viva la memoria de las acciones reivindicativas del febrero de 1983:

Apenas habían velado sus muertos en Huancasancos y ese día triste, señor mayor, el 20 de febrero de 1983, don Zenaido Sumani y don Honorio Martínez habían organizado al pueblo para repartir víveres en la plaza y para jurar a nuestra bandera bicolor...Entonces, el petardo que revienta cerca, un primer disparo sin víctimas, López Licerias aparece por una esquina de la plaza, lo siguen quince o veinte de los suyos, casi todos estudiantes jóvenes, flacos, con hambre: "¡Viva el Partido Comunista del Perú!" grita López Licerias y avanza con su gente sobre la masa paralizada.<sup>977</sup>

La narración vuelve al tiempo del relato solamente algunas páginas después, cuando, mientras Ordóñez reflexiona acerca de la necesidad de quedarse en el pueblo, tras la conversación con el alcalde, a la comunidad llega un hombre que se ha escapado del campamento de Sendero para avisar que los terroristas ya están cerca y que el ataque va a ser inminente. A partir de este punto, el pano narrativo cambia proponiendo una temporalidad en presente, el ritmo narrativo acelera bruscamente, y el relato de los instantes antecedentes al enfrentamientos presentan un continuo juego de focalización, que se mueve entre una posición externa y una posición interna a la intimidad del mayor:

—¿Cómo cuántos son? —Ordóñez pregunta cortante, mira la línea de las cumbres, imagina la pampa, la horda armada preparada para aniquilar. Cree ver gente en la cumbre. Siente miedo.

---

<sup>976</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>977</sup> *Ibidem*, p. 16.

—Hartos son, muchos son. Se han quedado a dormir en la quebrada... A la fuerza hay hartos —la respuesta llega entre jadeos, con rictus que amenazan deslizarse al llanto. Ordóñez desconfía, mira fijo, mira feo. Ve miedo, huele miedo.<sup>978</sup>

La focalización permanece anclada al personaje de Ordóñez, a lo que el percibe, siente y ve:

Junto al ojo izquierdo se desliza la sangre cuesta abajo, Ordóñez puede pensar, mirar y moverse. Supone, sin certidumbre cartesiana, que la herida es leve y mientras busca la mira, con los ojos, a Omar, siente la boca terriblemente seca y a la vez una exaltación que borra la fatiga y que ahora solo busca encontrar a Omar y dominar el campo de batalla.<sup>979</sup>

El relato de la batalla, basada en una narración simultánea, con ritmo vertiginoso amplificado por la rápida concatenación de imágenes ocupa la segunda parte del relato, sin pausas recapitulativas y sin ningún regreso a la narración ulterior, en pasado. Las únicas reducciones del ritmo son representadas por algunas descripciones de los personajes, que, si bien rápidas, permiten al lector un respiro narrativo:

—Yo me quedo. Tú vete a la mierda — lanza Ordóñez, arrojadizas, las palabras.

El rostro de Ugarte enrojece y se contrae violentamente. Su guardaespaldas aprieta el fusil, mira a los dos, no se mueve. Ugarte toma aliento como para responder, se calla, da media vuelta y empieza a caminar hacia el helicóptero.<sup>980</sup>

Terminada la batalla, ganada gracias a la presencia de los "sinchis" y a las armas disponibles que hicieron retroceder a los campesinos integrantes de las filas senderistas, no sin pérdidas entre los policías y los saccamarquinos, la narración se cierra con un rápido relato de la cuenta de los muertos y los entierros, para luego enfocar de nuevo, en un movimiento circular, el camino de la Land Rover Santana donde viajan los policías, menos el fallecido Dueñas, de regreso a Putaccasa:

---

<sup>978</sup> *Ibidem*, pp. 23-34.

<sup>979</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>980</sup> *Ibidem*, p. 52.

La Land Rover Santana enrumba hacia la carretera de regreso a Putaccasa. Sáenz, Ramírez viajan sombríos, sin ocupar el asiento que usó Dueñas. En el recodo donde se bifurcan el camino inca que asciende y la carretera que se va, se encuentran con los sacsamarquinos que suben, lampa y pico al hombro, a recoger sus muertos, a enterrar los senderistas. Seis policías los acompañan. Ordóñez casi siente pena por ellos.<sup>981</sup>

En conclusión, el nivel narrativo del texto, por lo tanto, permanece intacto a lo largo de todo el relato, puesto que la instancia narrativa siempre se configura como un narrador omnisciente heterodiegético, sin embargo podemos notar una situación general de focalización mixta, que pasa de un grado cero, omnisciente, a una variante interna, basada en el enfoque del personaje de Ordóñez, al servicio de las necesidades narrativas de crear, para este tipo de relato, una fuerte tensión de suspense estrechando y ampliando consecutivamente el foco de la narración.

### 2.2.2 La calavera en negro: el traficante que quiso gobernar un país *de Gustavo Gorriti Ellenbogen*

En *La calavera en negro: el traficante que quiso gobernar un país*<sup>982</sup> Gorriti relata la historia de cómo se realizó la histórica investigación acerca del narcotraficante peruano Carlos Langberg Meléndez que se había vuelto millonario en México como empresario, y había vuelto a Perú donde gestionaba sus vínculos con el partido aprista, suportados por una gran generosidad económica, y se dedicaba a publicar un pequeño diario titulado *PM*, tribuna desde la cual criticaba abierta y severamente a algunas personalidades políticas como Fernando Belaunde y el general Francisco Morales Bermúdez, entre otros. La investigación de Gorriti, escrita y publicada para la revista *Caretas* en los años '80 no obstante la peligrosidad del caso, logró hacer luz y, sobre todo, dar a conocer a la sociedad entera, las implicaciones y las actividades ilícitas de Langberg, impidiendo que las cúpulas políticas pudieran cubrir las evidencias y obligando a la justicia penal a intervenir con la instrucción de un juicio. Además la investigación provocó un efecto dómimo que conllevó una renovación de las filas del partido aprista, abriendo paso a la candidatura de Alán García Pérez.

---

<sup>981</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>982</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2006.

En aquel momento, Gorriti, ex campeón nacional de judo y agricultor de la provincia de Arequipa, estaba en su primera experiencia de reportero en el periódico limeño, trabajaba en la revista desde hace pocos meses cuando, debido a la renuncia de un colega, le encargaron seguir la que sería una de las investigaciones periodísticas más importantes de la década<sup>983</sup>. La investigación representó un momento crucial tanto en su carrera así como en la historia de Perú, y a través de *La calavera en negro*, Gorriti vuelve a aquellos años, con tono memorioso y testimonial, con el fin de dar fe de su propia experiencia de la época.

En general, se trata de un relato que alterna fases de "acontecimientos" a fases de "palabras", construido sobre la base de una narración ulterior. El tiempo de la historia se extiende entre el verano del año 1982<sup>984</sup> y finales del año 1984<sup>985</sup>, aunque en el texto aparezcan referencias prolepticas o analépticas que remiten a momentos sucesivos o anteriores. El tiempo del relato, en cambio, se desarrolla a lo largo de veintinueve capítulos, algunos muy breves, incluso de una sola página, dedicados a las diferentes etapas de la realización de la investigación.

En realidad, la arquitectura del relato se basa en un juego de cajas chinas, puesto que presenta una historia dentro otra historia: el caso Langberg, uno de los más emblemáticos episodios de narcotráfico en Perú, está colocado adentro del marco de la historia personal del autor. Por lo tanto, este reportaje es un relato poliédrico, que trata de muchas vidas: la vida de Langberg, la vida de Gorriti, pero también la vida de Caretas y de la investigación misma. El relato de Langberg y de los acontecimientos que se desarrollaron a principio de los años '80, en realidad, se coloca dentro del relato autobiográfico del autor, de hecho podemos observar dos impostaciones enunciativas y focales distintas: por un lado, emerge una voz heterodiegética omnisciente, con focalización cero, que retrata los hechos sin demostrar una implicación con las vicisitudes objeto de la narración, mientras que, por otro lado, notamos la prevalencia de un narrador intradiegético que, proponiéndose como protagonista de la historia, es en realidad autodiegético, apoyado por una focalización, por ende, interna. La primera de estas dos impostaciones se evidencia en el primer capítulo, en el que no aparece la figura del reportero Gorriti, y en el que la instancia narrativa permanece

---

<sup>983</sup> El trabajo de periodismo de investigación de Gorriti, que hasta entonces no era muy conocido en el ámbito periodístico, fue muy apreciado por su largo seguimiento y amplio y logrado desarrollo. Aunque esta serie de crónicas publicadas en Caretas no recibió ninguna mención de parte de la crítica, cabe subrayar que años después, en 1996, Gorriti ganó varios reconocimientos, entre los cuales destacan el Premio Internacional de Periodismo Rey de España y el Gran Premio Nacional de Periodismo del Forum de Periodistas de Panamá, por una serie titulada "Del Tío Sam al Tío Chang", publicada en el diario panameño *La Prensa*, así como el Premio Maria Moors Cabot de la Universidad de Columbia y el Premio de Libertad de Prensa del Comité de Protección del Periodista.

<sup>984</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>985</sup> *Ibidem*, p. 203.

oculta y externa a la narración. El relato se abre *in medias res*, cuando, a investigación ya empezada, el colega periodista Blomberg renuncia al cargo y Gorriti interviene para sustituirlo. Este es el principio del relato del autor. Entonces, este primer capítulo tiene una función prologal anticipatoria que, por un lado, a través de la analepsis, narra los antecedentes a las vicisitudes que involucrarán de manera profunda al autor, y por otro lado, evidencia la relación simbólica entre el título del libro y el relato, puesto que, de hecho, el perfil de la calavera en negro, que Blomberg recibe como intimidación de parte de Langberg y que remite al universo simbólico de los narcos mexicanos, representa también el inicio de la carrera periodística de Gorriti.

En el primer capítulo, la narración heterodiegética resulta muy rápida y visual, con una caracterización emotiva de las situaciones y el uso de un lenguaje enriquecido por figuras retóricas y elementos que alimentan la función fáctica del discurso:

Blomberg levantó la vista de sus avances sobre la resistente cinta adhesiva y lo vio perderse en el cruce de Camino Real con Juan de Arona, en San Isidro. [...] Los binoculares registraron el impaciente ajeteo digital, la patente avidez en los gestos, el apuro con el que, rasgado el sobre, apartó las hojas n blanco hasta desenvolver la figura y mirarla. A la distancia, no hubo sonido. De cerca, tampoco. Pero todo Blomberg, figura y gesto, se paralizó. Como el elefante después del disparo de George Orwell. Detrás de los binoculares, nadie respiró. Blomberg miraba la figura como su la figura mirara a Blomberg y como si ésta fuera una boa y Blomberg un herbívoro hipnotizado.<sup>986</sup>

Tras este "falso capítulo", empieza el relato del autor. Por lo tanto la instancia narrativa cambia, pasando a una posición autodiegética, que relata los hechos en primera persona, como protagonista del relato, con una focalización, por lo tanto, interna:

La semana empezaba los martes en Caretas. Reunión de editores, para revisar la edición reciente y planificar la de la siguiente semana. Meses después de ese febrero de 1982, cuando ya era editor en la revista, el ciclo semanal se había hecho parte de mis huesos. Eso era la vida, o lo que se parecía a ella. Muy poco más existía fuera de esos ciclos.<sup>987</sup>

---

<sup>986</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>987</sup> *Ibidem*, p. 11.

Como podemos observar, el tono de la narración es memorioso: el relato está caracterizado por un continuo proceso de regreso al pasado, en el que emergen figuras de analepsis, típicas del discurso de la memoria:

A fines de enero y comienzos de febrero de 1982, yo llevaba apenas cuatro o cinco meses de trabajar en la revista. Era un reportero cuyas responsabilidades consistían en investigar y escribir las notas que me encargaban mientras trataba de sobrevivir de la manera menos aparatosa posible a las creativas emboscadas de la oficina dentro de la redacción. ¡Qué difícil era ser principiante!<sup>988</sup>

Por el contrario, no notamos ninguna anticipación: el viaje del autor es unidireccional y vuelve la mirada solo hacia atrás, llegando como extensión máxima al punto en el que había dejado la narración. Solamente en los últimos capítulos, como veremos más adelante, emergen algunas figuras de prolepsis, cuya función es la de dejar entrever los resultados de la investigación.

Gorriti dedica los primeros capítulos del libro a su historia personal y, en particular, a la toma de decisión de asumir o menos el encargo. En esta parte, de hecho, el tiempo del relato se dilata mucho: aunque transcurran pocas horas, el autor narra de manera detallada su día, los aspectos importantes de su cotidianidad, introduciendo en el relato las personas fundamentales para él, las que tuvieron importancia en el proceso decisional. Por ejemplo, en el capítulo V, de regreso a casa, va a los entrenamientos de judo, donde practica con su maestro y ejemplo inspirador Takenori Ito:

Era un buen día para mí. Los ataques eran fluidos y a la vez explosivos, y Takenori encontró que lo mejor era defenderse. Uno o dos de sus ataques no tuvieron resultados. Veinte de los míos tampoco *¡Uchi mata!* de la nada, como una luz. Me sentí en el aire, hice un esfuerzo por mantenerme derecho y quitarle potencia a su desequilibrio, pude poner el pie y traté de volver a ganar posición, mientras sentía estar bajo una fuerza de gravedad duplicada. [...] Ahí, en medio de la pelea, la decisión había tomado forma. Pero no debía terminarla solo.<sup>989</sup>

Asimismo, en el capítulo VI, Gorriti relata el regreso a casa aquella noche, donde lo esperan su hija Edith y su novia Esther, otra pieza importante de su vida:

---

<sup>988</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>989</sup> *Ibidem*, p. 33.

Mi hija Edith ya estaba dormida cuando llegué, enormemente sediento, a casa. Esther, mi novia, en cambio, estaba despierta y esperándome. Éramos del mismo distrito en la misma provincia del desierto arequipeño. Ella me había alentado a dejar la agricultura y seguir mi vocación, pese a que significó marchar hacia la inseguridad y la incertidumbre. Y desde que yo había empezado a trabajar en Caretas, me ayudaba acompañando y cuidando a mi hija Edith. Ser padre soltero había sido más fácil en el campo, y luego no tan difícil en la ciudad, los meses largos que pasé leyendo, escribiendo, estudiando solo y viendo cómo se esfumaban los ahorros. Después con los horarios de Caretas, se había hecho mucho más difícil. Ahora había que decidir sobre algo más importante que el potencial desempleo.<sup>990</sup>

El momento de la toma de decisión resulta particularmente significativo en el equilibrio de la narración, puesto que se configura como un nudo de articulación entre el pasado y el futuro. De hecho, en el fragmento siguiente podemos notar una de las raras figura de prolepsis que Gorriti emplea para subrayar la importancia de este instante:

Así, después de una discusión larga y a fondo, tomamos la decisión. Nos demoramos, me demoré, pero una vez tomada, jamás volví la vista atrás; y como resultaba igual por uno que por diez mil, no volví a dudar cuando tenía que tomar un caso peligroso, ni pensé en otra cosa que en los problemas prácticos de su cobertura. Si algo creo que valió la pena en mi carrera de periodista, fue esa discusión. Por eso nunca, cuando años después estuve casi seguro de que iba a morir, me pregunté que en qué me había metido. Lo sabía, lo supe desde esa noche.<sup>991</sup>

El tono autobiográfico y la función testimonial del texto resultan evidentes, de hecho Gorriti inserta en el tejido del texto referencias tanto a la peligrosidad de los asuntos en los que se involucró como reportero, así como la firme voluntad de participar en ellos, convencido del compromiso ético y social de descubrir y dar a conocer hechos que podían representar una amenaza para muchos, para la población o para la sociedad peruana en general. La figura proléptica, de hecho, parece abrir una ventana sobre la experiencia personal futura del autor, que, especializándose, como veremos más adelante, en el seguimiento de las vicisitudes relativas al senderismo y a la guerra al terrorismo, tuvo que enfrentar momentos duros y emblemáticos, que empero "tenías que ser cubiertos". De hecho, explicando cómo abandonó el caso Langberg, Gorriti afirma:

---

<sup>990</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>991</sup> *Ibidem*, p. 37.



Toda la segunda parte de 1982 y el comienzo del 1983 había sido así. La insurrección en Ayacucho se hacía guerra y la policía era derrotada en el campo y se replegaba, hostigada, a la capital del departamento, que tampoco podía proteger. Había apagones y ataques en Lima, asesinatos en otros departamentos. Y en el Alto Huallaga, las primeras muertes perpetradas por narcos locales en procura de mayor fuerza, marcaban cambios profundos que tenían que ser cubiertos. Casi cada dos semanas viajaba a Ayacucho o a otros escenarios de la insurrección.<sup>992</sup>

A partir del capítulo VII, el relato recobra un ritmo más rápido, y el tiempo del relato vuelve a fluir de manera regular, organizándose sobre un discurso de acontecimientos que se refiere principalmente a la investigación. El ritmo es acelerado gracias a la presencia de escenas dialogadas, que aderezan el relato y logran acercar el lector a la escena. Se trata de discurso directo no transpuesto sino narrativizado, cuya única fuente es la memoria del autor, quien, por lo tanto, reconstruye el diálogo según sus percepciones, restituyendo un cuadro que, aunque pertenezca a la realidad, es inevitablemente ficcionalizado:

Langberg parecía tener mucho poder, pero muy pocas y malas pulgas.

—¿Y qué ha pasado con eso?

—Parece que Langberg lo ha amenazado, y ahora Blomberg no quiere seguir con la historia.

—¿Qué? —eso sí que me sorprendió—. ¿Cómo que lo ha amenazado? Pero si Blomberg..., ¿acaso es la primera nota que saca sobre drogas?

—No, no —me pareció que Zileri pensaba en la manera como debía transmitirme la información—.

Parece que trató de conseguir una foto de Langberg con un tipo que trabaja en PM y otro, no ese, otro tipo le entregó la silueta de una calavera...en negro. Blomberg está asustadísimo, dice que ese es un mensaje típico de la mafia mexicana...dice que esos lo matan a uno y a la familia.<sup>993</sup>

El discurso directo, además, es una herramienta utilizada para caracterizar ulteriormente los personajes, con su idiolecto y sus expresiones coloquiales, como podemos observar en el siguiente ejemplo:

Caminé hacia la oficina de Zileri. Había silencio, menos mal.

—Mira esto, Enrique —le dije.

---

<sup>992</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>993</sup> *Ibidem*, p. 22.

Zileri se encontraba en el día de responder cartas para el primer pliego de la revista. No estuvo muy contento de la interrupción, pero miró la foto que le enseñé.

—Es otra persona... ¡Carajo! —puso el tono con el que hablaba cuando decaía un poco la circulación de la revista —. ¡Sabotaje, carajo! ¡Están engañando al gobierno!

—¿Y si no es a propósito?

—¡Cómo va a ser a propósito! ¡Es la policía viejo! ¡Aquí hay una complicidad, son cómplices estos!<sup>994</sup>

Otro rasgo de ficcionalización consiste, en la creación de un *alter ego* para determinados personajes que permita no revelar sus verdaderas identidades, como medida cautelar, como declara el mismo autor en las palabras conclusivas del texto:

Todo lo que aquí se relata ocurrió tal como está escrito. Hay, sin embargo, dos excepciones. Cambié los nombres de quienes aparecen aquí como el periodista Pedro José Blomberg y el poeta Teobaldo Fernández. Es una mínima protección que, después de todos estos años, me pareció todavía necesaria.<sup>995</sup>

Por otro lado, el relato ralentiza cuando el autor propone pausas reflexivas, reformulativas y también ideológicas, en las que se evidencia la interioridad del autor, vehiculada, en algunos casos por secciones de interrogativos múltiples que se pueden considerar segmentos de discurso indirecto libre:

¿Qué periodista no quiere un acceso así con, primero, el candidato favorito y después el presidente de la República? El problema es la pregunta inversa: ¿qué presidente no quiere un acceso así con el director de uno de los medios más influyentes?<sup>996</sup>

El mismo efecto de pausa afecta también a las descripciones de los personajes, en las que el autor mezcla, informaciones personales sobre la figura y su propio juicio personal, a menudo amalgamado por una pizca de ironía, rasgo saliente y característico del estilo de Gorriti, utilizada sobre para desdramatizar y reconducir a un sentido concreto situaciones alarmantes:

---

<sup>994</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>995</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>996</sup> *Ibidem*, p. 178.

Langberg era violento y tenía a Idiáquez y buena parte de sus matones a su servicio. Además, usaba los revólveres como otras personas usan las victorinox, las navajas suizas: una herramienta multiuso. ¿Problemas en la redacción o en la imprenta? Tiro al techo. ¿Problemas con los socios? Cachazo a la cabeza. ¿Despido intempestivo de periodistas? Liquidación arbitraria de haberes, con matones a la vista y revólver sobre la mesa. El método le había funcionado hasta el momento en el Perú y parecía haberle funcionado todavía mejor en México. Y ahora que enfrentaba un desafío de a verdad, ¿no iba a estar muy tentado de utilizar su procedimiento estándar?<sup>997</sup>

Asimismo, cabe subrayar que la autorreferencialidad del relato, a partir del capítulo IX, es matizada por la presencia de documentos oficiales de la época, cuya función es, por un lado, la de acercar el lector al relato de los hechos históricos activando su interés, y, por otro lado, mitigar la visión autobiográfica. De hecho, afirma el mismo Gorriti en las palabras de agradecimiento:

Escribir este libro no solo significó narrar sus hechos sino adentrarse también en las emociones de la memoria. ¿Cómo evitarlo cuando se regresa un cuarto de siglo atrás y los tiempos rinden su balance y al final apuntan siempre a lo que murió y a lo que morirá?

Puesto que no hay memoria desapasionada, busqué contrapesarla en cada paso con los documentos de entonces. Con las notas, fotografías, publicaciones y también con los recuerdos de otros.<sup>998</sup>

Aparecen, por lo tanto, fotografías, imágenes, carátulas de revistas, como del mini-diario *PM*, editado por Langberg. Además, Gorriti inserta también los reportajes originales relativos a la investigación publicados en *Caretas* en aquellos años, como por ejemplo, los reportajes sobre la detención de Langberg en Acapulco por narcotráfico publicados en el número 684 de *Caretas*<sup>999</sup>. Además, otro documento original y muy interesante de la época es la entrevista que Gorriti logró realizar con Langberg, cuando se entraba internado en la clínica Maison Santé<sup>1000</sup>.

Tras haber presentado todos los elementos que llevaron a la realización de la investigación, que se concentran entre los años 1982 y 1983, el relato, en el capítulo XVII, se acerca de manera elíptica a la conclusión ampliando el foco temporal de la narración y deslizando, con un avanzar rápido y diluido del

---

<sup>997</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>998</sup> *Ídem*.

<sup>999</sup> *Ibidem*, p. 74. Otros reportajes originales se encuentran en los capítulos siguientes, véase p. 109 y p. 114.

<sup>1000</sup> *Ibidem*, pp. 194-200.

tiempo de la historia, hacia las fases del juicio a Langberg en 1984, donde se sitúa el punto final de la historia del autor. Sin embargo, aunque se cierre un primer relato, una de las muchas vidas narradas en este reportaje, no se cierra la parte relativa a la vida de la revista:

Ahí terminó para mí el caso Langberg. Este ingresó a la cárcel y, de tanto en tanto, reapareció su nombre cuando lo veían tratando de esquivar, con semilibertades, los rigores carcelarios. No la tuvo más fácil con el gobierno de Alan García, que insistió en que no se le diera ninguna facilidad penitenciaria.

Yo no quise escribir más sobre el tema. Había nuevos casos, nuevas investigaciones y ya nada más que decir respecto a Langberg. Ya no era peligroso y seguir con el caso me parecía enseñanza. Además, salí de Caretas a fines de 1986 y poco después viajé por dos años fuera del Perú.

Para Caretas, sin embargo, el caso no terminó.<sup>1001</sup>

El ritmo del relato acelera nuevamente suportado por continuas elipsis y prolepsis que ven las etapas importantes de las implicaciones de la revista con el caso Langberg a lo largo de los años '90, hasta cerrarse con un episodio emblemático e irónico, que, nuevamente, reconduce los personajes a su dimensión más concreta:

Años después, Zileri caminaba por una de las nueve naves de un supermercado, cuando sintió que le tocaban el brazo. El cegato director de Ceteras volteó y entrevistó a un hombre de edad avanzada que le sonreía.

—¿Cómo? ¿No te acuerdas de mí? ¡Soy Carlos Langberg!

Entre la nave de quesos y la de embutidos, los viejos conocidos se estrecharon la mano, se palmearon el hombro, con cierto embarazo. Después, cada uno se alejó hacia una caja diferente, empujando el carrito de compras y los más de setenta años de vida de cada cual. Al final, siempre es así.<sup>1002</sup>

Sin embargo, la cita antecedente es seguida por otro capítulo, muy breve, tan solo de una página, que sugiere un final abierto. Gorriti efectúa una analepsis a 1982, donde encontró a William Wetherington, del departamento americano antinarcóticos, que estaba a punto de jubilarse y dejada en las manos de Paul

---

<sup>1001</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>1002</sup> *Ibidem*, pp. 207-208.

Provenio el candente caso del narcotraficante Reynaldo Rodríguez López, también conocido como "El Padrino". El texto acaba en este punto, sin embargo también Gorriti se ocupó del caso en los años siguientes, por lo tanto el cierre parece dejar entrever las futuras evoluciones de su vida, y bien se prestaría a tener una continuación.

Finalmente, podemos observar que no se evidencian narradores secundarios significativos, excepción hecha por Langberg en su entrevista, en la que, obviamente, se vuelve narrador autodiegético secundario. Sin embargo consideramos que este apartado no se inserta de manera radicada en el texto, sino que se configura más bien como uno de los apartados documentales externos. En el reportaje, en cambio, todo está en mano del narrador principal autodiegético, determinando, por lo tanto, la existencia de un nivel narrativo único. En cambio, la fragmentación del plano temporal, que en general sigue la línea cronológica que va de 1982 a 1985, y en el que sin embargo se observan muchas alteraciones, sobre todo de orden analéptico, configuran un relato repetitivo, en el que varias veces se retoman los hechos desde distintas perspectivas.

### 2.2.3 Petroaudios. Políticos, espías y periodistas detrás del escándalo *de Gustavo Gorriti Ellenbogen*

El libro *Petroaudios. Políticos, espías y periodistas detrás del escándalo*<sup>1003</sup> es esencialmente un texto de periodismo de investigación que analiza los entramados ocultos que dieron origen al caso conocido como "petroaudios", o "petrogate", relativo a un asunto de corrupción en la compraventa de petróleo. El caso estalló en 2008, durante el segundo mandato de Alán García, y vio la implicación de personalidades políticas de las filas del APRA. Por lo tanto, el escándalo, que explotó gracias a la difusión de algunas grabaciones de audio relativas a los sobornos, difundidas el 5 de octubre por el programa de noticias "Cuarto Poder", provocó la renuncia y consecuente renovación del Consejo de Ministros. Sin embargo, detrás del mismo caso hay otros factores importantes, relacionados con la corrupción de los medios de comunicación, de la prensa y de los periodistas controlados por el SIN, con la emergencia de nuevas figuras profesionales especializadas en traficar informaciones y realizar "chuponeos", es decir interceptaciones de conversaciones y llamadas telefónicas, así como con los intereses económicos de los medios que actúan como empresas y logran manipular la información entregada a la sociedad eligiendo lo que se publica y lo que no. Son precisamente

---

<sup>1003</sup> *Id., op. cit.*, 2009.

estos aspectos los que protagonizan el libro que Gorriti escribe respondiendo a una propuesta de Sergio Vilela, editor de Planeta y también autor analizado en este corpus, de investigar sobre este tema "tan comentado pero tan mal conocido"<sup>1004</sup>. Originariamente, se había pensado publicar el reportaje por entregas, sin embargo, después de la publicación de este primer libro nunca hubo una segunda entrega, debido a los escasos avances realizados en la investigación. De hecho, hasta la fecha, no se logró formular una acusación fiscal convincente a cargo de los principales protagonistas, y los que están presos "preventivamente" parecen considerarse chivo expiatorios del acontecimiento, mientras que todavía no se abrieron nuevas investigaciones a cargo de otros nombres emergidos de las primeras análisis. El caso, por lo tanto, como asevera Gorriti, parece tener implicaciones políticas más profunda de las que se podían imaginar<sup>1005</sup>.

El tiempo de la historia abarca, aproximadamente, los años que van desde el año 2000 hasta el año 2008, sin embargo el tiempo del relato es muy distinto puesto que va en la dirección opuesta: en la introducción Gorriti presenta la eclosión del escándalo como punto emblemático de la vicisitud, ocurrida el día 5 de octubre de 2008<sup>1006</sup>, sin embargo a partir del primer capítulo se evidencia una vuelta hacia atrás, basada en una narración ulterior, en pasado, que, en un desarrollo muy fragmentado a nivel temporal, logra analizar lo que ocurrió antes de aquella fecha. El orden temporal, por lo tanto, resulta muy segmentado, caracterizado por la presencia de frecuentes analepsis que remontan a hechos precisos en el pasado, funcionales a entender las implicaciones de los acontecimientos en el presente. En particular, el tiempo del relato se focaliza mucho sobre acontecimientos relativo a la época entre 2000 y 2006.

Tras la fecha presentada en la introducción, el primer capítulo retrocede inmediatamente de algunos días, hacia la tarde del 29 de septiembre de 2008<sup>1007</sup> en la que se había llevado al cabo una reunión del Consejo Consultivo del diario *El Comercio*:

La investigación había sido encargada casi un año atrás por el director de *El Comercio*. Ahora el momento del «PowePoint» había llegado. Bajar las luces, titilar con el privilegio informativo. Exponer lo que se quería publicar. Demostrar que estaba bien investigado, que era novedoso, contundente y

---

<sup>1004</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>1005</sup> Lo escribe Gorriti en la nota "Gorriti: En tres años se avanzó casi nada en el caso Petroaudios", publicada en La República el día 3 de noviembre de 2011. Véase < <http://larepublica.pe/03-11-2011/gorriti-en-tres-anos-se-avanzo-casi-nada-en-el-caso-petroaudios>>

<sup>1006</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>1007</sup> *Ibidem*, p. 26.

dramático. Y, además, publicable en *El Comercio*, lo cual significaba manejar un arte doméstico, sutil y mutante, de qué revelar y qué ignorar.<sup>1008</sup>

Por lo tanto, la atención del relato se dirige de inmediato hacia el mundo de las comunicaciones. A continuación, el relato toma cada vez más distancia del punto de inicio, colocado en 2008, dibujando, entre el capítulo cuatro y el capítulo ocho, un movimiento continuo de intercalaciones de temporalidades diferentes, entre frecuentes analepsis y raros casos de prolepsis, relegados a frases fugaces, como por ejemplo "El periodista Edmundo Cruz investigó y reseñó ese episodio unos meses después, el 3 de junio de 2007"<sup>1009</sup>, o bien "Se trataba de «La Dama Digital», Giselle Giannotti, como lo revelaría el propio Edmundo Cruz en el 2009"<sup>1010</sup>.

Peculiar, en este reportaje, es el uso no tanto de las escenas dialogadas ni de los procedimientos de construcción del personaje, sino más bien de la figura del autor, que si bien como instancia narrativa se mantiene al margen de la narración, en realidad logra invadir el relato entero. De hecho, se evidencian numerosas intervenciones que delatan la personalidad del narrador e informan sobre su figura: si bien el autor trata de exponer los hechos de manera heterodiegética y externa, coherentemente con el estilo denotativo del periodismo de investigación, en algunas ocasiones cede a la fascinación de la primera persona y del relato de la propia experiencia de reportero, como veremos más adelante. Un primer ejemplo de la incursión del autor en la narración es representada por los numerosos espacios reformulativos en los que el autor expresa su opinión con respecto al asunto tratado, como podemos observar en el prólogo, titulado "Espías y periodistas":

Todo periodista debe proteger a sus fuentes. La metáfora está bien escogida: fuentes. Son los manantiales informativos del periodista en una geografía de escasez y contaminación. El periodista tiene privilegios reconocidos en la mayor parte de las sociedades democráticas para el manejo reservado de la información. No es la única profesión que posee privilegio o deber de reserva: sacerdotes, psicoterapeutas, abogados y banqueros también la tienen, con diversos grados y, a veces, regulaciones.<sup>1011</sup>

---

<sup>1008</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>1009</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>1010</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>1011</sup> *Ibidem*, p. 11.

En estas partes la instancia narrativa y la autorial se confunden y llegan a coincidir: el autor, con tono testimonial, expresa comentarios y formula juicios personales acerca del tema indagado, haciendo hincapié en la crítica contra los periodistas que no ejercen adecuadamente su trabajo en el respeto de la ética profesional. Claro está, estas reflexiones proceden de la experiencia del autor, cuyo discurso adquiere, por tanto, una función testimonial, sobre todo en los fragmentos dedicados a tratar el tema de la corrupción en los medios de comunicación y, en particular, en la prensa:

Pero no debe pensarse que fue una confrontación entre los poderosos servicios de Inteligencia y una prensa indómita, porque no hubo tal. Solo lo fue del SIN contra un puñado escaso de periodistas de investigación y otro más pequeño de medios. La mayor parte del periodismo —sobre todo los dueños de medios pero también muchos que trabajaron en ellos— colaboró con el régimen y su servicio de Inteligencia o se mantuvo neutral, lo cual ya era en sí una forma de colaboración. Las analogías, similitudes y, en el caso del Perú, la especial promiscuidad descrita, no solo borraron fronteras sino que, mediante los extraños cruces a que dieron lugar, crearon varios tipos nuevos de periodistas y también de espías. [...] Por alguna razón, quizá por el dulcete pecaminoso de los sobornos, se le conoció entre periodista como *mermelada*, y, a los periodistas corruptos, como *mermeleros*.<sup>1012</sup>

Secuencias de este tipo se manifiestan no solo en el prólogo, sino que están presentes a lo largo de todo el relato, de hecho, en la primera parte del texto si bien no se noten incursiones directas del narrador, que parece configurarse, como hemos dicho, como una instancia heterodiegética, la instancia narrativa demuestra tener, en realidad, una focalización interna, puesto que expresa el pensamiento y los conocimientos del autor. En los siguientes fragmentos, por ejemplo, Gorriti comenta aspectos de la vida periodística:

Esa es la práctica en la mayor parte de empresas periodísticas familiares exitosas. La familia mantiene el control empresarial del medio, pero delega la dirección periodística en profesionales competentes, que no pertenecen a esta. Así, la herencia no choca contra el mérito y los genes no ahogan las redacciones.<sup>1013</sup>

---

<sup>1012</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

<sup>1013</sup> *Ibidem*, p. 30.



Además, cabe subrayar que el texto presenta una constante alternancia entre episodios relativos a acontecimientos y acciones, en los que fluye el tiempo del relato, y que configuran un "relato de acontecimientos" e intervenciones del autor, que, en cambio, ralentizan el ritmo de la narración reflexionando acerca de la experiencia personal de Gorriti, y, asimismo, denotan la presencia de un "relato de palabras", cuyo intento es esencialmente ideológico:

Una redacción no es una democracia, como no lo son un barco o un quirófano. Tampoco es una organización vertical, como la militar. Hay una jerarquía funcional organizada para el cumplimiento eficaz de una misión compleja. El buen manejo de una redacción depende del equilibrio preciso entre la autoridad para controlar la eficiencia y limpieza en los procesos, junto con la libertad que alimente la iniciativa, inteligencia y creatividad —cuando la tienen— de los periodistas.<sup>1014</sup>

La manifestación de la focalización interna es evidente, y, como se puede observar, provoca un aumento del grado de distancia del relato puesto que eleva el discurso a cuestiones de carácter general:

En el periodismo se supone que lo que uno cuenta, por fantástico que parezca, sucedió en realidad hasta en el detalle, hasta en los cruces de las *tés* y los puntos de las *íes*. Pero, sobre todo en Latinoamérica, se ha desarrollado alguna tolerancia a los relatos imaginativos colaterales, que buscan proteger a las fuentes y evitar incomodidades legales.<sup>1015</sup>

Tan solo en el segundo capítulo, la instancia narrativa logra manifestarse completamente encarnándose en un "yo" autorial, que contrariamente al efecto de los comentarios generales, logra disminuir la distancia modal entre el autor y su relato, así como entre el lector y la escena:

Giselle Giannotti era un apersona atractiva, claramente inteligente y alerta. Habla con aquel brillo particular en la mirada que suelen tener algunos profesionales aplicados pero todavía jóvenes en inteligencia, que implícitamente te dice, al saludarte por primera vez, que sabe más sobre ti de lo que

---

<sup>1014</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>1015</sup> *Ibidem*, p. 49.

imaginas. La conocí cuando ya estaba encarcelada en el penal de mujeres de Chorrillos. Fui a visitarla y me recibió.<sup>1016</sup>

Además de constatar la constante estilística de Gorriti, quien demuestra siempre tener cierta atención para las descripciones, realizadas con un lenguaje evocativo que une detalles físicos y psicológicos, notamos que con este "yo" Gorriti llega a definir con mayor claridad su implicación en primera persona en la historia narrada, configurándose como narrador autodiegético:

El periodista Edmundo Cruz investigó y reseñó ese episodio unos mese después, el 3 de junio de 2007. Su preciso recuento quedó plenamente confirmado en las entrevistas que, tiempo después, yo realicé. [...] La privatización había llegado a la Defensa Nacional. De acuerdo con lo que he podido averiguar, no estuvo ahí el director de la Dirección Nacional de Inteligencia ni los de las Fuerzas Armadas, ni el de la Dirección General de Inteligencia del Ministerio del Interior (DIGIMIN).<sup>1017</sup>

Estas secuencias, aunque representen una pausa que interrumpe el ritmo del relato, sirven para contrastar la rápida consecución de vicisitudes que, a partir del primero de los ocho capítulos que componen el libro, se alternan a las fases de acción. Asimismo, podemos notar que las intervenciones del autor se pueden presentar tanto como reelaboraciones de carácter ensayístico o de severos juicios acerca del tema, así como a través de comentarios irónicos:

¿Cómo procesar el poder y el valor de esa información? Revelándolo, si se trata de algo que no se debía conocer. Parecido a los objetivos del periodismo de investigación, ¿verdad? Pero también a los del chantaje.<sup>1018</sup>

Son precisamente estos pasajes los que logran aliviar el tono acusatorio y concitado del relato, acortando las distancias tanto entre la instancia narrativa y el relato, así como entre los lectores y los hechos narrados, reconduciendo una realidad compleja, y a veces espantosa, a su dimensión más concreta y humana, como ya se ha dicho a propósito del uso de la ironía en los textos de este autor:

---

<sup>1016</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>1017</sup> *Ibidem*, pp. 92-93.

<sup>1018</sup> *Ibidem*, p. 19.

Todo consultor con un cierto octanaje incorpora palabras que tienden a poner en baño maría a los ejecutivos contrastantes. «Sinergia», aunque un tanto abusada, sigue siendo una de ellas. «Seguridad lógica», que suena algo así como contratar a Aristóteles de guachimán, es otra mejor.<sup>1019</sup>

Un tercer tipo de intervención autorial, además, es representado por las secuencias interrogativas múltiples, que, si bien representen una pausa reformulativa de reflexión acerca de los aspectos descritos en el texto, logran mantener el hilo de suspense narrativo a través de la formulación de hipótesis:

¿Por qué hubo una sacada de vuelta así que, al final, convenía tan poco a los marinos e incluso a los empresarios? ¿Se dejaron ganar por la sensación de impunidad, que no iban a ser descubiertos nunca porque, como en el pasado, los *lornas* los iban a llamar para encargarles el barrido y el *chuponeo*?<sup>1020</sup>

Además, entre las intervenciones autoriales, hay que mencionar una firme atención del autor que soporta la fruición del texto, guiando el lector a través de comentarios de carácter metacomunicativo con función de control:

Pero concentrémonos ahora en el 2006, cuando Cucho Gómez Barrios, junto a Giselle Giannotti, ha añadido, por lo menos temporalmente, una tarea adicional a la seguridad industrial (desde Yanacocha hasta el ISO 27001): alertar sobre los —así los presentaron— peligros claros e inminentes para la nación de la presencia de las FARC en el Perú.<sup>1021</sup>

A través de estos segmentos Gorriti se dirige directamente a sus lectores, abriendo una brecha comunicativa que evade del tiempo de la historia:

Algunos hechos en esta historia me hicieron recordar las vías argumentales de Doctor Zhivago. Bien se sabe que la vida imita a la literatura, aunque en este caso solo en las coincidencias. En la novela de Pasternak —¿la recuerdan?—, los personajes barridos por el huracán histórico de la revolución bolchevique, la guerra civil y la imposición estalinista, transitan, cada cual, por sus rutas procelosas, pero esas rutas se acercan muchas veces entre sí, coinciden, se encuentran y a veces corren en

---

<sup>1019</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>1020</sup> *Ibidem*, pp. 124-125.

<sup>1021</sup> *Ibidem*, p. 55.

paralelo. ¿Lo saben ellos?, se pregunta uno a veces, ¿o solo lo sabe el novelista, el decir, el creador; y ellos ni siquiera se percatan de la coincidencia?<sup>1022</sup>

Por otra parte, volviendo a los efectos de anisocronías, destaca la disminución del ritmo debida a la presencia de algunas escenas dialogadas, sin embargo, en el presente texto, su número es bastante reducido, puesto que, en el equilibrio arquitectónico de la narración observados una predominancia de la figura autorial. Los diálogos, en general, aunque ralenticen el relato, permiten avivar su ritmo y acortar la distancia modal ente el autor y la escena. En algunos casos, se trata de diálogos ficcionalizados, como en los siguientes ejemplos, en los que se propone el discurso directo narrativizado de los personajes involucrados:

Ambos periodistas debían estar presentes para exponerlo.

—Pero si nosotros hemos trabajado siempre solo con el director —protestó Ampuero.

—De ahora en adelante —repuso Paco Miró Quesada—, se tomará decisiones colegiadas. Va a ser así.<sup>1023</sup>

—Por qué dices eso? —preguntó Ampuero—. Nosotros tenemos pruebas...

—No se trata de eso —dijo *Mandruca*—. Eso no va a salir publicado nunca en *El Comercio*.

—Por qué eres tan radical? —intervino Roca Rey.

—Así soy, pues! —espetó *Mandruca*.<sup>1024</sup>

En otros casos, se trata de conversaciones documentadas, que proceden de entrevistas realizadas por el autor, incorporadas a la narración a través de una gráfica distinta, e identificadas también gracias a notas explicativas en las que Gorriti integra o reporta versiones diferentes de otros personajes involucrados:

Al respecto, Paco Miró Quesada reclama su derecho, como director, de conocer bien el reportaje: «Pedí verlo en dos partes [...]. Pregunté si era nuestro [...]. Dijeron que sí, pero que Perú.21 tenía una parte, el cincuenta por ciento [...]. Nos hablaron de siete audios. Escuchamos dos [...] y el domingo inmediato salió en el 4 [América Televisión]». Dice además: «Yo no tenía una visión desfavorable del contenido de

---

<sup>1022</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>1023</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>1024</sup> *Ibidem*, p. 39.

la investigación [...] ]pero] estaba incompleta [...]. Yo no podía autorizar que se publique lo que no había escuchado». <sup>1025</sup>

A menudo, se puede apreciar incluso una alteración del orden temporal operado gracias a la inserción del plano de las entrevistas, de hecho el uso del presente remite al tiempo en el que se realiza la entrevista, en el que se inserta la breve narración secundaria relativa al tiempo del pasado:

Fue precisamente en una actividad de la CONFIEP donde O'Brien renovó la relación con Giannotti. Y es que ya se habían conocido antes. Dice O'Brien: «A Giselle la conocí el 2000 o el 2001, en un curso de base de datos o de búsqueda en la web [...] me parece que fue en el Centro Cultural de la Católica, o en la Garcilaso [...] fue de hola qué tal». <sup>1026</sup>

Además, cabe añadir que el texto, debido a su conformación fragmentaria, está diseminado de figuras elípticas, que desde el capítulo cuatro hasta el capítulo ocho se hacen más evidentes: el ritmo narrativo resulta acelerado, de hecho de 2006 vuelve a 2008, al punto de partida del relato, hasta llegar a 2009 con una rápida prolepsis.

Conforme los reportajes analizados hasta ahora, *Petroaudios* también denota un alto grado de hibridez, demostrándose incluso con respecto a documentos originales reproducidos, como los que componen el capítulo titulado "Arqueología binaria"<sup>1027</sup>, en el que emergen todos los datos poseídos por Giselle Giannotti, o bien entrevistas realizadas por el autor, diseminadas a lo largo del relato, junto con otros reportajes realizados acerca del tema, como el del periodista Edmundo Cruz sobre la "Dama Digital"<sup>1028</sup>, así como informaciones de la Agencia Oficial Andina<sup>1029</sup> e informes realizados por otros autores sobre las FARC y las organizaciones bolivarianas en las que se estaría reestructurando el MRTA<sup>1030</sup>.

No obstante el alto grado de fragmentación textual, el relato, en su conjunto, presenta un nivel narrativo único, marcado por una instancia narrativa predominante y intradieгética, entonces con focalización interna, que se configura como testigo. En realidad, podríamos individuar un segundo nivel, representado por

---

<sup>1025</sup> *Ibidem*, pp. 41-42.

<sup>1026</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>1027</sup> *Ibidem*, pp. 59-74.

<sup>1028</sup> *Ibidem*, pp. 92-94.

<sup>1029</sup> *Ibidem*, pp. 96-98.

<sup>1030</sup> *Ibidem*, pp. 107-109.

las voces secundarias que se incorporan a la narración a través de las entrevistas, y que señalan la presencia de narradores secundarios, metadieéticos, también caracterizados por una narración autodieética con focalización interna. Sin embargo su presencia es bastante reducida, seguramente ofuscada por la predominancia de la instancia narrativa autorial, que logra elaborar ya no un relato singulativo, en el que los acontecimientos se ocasionan y se mencionan una y una sola vez, sino más bien un relato repetitivo, en el que un mismo hecho es presentado varias veces a través de una perspectiva múltiple y a través de las distintas implicaciones indagadas.

#### 2.2.4 Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú *de Gustavo Gorriti Ellenbogen*

*Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*<sup>1031</sup> se puede considerar la obra más significativa de Gustavo Gorriti por su importancia en el panorama del conocimiento del fenómeno del senderismo. De hecho, este texto polimorfo, que abarca y abraza géneros literarios y periodísticos distintos como la crónica, el reportaje, el ensayo socio-histórico y la novela testimonial, mira a reconstruir la historia del movimiento Sendero Luminoso desde sus primeras manifestaciones, indagando no solo los acontecimientos históricos, sino también su significado a nivel simbólico, y, sobre todo, contextualizando la ideología maoísta elaborada por Guzmán en el tejido socio-cultural andino<sup>1032</sup>. La peculiaridad de este trabajo consiste en la herramienta utilizada por Gorriti para acercarse al tema, es decir su experiencia personal de reportero en las zonas de emergencia. Sin embargo, su objetivo no es relatar las historias de las víctimas, ya indagadas por distintas instituciones aptas a esta misión, como la Comisión de la Verdad y Reconciliación, sino más bien ir más allá de la denuncia del terror para configurarse como un instrumento de conocimiento y contraste de la persistente amnesia colectiva que ofusca e ignora los años fundamentales de la formación y del primer desarrollo de Sendero, puesto que la escena nacional empezó a considerar el movimiento como un problema tan solo en el momento en que llegó a amenazar la capital. Larga es entonces la historia de desencuentros y acontecimientos olvidados que Gorriti rescata con este extenso reportaje novelado, publicado por primera vez en 1990, es decir a principios de la década Fujimorista.

---

<sup>1031</sup> *Id., op. cit.*, [1990] 2012.

<sup>1032</sup> Véase Gustavo Gorriti, Sendero: historia de la guerra milenaria en el Perú", *Altre Modernità*, n. 8, 11/2012, pp. 333-336, <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline>>.

El proyecto inicial, como relata el autor en el prefacio, debía ser uno de tres tomos dedicados al tema, en los que se desarrollaría también la fundación del Partido Comunista y su elección de emprender una lucha armada, así como la incursión de las Fuerzas Armadas en las "zonas rojas" y sus consecuencias. Sin embargo, Gorriti, que había podido gozar de una temporada de alejamiento del convulso clima de Perú para poder redactar en libro en la Universidad de Harvard, la noche del 5 de abril de 1992, tras haberse producido el autogolpe fujimorista, fue "capturado y brevemente desaparecido por un escuadrón de inteligencia que actuó bajo las órdenes del presidente golpista Alberto Fujimori y su oscuro asesor Vladimiro Montesinos"<sup>1033</sup>. Afortunadamente, se realizaron las gestiones necesarias para que se liberara a Gorriti rápidamente y, sobre todo, con vida<sup>1034</sup>, sin embargo a partir de este momento, por un lado, tras la captura de Guzmán, cambió la visión de la guerra interna puesto que Sendero se consideró erróneamente un enemigo vencido y enterrado "bajo una activa amnesia y bajo el asustado exorcismo de los epítetos"<sup>1035</sup>, y, por otro lado, "no hubo posibilidad alguna de realizar esa parte pendiente de la investigación mientras Fujimori y Montesinos permanecieron en el poder"<sup>1036</sup>, e incluso después de la década fuji-montesinista nunca se concedieron los permisos necesarios para entrevistar a personajes clave de la vicisitud, como el mismo Guzmán, por lo tanto realizar la hazaña se revelaría una empresa inútil y sin sentido. Sin embargo el texto, tras haberse publicado en 1990 por la editorial Apoyo y por la editorial americana Chapel Hill en 199<sup>1037</sup>, ha vuelto a publicarse una segunda vez en 2008, por la editorial Planeta, y una tercera vez en 2012, siempre por Planeta, con la integración de un nuevo prólogo del autor titulado "Cayó Artemio, ¿es este el fin de Sendero?", en el que Gorriti actualiza su reflexión acerca del presente de Sendero Luminoso.

El relato primero del reportaje consiste en la historia de las primeras chispas de insurgencia subversiva de Sendero Luminoso. El tiempo de la historia se centra en la narración de los acontecimientos históricos que van del año 1979 al año 1982, sin embargo el tiempo del relato se extiende por veinte largos

---

<sup>1033</sup> Gorriti, Gustavo, *op. cit.*, [1990] 2012, p. 14.

<sup>1034</sup> Sobre el secuestro de Gustavo Gorriti, véase la nota publicada por el mismo autor en *Caretas* <<http://www.caretas.com.pe/Main.asp?T=3082&idE=744&idS=512#.VeXVOuthSgO>>, así como la entrevista realizada por Fernando Lozano "La lealtad fundamental del periodista es con la gente, con el pueblo", publicada en la página web de la FNPI en el septiembre de 2010, en ocasión de la entrega a Gorriti del Premio Nuevo Periodismo Iberoamericano de la FNPI, <<http://www.fnpi.org/noticias/noticia/articulo/la-lealtad-fundamental-del-periodista-es-con-la-gente-con-el-pueblo/>>.

<sup>1035</sup> Gorriti, Gustavo, *op. cit.*, [1990] 2012, p. 14.

<sup>1036</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>1037</sup> *Id.*, *The Shining Path: A History of the Millenarian War in Peru*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1999.

capítulos que buscan analizar y escenificar muchos de los acontecimientos más significativos de aquellos años. El molde temporal utilizado es el abanico de tiempos de pasado que caracteriza la narración ulterior y que configura también el uso de la fragmentación del orden a través de analepsis y prolepsis cuya función es, como veremos más adelante, esencialmente argumentativa. De hecho, no estamos delante a un mero relato histórico, sino a una narración de carácter testimonial, vehiculada por una instancia narrativa que se involucra en el texto de manera directa, a través de un voz que aunque quiera permanecer heterodiegética, no logra evitar de manifestarse abiertamente declarando su propia experiencia. La focalización, por lo tanto, alterna momentos externos, más descriptivos, a rápidos acercamientos al relato operados a través del pase a un foco interno. De todas formas, aun cuando el narrador no se manifieste abiertamente, es posible notar la argumentación ideológica reformulativa del autor que vehicula, por lo tanto, una narración si no necesariamente autodiegética, por lo menos intradiegética.

La función testimonial del relato es evidente desde el prefacio, donde el autor perfila el contexto histórico de la guerra y relata su papel de reportero:

Este libro fue escrito cuando la guerra interna iniciada por Sendero Luminoso había pasado de la marginalidad y las sombras a tornarse en el principal conflicto de nuestra historia. Pero el crecimiento no atenuó su oscuridad. Miles de peruanos morirían y daban muerte sin saber qué había traído su desgracia.

Empecé a reportar y narrar desde 1981, en la revista *Caretas*, los hechos de una violencia que, salvo en períodos cortos, no paró de crecer. En el proceso, traté de reunir los documentos y testimonios que me permitieran expresar en el relato el sentido de eventos que parecían no tenerlo.<sup>1038</sup>

Sin embargo, a partir del primer capítulo, notamos la intención de mantener la narración en un eje heterodiegético, cercano al relato histórico, aunque matizado por un estilo narrativo fluyente:

En las primeras semanas de la nueva década el cansancio y el rechazo ante el gobierno militar cedieron lugar a la esperanza de un nuevo comienzo. La anticipación de la democracia llegaba con todas las promesas de la adultez temprana después de un azaroso tutelaje. Durante la década anterior las

---

<sup>1038</sup> *Ibidem*, p. 13.



estructuras sociales habían crujido, algunas se habían fracturado, todas habían cambiado; y al cabo, la nación parecía más robusta, más completa, más capaz.<sup>1039</sup>

La voluntad de mantener el texto cercano a los acontecimientos históricos es subrayada por la atención para el proporcionar datos precisos, para la exactitud de la información y la indicación constante de las fuentes:

Las conversaciones con Luis Bedoya Reyes, el caudillo pepecista a quien se le había ofrecido la primera vicepresidencia, no fructificaron finalmente. Las primeras encuestas precisaban una ventaja leve a favor de Belaunde: 20% contra 18% de Bedoya. [...] Ambos partido iban a la zaga del Apra, que tenía 24% de preferencias y era considerado a esas alturas el probable ganador de las elecciones.<sup>1040</sup>

Sin embargo, como precisa el autor en el prefacio, con respecto a las fuentes, cabe subrayar que en algunos casos Gorriti eligió utilizar seudónimos para garantizar la incolumidad de los informantes, utilizando, por lo tanto, una herramienta de ficcionalización obligada del relato, que, en algunos casos, llega hasta la subdivisión de una misma persona en varios personajes, prescindiendo de su papel en el conflicto:

Una preocupación fundamental en este libro ha sido el garantizar la seguridad de quienes me confiaron información en forma reservada; y asimismo en no escribir nada que pudiera causar por sí peligro a cualquier persona, sea cual fuera su posición en esta guerra. Por eso, representados bajo seudónimos, reconocibles por la tipografía diferente al texto que los rodea. [...] En algunos casos, para mayor seguridad, he descompuesto a una persona en dos o más seudónimos, o añadido a dos personas en uno solo. Tengo que agregar que algunos de los así protegidos llevaron a cabo acciones repugnantes hasta para los más pragmáticos sistemas morales.<sup>1041</sup>

Asimismo, cabe subrayar que también este texto, siguiendo en ejemplo de los precedentemente analizados, presenta una peculiar hibridez a nivel de contenidos documentales, puesto que integra materiales procedentes de varios años de investigación, como folletos, declaraciones, testimonios, cartas y actas,

---

<sup>1039</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>1040</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>1041</sup> *Ibidem*, p. 16.

organizados según un preciso dibujo narrativo. De hecho, como subraya el académico italiano Nicola Bottiglieri a propósito del género del reportaje<sup>1042</sup>, la búsqueda y recolección de materiales diferentes necesita un proyecto literario, es decir una idea narrativa fuerte, capaz de englobar a todos los elementos y transformarlos en cuento. Gorriti, de hecho, elige privilegiar el protagonismo del autor-narrador, su profesión y experiencia de reportero, y también el proceso de investigación mismo acerca del comienzo del Conflicto Armado Interno, y en particular en las etapas de formación y desarrollo de Sendero Luminoso.

Por lo tanto, asistimos a varias escrituras en primera persona a lo largo de la narración. Por un lado, podemos observar una inclusión autodiegética manifiesta, como en los ejemplos siguientes:

El 23 de octubre acompañé a un contingente Sinchi en lo que fue su operativo más ambicioso hasta entonces. Cuatro "escuadras" de Sinchis dirigidas por el mayor Javier Mariús se preparaban para cortar la retirada a una supuesta columna senderista que, según informaciones de inteligencia, se reuniría en las alturas de la provincia de La Mar, para refugiarse luego en la selva del río Apurímac. [...]Este fue mi primer viaje a Ayacucho.<sup>1043</sup>

El 5 de mayo, López Martínez recibió una nota informativa de Rivarola, según la cual un periodista de Cretas estaría entrevistando en ese momento a Guzmán. [...]El periodista era yo. Pero no había estado entrevistando a Guzmán, sino haciendo todo el día un reportaje, acordado, varias semanas atrás, en los centros académicos de la Guardia Civil.<sup>1044</sup>

Por otro lado, notamos una presencia implícita del autor, que, aun sin declarar la parcialidad de su visión, logra, a través de las expresiones utilizadas, marcar el relato para suportar a nivel argumentativo su idea. Dichas expresiones son las que más expresan un estilo entretenido, partidario de la ironía vehemente y crítica, como podemos apreciar a continuación: "El SIN era, *en teoría*, la institución de más alta jerarquía dentro del sistema de inteligencia"<sup>1045</sup>, así como "[...] como jefe del, *teóricamente*, más importante aparato de inteligencia del país"<sup>1046</sup>, "La alta política, *había que admitirlo*, compartía el reino de la paradoja con el

---

<sup>1042</sup> Bottiglieri, Nicola (ed.), *Camminare Scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni. Atti del Convegno* (13-14 Dicembre, Cassino), Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2001, p. 9.

<sup>1043</sup> *Ibidem*, pp. 249-250.

<sup>1044</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>1045</sup> *Ibidem*, p. 331.

<sup>1046</sup> *Ibidem*, p. 335.

budismo zen.”<sup>1047</sup>, “[...] se recibían los primeros informes *gramaticalmente coherentes* desde Ayacucho”<sup>1048</sup>, “De la Cruz no era, *obviamente*, competente, pero sí popular entre los suyos.”<sup>1049</sup>. Las dos modalidades utilizadas por Gorriti son soportadas por la diferencia entre instancia autodiegética, es decir protagonista del hecho narrado, e instancia testimonial, que asiste a los acontecimientos y los comenta con un carácter argumentativo, para que el lector llegue a entender la tesis soportada, y, en algunos casos, se configuran también como comentarios de control de la función comunicativa relativa a la fruición del relato por parte del lector.

Sin embargo, estos ejemplos nos llevan a otra consideración: la especificidad del periodismo narrativo latinoamericano, en línea con un determinado repertorio de literatura hispanoamericana, se centra en el compromiso ético del periodista con la verdad que propone relatar: en este caso Gorriti critica ampliamente los excesos del ejército y su escasa capacidad de incidencia frente a los ataques violentos de Sendero, entonces elige un bando, una perspectiva, pero motivada y argumentada a través de los hechos, que casi no necesitan comentario. Por lo tanto, a partir de la elección de los temas, el autor de crónicas se presenta como sujeto que llama la atención de la comunidad internacional sobre unos acontecimientos ocultos, negados u olvidados, cambiando la perspectiva tradicional de aquella información, muy a menudo perteneciente a unos grupos sociales cerrados, que se ocupa de difundir a muchísima gente noticias sobre lo que le pasa a muy pocos: los que tienen poder. El cronista, en cambio, acredita otras versiones, otras historias, transmite lo que para él tiene relevancia y por lo tanto revela lo que quiere que tenga importancia para destinatario de la información. El mismo Gorriti, denunció la gravedad de la “crisis actual del periodismo de investigación en el Perú debido a la entropía de los medios de comunicación, que sólo se limitan a unos grupos de interés, y al efecto tóxico del fujimorismo”<sup>1050</sup>.

Incluso las figuras de alteración del orden temporal, muy frecuentes a lo largo de un relato extenso como este, adquieren un matiz argumentativo, puesto que son utilizadas para vehicular la transmisión de la experiencia y de la visión del autor, menos en el caso de analepsis, utilizadas para evocar acontecimientos precisos funcionales al entendimiento de la historia, más en el caso de las prolepsis de carácter anticipatorio, como podemos observar en la siguiente cita:

---

<sup>1047</sup> *Ibidem*, p. 319.

<sup>1048</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>1049</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>1050</sup> Entrevista personal e inédita, realizada por quien escribe, en 2012.

Su esposa lo iba a esperar por varias semanas, antes de tener que mirar los restos descompuestos y reconstruir, a partir de detalles aún presentes en la materia degradada, la identidad de su esposo. Ése iba a ser pronto el destino de decenas de familiares en Ayacucho, a ambos lados del conflicto, o más frecuentemente, al medio.<sup>1051</sup>

En cuanto a los efectos de anisocronía, notamos que la narración avanza a través de un procedimiento de construcción "escena por escena", es decir a través de la concatenación de descripciones y diálogos, reduciendo el uso de sumarios narrativos, lo cual provoca una dilatación del tiempo del relato, que se detiene en algunos momentos emblemáticos, para luego acelerar en las secuencias narrativas recapitulativas. Por ejemplo, el capítulo III se basa en la descripción detallada y desarrollada de manera cronológica sobre una semana de escuela militar organizada por Sendero, con riqueza de detalles, hasta dibujar un cuadro en movimiento, perfilando una convención dramática que mucho se acerca al arte cinematográfico y documentalista:

El 2 de abril empezó la I Escuela Militar del Partido. Los futuros dirigentes militares de Sendero estaban ahí, y era ese el lugar donde iban a adquirir su formación básica; sin embargo, la "Escuela" tenía muy poco en común con una academia o escuela militar convencional. [...] A continuación, cada uno se lanzó al ejercicio agríndice de la autocrítica, "en cuanto esté relacionada a los problemas que estamos tratando". [...] Veteranos dirigentes que agachaban la cabeza, mientras algún joven de gesto feroz, posiblemente alumno no muy brillante en la escuela o en la universidad, los señalaba acusatoriamente, imputándoles desviaciones potencialmente nefastas, ubicadas en el área gris entre lo involuntario y lo intencional, tomando después la palabra para agradecer a su acusador por guiarlo en ver y reconocer sus faltas, añadiendo luego con humildad que, no obstante, su camarada no había visto todos sus errores, puesto que en efecto...<sup>1052</sup>

Asimismo, el relato se dilata incluso debido a la herramienta de las escenas dialogadas, insertadas en la narración a través de un discurso transpuesto, con el fin de conferir autenticidad y lograr caracterizar personajes y situaciones de forma plástica y elocuente. En el capítulo XII, Gorriti relata el desarrollo de la guerrilla y las medidas contrastivas empleadas por el Ejército en la zona de Huamanga y Cangallo, a través

---

<sup>1051</sup> *Ibidem*, p. 360.

<sup>1052</sup> *Ibidem*, pp. 62-63.

de su propia experiencia personal como reportero encargado de realizar investigaciones que lo llevan hasta las cárceles, y donde tiene la oportunidad de hablar con unos detenidos y entrevistar a unos oficiales:

"*Qué hacen ahí?*" gritó un oficial mayor, aproximándose rápidamente desde la escalera, "*¿No saben que está prohibido el ingreso aquí?*". Era un comandante que acababa de ser informado de nuestra presencia.

"*¿Qué si torturamos?*" dijo el oficial de la PIP con gesto amargo y fatigado, pero haciendo un esfuerzo visible para contener su enojo. "*No. No torturamos*".

¿Cómo explicar entonces el rostro hinchado de Cruzat, cómo explicar las declaraciones de la mujer?

"*Escuche*", dijo arrastrando las palabras, cada vez más enojado. "*Eso no es tortura. Es interrogatorio. Nosotros no malogramos. No mutilamos. Tenemos que interrogar*".

"*¿Eso es interrogatorio para ustedes? Eso no es legal y usted lo sabe.*"

"*Yo le voy a decir lo que yo sé*", estaba definitivamente exasperado ahora. "*¡Yo sé que esa gente mata, que esa gente tortura! ¿Porqué no se preocupa de lo que esos terroristas hacen? ¡Y tenemos que agarrarlos antes que crezcan! ¿Me entiende?*"

"*¿Y para eso usan la tortura?*"

"*¡No torturamos! Le voy a decir lo que hacemos. Les podemos dar algunos golpes, o darles una colgada, o hacerles el submarino, pero eso no es tortura*".

"*Eso es tortura, señor*".

"*Escuche. Nosotros no les hacemos daño. Todos pasan por un examen médico. Cuando los examina el médico legista todo está bien. Y nos dicen lo que debemos saber. Y así podemos trabajar, para salvar vidas. Esa gente mata ¿sabe? ¿De qué lado estamos, ah?*"<sup>1053</sup>

En la obra podemos encontrar dos tipos de diálogos: por un lado, la transcripción exacta de las conversaciones, tales como se desarrollaron durante las entrevistas realizadas y grabadas por el mismo autor, o bien procedentes de citas de documentos, y por otro lado una reconstrucción de escenas no grabadas pero sí reales, reproducidas a nivel literario por el autor. En el primer caso, en el texto aparecen indicaciones, glosas y referencias a la fecha de la entrevista y a las condiciones en las que se realizó. Sin embargo, en esta ocasión también destaca una manera peculiar de insertar la entrevista en la narración, sin romper la fluidez del discurso y sin ralentizar el ritmo del relato de los hechos. Las glosas, además, están

---

<sup>1053</sup> *Ibidem*, pp. 253-254.

colocadas al final del capítulo, en un apartado determinado, y aunque éstas estén marcadas en el texto, no reducen la tensión narrativa producida en el lector. En el segundo caso, en cambio, se trata de un verdadero recurso de literaturización de la experiencia, gracias a las que el autor atribuye características lingüísticas y rasgos culturales a las personas implicadas, volviéndolas personajes.

Los diálogos y las transposiciones de discurso narrativizado efectivamente dilatan el ritmo del relato pero logran acortar la distancia modal que separa el lector de la narración. Asimismo cabe añadir que no se nota la presencia de narradores secundarios y las entrevistas solo son utilizadas para aportar información importante para la descripción de los acontecimientos o para reforzar el testimonio del autor, y no para insertar una narración metadieética. Los personajes, de hecho, se presentan más bien como actores: Gorriti recrea la escena y, a través de la cita y del discurso directo, les permite volver a interpretar el papel que tuvieron en aquellos años. Por lo tanto, no se ocasionan cambios de perspectiva, y la narración permanece intradieética.

Además del uso de la escena dialogada, peculiar, en los textos de Gorriti, es el proceso de construcción de los personajes, que se basa en una descripción global y detallada, que incluye también situaciones y ambientes, en una combinación de características físicas y psicológicas, con una perspectiva intimista. Por ejemplo, en el capítulo XIX, el autor propone un retrato de Edith Lagos, figura trágica de la rebelión senderista, que deja emerger consideraciones más amplias:

La menuda y vehemente senderista, que apenas alcanzó vivir 19 años, tenía otras de las características que despiertan en Latinoamérica la imaginación colectiva y son a veces la semilla de la que surgen cultos y devociones singulares. En contraste con su padre, un comerciante relativamente enriquecido en poco tiempo, Edith Lagos era una persona que exudaba la entrega intensa y total a la rebelión senderista, por las razones que llevan tantos jóvenes idealistas a unir sus destinos a epopeyas luctuosas: la visión de una sociedad de justicia trascendente y perdurable, más allá de las llamas de los sacrificios que el tránsito a ella imponga.<sup>1054</sup>

El texto se presta también a la consideración de algunas constantes estilísticas relativas a las obras de Gorriti, como por ejemplo los juegos retóricos con los que elige organizar el relato: en Sendero, por ejemplo, los títulos de los capítulos reproducen un eslogan de Sendero, o citan obras o discursos de otros personajes

---

<sup>1054</sup> *Ibidem*, p. 398.

implicados en la narración, como por ejemplo “Capturar armas y medios”, cap. IX<sup>1055</sup>, “¡Desarrollemos la guerra de guerrillas!”, cap. XV<sup>1056</sup>, o “Para hacer la guerra hay que ser filósofos”, Cap. XV.II<sup>1057</sup>. Gorriti maneja una verdad lúcida y tajante, tanto detallada y precisa como contundente, pero logra translucir, a través del uso contrastivo de los títulos y del contenido del capítulo, la incoherencia y excentricidad ideológica del “Pensamiento Gonzalo”, así como la inadecuación de las respuestas violentas y ciegas de las Fuerzas Armadas. En efecto, los titulares son muy relevantes: vehiculan una información que es el núcleo central del capítulo y que incluso conlleva una consideración del autor, sin ser excesivamente denotativos o descriptivos. Por ejemplo, el capítulo III se titula “Mahoma, Mao, Macbeth”<sup>1058</sup>: lo que es cierto es que no parece un titular referido a Perú, ni a una historia de violencia. Lo que, a primera vista, lo conecta con Sendero es la cita de Mao, como referencia ideológica, pero la contigüidad de estos nombres lleva a un análisis más profundo de la organización senderista, que efectivamente tenía sesiones de lectura de textos como *La vida de Mahoma* de Washington Irving y *Macbeth* de Shakespeare, y al mismo tiempo conlleva una mirada crítica acerca del adoctrinamiento senderista basado en la manipulación y descontextualización arbitraria de los textos. Otro título relevante y emblemático es el del capítulo XII.III, “Submarinos en las montañas”<sup>1059</sup>, que evidentemente remite, a través de la vinculación de imágenes antitéticas, a un efecto de ironía, otra marca del estilo de Gorriti.

De hecho, notamos que para el autor, la herramienta retórica de la ironía resulta muy útil para acercar al lector al sentido concreto de la narración, por un lado, y para demostrar los aspectos más humanos y míseros de poderes, tanto Sendero como las Fuerzas Armadas, que actuaban como divinidades, jugando con las vidas de miles de personas. Para lograr este objetivo, Gorriti pone de manifiesto incluso los aspectos más cómicos de las dinámicas de posicionamiento en la guerra en ambos mandos:

Para Gastelú, sin embargo, el cambio fue el inicio de una ópera bufa oficinesca, cuyo argumento central serían sus siempre contrastados intentos por asumir el comando de la Dircote (y luego de la institución), los cuales se prolongarían, con esa combinación de esperanza casi culminada y súbito fracaso que tan bien conocen el gato Silvestre y Willie Coyote.<sup>1060</sup>

---

<sup>1055</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>1056</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>1057</sup> *Ibidem*, p. 307.

<sup>1058</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>1059</sup> *Ibidem*, p. 251.

<sup>1060</sup> *Ibidem*, p. 349.

En resumidas cuentas, como ya hemos observado, el texto presenta un nivel narrativo único, basado en una instancia narrativa intradiegetica con función testimonial que llega hasta configurarse como narrador autodiegetico en los fragmentos protagonizados por el mismo autor. En general, se trata de un relato singulativo, a veces muy analítico, que, gracias a una inmensa investigación histórica y a la experiencia del autor, se presenta como una propuesta de escenificación de una de las épocas más sangrientas y emblemáticas de la historia peruana.

#### 2.2.5 Muerte en el pentagonito, Los cementerios secretos del Ejército Peruano de Ricardo Uceda

*Muerte en el pentagonito, Los cementerios secretos del Ejército Peruano*<sup>1061</sup> es una investigación periodística de reciente publicación que revela por primera vez las motivaciones y los secretos detrás de una serie de asesinatos sistemáticos, realizados por un puñado de militares peruanos que formaron parte del tristemente notado "Grupo Colina", una formación paramilitar creada para cumplir con las líneas violentas de la lucha antiterrorista, y, por ende, con la política de eliminación de terroristas y opositores. Las investigaciones de Ricardo Uceda empezaron en 1997 y se concentraron sobre la década de los '80, en los que los niveles de violencia aumentaron en los Andes, hasta que, en los '90 los ataques senderistas llegaron a las puertas de Lima. La reacción de los militares muy a menudo era a tientas y a ciegas, por las dificultades en identificar las células terroristas que se escondían entre la gente común, por lo tanto a menudo la guerra se tragó la vida de inocentes. Lo que no se puede silenciar, y que es precisamente el objeto de este libro, es la ferocidad y la crueldad, incluso simbólica, de la vida y de las acciones militares, que se basaron en prácticas atroces y contrarias a cualquier derecho humanitario.

El relato primero del texto se centra en la historia de Jesús Sosa Saavedra, un joven de la Escuela de Inteligencia del Ejército, originario de la provincia de Lambayeque, que fue destinado a un destacamento clandestino de agentes que tenían que realizar tareas de inteligencia en Ayacucho, para luego formar parte del grupo de la base militar de Los Cabitos, y, finalmente, ser integrante del Grupo Colina, responsable, entre otras cosas, de dos matanzas comprobadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, es decir las masacres de Barrios Altos, en 1991, y la de la Universidad La Cantuta, en 1992, ambas realizadas en la zona

---

<sup>1061</sup> Uceda, Ricardo, *op. cit.*



limeña. El relato llega a tocar vetas escalofriantes con la narración de las aberrantes acciones y la insensata violencia aplicada por los militares a las tareas de eliminación de los enemigos subversivos, a menudo llevadas al cabo con una impresionante frialdad y sin el más mínimo sentido de compasión hacia las víctimas.

La peculiaridad del texto es la implementación de un proceso de co-autoría del texto, basado en años de entrevistas al mismo Jesús Sosa Saavedra, que se declina en la predisposición de una narración vehiculada por un narrador heterodiegético omnisciente con focalización cero centrada en la figura de Sosa. De hecho, la perspectiva y el punto de vista utilizados se fundamentan en la experiencia de Jesús Sosa, que es el informante principal de esta investigación, como asevera el mismo autor en el prólogo:

En este libro se narran acontecimientos que involucraron a militares y subversivos peruanos entre 1982 y 1993. Está escrito desde su perspectiva y no desde la de sus víctimas. Por tanto, no pretende de ser toda la verdad, aunque sí una parte de ella que no es considerada. Los hechos fueron revelado por actores o testigos. Los sucesos, entre éstos los del fuero interno de un personaje, como pensamientos o sensaciones, fueron referidos por un testimonio confiable.<sup>1062</sup>

El testimonio de Sosa es sin duda imprescindible para poder reconstruir la historia, sin embargo, como recuerda Uceda, no es él el verdadero protagonista de la obra, sino más bien todo el conjunto de los militares, enfocados en su dimensión más humana y concreta, así como los procedimientos de lucha antiterrorista indicados por los altos mandos en el gobierno:

En lo fundamental, pretendí reconstruir la intimidad de los procesos de eliminación extrajudicial de presuntos terroristas. En este ámbito uno puede comprobar hasta qué punto estas acciones, usualmente atribuidas a desquiciados, formaron parte del sentido común de los militares peruanos durante quince años. [...] Desde el ejecutor hasta el general que impartía la política o daba la orden, todos creyeron estar cumpliendo su deber, y haciendo lo mejor que esperaban de ellos los presidentes. Los gobiernos, en mi opinión, no quisieron algo muy distinto.<sup>1063</sup>

---

<sup>1062</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>1063</sup> *Ibidem*, p. 12.

Además, el texto, híbrido y polifónico, cuenta con muchas otras entrevistas a protagonistas de la guerra incluidas en la narración con el objetivo de llenar posibles vacíos y completar la información, así como con fotografías de casi todos los personajes involucrados en las vicisitudes.

Este mismo procedimiento de coautoría es común a distintas producciones de literatura testimonial caracterizadas por la fusión de la voz del testigo y de la del narrador, como por ejemplo *Biografía de un Cimarrón* de Miguel Barnet<sup>1064</sup>, o *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elisabeth Burgos<sup>1065</sup>. Estos autores realizaron una tarea esencialmente antropológica de entrevista de un informante principal acerca de una determinada época histórica y de una determinada experiencia de vida, para luego, a través de un proceso metonímico, volver a proponer el testimonio a través del texto literario como representación de una sección de la sociedad entera. La inclusión del testimonio conlleva, por otra parte, la imposibilidad de escindir la voz del testigo de la reelaboración del autor, puesto que se trata, en todo caso, de una ficcionalización de la experiencia, de la que se origina lo que ha sido denominado "novela-testimonio"<sup>1066</sup>.

En la tradición argentina se evidencia un referente muy parecido al expediente narrativo de Uceda: el periodista Horacio Verbitsky escribió *El vuelo*<sup>1067</sup>, basado en el testimonio del capitán de corbeta y oficial de la Escuela Mecánica de la Armada Adolfo Scilingo, implicado en los crímenes de la dictadura argentina y uno entre los primeros en admitir la existencia del terrorismo de Estado como estrategia antsubversiva, en revelar las implicaciones de la Iglesia Católica y las responsabilidades de las autoridades gubernamentales. El texto rompía los esquemas y el mandato del secreto militar, proponiendo una continuidad entre los subordinados y las órdenes ilegales de sus superiores que rechazara el ataque indiscriminado a los militares, llevado al cabo tanto a nivel social como a nivel jurídico, y denunciando también el estado de chantaje psicológico de los militares. Este mismo procedimiento es identificable en el texto de Uceda, puesto que, a través del testimonio de Jesús Sosa, Uceda quiere dejar emerger las responsabilidades del gobierno fujimorista, quien tendría pleno conocimiento y quien desempeñaría un papel directivo en las actividades del Grupo Colina.

---

<sup>1064</sup> Barnet, Miguel, *Biografía de un Cimarrón*, Siglo XXI Editores, México, 1968.

<sup>1065</sup> Burgos, Elisabeth, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Siglo XXI, México, 1992.

<sup>1066</sup> Slodowska, Elzbieta, "Miguel Barnet y la novela-testimonio", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, núm. 200, Julio-Septiembre, 2002, pp. 799-806.

<sup>1067</sup> Verbitsky, Horacio, *El vuelo*, Planeta, Buenos Aires, 1995.

Por lo tanto el personaje principal es el militar Jesús Sosa Saavedra, sobre el que se focaliza la narración desde el primer capítulo. Como podemos notar, la instancia narrativa se configura como heterodiegética, puesto que describe las acciones de Sosa en tercera persona, sin embargo se evidencia una focalización de nivel cero, ya que el narrador mantiene un nivel de omnisciencia relativo a su personaje central:

El agente Jesús Sosa pasó su primera noche en Huamanga con los ojos abiertos: estuvo sintiendo miedo, tirado boca arriba en una cama del hotel Arequipa, con una Browning 7.65 en la mano derecha. A los veintitrés años, todavía podía dormir normalmente. Pero desde fines de 1983 no volvería a hacerlo como el resto de los hombres.<sup>1068</sup>

Además, como demuestra la cita arriba mencionada, se evidencia una tensión narrativa lograda a través del uso de prolepsis de anticipación y analepsis históricas. El relato se configura principalmente como un relato de acontecimientos, centrado en la historia de Sosa, en el que se insertan desviaciones de carácter intradiegético, es decir referidas a la interioridad del personaje focal, así como de carácter lateral, relacionadas con el entorno militar, muy desconocido desde afuera. La focalización cero sobre el personaje de Sosa y la exploración de sus pensamientos es subrayada por la continua referencia al estado de ánimo y a los cambios en la personalidad de este personaje durante el conflicto, desde lo que sintió tras su primer asesinato hasta convertirse en una máquina letal, apodado "Kerosene" por el combustible que utilizaba para incinerar los cuerpos. Uceda, por lo tanto, quiere poder de manifiesto cómo la intimidad de un soldado es inevitablemente sometida a una evolución, o a una involución, causada por la experiencia traumática de la guerra:

En qué momento murió el primer Jesús Sosa? O, en qué momento nació el segundo? Un factor, como se ha dicho, pudo ser su continuidad en la zona de guerra. Aunque tal vez habría que mencionar el accidente atroz de su madre, el 3 de enero de 1983, precisamente el día en que iba a viajar a Ayacucho para su primera misión. Irma Saavedra, una maestra ejemplar y una madre cariñosa, una mujer de iglesia y buenas acciones, murió despedazada cuando cayó a un abismo el ómnibus en el que viajaba con alumnos del quinto de media. [...] La podredumbre humana mareaba a los deudos y los hacía

---

<sup>1068</sup> Uceda, Ricardo, *op. cit.*, p. 5.

vomitara. Entre ellos, un joven recuperaba los restos de su madre con llamativa serenidad. Era la primera vez que Jesús Sosa veía sangre derramada.<sup>1069</sup>

De hecho, Uceda, en ocasión de una entrevista declaró: "Mi intención inicial fue hacer un libro de denuncia, pero ahora pretendo que la gente vea en qué circunstancias se cometieron estos asesinatos extrajudiciales y qué pasaba en el mundo interior de las personas a las que se les pedía hacerlo"<sup>1070</sup>.

La narración heterodiegética llega incluso a presentar el personaje del mismo autor, quien viajó varias veces a las zonas de emergencia como periodista y reportero, sin embargo, a diferencia de Gorriti, Uceda no llega a configurarse como narrador autodiegético<sup>1071</sup>. De hecho no notamos ningún cambio a nivel modal o enunciativo, puesto que la instancia narrativa se mantiene en una posición extradiegética y el autor retrata a su personaje con una distancia de focalización que se atesta en la tercera persona gramatical, dejándolo aparecer tan solo en muy reducidas ocasiones a lo largo del texto:

Ricardo Uceda, por entonces jefe de redacción del periódico, hizo los contactos iniciales en Huamanga con un supuesto enlace de los subversivos, el mismísimo Octavio Infante. Infante aceptó relacionar a Uceda con una columna de la zona de San José de Secce, en el área que comprende Uchuraccay y Huaychao. Pero dos días antes del viaje Infante se lesionó la columna vertebral, fue hospitalizado y Uceda se quedó con las manos vacías.<sup>1072</sup>

Sin embargo, aunque la posición de la instancia narrativa no se modifique, podemos notar la voluntad de expresar una función testimonial del narrador, que en algunas raras ocasiones se centra en la labor de investigación y recolección de experiencias operadas por Uceda para penetrar los aspectos psicológicos de la condición de los militares, como se puede notar en los siguientes ejemplos:

---

<sup>1069</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>1070</sup> Pallais, María Lourdes, "Muerte en el Pentagonito, páginas de horror de militares peruanos", *Crónica.com.mx*, 19 de enero de 2005, <<http://www.cronica.com.mx/notas/2005/162746.html>>.

<sup>1071</sup> En aquellos años, Uceda fue colaborador de varias revistas, fue director de la revista *Sí* y jefe del equipo de periodismo de investigación de *El Comercio*, y durante ambos cargos logró descubrir hechos importantes a través de la colaboración de varios testigos fundamentales, como por ejemplo el paradero de las víctimas de la masacre de La Cantuta así como la falsificación de firmas para la inscripción en los registros electorales del grupo neo-fujimorista Perú2000. Asimismo, fue galardonado, como Gorriti, con el premio internacional María Moors Cabot de la Universidad de Columbia de los EE.UU., y en 2000 fue uno de los cincuenta periodistas de todo el mundo al que el IPI otorgó el título de Héroe de la Libertad de Prensa.

<sup>1072</sup> *Ibidem*, p. 63.

Durante los cuatro años en que el autor entrevistó a Jesús Sosa para la elaboración de este libro –entre 1997 y 2000–, volviendo una vez y otra a las mismas escenas, el punto de la disposición del agente a matar fue la parte más difícil, porque la verdad parecía estar en las profundidades de la tierra, aun en el supuesto de que lo que Sosa dijera fuera completamente sincero y veraz.<sup>1073</sup>

Tres agentes entrevistados por separado para este libro dijeron que, en el instante en que apretaron el gatillo, no sintieron piedad, temor, goce o cualquier otra sensación supuestamente vinculada al hecho de dar muerte a alguien. No experimentaron satisfacción por haber vengado a víctimas inocentes ni tampoco remordimiento porque los estudiantes no habían sido juzgados. Eran senderistas y debían morir, creían ellos. Sobre todo, era una orden, y lo importante era terminar lo más rápido posible el trabajo.<sup>1074</sup>

El testimonio de Sosa se desarrolla a lo largo de veinte largos capítulos que relatan su involucración en el Conflicto Armado Interno entre los lugares principales de Ayacucho y Lima. El tiempo de la historia abarca el periodo entre 1982 y 1993, sin embargo el tiempo del relato resulta muy dilatado por la presencia de muchas pausas descriptivas y de varias escenas dialogadas. De hecho, el texto reconstruye las ambientaciones y las etapas de los acontecimientos con precisión, para poder entrar metafóricamente a la zona y a la época de la guerra. Cada episodio es contado en detalle ahondando principalmente en las estrategias y en los mecanismos utilizados por los militares en el servicio, desde las tácticas de combate hasta los detalles de la organización de aspectos cotidianos:

En 1983 Jesús Sosa era conocido como Bazán, su seudónimo de suboficial en La Fábrica. Los seudónimos eran cambiados todos los años por el Negociado de Planes del Departamento de Búsqueda, o SIE1. Los oficiales recibían apellidos que comenzaban con la misma letra, y los suboficiales con otra inicial común, lo cual era divulgado en el servicio y permitía identificar las jerarquías cuando el personal no se conocía entre sí. Ese año, por ejemplo, todos los oficiales llevaban apellidos que comenzaban con A y los suboficiales con B. Al año siguiente Jesús Sosa recibió el seudónimo de Cuadra, porque los suboficiales habían pasado a usar la C; pero el sistema fallaba cuando alguien se quedaba

---

<sup>1073</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>1074</sup> *Ibidem*, pp. 334-335.

más de un año sirviendo en la misma dependencia, por aquello que un oficial denominó «inercia seudonominativa» en un alarmado memorándum.<sup>1075</sup>

Asimismo, el ritmo del relato es ralentizado también por la inclusión de escenas dialogadas, que también ofrecen una mirada hacia el mundo militar y sus modales, reproduciendo incluso el léxico y las expresiones coloquiales utilizadas por los integrantes de las fuerzas antisubversivas:

—¡Esto es una mierda, carajo! ¡Es una cagada! ¡Por más que uno les dice no son discretos!

Hablabla mirando a los presentes, pero no estaba el que buscaba.

—¡Sosa! ¡Sosa! —llamó.

Sosa apareció. Martín seguía gritando. [...]

—¡Concha su madre! ¡Esto es una cagada! —continuaba Martín.

Sosa, repentinamente, explotó. [...]

—Oye tú —bramó—. Te vas a ir a mentar la madre a otra parte. Aquí están mi mujer y mis hijos y ni tú ni nadie viene a gritar.

Hubo un silencio. El furibundo Sosa tomaba aliento.

—¡Sal de mi casa! Esto se acabó. No quiero saber más de ti ni de tus cagadas.

Martín lo miró, sorprendido. Sosa, lívido de cólera, se volvió al resto, que presenciaba la escena con la boca abierta.

—Señores, para mí el grupo se fue a la mierda —dijo—. Ustedes son mis amigos. Pero si alguno me hace seguimiento o colabora para joderme, se cagó. Yo mismo le voy a sacar la entreputa.<sup>1076</sup>

Como se puede notar, el discurso dialogado transpuesto es introducido en la narración gracias a la presencia de segmentos de discurso narrativizado. Las escenas, aunque procedan de las memorias de Sosa, se configuran como herramientas de ficcionalización del texto, que es estos segmentos se acerca mucho a la forma de la novela tradicional. En otros casos, el texto incluye fragmentos de entrevistas realizadas por el autor, reportando el discurso directo de los entrevistados para soportar la narración:

---

<sup>1075</sup> *Ibidem*, pp. 16-17.

<sup>1076</sup> *Ibidem*, p. 342.

En Lima, Molino y su madre habían alquilado dos departamentos en el distrito de Miraflores. Cuando los militares argentinos visitaron La Fábrica ya había, entre dirigentes y militantes, unos doce montoneros en Lima. «En total íbamos a ser unos veinte», declaró Molino en una entrevista para este libro, durante la cual aseguró que ninguna de las coordinaciones que hizo estuvo relacionada con un atentado contra Videla. «Nunca, ni una sola vez en nuestra historia hemos hecho una acción armada fuera de Argentina», dijo al respecto, en otra entrevista, Roberto Perdía.<sup>1077</sup>

Sin embargo se puede notar también la presencia de diálogos reportados, inclaustrados de manera transpuesta sin armonización narrativizada, como si la memoria de los testigos los hubiera dictado directamente al autor:

En el asiento delantero, Lito escuchaba atentamente la conversación que comenzó a sus espaldas.

RAVERTA: ¿Ustedes son de Perú?

EL NEGRO: Sí.

RAVERTA: ¿Y por qué se meten, si este no es problema de su país?

CABALLO: Tú eres terrorista.

RAVERTA: Yo no soy terrorista. Los militares argentinos han matado a toda mi familia y nos quieren matar a nosotros. Me van a matar a mí.

LITO (luego de empujarse y de dar una bofetada a la detenida): ¡No hablé pavadas!<sup>1078</sup>

Por último, entre los procedimientos de inserción de escenas dialogadas, notamos la presencia de entrevistas a testigos secundarios, que se presentan en el texto, en nudos emblemáticos de la narración, sin ninguna armonización operada por recursos narrativos. Estos fragmentos, cuya función es aportar información imprescindible al relato, y, al mismo tiempo, colocar al autor en la escena, a veces se extienden por varias páginas, configurando pasajes metadieéticos significativos. Cabe remarcar que, ni siquiera en estos casos, Uceda se configura como un narrador autodieético, proponiendo una instancia narrativa constantemente externa al relato:

---

<sup>1077</sup> *Ibidem*, p. 351.

<sup>1078</sup> *Ibidem*, p. 353.

Extracto de un diálogo entre el autor y el camarada Juan, en septiembre de 2001. Temas: Huaychao, Uchuraccay, los campesinos de la zona alta de Huanta.

RICARDO UCEDA: Qué cargo tenía en el partido en 1983?

JUAN: No lo puedo decir. Debe bastarle saber que dirigí el contingente que fue atacado en Huaychao. Hablemos de Huaychao y Uchuraccay. Lo visto por mí.

R.U.: En 1982 ustedes fueron varias veces a la zona de San José de Secce, pero su trabajo político no funcionó. Por qué?

JUAN: Efectivamente, hicimos varios intentos, pero era una zona nueva. Nosotros teníamos influencia en la parte baja. Arriba los campesinos eran muy difíciles. [...] <sup>1079</sup>

Como en último texto de Gorriti que hemos analizado, el instrumento del sumarios narrativo, así como de la elipsis, es decir de los recursos que aceleran el ritmo del relato, se reducen al mínimo, para dejar espacio a una narración construida a través del procedimiento "escena por escena".

Si bien la narrativización del testimonio de Sosa determine la existencia de un nivel narrativo primario, caracterizado por una narración omnisciente y una focalización de grado cero, cabe destacar la presencia de otros dos niveles: por un lado el nivel paralelo de las otras fuentes entrevistadas, cuyas voces se configuran como narraciones metadieéticas, en algunos casos operadas a nivel autodieético y entonces con focalización interna, y, por otro lado, el nivel intradieético de la labor del autor, quien dedicó cuatro años a la realización de entrevistas previas en vista de la realización del libro. Este último nivel emerge en las raras ocasiones que hemos mencionados, y remite a una función testimonial secundaria del mismo autor, quien inserta incluso su figura en la narración. Sin embargo, contrariamente a la propuesta de Gorriti, Uceda no modifica el foco de la narración, que permanece centrado en la figura de Sosa. El relato, en su conjunto, se configura como un texto polifónico y repetitivo, en el que las vicisitudes son narradas varias veces a través de la inclusión de voces distintas.

Por último, cabe destacar la influencia que el proceso de co-autoría con el que se construyó este libro tuvo en el desarrollo sucesivo de los acontecimientos, puesto que el informante principal, Jesús Sosa Saavedra, quien gozó por cierto tiempo de los beneficios ofrecidos por la Ley de amnistía, proclamada por Fujimori en 1995, tras las primeras desconcertantes noticias acerca de las responsabilidades de los grupos

---

<sup>1079</sup> *Ibidem*, pp. 70-71. La entrevista al camarada Juan ocupa hasta la página 74 sin interrupciones.



paramilitares en la matanza de La Cantuta, fue finalmente capturado en 2008, tras algunos años de clandestinidad, e internado al penal Miguel Castro Castro de San Juan de Lurigancho.

Desde su encierro, en 2011 Sosa envió una carta pública a Uceda en la que aludía a una manipulación de su testimonio y a la existencia de un acuerdo económico sobre los provechos derivados de la venta del libro<sup>1080</sup>. De hecho, según Sosa, el mismo Uceda habría evadido la ley entrevistando al testigo incluso cuando estaba prófugo de la justicia, empujándolo a que no se entregara hasta que no se terminara el libro. Sin embargo, Uceda negó la existencia de cualquier acuerdo económico, remarcando que en realidad Sosa, en aquellos años, se encontraba bajo la protección de la ley de Amnistía<sup>1081</sup>. Sin embargo, este podría considerarse un "efecto colateral" no previsto del proceso de co-autoría, que si por un lado permitió ingresar al mundo oculto de los militares así como tener informaciones sobre casos penales muy serios, por otro lado deja abierto el interrogativo acerca de las medidas de transmisión del testimonio y de su ficcionalización.

---

<sup>1080</sup> Texto integral de la carta de Jesús Sosa a Ricardo Uceda publicado en *Katarsis y Harakiri. Blog político peruano dedicado al análisis político y económico*, véase <<http://www.blogcyh.com/2012/02/carta-de-jesus-sosa-ricardo-uceda.html>>.

<sup>1081</sup> Sobre el caso véase los artículos "Ricardo Uceda desmiente a Jesús Sosa sobre reunión con Peláez", *La República*, 24 de febrero de 2012, <<http://larepublica.pe/24-02-2012/ricardo-uceda-desmiente-jesus-sosa-sobre-reunion-con-pelaez>> y "Periodista Ricardo Uceda rechazó declaraciones de ex agente 'Colina'", *La República*, 25 de febrero de 2012, <<http://larepublica.pe/25-02-2012/periodista-ricardo-uceda-rechazo-declaraciones-de-ex-agente-colina>>.

### 2.3 Crónicas sueltas y colecciones

El apartado dedicado al subgénero de las crónicas y de las colecciones de crónicas denota, desde el principio, un alejamiento sustancial de las trayectorias de los reportajes, tanto histórico-sociales como novelados, con respecto tanto a las temáticas así como a las modalidades de escritura. En efecto, la crónica latinoamericana contemporánea, como ya hemos observado, se configura como una reflexión acerca del presente, en una narración híbrida, entre periodismo y literatura, gracias a las que, como recuerda Darío Jaramillo Agudelo, "los cronistas latinoamericanos de hoy encontraron la manera de hacer arte sin necesidad de inventar nada, simplemente contando en primera persona las realidades en las que se sumergen sin la urgencia de producir noticias"<sup>1082</sup>. Y como se ha dicho, las realidades contingentes de estos escritores tienen a que ver con los mundos de los grupos marginales o insólitos, con eventos, situaciones o personajes inesperados, con las que los cronistas deciden mezclarse, ensayando una visible participación del yo narrativo, tan aleja al periodismo denotativo como típica de la producción literaria<sup>1083</sup>. Sin embargo, cabe subrayar que la crónica toma las distancias del periodismo de investigación así como del relato histórico, formas que, en cambio, están en la base de la forma del reportaje narrativo. Más ágil, incluso como amplitud textual, y más versátil, con respecto a los extensos reportajes histórico-sociales y novelados, la crónica se presenta como un breve relato de un hecho verídico, en el que los personajes retratan figuras, condiciones y espacios reales. Por otra parte, no podemos olvidar que el simple hecho de que se trate de una mimesis de la realidad, y entonces de una de sus posibles representaciones, delata la presencia, más o menos encubierta, de la visión del mundo del autor, que contribuye a destruir el mito de la pretensión de objetividad.

En los ocho textos que componen en apartado en cuestión se evidencian temáticas distintas, que vuelven la mirada hacia el rostro de Perú, en el intento de definir nuevamente un país cuya historia ha sido desarticulada por la violencia del Conflicto Armado Interno, hacia nuevas subjetividades y experiencias vividas en la época contemporánea, así como hacia lo "freak", es decir lo insólito, las rarezas del presente, que el autor pretende escudriñar.

En la crónica *Un meteorito en el fin del mundo*<sup>1084</sup> Marco Avilés relata la caída de un asteroide en un lugar inhóspito de la frontera entre Perú y Bolivia, en una aldea perdida del sur, en la que reside una

---

<sup>1082</sup> Jaramillo, Agudelo, Darío, *op. cit.*, p. 11.

<sup>1083</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>1084</sup> Avilés, Marco, *op. cit.*, 2012b.

comunidad con escasos recursos culturales. El curioso episodio por un lado revela toda la ineficacia de las efectivas posibilidades de prever catástrofes intergalácticas, y, por otro, abre una brecha sobre las realidades rurales en las que un evento de este tipo es inmediatamente evaluado como un buen recurso turístico.

*Mal menor*<sup>1085</sup> de Jaime Bedoya, en cambio, es una amplia colección de crónicas escritas por el autor sobre numerosos acontecimientos peruanos, a veces llamativos e importantes, a veces cotidianos, de los que se presentan aspectos marginales y extraños pero propios de la contemporaneidad, a través de un estilo impregnado de sarcasmo.

Del periodista y escritor Eloy Jáuregui se han tomado en consideración dos colecciones de crónicas, publicadas ambas en el nuevo milenio, que reflejan el interés hacia las tradiciones y los rasgos culturales auténticamente peruanos, y en particular, la música, indagada en los textos que componen *El pirata: historias de la música criolla*<sup>1086</sup>, y el baile, retratado en la plaqueta *Pa' bravo yo: historias de la salsa en el Perú*<sup>1087</sup>.

El texto del escritor y editor Sergio Vilela Galván, *El cadete Vargas Llosa. La mejor ficción nace de la realidad*<sup>1088</sup>, se configura como una crónica extensa basada en la historia y en la realidad escondida detrás de la ficción en la novela *La ciudad y los perros*<sup>1089</sup> del nobel peruano Mario Vargas Llosa.

Caso peculiar en la literatura peruana femenina contemporánea es la periodista, poeta y escritora Gabriela Wiener Bravo, de la que, en este apartado, consideramos tres colecciones de crónicas, en las que, de manera variada y con herramientas distintas, pone en jaque a los prejuicios acerca de los tabúes sociales, relatando historias, controvertidas y contundentes, de su entorno, de su país, de su familia y de su propia identidad. De hecho en *Kit de supervivencia para el fin del mundo*<sup>1090</sup>, Gabriela narra la experiencia vivida en carne propia de una operación quirúrgica que implica también llegar a reconsiderar aspectos de su identidad hasta este momentos considerados obvios, mientras que en *Mozart, la iguana con priapismo y otras historias*<sup>1091</sup>, a partir de la curiosa historia de una iguana con una extravagante peculiaridad anatómica, explora los escombros más intrigantes de la sexualidad humana, manifestando una sincera curiosidad analítica hacia prácticas y experiencias extrovertidas. Por último, en *Nueve lunas*<sup>1092</sup> la autora relata, a través

---

<sup>1085</sup> Bedoya, Jaime, *op. cit.*

<sup>1086</sup> Jáuregui, Eloy, *op. cit.*, 2011a.

<sup>1087</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2011b.

<sup>1088</sup> Vilela Galván, Sergio, *op. cit.*

<sup>1089</sup> Vargas Llosa, Mario, *La ciudad y los perros*, Seix Barral, Barcelona, 1963.

<sup>1090</sup> Wiener Bravo, Gabriela, *op. cit.*, 2013.

<sup>1091</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2012.

<sup>1092</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2009.

de varias crónicas, su propio embarazo, vivido como una revolución identitaria y narrada con una gran desinhibición hacia aspectos incómodos de la subjetividad y de la experiencia materna, compartiendo un hilo directo con el libro *Sexografías*<sup>1093</sup>, analizado en último apartado de este trabajo, puesto que la autora utiliza el mismo procedimiento de investigación de las historias ajenas, de las vicisitudes de "los otros", característico de la producción de Wiener, pero, esta vez, dirigido hacia si misma, hacia su propia vida.

En general, este apartado será analizado teniendo en cuenta a las categorías de tiempo, modo y voz individuadas por Genette conforme el resto del corpus, sin embargo, sobretodo en el caso de las colecciones de crónicas, se tomarán en consideración las características salientes del conjunto de la obra. Además, se encuadrarán mayormente los autores, puesto que en muchos casos sus publicaciones se insertan en proyectos editoriales más amplios o bien en iniciativas significativas para el periodismo narrativo peruano, así como las variadas temáticas de los textos, que se insertan en la hipótesis interpretativa de la atención a la subalternidad y al frikismo de la realidad<sup>1094</sup>, así como a la reflexión acerca de la identidad privada y nacional<sup>1095</sup>.

### 2.3.1 Un meteorito en el fin del mundo de Marco Avilés

El periodista y editor Marco Avilés tiene una larga historia de colaboraciones con las grandes revistas literarias latinoamericanas como *Soho*, *Esquire*, *Panenka*, *Etiqueta Negra* y *Letras Libres*, entre otras. Muy activo como periodista narrativo, sus crónicas han sido incluidas en varias antologías emblemáticas para el "nuevo periodismo narrativo iberoamericano", como *Los Malditos*<sup>1096</sup> y la *Antología de crónica latinoamericana actual*<sup>1097</sup>. Asimismo, Avilés, además de ser uno de los fundadores del proyecto editorial *Cometa*<sup>1098</sup>, que cuenta también con la homónima revista, y de proponer sus textos en el blog *Crónicas de*

---

<sup>1093</sup> Wiener Bravo, Gabriela, *op. cit.*, 2008.

<sup>1094</sup> Véase cap. I, apartado 2.2.2., "El territorio de la subalternidad", pp. 74-81.

<sup>1095</sup> Véase cap. I, apartado 2.2.3., "Identidad y peruanidad narrativa", pp. 81-86.

<sup>1096</sup> Guerrero, Leila (ed.), *Los malditos*, Universidad Diego Portales, Chile, 2012.

<sup>1097</sup> Jaramillo Agudelo, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012.

<sup>1098</sup> El proyecto apuesta por la narración de historias reales de personas, comunidades y empresas en varios formatos y soportes, de hecho la revista Cometa es editada cada vez con un formato distinto. Véase <[www.cometacomunicacion.com](http://www.cometacomunicacion.com)>.

Waterloo<sup>1099</sup>, ha publicado dos libros de crónicas: una colección de crónicas titulada *Día de visita*<sup>1100</sup> y dedicada a las experiencias de las presas del penal de Santa Mónica, y la crónica *Un meteorito en el fin del mundo*<sup>1101</sup>, en formato ebook, en la que nos centraremos ahora.

Desde el principio, observamos que el autor se focaliza sobre un evento raro, extraordinario, que condiciona la vida del pueblo, con la intención de poner este acontecimiento, que podría considerarse como un caso insignificante, en relación con la delicada existencia de toda la humanidad, como escribe el mismo autor en el prólogo: "Esta crónica es la reconstrucción de ese curioso episodio pero está enlazado de manera estrecha con la historia de la Humanidad"<sup>1102</sup>.

El texto se compone de una parte introductoria y de un único, largo capítulo. En el prólogo, único segmento autorial, Avilés presenta la noticia y encamina el desarrollo del texto, como podemos notar a partir del íncipit:

El 15 de septiembre de 2007 un meteorito cayó en una aldea perdida en el sur del Perú, y por primera vez en la historia de la Humanidad hubo testigos que vieron –y sufrieron– con sus propios ojos cómo una roca del espacio se hundía en la tierra.<sup>1103</sup>

La crónica tiene dos vertientes a nivel temporal: por un lado se evidencia un recorrido ulterior, en pasado, relativo a la historia de la "roca del espacio" caída en la perdida aldea andina de Carancas, en el distrito de Desaguadero, provincia de Puno, mientras que, por otro lado, se perfila un recorrido simultáneo, en presente, dedicado más que a las vicisitudes del mismo autor, a los encuentros y al proceso de recolección de testimonios efectuados por Avilés antes de escribir el texto. Como veremos, el primer recorrido resulta predominante en la primera parte del texto, mientras que en la segunda parte ocupará más espacio el recorrido simultáneo, que, sin embargo, se alternará de manera continua con segmentos metadieгéticos de recuerdos y testimonios en pasado.

---

<sup>1099</sup> Véase el blog Crónicas de Waterloo y otras historias reales para leer en el inodoro, <[www.cronicasdewaterloo.com](http://www.cronicasdewaterloo.com)>.

<sup>1100</sup> Avilés, Marco, *Día de visita: confesiones de mujeres desde el penal de Santa Mónica*, Aguilar, Lima, 2007, reeditado: *Día de visita. Fantasma depravados, gatos que hablan de amor y otros secretos de una cárcel de mujeres*, Libros del K.O., Madrid, 2012a.

<sup>1101</sup> *Id.*, *Un meteorito en el fin del mundo*, eCicero, 2012b.

<sup>1102</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>1103</sup> *Ibidem*, p. 4.

En total, tiempo de la historia cubre un año de esta vida aldeana, sin embargo el tiempo del relato es afectado por alteraciones de orden y ritmo que caracterizan el desarrollo del texto ya a partir del prólogo. De hecho, a través de las anticipaciones el autor por un lado asegura una tensión de suspense y, por otro, perfila una instancia narrativa omnisciente:

Esa vez, tras la caída del meteorito, la aldea desconocida adquirió repentina notoriedad. Se volvió el centro del universo. [...] Recogían los fragmentos esparcidos por todos lados. Algunos repartían dinero. Otro hablaban del futuro de la aldea. Anunciaban obras magníficas alrededor del agujero: carretera, museos, hoteles, observatorios científicos. [...] Pronto aislaron el cráter y decidieron cuidarlo día y noche de los intrusos. Nadie más que ellos se beneficiaría de los efectos de aquella piedra del espacio.<sup>1104</sup>

La omnisciencia disfraza y ofusca la implicación del autor, que, en realidad, se coloca en la escena, narrando en primera persona su experiencia personal, sin embargo, podríamos identificar este tipo de instancia narrativa ya no como autodiegética, es decir protagonista de los hechos, sino más bien, en términos genettianos, como "narrador testigo", puesto que asiste a los acontecimientos y los describe. De hecho, Avilés, todavía en el prólogo, tras haber introducido la noticia y las ilusiones del pueblo, efectúa una larga elipsis temporal que, alterando el orden y el ritmo del relato, coloca a sí mismo en la escena, un año después, centrando el relato no sobre sus vicisitudes personales, sino más bien sobre la situación externa:

Llegué a Carancas un año después de la explosión. Hacía mucho que los periodistas y los políticos habían abandonado el lugar. La aldea era un desierto salpicado de casas de barro, un cielo sin nubes, la plaza sin gente. Los pocos vecinos que hallé estaban ensimismados en sus propios asuntos, escarbando la tierra, vigilando sus animales, y expresaban cierto rencor hacia los forasteros. Algo muy triste había ocurrido en Carancas.<sup>1105</sup>

Este vacío temporal, al que el autor alude con expresiones evocativas y de presagios, es precisamente lo que se llenará con el relato de la crónica. Sin embargo, ya a partir del prólogo, se evidencian rasgos típicos del género del periodismo narrativo comunes a los otros textos hasta aquí analizados, como por ejemplo la

---

<sup>1104</sup> *Ibidem*, pp. 4-5.

<sup>1105</sup> *Ibidem*, p. 5.

arquitectura narrativa "escena por escena", que deja un margen mínimo a la presencia de sumarios narrativos y se configura como una narración particularmente fotográfica que ralentiza el ritmo del relato pero logra disminuir la distancia modal entre el lector y el referente:

Las amplias llanuras están salpicadas de solitarias casas de barro, como si un azar siniestro las hubiera arrojado allí a su antojo. No hay calles ni caminos. El cielo es de un azul tan arrogante que no admite nubes, tampoco lluvias, al menos durante nueve meses en el año, cuando el invierno en ese confin a casi cuatro mil metros de altura congela las plantas. La única forma vegetal que cubre los campos es el ichu, un pasto amarillento de hebras largas y espinosas, de las que se alimentan algunas vacas y ovejas escuálidas, que a su vez sirven de alimento a las personas.<sup>1106</sup>

Asimismo, notamos la presencia de pausas descriptivas que logran escenificar el lugar y el ambiente a través de una adjetivación evocativa, vaga y escasamente precisa en cuanto a datos y sitios, pero lograda en cuanto a implicaciones emocionales:

Los espectadores de primera fila fueron un grupo de campesinos que pastaban ovejas flacas en un desierto hostil y castigado por la sequía. Era una de esas típicas aldeas andinas que sobreviven aisladas del resto del mundo, y cuyos únicos contactos con el exterior son los misioneros evangélicos o algún vecino que huyó de la miseria y que luego vuelve para visitar a sus parientes y recordar su propio pasado.<sup>1107</sup>

La focalización, en este tipo de relato, aunque esté vehiculada por la experiencia del autor-testigo, remite a un nivel cero, puesto que el narrador conoce y transmite la interioridad de los personajes:

A casi cien metros del lugar donde cayó aquella maldición, Sarmiento no tuvo tiempo de avisar a sus siete hijos, ni de pensar en Dios, ni siquiera de poner a salvo a sus cinco vacas y cincuenta ovejas, que, como dirá mucho tiempo después, constituyen toda su riqueza. Sólo pensó que había llegado su fin.

---

<sup>1106</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

<sup>1107</sup> *Ibidem*, p. 4.

Tampoco alcanzó a taparse la boca, ni a cerrar los ojos, precauciones que le habrían librado de muchos pesares.<sup>1108</sup>

Además, en cuanto a la caracterización de la instancia narrativa, resulta particularmente interesante el cierre del prólogo, en el que Avilés se dirige directamente al lector, con un dúplice objetivo: por un lado, consolidar el interés del lector acortando las distancias entre la instancia narrativa y el narratario (función de comunicación), y, por el otro, evidenciar las razones que llevaron al autor a concentrarse sobre este tema, y, por ende, destacar la relación del autor con su propio relato (función testimonial):

¿Esto quiere decir que otros meteoritos podrían caer en este mismo instante en tu ciudad, delante de ti, encima de ti, sin que los astrónomos puedan predecirlo? La respuesta forma parte de esta historia pero quizá no es lo más importante. Recuerdo la sensación de irrealidad que me invadía al pensar en esta crónica. Prueba tú mismo. Acércate a la ventana. Observa la calle. [...]Basta que una simple roca del espacio, de las miles de millones que pululan sueltas en el universo, sea atraída por nuestro pequeño planeta gracias a las fuerzas supremas de la gravedad, y: ¡Boom! Igual que los dinosaurios. Lo que ocurrió en Carancas sólo fue una advertencia.<sup>1109</sup>

La crónica se abre en el día de la caída de la roca, el 15 de septiembre de 2007, con un segmento metadieгético, en el que la narración es vehiculada por un narrador secundario, el pastor Sarmiento, dueño del terreno donde cayó el meteorito:

¿Así comenzaría el fin del mundo?, se preguntó el pastor José Sarmiento al advertir que el cielo se incendiaba aquella mañana de setiembre. Una roca envuelta en un fuego rojizo caía en picada desde el espacio cegando la vista de todo ser viviente.<sup>1110</sup>

El personaje de Sarmiento resulta central, puesto que se pone como punto de partida y también, como se verá en adelante, como punto de cierre del relato, que entonces funciona según un mecanismo circular. La instancia narrativa permanece omnisciente y de grado cero, y los testimonios de los personajes

---

<sup>1108</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>1109</sup> *Ibíd.*, pp. 6-7.

<sup>1110</sup> *Ibíd.*, p. 9.



son involucrados en el texto con varias modalidades. De hecho, como podemos notar de la cita anterior y de la siguiente, Avilés utiliza, por un lado, la narrativización del discurso:

La explosión había ocurrido en la comunidad campesina de Carancas, la zona más alejada y menos poblada del distrito, un rincón de la frontera entre el Perú y Bolivia. El fin del mundo. Un lugar donde esa gigantesca cortina de polvo y humo sólo podía significar que había empezado una guerra. Esto fue lo que creyó Alberto Machuca, un campesino que aquella mañana había salido de Carancas para rezar en un templo de la ciudad, como quien presagia el peligro.<sup>1111</sup>

También se evidencia la presencia de discurso transpuesto en forma directa. El discurso directo puede consistir en simples frases que proceden de las entrevistas realizadas por el autor y cuya inserción tiene la función de acercar el lector al ambiente y vivificar la escena, como se nota en los siguientes ejemplos:

Ella cuenta que tocó un fragmento del meteorito. —Ahí mismo lo solté porque dijeron que mala suerte trae —añade en aimara, el idioma local; el taxista traduce.<sup>1112</sup>

«Era un olor nauseabundo, muy penetrante. Tuvimos que entrar con máscaras», recuerda el doctor Pásara, casi un año después, en su pequeña oficina del hospital de la ciudad. «No podíamos determinar el contenido de los gases, pero era algo así como azufre, olía a huevo podrido».<sup>1113</sup>

Asimismo, se puede tratar de diálogos reconstruidos por el autor y entonces con un mayor grado de ficcionalización:

—Por ahí debe de estar en mi casa —dice ella cuando la *station wagon* se detiene—. ¿Dónde, pues? Hay que buscar, no se ha perdido. —Muéstrale al periodista —le sugiere el taxista. —Cómo, pues, señor. Si casi todo se lo llevaron los policías. Esto es para mí. Para vender a los gringos.<sup>1114</sup>

---

<sup>1111</sup> *Ibidem*, pp. 11-12.

<sup>1112</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>1113</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>1114</sup> *Ibidem*, p. 17.

Como se puede apreciar en estos fragmentos, Avilés recalca el sociolecto de los comuneros lugareños, reproduciendo la morfosintaxis típica del lenguaje andino. Además, en el medio de los testimonios de los campesinos, de las enfermeras y de los médicos que asistieron al evento, emerge finalmente la figura del autor-narrador, quien describe, en primera persona, la recolección de experiencias en Carancas:

El lugar parece un pueblo fantasma hasta que la enfermera –pelo corto, gafas ahumadas, rostro inexpresivo– y su hija de doce años emergen de la cocina. Me guían con cortesía hacia un escritorio con flores artificiales, en medio de un salón donde cuelgan afiches que le cuentan a nadie las funciones del aparato digestivo y del corazón. Nadie más vive allí.<sup>1115</sup>

Esta primera parte del texto está diseminada de varias anticipaciones, que reflejan tanto la efectiva evolución posterior de los hechos así como la frustración de las ilusiones que la comunidad nutría con respecto al agujero dejado por el meteorito y a la roca misma, vista como recurso económico y turístico, como podemos deducir de las siguientes expresiones prolépticas: "El mayor Anaya ha sido trasladado a otra zona de servicios mientras algunos testigos lo acusan de haber apoyado a los villanos de esta historia. Pero eso se sabrá después"<sup>1116</sup>, "Parecía una advertencia de lo que vendría después"<sup>1117</sup>, o " Pero eso ocurriría un poco después"<sup>1118</sup>.

En la segunda parte del relato, tras el cambio de párrafo señalado por los signos gráficos [\*\*\*], empieza la narración simultánea, en presente, relativa al tiempo en el que el periodista realiza sus investigaciones, entonces un año más tarde.

En esta sección la instancia narrativa resulta mayormente caracterizada puesto que el narrador intradieético se manifiesta más a menudo. La focalización del relato se vuelve interna, configurando lo que Todorov define "relato con punto de vista", es decir una narración basada en el punto de vista de un personaje, en este caso del autor-testigo. El narrador se configura, por lo tanto, como un testigo de segundo grado que entrevista a los testigos primarios y, a través de estas incursiones en las experiencias de los otros, propone segmentos metadieéticos que remontan continuamente al día de la caída del meteorito:

---

<sup>1115</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>1116</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>1117</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>1118</sup> *Ibidem*, p. 32.

El taxista Ricardo Sarmiento dice que todos los vecinos de Carancas se han vuelto recelosos e interesados después de que el meteorito cayó en su aldea. Por eso le agradece a Dios —él es muy religioso—, pues le permitió vender todas sus tierras y salir de ese «fin del mundo» mucho antes de que ocurriera lo que ocurrió.<sup>1119</sup>

Por ende, si bien el eje temporal de la narración se desplace hasta el presente, el camino del relato va hacia atrás, presentando continuas analepsis internas:

Como muchos vecinos de la aldea, esta mujer se encontraba pastando su ganado aquel mediodía cuando de pronto todo se oscureció. Dice que se asustó mucho al escuchar la explosión. El impacto levanto una cortina de polvo y el cielo adquirió el color de la tierra. Una infinidad de piedras y terrones gordos salieron disparados como esquirlas medio kilómetro a la redonda. Los animales huían. Las personas gritaban en sus chacras. Cogían a sus hijos. Se arrodillaban. Pedían perdón al cielo. Temían lo peor. Pasado el remezón, el silencio habitual de Carancas regresó como si nada hubiera ocurrido allí.<sup>1120</sup>

Los testimonios incluyen también las opiniones de estudiosos e investigadores de geólogos y minerólogos, cuyas voces son recogidas desde Europa, desde Estados Unidos y desde Perú, logrando configurar, por ende, un relato repetitivo y polifónico. Los expertos fueron involucrados en la evaluación del acontecimiento por parte de las autoridades locales, que, según los testimonios, querían traer provecho económico de esta bendición literalmente caída del cielo, sin embargo, entre estafas y procedimientos legales, la comunidad no vio realizadas sus expectativas y, después de un año, es decir a la llegada de Avilés, el cráter sigue allí, en el medio del desierto.

El movimiento del relato demuestra, en este punto, una circularidad, puesto que se cierra retrocediendo a la imagen de abertura, es decir el narrador-testigo que viaja a bordo de la *station wagon* de un taxista lugareño, destino a la chacra del pastor Sarmiento. Esta imagen final quiere subrayar la dicotomía entre las ilusiones soñadas por la población y fomentadas por políticos locales y expertos extranjeros de dudosa credibilidad, y la realidad de la pobreza y de la concreteza de la vida rural, que permanece inmutada no obstante el extraordinario evento:

---

<sup>1119</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>1120</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

El pastor José Sarmiento no sabe nada de esos asuntos científicos. Tampoco conoce de dónde vienen los meteoritos ni siquiera cuántos planetas hay alrededor del Sol. Mientras sus animales pastan en el extremo de su chacra, él vigila la presencia de cualquier extraño. Hace mucho que sus paisanos dejaron de confiar en las promesas de museo, carretera y turistas por montones. Así se terminaron las jornadas de vigilancia de veinte hombres de día y veinte de noche. Sólo él permanece ahí, casi por obligación, pues admite que el cráter le ha quitado parte de su terreno. [...] En ese umbral increíble, Sarmiento me arranca dos promesas: que le entregaré algo de dinero al salir y que no se lo contaré a ninguno de sus vecinos. Entonces, con los buenos modales de quien se sabe dueño de su propio terreno, dice: –Pase usted.<sup>1121</sup>

En conclusión, el relato muestra dos niveles narrativos paralelos: por un lado, el relato ulterior relativo la historia del meteorito, reconstruido a través de los testimonios de los aldeanos, y caracterizado por una instancia narrativa intradieгética pero omnisciente con focalización cero, y, por otro lado, el relato simultáneo del autor que realiza las investigaciones, en presente, cuya instancia narrativa permanece intradieгética, pero su focalización acentúa su vertiente interna, volviéndose vehículo del punto de vista del autor.

### 2.3.2. Mal menor de Jaime Bedoya

Jaime Bedoya es escritor, periodista y editor peruano que colabora con varias revista, como *Etiqueta Negra* y *Caretas*, y numerosos cotidianos, como *El Comercio*, entre otros, sobre todo en calidad de columnista. Desde este espacio privilegiado y heterogéneo que es la columna, de hecho, Bedoya puede observar la realidad peruana y expresar su opinión con respecto a temas o acontecimientos candentes y de interés general. Aunque en los medios de comunicación actuales se asista a una prevaricación de la columna entendida como territorio de afirmación de las ideas políticas o de las posiciones del autor con respecto a determinado argumento, en el caso de Bedoya la columna permanece más que nada una modalidad de reflexionar e interpretar la realidad a la luz de episodios o personajes emblemáticos, bajo la luz de un ininterrumpido tono sarcástico que nace básicamente del contraste entre las apariencias o las altisonantes definiciones y la

---

<sup>1121</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.

realidad concreta. Asimismo, Bedoya es editor de un blog de periodismo crítico Trigo Atómico<sup>1122</sup>, a través del que propone algunas de estas reflexiones sobre lo contingente.

Estos textos firmados por Bedoya, algunos publicados y otros no, han sido reunidos en la antología *Mal Menor*<sup>1123</sup>, que propone cincuenta y cuatro crónicas breves con características comunes. Se trata de textos que presentan una extensión muy reducida con respecto a los que acabamos de analizar, unas cuatro páginas de promedio, y que condensan en un espacio limitado reflexiones acerca de temáticas esencialmente peruanas, relativas a la cotidianidad del país o a eventos, costumbres o ritos relevantes para la sociedad. De hecho, estas crónicas se configuran como un territorio de creación de ciudadanía compartida, que conecta y vincula el autor con el lector. Asimismo, el autor se hace punto de enunciación de sus propias memorias, por lo tanto, algunos de estos textos propondrán la experiencia del autor como estímulo para reflexionar acerca de algunos aspectos de la contemporaneidad.

Los relatos primeros de los textos inherentes a la colección en examen representan las columnas vertebrales del texto y, en general, conciernen el hecho noticioso, el evento, el lugar o el personaje clave que está en la base de la crónica. Por un lado, las líneas narrativas primarias se pueden presentar tanto como narraciones ulteriores, en pasado, como en el caso del texto titulado "Noticia peruana típica":

Trágica muerte encontraron aproximadamente tres docenas de ciudadanos en un choque múltiple de dantescas proporciones acontecido el día de ayer a la hora de la siesta. Once vehículos de uso público y particular incluyendo a tres buses interprovinciales, un trailer y un burro colisionaron indiscriminadamente entre sí, distraendo a una muchedumbre en aparente estado de ebriedad, reunida a un lado del camino a punto de iniciar una batalla campal por un malentendido en torno a si un terreno municipal debiera ser cedido a un parque de diversiones o a un burdel.<sup>1124</sup>

Por otro lado, también se puede evidenciar un relato primero caracterizado por una narración simultánea, en presente, como en el caso de la crónica "Santa Janis":

Cae la tarde y Seattle parece una pintura de verano. Una verde colina salpicada de casas de amable escala, óptimas representaciones de una posible felicidad doméstica. Un centro financiero breve y

---

<sup>1122</sup> Véase *Blog del periodista Jaime Bedoya* <[www.noticias.terra.com.pe/trigoatomico/blog](http://www.noticias.terra.com.pe/trigoatomico/blog)>.

<sup>1123</sup> Bedoya, Jaime, *op. cit.*

<sup>1124</sup> *Ibidem*, p. 15.

ordenado, atravesado por un monorriel sin otra función urbana aparente que la sana distracción infantil. [...] Al menos así se ve desde el observatorio del *Space Needle*, ingenuo ejército de arquitectura futurista, vestigio de la Feria Mundial de 1962, desde donde turistas norteamericanos fotografían sin criterio el difuso horizonte de la frontera noroeste de su imperio.<sup>1125</sup>

Como se puede notar, Bedoya utiliza un estilo peculiar, caracterizado por períodos hipertróficos, de adjetivación densa y evocativa y tono salpicado de sarcasmo. Muy a menudo noticias trágicas o argumentos serios son presentados desde angulaciones que, desplazando el foco narrativo, ponen de manifiesto aspectos cómicos o que suscitan hilaridad con respecto al tema indagado. Este recurso estilístico es evidente sobre todo en los cierres de los textos, cada vez inesperados e imprevisibles, como por ejemplo en la primera crónica citada, "Noticia peruana típica", en la que, tras describir la escena del accidente, Bedoya ofrece una mirada lateral a todo lo que paralelamente ocurre, como para relegar la noticia curiosa del accidente ocasionado por la colisión con un burro en el telón de fondo de las miles de noticias de la cotidianidad peruana:

Simultáneamente, una marcha espontánea organizada por el partido de gobierno pretendía fuego al Poder Judicial al hacerse público el repunte presidencial de tres cuartos de punto en las encuestas ante su vigoroso ataque a los jueces corruptos. Solo minutos después, huso horario de por medio, el piso 33 de un edificio en el barrio de Kojimachi, Tokyo, un ex Presidente prófugo que había renunciado por fax actualizaba su página web solidarizándose con las víctimas del choque, de la caída del helicóptero, con las vedettes, con los afectados por la chocolatada envenenada, los de la explosión del misil, con el Poder Judicial, con aquellos en aparente estado de ebriedad, y con el burro, que a esas horas de la noche en medio del campo, miraba la Luna con una panca de choclo a medio comer en el hocico. Así miran la Luna los burros.<sup>1126</sup>

El rocambolesco cierre vuelve a la figura del burro proporcionando una mirada caleidoscópica que atrapa también a otra noticia clamorosa, es decir la huida de Alberto Fujimori de Perú a Japón, y su renuncia al cargo presidencial inelegantemente efectuada por fax, mencionándola tan solo de manera secundaria y

---

<sup>1125</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>1126</sup> *Ibidem*, pp. 18-19.

construyendo un juego de referencias al título de la crónica. Se evidencia, pues, una sutil pero perspicaz crítica a la misma sociedad peruana.

La instancia narrativa adquiere una caracterización variable dependiendo del texto, desde una posición enunciativa extradiegética hasta una colocación intradiegética. De hecho, vemos que en algunas ocasiones el narrador se presenta como una voz heterodiegética omnisciente con focalización modal de nivel cero, como se evidencia, por ejemplo, en la crónica "Salvemos a los meros":

La era de Acuario asoma con Santana usando Minoxidil en vez de LSD y un patológico proyecto de hotel en San Isidro. Este plantea como tema central una piletta con delfines girando en ella en sentido horario *ad infinitum*. *El Planeta de los Simios* hace tiempo que estableció la venganza animal en ciernes. [...] Aquí, en un país donde la Nicovita cabe dentro del rubro de *fast food* y donde asesinos cuyas víctimas acabaron en cajas de leche son puestos en libertad legalmente, los delfines en cambio tienen hermosas propagandas en su defensa.<sup>1127</sup>

En otros textos, por el contrario, Bedoya opta por incursionar directamente en el relato configurándose como narrador intradiegético que expresa su propio punto de vista a través de una focalización interna, como se puede observar en "Gente que desaparece":

Todos conocemos a alguien que no sabemos dónde está. Esa es la gente que desaparece. Mejor no tocarla. La otra noche escuchaba contar historias supuestamente de amor. [...] El relato me cautivó hasta que se ahogó en Merlot. Regresó a mi mente el domingo por la tarde. Estaba tirado bajo un bosque de eucaliptos chosicanos observando la organizada disposición de las hormigas para transportar migajas de papas fritas al hilo. Entre ellas vi desfilar a dos personas que no he vuelto a ver.<sup>1128</sup>

En este caso, el autor quiere moldear una instancia vocal que retrate o bien un punto de vista interno a la ciudadanía colectiva, configurándose como un ciudadano más que refleja sobre la sociedad, o bien una perspectiva experiencial, caracterizada por un tono memorioso. En la crónica "Vagamente dos peruanas", de

---

<sup>1127</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>1128</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.

hecho, Bedoya perfila una narración colectiva, que dibuja la "peruanidad", entonces la identidad nacional, desde una enunciación coral:

Siempre hay un peruano metido por alguna parte en todo lugar y en todo momento. Buscadlo. tiene que haber habido un connacional, aún por descubrir, durmiendo al lado de una filtración de agua en la sala de máquinas del Titanic. [...] Tenemos una manera entrometida de hacer historia tangencial, coincidencia misteriosa que fascina y perturba por igual pues revela las proporciones de un coprotagonismo anecdótico, pero imprescindible e inquietante.<sup>1129</sup>

Asimismo, en la crónica "Encuentros con Hombres Notables 1.2: Paul Bowles", el autor propone su experiencia directa y sus recuerdos relativos a un viaje en el que, junto con otros jóvenes escritores peruanos, tropezó con el escritor y compositor estadounidense Paul Bowles:

En efecto, en marzo de 1993 Rocío Silva Santisteban, Iván Thays y quien esto escribe coincidimos una temporada en un ex reformatorio de Málaga convocados bajo el cruel apelativo de *jóvenes promesas*. A estas alturas ya entendí el fino humor que este tipo de denominaciones esconde y que la vergüenza ajena anticipa.<sup>1130</sup>

La colección incluye a algunas series de textos dedicadas a temas o figuras específicas, que se alternan con las demás crónicas que componen la colección. De hecho, en primer lugar destaca la serie "Encuentros con hombres Notables" se compone, en total, de diez crónicas dedicadas a personajes más o menos conocidos o significativos en el panorama nacional e internacional, o solamente para el autor, como Liborio Estrada, Dante Yorgues, Paul Bowles, Jimmy y Santi, Raúl di Blasio, Tonino Carotone, Julia Pastrana, José o Hugo Rodríguez, Raúl Montesinos y, finalmente, Gino di Dudas. Estos textos, aunque se centren en un personaje específico, no se configuran como perfiles, en cuanto a géneros periodísticos, sino como verdaderas crónicas que a partir de estas figuras y de hechos reales con ellas relacionadas proponen una visión o una reflexión más extensa, como en "Encuentros con hombres Notables 2.2", dedicada al cantautor navarro Tonino Carotone, en la que tras haber mencionado el personaje y citado su estilo y sus composiciones, hasta la letra de sus canciones, Bedoya agrega:

---

<sup>1129</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>1130</sup> *Ibidem*, p. 49.



Nuestro país, tan afecto a la ingesta masiva de alcoholes, adolece sin embargo de un chansonnier propiamente dicho que celebre por igual el estrecho vínculo entre los merecimientos coprolálicos del amor y el bálsamo desinfectante de las bebidas espirituosas. Abundamos en boletteros cantineros y criollos de fuste que arrastran su dolor cantándole a su mamita o a los aspectos más victimistas de la frustración amorosa, aliviando esa inagotable capacidad para el masoquismo que nos singulariza, pero ninguno pone las cosas en su sitio con la contundencia antes expuesta.<sup>1131</sup>

En segundo lugar, Bedoya inserta en la colección la serie "Dennis Angulo, poeta electoral", que se compone de cinco textos dedicados a las composiciones poéticas irreverentes y satíricas del casmeño Dennis Angulo, amigo del autor, quien comenta en recuentos poéticos las vicisitudes electorales y gubernamentales del país y de su actualidad política. Por lo tanto Bedoya se sirve de la mención a Angulo y a sus poemas para reforzar su lúcida y tajante crítica a la sociedad, ironizando sobre la figura de este poeta tan actual como rechazado y olvidado por el público. De hecho, en la crónica "Dennis Angulo, poeta electoral: *Vengo a rendir Tributo*", el autor presenta al poeta y a su obra, para luego citar algunos versos y de allí descifrar las incoherencias de la situación política del país:

Angulo es el poeta de la inmediatez nacional, del aquí y ahora político, quien convoca a las musas en torno a lo que de otra manera solo sería fugaz contenido de lo efímero. [...] Dando cuenta de su universalidad, Angulo incursiona esta vez en el *haiku*, ancestral poesía japonesa que obliga a la composición de tres versos de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente. [...]

*Plan Chamba*

*¿Y ahora qué?*

*¡Carritos sangucheros!*

*(Chino sí cumple)*

Debe señalarse que, injustamente, Angulo ha sido objeto de ciertos malentendidos. Doblemente amenazado tanto por el oficialismo como por la oposición ha restringido su participación en recitales y demás eventos sociales al mínimo. Otra víctima inocente de la polarización.<sup>1132</sup>

En la primera serie prevalece una instancia narrativa intradiegetica, puesto que el relato es focalizado sobre la experiencia directa del autor, mientras que en la segunda serie el narrador oscila hacia posiciones

---

<sup>1131</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>1132</sup> *Ibidem*, pp. 115-118.

extradiegetica, configurándose como una voz crítica y a veces didáctica, interesada a guiar el lector en la comprensión de la poesía de Angulo. Ya sea en el caso de una instancia narrativa externa, ya sea en el caso de una instancia interna, Bedoya establece con su lector un canal comunicativo basado en rápidas pero frecuentes exposiciones del plan narrativo que evade del tiempo de la historia, sea cual sea, para conectarse con el tiempo presente de la lectura efectiva. De hecho, en los textos se notan numerosas expresiones directas que involucran e implican al lector en primera persona, en forma de breves y lapidarios guiños, como por ejemplo "¿Qué nos está pasando?"<sup>1133</sup>, "No nos parece."<sup>1134</sup> o el ya mencionado "Buscadlo."<sup>1135</sup>, o bien en segmentos más extensos, como destaca en los siguientes fragmentos, respectivamente íncipit de "Fátima/Cabana, misterios paralelos" y de "El método Toledo":

Hagamos un alto en el fragor de la contienda política —una suerte de tregua— y prestemos la debida atención a las siguientes palabras del nuevo presidente electo: [...]. La profundidad y alcance de esta revelación presidencial han sido increíblemente ninguneadas por esa nueva especie de agoreros invisibles llamados analistas.<sup>1136</sup>

Seamos realistas. Envolver pescado es el fin último del mejor periodismo. Esto no impide, en el ínterin, ejercer su humilde pero honorable misión: dar escrupulosa cuenta de los hechos. [...] Veamos lo positivo dentro de lo negativo: la constante disposición para el error del presidente Toledo ya ha conformado un *corpus* de trabajo lo suficientemente copioso como para documentar la mecánica de su funcionamiento.<sup>1137</sup>

Estas intervenciones metacomunicativas en las que el autor se dirige directamente al lector explicitan un sentido de pertenencia e identidad compartido, una complicidad con respecto a los aspectos menos dignos y las costumbres más cuestionables y sin embargo considerados tan genuinos como característicos de la "peruanidad" que así viene delineándose, gracias a pinceladas sarcásticas y críticas por un lado, y a matices de admiración y optimismo.

---

<sup>1133</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>1134</sup> *Ibidem*, p. 223.

<sup>1135</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>1136</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>1137</sup> *Ibidem*, p. 125.

Menos relevantes, en estos tipos de textos breves, resultan ser las posibilidades ofrecidas por las alteraciones tanto del orden temporal como del ritmo del relato, que varían según las crónicas, y que evidencian el uso de distintos tipos de recursos, entre los más significativos recordamos, entre los que aceleran la narración, la elipsis y el sumario narrativo, mientras que entre los que ralentizan, destaca la presencia de la técnica del relato "escena por escena" y la incursión de numerosas pausas de reflexión o desplazamiento del foco narrativo de la línea del relato primero. En efecto, la ironía, en estos textos, es lograda, como ya se ha dicho, a través de la contraposición de varios elementos, no todos pertinentes o primarios, así como gracias a desviaciones del relato que luego vuelve rocambolescamente al relato primero en el cierre, subrayando, a menudo, una perspectiva o una mirada inesperada sobre el acontecimiento.

Sin embargo, cabe subrayar que pese a la brevedad de los textos, ellos muestran la presencia de discurso directo transpuesto y ficcionalizado por el autor, quien lo propone en forma dialogada, reportando discursos tomados de sus encuentros con los personajes o bien reconstruyendo cuadros de situaciones a las que asistió, como en "Primera vez, última cena", donde Bedoya describe la reacción de algunos connacionales llenos de expectativas frente a la pintura de Leonardo:

El grupo no tardó en aburrirse. Habiendo visto la escena miles de veces antes en ceniceros, tapices, portavasos, manuales, calcomanías, llaveros, bastó reconocerla para seguir adelante con sus vidas.

—Quiero salir —dijo uno de ellos.

—No se puede —explicó otro—. Hay que esperar.

—Pero ya la vimos, ahora quiero salir.

—Hay que esperar.

—¿Para esto hemos pagado 12 mil liras? ¿Para esperar?

—¿Y qué creías? ¿Que ver arte no cuesta nada?<sup>1138</sup>

Por otro lado también destaca la heterogeneidad y el hibridismo de las crónicas, que incluyen a porciones de artículos, de novelas y de poemas, demostrándose inclusivos con respecto a distintos géneros.

En definitiva, las crónicas de Bedoya se caracterizan por presentar dos niveles narrativos, que se diferencian simplemente por la pertenencia al plano de la historia o bien al plano metacomunicativo del relato. De hecho, el primer nivel, que incluye en realidad una dúplice perspectiva, se refiere a la instancia

---

<sup>1138</sup> *Ibidem*, p. 202.

narrativa que relata la historia, con una voz extra o intradieética, pero siempre referida al plano temporal de la historia, mientras que el segundo nivel se refiere a los sectores metadieéticos abiertos por las intervenciones del autor dirigidas directamente al lector, que habitan, al contrario, el tiempo de la lectura y no el de la historia. Si bien la arquitectura narratológica de estos textos no sea muy compleja, su interés reside en el efecto de tensión y seducción a nivel textual logrado por la crónica gracias a su estilo denso de figuras retóricas y de imágenes, así como a su lenguaje simbólico y culto pero a la vez concreto y tajante.

### 2.3.3 El pirata: historias de la música criolla de Eloy Jáuregui

Eloy Jáuregui es un escritor y periodista peruano, amante de la excentricidad y del mestizaje ínsito en la cultura popular. Colaborador de varias destacadas revistas peruanas, como *Caretas* y *Etiqueta Negra* y editor general de diarios como *Expreso* y *El Mundo*, Jáuregui es incluso profesor de periodismo en la Universidad de Lima, es editor de varios blog<sup>1139</sup> dedicados a la publicación de textos heterogéneos, de retratos a poemas y crónicas, y ha publicado varios libros de crónicas, entre los cuales encontramos también *El pirata: historias de la música criolla*<sup>1140</sup>. Esta colección de crónicas, publicada para la serie No ficción del Grupo Editorial Mesa Redonda, se centra sobre los orígenes y la historia o, mejor dicho, las historias de las músicas como forma cultural en el Perú.

Se trata, en total, de veinte textos muy breves, de aproximadamente cuatro páginas, divididos en cuatro partes. A pesar de que se trate de un conjunto de crónicas, los textos no resultan aislados, al contrario se evidencia la importancia del vals, entendido como arquetipo del mestizaje cultural peruano, como hilo conductor en toda la colección. La continuidad temática es subrayada, de hecho, por los títulos de las crónicas, que recuerdan las posiciones del baile. En efecto, no obstante los textos puedan funcionar por sí solos, también se entrelazan uno a otro, puesto que están vinculados por una continuidad tanto temática como estilística: el autor configura una instancia narrativa constante a lo largo de todos los relatos, perfilando una voz intradieética que oscila entre autor testigo y narrador autodieético, acompañado por una focalización interna que soporta el punto de vista del autor.

---

<sup>1139</sup> Véase "El-jáuregui" <el-jauregui.blogstop.com> y "Cangrejo negro" <cangrejonegro.wordpress.com>.  
<sup>1140</sup>

Esta instancia interna remite, como en el caso de Bedoya, a la identificación de una "peruanidad" compartida, basada en la participación en la construcción de un espacio de reconocimiento a través de la expresión de experiencias y sentimientos comunes:

Entonces, cien años no son nada si hablamos, antes que cantemos, del vals, no vienes sino peruano – nuestro himno criollo poco o nada nacional, con lo más auténtico de la inautenticidad– que se hizo carne de cañón y de cajón desde aquel «Recuerdos de Lima» de tal Walter Pease, cuando la capital era «La ciudad jardín», con su fiesta de Amancaes y no la Lima con su muertos ilustres y sus Jardines de la Paz a la manera del alcalde Andrade.<sup>1141</sup>

En estos segmentos, el narrador se configura como una instancia testimonial, cuya reflexión se vuelve hacia adentro, hacia el mestizaje creativo de imposibilidad definitoria que emerge como instancia colectiva, inestable e híbrida, descrita con una cortante y consciente ironía: "Entonces, surge antes que la institución de los verdaderos partidos políticos, la institución del vals criollo peruano, y peruano costeño y costeño mestizo y ahí, ahí no más nos jodimos"<sup>1142</sup>. La posición testimonial del narrador, además, es acentuada por la incursión del relato en las vicisitudes personales del autor y en sus recuerdos. En el relato relativo a la historia de la música, por lo tanto, se mezcla también el relato autobiográfico de la historia del autor:

El infarto musical que me produjo la desaparición física de Lucha Reyes en 1973, tuvo de sortilegio, embrujo y rito místico. Si es verdad que los cantantes no nos abandonan, porque cuando graban un disco dejan su voz para la eternidad, la muerte de Lucha Reyes significó una fractura traumática en mi familia porque fue una mujer a quien quisimos como una hermana mayor.<sup>1143</sup>

Además de involucrarse a sí mismo como parte de la comunidad nacional y como individuo privado, Jáuregui, desde sus crónicas, se dirige directamente al lector, tanto para constatar la funcionalidad del canal comunicativo, a través de expresiones como, por ejemplo, "Paren bien la oreja, por favor"<sup>1144</sup>, así como para asegurar una tensión narrativa, acentuada por introducciones anticipatorias como "Uno diría que no diría lo

---

<sup>1141</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>1142</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>1143</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>1144</sup> *Ibidem*, p. 22.

que les voy a decir"<sup>1145</sup>, pero también con el fin de desarrollar una base de conocimientos y de reflexión común:

¿Y usted conoce a Lucila Justina Sarcines Reyes? Le cuento, ella es Lucha Reyes, nació el 19 de julio de 1963 en un hogar humilde del Aromito en el Rímac, uno de los barrios con mayor tradición del auténtico criollismo limeño, a quien Humberto Huambachano compusiera su emblemático: «Barrio bajo pontino» [...].<sup>1146</sup>

Asimismo, cabe subrayar que el narrador pasa de una posición testimonial a una posición autodiegética en la última parte de la colección, en la que se vuelve protagonista efectivo del relato relativo a la realización de las entrevistas:

Y le digo que es muy difícil que una mujer rompa con su pasado y se vaya sola a un país extraño, y sin amistades y sin plata y con el corazón hecho pedazos. Entonces Tania me cuenta que esos eran otros tiempos. [...] Y mientras bebo su sensualidad y su macerada experiencia, le pregunto si no le da vergüenza los valsecitos que cantaba cuando aún tenía ese lunar jugoso debajo de los labios y que me volvía loco.<sup>1147</sup>

El relato primero común a los veinte textos, como se ha dicho, es la historia de la música criolla que tiene como eje central el vals, emblema del mestizaje y de la conmixión de tendencias y productos culturales procedentes de otras tradiciones, de hecho en el prólogo Jáuregui afirma:

De esta manera, este libro ensambla en varios niveles discursivos el rescate de los géneros musicales criollos costeños peruanos. Rupturas de espejos biselados y mitos que se anidan en temas y cantantes, aires y tendencias y que perviven más en las gargantas que en las lenguas de melancólicos criollos que como el latín han muerto solo para ser recordados. Cultura urbana revisada para no ser viciada, a tiempo.<sup>1148</sup>

---

<sup>1145</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>1146</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>1147</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>1148</sup> *Ibidem*, p. 10.

La narración principal es ulterior, en pasado, y se basa sobre el relato de acontecimientos, invenciones, sucesos y ambientes determinantes para el desarrollo de la música peruana, pero también se detiene en personajes clave del criollismo, como Chabuca Granda o Susana Baca. Las crónicas dedicadas a estas figuras se pueden acercar al género del perfil, sin embargo lo que prevalece no es la historia personal de los personajes, sino su papel en el más amplio panorama de la música costeña. De hecho, el texto no se aleja nunca del eje central del relato, es decir el vals y su conmixión, como también subraya el título, tributo al conocido vals peruano titulado "El pirata", que lejos de ser auténticamente autóctono, se puede considerar más bien "el primer vals pirateado"<sup>1149</sup>, pues viene de la unión de muchos otros temas, y es elegido como metáfora y metonimia de la cultura peruana entera:

El pirata no es un libro de historia oficial. Visita las constantes axiológicas de un acervo en tránsito al proceso eterno de la identidad de una ladera del Perú convulsa, excluyente, amariconada y pendeja. La costa. No es una investigación metodológica universitaria. No. Son retratos, instantes, personajes, peñas, centros musicales, casa de poetas, hogar de licencias, focos del antro, muladar y modernidad. Mercadotecnia del pobre, memoria del esquinero, barco ahuecado para los naufragos más sedientos del planeta. Señoras y damas. Damiselas y rucas. Señorones y casonas, callejón y barrio. Amor y desconsuelo. Celos y recelos.<sup>1150</sup>

Jáuregui demuestra su estilo rápido y contundente en la descripción del tema de la música, para cuyo relato elige la forma acogedora del periodismo narrativo, con el fin de llegar a dar una imagen de la identidad nacional:

El vals, la piedra –la pieza sería mejor– angular de la cultura de lo criollo. Criollo popular costeño. Costeño no mestizo. Mestizo no transcultural. Es decir, el vals es aquella identidad sin *identikit*, memorable inmemorial, imposible en detener los años, resignada y protestosa, nunca antes como ahora apretada contra el muro del viejo jardín.<sup>1151</sup>

---

<sup>1149</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>1150</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>1151</sup> *Ibidem*, p. 21.

A veces la narración llega configurarse como simultánea, utilizando el tiempo presente. En algunos casos se trata simplemente de una actualización del relato en tanto recurso estilístico que no interrumpe la continuidad del nivel narrativo y que rápidamente vuelve a deslizar en el pasado:

Con el final del Oncenio de Leguía, y ubicado en el poder un mestizo de los llamados «de abajo» (el coronel Sánchez Cerro), el país cambia e inmediatamente se imponen otros gustos, y la cultura popular se robustece. [...] Era una revolución en las costumbres. Su aceptación fue generada por temas de estilo romántico [...].<sup>1152</sup>

En otros caso, en cambio, la conquista del presente representa el destino final del relato, que culmina con la narración de los encuentros realizados por el autor para reunir la información necesaria para conformar los textos:

Tania Libertad canta cosas de su vida frente a una copa de ron. Bronceada por el cobre de Acapulco le pega «Las manitas» a la marcha de los zapatistas y al subcomandante Marcos incluidos. Que se fue a México hace diecisiete años y cantaba, dizque, valsitos rojos. Hoy se moja los calzones cuando se le pregunta por su primer amor.<sup>1153</sup>

Estos segmentos constituyen una desviación metadieética con respecto al relato principal, en el que, como hemos dicho, el narrador se vuelve protagonista del desarrollo de un recorrido que para por figuras y tradiciones.

La tónica temporal del relato es cronológica, empieza, caracterizada por el tiempo pasado, con las etapas de formación de la música criolla, pasando por las modificaciones del vals, las incursiones de la música afroperuana y del elemento andino hasta llegar, en la última parte, a los grandes interpretes y promotores de la mestiza música peruana y a la narración en presente. Por otra parte, las alteraciones de ritmo son pocos significativas puesto que se trata de textos que se viven en un espacio reducido, pero observamos una ralentización del relato provocada por la inclusión de escenas dialogadas, como podemos notar en el siguiente ejemplo:

---

<sup>1152</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>1153</sup> *Ibidem*, p. 113.



—Oiga, sobrino, usted es mi amigo —dijo el finado Humberto Cervantes —pero es bien malagradecido.  
—¿Por qué, tío Humberto? —atinó a preguntar Arturo, abriendo los ojos como un globo terráqueo de colegio.  
—Mire, Cavero, yo he sido Sargento Primero —repuso el popular «Oiga» con rigor castrense —, igualito que Sánchez Cerro y don Manuel Odría.  
—Y eso qué significa —lo interrumpió el zambo.  
—Que yo hubiera llegado a alférez, y después a capitán, y luego a comandante y de ahí no paraba hasta Presidente de la República —anunció levantando la voz y las cejas, y fue categórico —: ya ve todo lo que se hubiera perdido.  
—Ahhh, tiene usted razón —balbuceó anonadado el buen Arturo.<sup>1154</sup>

Otra ralentización significativa es representada por la inserción de testimonios de personajes entrevistados, como Lucha Reyes, que se vuelven narradores secundarios, y demuestran una voz intradiegetica alternativa a la del narrador primario, acompañada, por lo tanto, por una focalización interna:

«Y sabes? Así me fui, sin contratos, así me fui con apenas unos amigos que hice en un cortito viaje anterior. Y empecé cantando en un modesto programa de televisión y después tuve que buscar yo solita la forma de cantar en conciertos grandes, en el teatro Blanquita por ejemplo. Y era muy difícil, te digo, porque la gente me preguntaba de dónde era. Y una no puede negar su país, sus orígenes. Y tú sabes que yo nací en Saña, al norte y de eso jamás me olvidó.»<sup>1155</sup>

El estilo de Jáuregui no adquiere la ironía o el sarcasmo de Bedoya, sino exagera más bien una melancolía de fondo, una añoranza y una admiración hacia la subestimada empero riquísima tradición peruana. Se evidencian el detallismo, el gusto para las historias secundarias, para las pequeñas historias del cotidiano que se vuelven emblemáticas, para los pormenores evocativos que a veces proceden de un profundo conocimiento del autor, y a veces de su incursión ficcional:

Y cantaba lo que otros cantaban. Y transformaba en melodía los armoniosos ruidos de los asuntos naturales. Tarareaba las aguas encrespadas, los batientes sonidos de los pájaros, el rumor del viento

---

<sup>1154</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>1155</sup> *Ibidem*, p. 114.

cuando roza la piel de los árboles al amanecer. Alameda y bajada a Agua Dulce, y Susana chiquita de la mano de su madre y su canasta que traía los pescados, torcidos aun y briosos del sabor del esplendor. El muelle de los pescadores y la gente del mar que le contaban historias de naufragios y de tempestades. Sus tías festivas que bailaban y cantaban a coro con las garúas, y los relatos de aparecidos que ella oía entre asombros, y por las noches cuando sus manitas se engarzaban a los cabellos de la abuela.<sup>1156</sup>

Asimismo, en la caracterización de la instancia narrativa de Jáuregui en el texto, se puede observar una continuidad entre las figuras involucradas, la participación del autor en el intento de revitalizar la tradición peruana y dejar emerger los rasgos de la verdadera identidad, y la redacción misma del relato:

Ha crecido como el musgo negro el reloj, y cual moho verde la palomilla. Los orgullos anémicos, derretidos en la pasión urbana embarazada y explosiva. El callejón es un Titanic. Se muere el criollismo, se muere. Valentina riega una maceta imposible, artesana del desafío social, cambalachera. Ahora observa la fotografía de una jarana en su casa y dos lágrimas ruedan hasta el fondo de esta crónica.<sup>1157</sup>

Por otro lado, se evidencia también, al lado del relato íntimo, un tono ensayístico, de hecho Jáuregui hace referencia a los trabajos de los grandes investigadores y especialistas de la música afroperuana, puesto que su narración parte del intento de definir el carácter de la música criolla acercando elementos propios del documentado desarrollo histórico a consideraciones sobre el aporte socio-cultural que se produjo tanto a nivel nacional como a nivel individual:

Así la música es parte esencial del alma del Perú, de sus gentes y de su historia. ¿Dónde se inicia? ¿Cuándo comienza? De eso se trata, de organizar su trayectoria, de hallar sus orígenes, de observar su devenir y de mirar sus horizontes. Trataré al inicio, con este volumen, de reconstruir una serie elemental donde se articulan todas las muestras musicales peruanas, el proceso de identidad y su fomento y desarrollo de la cultura nacional.<sup>1158</sup>

---

<sup>1156</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>1157</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>1158</sup> *Ibidem*, p. 27.

Este tono ensayístico es reforzado por la cita y el análisis de las letras de las composiciones musicales más significativas de la tradición criolla, como los textos de Chabuca Granda:

Existe un sentimiento costumbrista en sus primeras letras. Pero ¿De qué otra manera se ama el tiempo pasado? Unos ejemplos: *Puentecito escondido entre follaje y entre añoranzas, puentecito tendido sobre la herida quebrada...* Chabuca demuestra sinceridad por el escenario de su infancia, «su Barranco», a donde fui a vivir con sus padres y seis hermanos después de dejar su tierra andina, apurimeña.<sup>1159</sup>

Esta "peruanidad" que impregna y permea las veinte crónicas remiten, por un lado a la revitalización de la tradición del cuadro de costumbre y, por otro lado, al afán modernista para la incursión en el decadente espacio urbano, de hecho Jáuregui no puede evitar de referirse a un texto clave de la modernidad peruana:

Sebastián Salazar Bondy en su *Lima la horrible* dice que el vals se nutre de dos manantiales: uno, la melodía europea transculturada y vulgarizada, que en el transporte perdió su estilo estirado y ceremonioso y se hizo sincopada y picaresca; la otra, los lúgubres versos que son queja, lamento, piedad.<sup>1160</sup>

Tanto el cuadro de costumbre, como el modernismo comparten la intensa voluntad de penetrar en el territorio de la cultura popular y de su historia poco conocida, como emblema real de la autenticidad nacional, de hecho Jáuregui afirma:

Al hablar de música criolla de nuestros ancestros, casi siempre se toma como referencia a los añosos barrios de Lima. Pero nuestra música es mucho más que el acento de su capital. Es sinfonía popular que atraviesa el Perú de manera integral.<sup>1161</sup>

Por lo tanto vuelve a subrayarse el intento primordial del texto, que apuesta por la colocación de la historia de la música en el más amplio marco de la historia de un país entero:

---

<sup>1159</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>1160</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>1161</sup> *Ibidem*, p. 126.

En el Perú, el hecho musical está ligado íntimamente al suceso social, al acontecimiento político y al momento económico en el que se origina y desarrolla. Viajar en busca de estas raíces es transportarse a la historia de sus regiones, naciones y culturas y a los hitos que marcaron los hombres teniendo a la música como una acompañante fiel.<sup>1162</sup>

En conclusión, podemos observar la presencia de tres niveles narrativos: el primer nivel atañe al relato primero, en el que se nota una narración intradieгética, con focalización interna, en pasado; el segundo nivel, en cambio, concierne los segmentos relativos al relato de la realización de las entrevistas, en el que la enunciación se vuelve autodieгética; el tercer nivel, por último, interesa los fragmentos metadieгéticos de testimonios de narradores secundarios, que a su vez adquieren una instancia intradieгética, con focalización interna, pero alternativa a la enunciación del relato primero.

#### 2.3.4 *Pa' bravo yo: historias de la salsa en el Perú* de Eloy Jáuregui

El mismo año en que Jáuregui publicó *El pirata: historias de la música criolla*, el sello editorial Mesa Redonda editó también otro libro de crónicas, titulada *Pa' bravo yo: historias de la salsa en el Perú*<sup>1163</sup>, parte integrante de la serie dedicada a la no ficción. El volumen sigue la misma arquitectura organizativa y narratológica del primer texto de Jáuregui analizado, puesto que se configura como una colección de treinta y seis textos, entonces más amplia que la primera, divididas en dos partes, "Lato A" y "Lato B", a subrayar su continuidad temática y su vinculación al tema de los discos y de las cassettes a través de los que el ritmo caribeño conquistó el Cono Sur. Los textos, bastantes breves, de aproximadamente cuatro páginas cada uno, tienen un hilo conductor común y, conforme la colección anterior, pueden funcionar de forma aislada o también como capítulos de un único relato.

En su conjunto las crónicas se centran en el nacimiento de la salsa y de su llegada, difusión y desarrollo en Perú y ponen el acento sobre el valor cultural que este género detiene en la conciencia nacional peruana pero también en la importancia afectiva relacionada con la memoria individual. De hecho, como ya hemos visto, Jáuregui logra investigar asuntos y aspectos propios de la caracterización socio-

---

<sup>1162</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>1163</sup> Jáuregui, Eloy, *op. cit.*, 2011b.

cultural del país combinando ingredientes distintos: el tono ensayístico propio de la investigación histórica y antropológica que también realiza, el intimismo del relato testimonial y de su propia manera de recordar, sentir y representar a la salsa, así como el relato autodiegético del encuentro del escritor y periodista con los protagonistas del auge del género. Además, a diferencia del primer volumen, en *Pa' bravo yo: historias de la salsa en el Perú* notamos, como veremos a continuación, se evidencia incluso una vena intertextual que implica en las crónicas a algunos de los grandes nombres de la literatura latinoamericana.

El título *Pa' bravo yo* viene del rótulo del álbum que editó el sello Fania y que hizo popular a Justo Betancourt y a un tema que, como asevera Jáuregui en "Obertura", es decir la introducción del volumen, era "un himno para el cuerpo" y ahora ha sido recuperado "para la memoria de las caderas. Que dentro de todos los recuerdos que tiene el humano, es el más gozoso"<sup>1164</sup>. Jáuregui demuestra una elevada poliedricidad de la escritura, que evidencia una conmixión de estilos, tonos y registros diferentes, del uso literario del simbolismo y figuras retóricas tan inesperadas como eficaces al coloquialismo y al lenguaje popular. Como afirma Agustín Pérez Aldave en el prólogo, titulado "Guaracha", Jáuregui con este volumen se muestra cronista, escritor, poeta, pero incluso "pelotero, bolearista y patita de barrio", capaz de establecer una correspondencia fina y aguda entre música y palabras, por eso, agrega Pérez Aldave, "no es delirante plantear, aunque le duela al canon, que incluso viene gestando un nuevo género, al estilo Monsiváis, al estilo del país que todo lo fusiona"<sup>1165</sup>.

El tiempo de la historia se centra en las décadas de 1960 y 1970, sin embargo el tiempo del relato no es organizado según una línea cronológica, sino más bien resulta frecuentemente segmentado: cada texto se centra en aspectos, y, consecuentemente, en momentos distintos que se mueven en el periodo indicado. Reconstruyendo el cuadro del mosaico de las crónicas se obtiene una fotografía de la contaminación, del desarrollo y de la difusión de la salsa en Perú. El relato primero, por lo tanto, se presenta como una narración ulterior, vehiculada por una posición enunciativa intradiegetica:

Ese verano de 1974 fue distinto y deslumbrante para nosotros. En el Panamá, el salsobar de la avenida Arica, en Breña, un hombre esmirriado casi eléctrico —mientras bailaba solo frente a la rockola—

---

<sup>1164</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>1165</sup> *Ibidem*, p. 10.

fundaba una nueva gramática con los movimientos de sus pies y estos convulsionaban todo su cuerpo.<sup>1166</sup>

En algunos casos, el relato se dirige hacia el uso del presente histórico, sin que esto represente una ruptura del nivel narrativo principal, pues se trata simplemente de un rasgo estilístico que mira a la revitalización de la tensión narrativa, de hecho el relato vuelve rápido y naturalmente al pasado:

El Caribe llega definitivamente al Perú con sus artistas de carne y hueso en pleno tiempo de la entreguerras. Llega al resplandor de «El nuevo pacto» a la manera de Franklin D. Roosevelt y sus cuatro libertades. En aquellos años, el notable Bola de Nieve había esparcido su germen bacteriano rítmico luego de presentarse en el alcanforado Grill del hotel Bolívar.<sup>1167</sup>

Por otro lado, el uso del presente determina una escisión de los niveles narrativos en el momento en que la instancia narrativa pasa de una función testimonial a una función autodiegética, apta a relatar acciones que se desarrollan en un tiempo alternativo al tiempo de la historia y más bien pertenecientes al tiempo de la escritura:

Volteo el disco y, en todo caso, me afecto con el síndrome del ritmo que afecta a cualquier mortal y que en el género *afrolatinocaribeñoamericano* provoca un desdoblamiento y es catarsis y liberación de un sentimiento que vive inoculado en los corazones de aquellos que viven en el eterno deleite.<sup>1168</sup>

Observando detenidamente la instancia narrativa, de hecho, podemos notar que el autor emerge como narrador primario a lo largo del entero conjunto de textos, adquiriendo distintos matices. Por un lado, se evidencia una función de carácter testimonial, en la que la focalización interna configura una enunciación compartida, y, entonces, remite a una entidad nacional, a la "peruanidad" que ya mencionamos:

Digo que en aquel tiempo la salsa venía junto a las matemáticas, la física, la religión en la educación sentimental de mi barrio de Surquillo, donde de soslayo observo ahora en el mismo sello, El Virrey (DV-

---

<sup>1166</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>1167</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>1168</sup> *Ídem*.

586), el elepé de Papo y su Combo. [...] De eso, de las esquinas de mis barrios, de las rockolas, de los salsódromos, de los músicos, de los temas inmarcesibles y de las damas que pueblan el imaginario de mi corazón trata este libro.<sup>1169</sup>

El sentido de pertenencia a un mismo epicentro cultural no es restringido tan solo a Perú, sino que abarca todo el eje latinoamericano, de hecho Jáuregui configura una instancia inclusiva que se precisa en un "nosotros de la raza latina"<sup>1170</sup>. Por otro lado, la misma función testimonial suporta la intromisión de las memorias personales del autor en el relato:

Yo solo recuerdo a este ángel endemoniado que esa noche de junio nos dejó la huella fiel de su registro personal en «El cantante y la orquesta», la maravilla de son que fue su interpretación de «Sol de mi vida», el encanto agamuzado del bolero «Dos gardenias», el alucinante «La vida es una caja con sorpresas». Yo solo recuerdo que casi lloramos con...Puerto Rico yo nunca dejaré de amarte, y que Canales se fue silbando el tango «Nostalgia» y nosotros todavía lo silbamos del corazón para adentro.<sup>1171</sup>

El pase de la función testimonial a la función autodiegética se da en el momento en que Jáuregui propone ya no una reflexión o un recuerdo sino más bien se pone como protagonista efectivo de la acción relatada, como en el siguiente caso:

Lima, 1973. Llegué. Llegamos. Felipe Gómez y Lucho Torres me acompañaban. El piso de losetas, las paredes forradas con retratos de futbolistas, las luces amarillas y azules, las mesas de fórmica, la barra y el escenario de Los Mundialistas. Llegué, llegamos.<sup>1172</sup>

Sin embargo, el autor no es la única voz narrativa del relato, puesto que se evidencia la presencia de segmentos metadieгéticos en los que algunos personajes, en este caso figuras claves del panorama salsero centroamericano o peruano, entrevistados o leídos por Jáuregui, se vuelven narradores secundarios:

---

<sup>1169</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>1170</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>1171</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>1172</sup> *Ibidem*, p. 42.

Y recuerda Johnny Ortiz: «Ese fue mi tema más popular. Fue para un rellenito, como ellos me lo confesaron. Mi hermano, que en paz descanse, José Febres, hizo los arreglos que resultaron en una verdadera creación de aquel tema humilde: "Por la calle encendida, se escucha un tambor..." Y a la vez, "el Conde" hizo que aquella salsa se convierta en un hit desde Nueva York, Madrid hasta Israel».<sup>1173</sup>

Además, cabe subrayar que la instancia enunciativa por Jáuregui manifiesta incluso una función metacomunicativa, puesto que los textos están diseminados de rápidos segmentos, como por ejemplo "Eso lo explico luego"<sup>1174</sup> "Imagínese" o "Veamos"<sup>1175</sup> "Empecemos otra vez"<sup>1176</sup> "Sin Benny, no hay salsa, pero esa es otra historia, la siguiente"<sup>1177</sup>, que involucran directamente al lector fortalecen el anclaje entre el trinomio autor-lector-texto. Asimismo, notamos una abertura del autor hacia el narratario, también intradieгético y entonces configurado como un compatriota, en el recurso estilístico relacionado al efecto de declamación en público, evidente en la siguiente cita: "La salsa, *ladies and gentlemen*, puede ser ética, moral o filosófica. La salsa puede ser interpretada por el Grupo Niche para que la goce el propio Nietzsche. La vivimos para que nadie nos quite lo *bailao*"<sup>1178</sup>. Esta herramienta resulta muy frecuente sobre todo e los cierres, en los que a menudo se manifiesta incluso un quiño de ironía: "Entonces, damas (si las hay) y caballeros (si quedan): *La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ¡ay, Dios!*"<sup>1179</sup>. Por último, Jáuregui en sus crónicas identifica también otro tipo de narratario al relacionarse directamente con los personajes históricos de los que trata en sus crónicas cuando dice, como a propósito del emblemático músico portorriqueño Ángel Canales: "Canales era muy diferente, como los genios, hoy es un clásico. Cúrese, maestro"<sup>1180</sup>.

El orden temporal presenta numerosas interrupciones a lo largo del texto e incluso al interno de cada crónica, de hecho se registra una fragmentación temporal elevada, en la que las analepsis tienen un significado de carácter investigativo o recapitulativo pero no simbólico, mientras que no se evidencian prolepsis evocativas o predictivas. La primera crónica, de hecho, coloca el relato en el año 1974, sin embargo, siendo cada texto una pequeña tesela de un más amplio mosaico, se dedica a un tema en

---

<sup>1173</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>1174</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>1175</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>1176</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>1177</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>1178</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>1179</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>1180</sup> *Ibidem*, p. 36.



específico y ahonda en las épocas para él más significativa. El desplazamiento no es solo temporal sino también geográfico, puesto que alterna ambientaciones centroamericanas, como la ciudad de La Habana en "Cuba libre presa de ritmo"<sup>1181</sup>, a horizontes peruanos, como el escenario de barrio limeño en "Los antros del gozo"<sup>1182</sup>.

En cuanto a las alteraciones de ritmo podemos notar cierta libertad del relato, cuya tensión narrativa es de carácter evocativo y sentimental, y busca encontrar y suscitar recuerdos compartidos en el narratorio. El ritmo pausado es subrayado tanto por la presencia de los ya citados segmentos metadieгéticos, y entonces de narraciones secundarias, como por la frecuente incursión de descripciones evocativas relativas al "imaginario barrial" que agrupa todas las naciones latinoamericanas indagadas al hablar de la salsa:

Pedro Navaja es un ser del suburbio, no a la manera de Tatán, más bien en el mejor estilo del caфicho porteño del Buenos Aires de los cuarenta (Discépolo no lo hubiera pintado mejor). Un proxeneta solitario, un «pachuco vividor» en la corriente mexicana del cine de los cincuenta, aquel del lagar que inundará los jugos de Ninón Sevilla, María Antonieta Pons o Tongolele. «Pero qué bonito y sabroso bailan el mambo las mexicanas», Benny Moré dixit. «Pedro Navaja» es la historia deliberadamente ambigua donde no es fácil precisar la línea divisoria entre la imaginación paranoica y la irrupción de lo sobrenatural.<sup>1183</sup>

El tono detallista y literario es contrastado por un tono ensayístico al que se alterna en cada crónica, con distintos matices. En la cita siguiente, por ejemplo, vemos un acercamiento transitorio, todavía afectado por el coloquialismo del relato íntimo y testimonial:

La salsa es una expresión urbana contemporánea; para muchos, solo comparable con el rock contemporáneo por su evolución, masificación y difusión. Y si la salsa se fue consolidando desde siempre para bailar, con sus soneros y poetas logró articular una lírica donde se han fusionado en sus letras las historias de amor, la denuncia de los celos morales, el discurso de los hechos cotidianos, la sátira punzocortante y el ingenio del desgarro popular.<sup>1184</sup>

---

<sup>1181</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>1182</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>1183</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>1184</sup> *Ibidem*, p. 58.

En otras ocasiones, en cambio, la instancia narrativa adquiere una caracterización científica, acreditada por la cita de varias fuentes, lo que delata la realización previa de una seria investigación:

El musicólogo Joaquín Ordoqui explica que, durante la década del cuarenta, se define en Cuba una forma de interpretar el bolero protagonizado, sobre todo, por el Conjunto Casino. A diferencia de estilos anteriores, el acompañamiento estaba a cargo de un conjunto, agrupación formada por piano, contrabajo, bongó, tumbadora, a veces guitarra, entre dos y cuatro trompetas y tres cantantes, algunos de los cuales pueden interpretar también maracas y claves.<sup>1185</sup>

Sin embargo, en esta colección se evidencian claramente las relaciones que el texto entreteje con algunos autores latinoamericanos emblemáticos tanto para la tradición literaria latinoamericana, en general, así como para el desarrollo del concepto y del género del "periodismo narrativo". De hecho en sus crónicas Jáuregui dialoga, siempre a propósito de la salsa, del ritmo y de la música, con escritores no solo peruanos. Una de sus referencias constantes es el mexicano Carlos Monsiváis, cuya obra, de hecho, se centra en la cultura popular:

Y, como dijera Carlos Monsiváis respecto a *Salsa, sabor y control*, del sociólogo y musicólogo portorriqueño Angel G. Quintero Rivera, el son, la salsa, y, en general, la música afroantillana son, a su manera, factores de liberación, pero no por eso menos gozosos y cachondos.<sup>1186</sup>

Pero también remite al hemisferio cubano, implicando a la obra y la figura de escritores de la envergadura de Cabrera Infante, así como de Alejo Carpentier:

Decía —como solamente sabe decirlo Guillermo Cabrera Infante— que el ritmo es una cosa natural, como la respiración.[...] Lo confieso sin pudor, de mi libro de cabecera (la cama redonda, las sábanas negras y ella retozando en las alas del ritmo), *Tres tristes tigres*, un texto para leer en voz alta y con una mano o un sexo para el amor solo con los ojos húmedos.<sup>1187</sup>

---

<sup>1185</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>1186</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>1187</sup> *Ibidem*, pp. 50-51.

Cierta vez el escritor cubano Alejo Carpentier explicaba, casi quejándose, las consecuencias de esta fiesta natural y popular. Decía que en su país y en los Estados Unidos existía un perjuicio y la más intensa animadversión contra la música popular y, sobre todo, contra la desenfrenada sensualidad que estos ritmos provocaban en los bailarines.<sup>1188</sup>

Asimismo, la intertextualidad ínsita en el género de la salsa y, por ende, reflejada en las crónicas no puede prescindir de relacionarse con los grandes escritores de referencia en el panorama literario latinoamericano, desde César Vallejo, "«El sábado en las orejas de mi burro», hubiera dicho Vallejo y, en las furias y tripas del carnaval chalaco —agua y fuego confundidos—"<sup>1189</sup>, pasando por Borges, Ora, que era música insolente y agresiva; ora, que provenía de las miasmas del Barrio —Borges opinaba igual del tango y uno está bien muerto y el otro está bien vivo—.<sup>1190</sup>, hasta llegar a Gabriel García Márquez:

Aquella que viene desde los personajes de esquina —Juan Pachanga, por ejemplo— y que van hasta el imaginario macondiano de un escritor como Gabriel García Márquez en su selección de cuentos Ojos de perro azul y que Blades musicalizó bajo el título «Agua de luna».<sup>1191</sup>

Conforme el primer volumen de Jáuregui analizado, también en *Pa' bravo* se observa la presencia de tres niveles narrativos, de hecho, el primer nivel corresponde al relato primero, y consiste en narración ulterior e intradieгética, mientras que el segundo nivel concierne los segmentos relativos ya no al relato de la realización de las entrevistas, que en esta colección no se halla, sino más bien la referencia al tiempo de la escritura y de la composición de los textos, en la que la narración es simultánea y autodieгética, y, por último, el tercer nivel, vuelve a interesar las secciones metadieгéticas relativas a testimonios de narradores secundarios, que muestran una voz intradieгética.

---

<sup>1188</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>1189</sup> *Ibidem*, pp. 52-53.

<sup>1190</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>1191</sup> *Ibidem*, p. 67.

### 2.3.5 *El cadete Vargas Llosa. La mejor ficción nace de la realidad* de Sergio Vilela Galván

Emblemático es el caso de la crónica *El cadete Vargas Llosa. La mejor ficción nace de la realidad*<sup>1192</sup> del periodista y editor Sergio Vilela Galván, que se configura como una retrospectiva real de lo que está detrás de la conocida novela del Nobel peruano Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros*, de hecho el texto se propone indagar sobre la infancia del escritor para lograr desvelar los acontecimientos históricos que fueron presentados en el libro como una ficción. La crónica, por lo tanto, resulta particularmente relevante justamente por este pase de ficción a no ficción, por esta incursión en la realidad detrás de la novela.

Publicada por el Grupo Editorial Alcalá, para la colección *La Vida Real*, cuyo director es el peruano Santiago Roncagliolo, también autor de uno de los textos de este corpus, la crónica es presentada desde el principio como parte de un conjunto más amplio. De hecho, en la presentación del texto, Roncagliolo lo coloca en el surco de la tradición de los textos de no ficción, aunque no llegue a mencionar el género del "periodismo narrativo", que, como hemos tratado de demostrar con este trabajo, todavía permanece enganchado a otras definiciones más genéricas y a veces un poco borrosas:

Pero Truman Capote demostró que la vida ES arte, al menos si está bien contada. Y después de él, Normal Mailer. Y Tom Wolfe. Y Rodolfo Walsh. Y Juanjo Millás. Y Javier Cercas. Una historia puede ser rigurosamente real y leerse con el placer de una novela. ¿Por qué no?<sup>1193</sup>

Este texto, como destaca el escritor chileno Albert Fuguet en el prólogo, se construye, en realidad, a través de lo que podríamos definir una reficcionalización de la realidad, en un recorrido que pasa por una de-ficcionalización hacia una ficcionalización, podemos decir, de segundo grado. Fuguet, en un guiño hacia la crítica, define la crónica como un "personalísimo libro de no ficción que parece una ficción sobre un libro de ficción que se hizo a partir de una experiencia de no ficción"<sup>1194</sup>, y es cierto puesto que, si pensamos en los movimientos constitutivos, el texto parte de la novela de Vargas Llosa para volver al referente real del libro y a partir de esta "experiencia de no ficción", que ya había efectivamente originado la novela, Vilela elabora una nueva ficción simplemente a través de un género distinto, que se coloca entre periodismo y literatura. Se trata, antes que nada, de una disección de la novela del Nobel peruano, de hecho agrega de

---

<sup>1192</sup> Vilela Galván, Sergio, *op. cit.*, 2011.

<sup>1193</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>1194</sup> *Ibidem*, p. 16.

hecho Fuguet: "Porque, ahora que lo pienso, eso es exactamente este libro: es un gran *making of* literario"<sup>1195</sup>. Y a partir de esta investigación en la realidad, Vilela organiza una nueva narrativización de los acontecimientos, según una arquitectura narratológica que presenta varios niveles, varios recorridos, como subraya nuevamente Fuguet: "Vilela desvela no solo al cadete Vargas Llosa, sino también al Colegio Militar Leoncio Prado y, para su sorpresa, termina desnudándose a sí mismo, *calateándose* como dirían en Lima"<sup>1196</sup>. De hecho en este texto toman vida varias historias: la propia historia de *La ciudad y los perros*, pero también la historia del mismo escritor Vargas Llosa, antes y después de la novela, de cadete a premio Nobel, así como la historia personal del autor. No se trata de una colección, sino de un texto único, que se desarrolla en siete capítulos en los que se evidencian dos relatos primeros paralelos: por un lado, la historia del escritor cadete, y, por el otro, la historia de cómo se realizó la crónica, a través de la entrevista a varios personaje, entre los cuales destaca, obviamente, el escritor peruano. El texto se abre *in medias res*, de hecho, el primer capítulo, titulado "El bautizo de los perros", propone la puesta en escena de los violentos recuerdos de Vargas Llosa respecto a su ingreso al Colegio Militar Leoncio Prado en 1950:

—¿Quién pegó más fuerte? —preguntó uno de los verdugos.

El cadete Vargas Llosa miró nervioso a los dos muchachos de cuarto año que tenía frente a él y respondió como un novato que desconoce las reglas.

—¡Usted mi cadete! —dijo Vargas Llosa con obligada firmeza, haciendo una seña a quien le había preguntado.

—¡Ah! ¿O sea que yo no te pegué fuerte? —reclamó el otro—. A ver, vamos a ver.<sup>1197</sup>

La instancia narrativa que aquí se configura aparece como heterodiegética y omnisciente, vehiculada por una focalización de grado cero basada en los recuerdos del escritor. Sin embargo, este nivel narrativo es rápidamente interrumpido por la narración de una entrevista a Mario Vargas Llosa:

«Había un contraste entre la luminosidad del día y el miedo, la inseguridad», recuerda ahora el escritor delante mío. Vargas Llosa acaba de sentar en la sala de su departamento de Barranco, frente al mar, donde suele recibir a los periodistas. Lleva puesta una camisa de manga corta y un pantalón de drill

---

<sup>1195</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>1196</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>1197</sup> *Ibidem*, p. 19.

azul y, lejos de sus trajes y corbatas protocolares, su atuendo delata la comodidad de estar en casa. Quizás por eso, lo primero que me dijo al hacerme pasar a esa sala contigua al escritorio donde suele trabajar —y sobre el cual descansan algunos de los hipopótamos que colecciona—, fue «caramba, que elegante has venido», viéndome encajado en un traje que llevaba puesto solo para visitarlo.<sup>1198</sup>

Como veremos más adelante, este momento no coincide con el comienzo del tiempo de la historia, porque Vilela tardará mucho en poder tener una entrevista con su personaje clave y, de hecho, su historia con *La ciudad y los perros* empieza mucho antes. De todos modos, en los fragmentos relativos a las entrevistas realizadas por Vilela, la instancia narrativa se vuelve autodiegética y la focalización interna. El protagonista real es el autor, su intimidad y su relación con Vargas Llosa. Como podemos observar, Vilela inserta en el tejido del texto las palabras de sus entrevistados en forma de discurso directo transpuesto, pero también, como hemos visto en la cita anterior, a través de escenificaciones totalmente ficcionales de los recuerdos que le han sido relatados. Además, cabe subrayar que al final del libro hay un apartado de notas en las que se insertan informaciones a propósito de las entrevistas, lo cual quiere subrayar el perfil periodístico y no ficcional del texto. En algunos casos, como en el segundo capítulo, "El cadete Vargas Llosa", las memorias del escritor se presentan a través de una alternancia entre discurso narrativizado, con un personaje principal descriptor en tercera persona, y discurso transpuesto, en el que, como veremos a continuación, el escritor se vuelve narrador secundario:

Mario Vargas Llosa era en realidad el cadete Varguitas. Le decían Flaco, Poeta o Bugs Bunny, por esos dientes delanteros que lo hacían sentirse una morsa entre los perros. Meses antes de entrar al Colegio Militar, el doctor Lañas, padre de un amigo de su barrio, le prometió arreglárselos poniéndoles frenillos. «Pero —recuerda el escritor— algo ocurrió antes de empezar el tratamiento».<sup>1199</sup>

Observando la tónica temporal, notamos que esta refleja los cambios modales y enunciativos ínsitos en el texto, delatando su precisa construcción narrativa. De hecho vemos que la narración simultánea es dedicada al relato de la realización de la investigación, mientras que la narración ulterior se reserva para el relato de los recuerdos privados y colectivos relativos al Leoncio Prado. Las memorias, y entre ellas las más

---

<sup>1198</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>1199</sup> *Ibidem*, p. 39.

significativas son las del mismo Vargas Llosa, configuran segmentos metadieéticos, en los que emergen narradores secundarios:

Nunca había visto tan junta la colorida diversidad del Perú: blancos, negros, chinos, cholos, se mezclaban entre las filas, dibujando anticipadamente lo que sería el rostro amorfo de Lima décadas más tarde. Vargas Llosa asegura que el Leoncio Prado le hizo descubrir realmente Perú. «La idea que tenía de mi país» —me dice—, «era una idea muy cortita, una idea muy breve. Era un Perú visto desde el mundo de clase media, muy pequeño. Tenía una visión fragmentada e irreal».<sup>1200</sup>

Sin embargo, notamos que el pasado es utilizado también para relatar el verdadero comienzo de la historia de la crónica, que se presenta tan solo en el tercer capítulo, titulado "Diario de un novato", en el que se efectúa una larga analepsis. De hecho, Vilela retrocede desde el momento en el que realiza la entrevista con Vargas Llosa hasta el abril de 2001, y presenta el momento en que toma la decisión de realizar este trabajo a través de una instancia narrativa autodiegética:

Mi historia con el escritor comenzó una mañana de abril de 2001. Empezaba el último año de carrera de periodismo que estaba estudiando en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, una joven universidad de Lima, y recuerdo que guardaba una enorme expectativa porque ese semestre tenía el curso de Periodismo Literario.<sup>1201</sup>

Si el tercer capítulo representa una interrupción del flujo de memorias de los informantes, con el cuarto capítulo, titulado "La ciudad y el perro", el texto desarrolla una nueva analepsis interna al relato volviendo al tiempo del Vargas Llosa adolescente, y recobrando las características de la narración ulterior relativa al relato testimonial de los entrevistados:

Corría la primera semana de enero de 1951, tras haber terminado el tercer año en el Leoncio Prado, cuando sorprendió a su padre con aquella propuesta. Quería presentarse a la Escuela Naval porque,

---

<sup>1200</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>1201</sup> *Ibidem*, p. 59. Cabe subrayar, además, que el profesor en cuestión era Julio Villanueva Chang, editor de *Etiqueta Negra*, así como autor analizado en el presente corpus, quien, en sus cursos universitarios, ha animado varios de sus alumnos a realizar trabajos de periodismo narrativo bien logrados y que encontraron una colocación editorial.

además de creer que sería una aventura fascinante, pensaba que sería una fórmula efectiva para liberarse definitivamente de su tutela.<sup>1202</sup>

Si bien en estos capítulos fuente primaria es precisamente la voz de Vargas Llosa, no faltan otros narradores secundarios, como Víctor Flores Fiol, mejor amigo de Vargas Llosa en cuarto año<sup>1203</sup>, el psiquiatra Max Silva Tuesta, que había sido su compañero en la séptima promoción<sup>1204</sup>, Enrique Sologuren y Luciano Baquerizo, amigos de los veranos en Piura<sup>1205</sup>, adolescentes miraflorentino Lucho Camino<sup>1206</sup>, compañeros del colegio Enrique Morey, Ricardo Valdivieso y Luis Huarcaya, entre otros<sup>1207</sup>. Dichos segmentos metadieгéticos alternativos en los que se entrelazan voces y opiniones distintas otorgan al relato un tono polifónico y no dejan que el novelista peruano se configure como único informante. Asimismo, las memorias relativas al Colegio Militar son enriquecidas por la incursión de historias secundarias, gracias a las que el texto muestra giros analépticos que, por ejemplo, de 1950 alcanzan 1946:

Ese pabellón llevaba el nombre de un cadete de la segunda promoción fallecido tempranamente. Ningún otro pabellón ha tenido jamás una identidad, quizás porque no hubo otro cadete con su suerte. Vale la pena contar su historia. La noche del 28 de diciembre de 1946, Poggi fue conducido de emergencia a la clínica mientras agonizaba a causa de una brutal golpiza.<sup>1208</sup>

Las historias secundarias, aunque ralenticen el ritmo del relato, tienen el efecto de describir con mayor profundidad el contexto histórico al que pertenece la novela de Vargas Llosa, evocando lugares y personajes que formaron parte de aquel referente real. Además, como se evidencia en la cita anterior, en algunos casos emergen incluso intervenciones metacomunicativa del autor, que aseguran una cohesión temática. Por su parte, las prolepsis también concurren a determinar la persistencia de la tensión narrativa, acentuando la focalización omnisciente de la instancia narrativa, como podemos ver en los siguientes ejemplos, en los que se manifiesta una voluntad predictiva que une el pasado del cadete Vargas Llosa a la

---

<sup>1202</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>1203</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>1204</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>1205</sup> *Ibidem*, p. 80 y 84.

<sup>1206</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>1207</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>1208</sup> *Ibidem*, p. 27.



condición actual del escritor: "El cadete Vargas Llosa aún no sospechaba que, años más tarde, sería él quien opacaría cualquier leyenda antecesora"<sup>1209</sup>; "En el Colegio Militar aún no se advertían todas esas características, pero había algunas manías suyas que no pasaban inadvertidas"<sup>1210</sup>; "Por esas similitudes entre la ficción y la realidad, varios de sus compañeros de la séptima promoción se sintieron ofendidos, cuando en 1964 salió a la venta en Perú *La ciudad y los perros*, la novela de quien iba a ser su más famoso alumno y escritor"<sup>1211</sup>. Tras la interrupción del capítulo tres, otra ruptura es representada por el quinto capítulo, titulado "Álbum fotográfico"<sup>1212</sup>, que demuestra el ya conocido apego del periodismo narrativo para la hibridez y la inclusión de múltiples materiales procedentes de la realidad. En este caso se trata efectivamente de una muestra de fotografías de la época, que de todas formas, a nivel temporal, representa una analepsis no textual con respecto al tiempo de la investigación. Si bien se trate de materiales formalmente distintos, la línea temporal mantiene cierta continuidad, que vuelve a suportarse incluso en el sexto capítulo, "Las cartas y novelitas", en el que se vuelven a presentar y representar aspectos de la vida militar del colegio:

Los cadetes se ganaban semanalmente la libertad. Para poder salir había que ser un santo durante la semana, o muy astuto para desaparecer todos los rastros de las bromas o de las faltas cometidas por el trajín semanal. El quedarse «consignado» —eufemismo para denominar el encierro— el sábado y el domingo, y no ver la calle hasta la semana entrante, acercaba el rigor de las normas del Colegio Militar a un régimen carcelario.<sup>1213</sup>

El séptimo y último capítulo, titulado "Los mitos del colegio militar", si por un lado mantiene una continuidad temporal y temática con los capítulos antecedentes, abre el texto a un juego de referencias al contexto histórico, puesto que pone de manifiesto las correspondencias entre la ficción en la novela *La ciudad y los perros* y la realidad, alterando, por ende, la linealidad cronológica y las impostaciones modales:

Trescientos cincuenta y dos perros formaban la séptima promoción. Entonces nadie imaginaba que Vargas Llosa sería quien le inventaría al colegio un pasado legendario que con el tiempo le iba a

---

<sup>1209</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>1210</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>1211</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

<sup>1212</sup> *Ibidem*, pp. 95-114.

<sup>1213</sup> *Ibidem*, p. 115.

garantizar, al menos, la subsistencia literaria. Cuando uno pasea por los pabellones y las cuerdas en las que se inspiró el novelista para escribir *La ciudad y los perros*, se descubre que el Colegio Militar se parece muy poco al mundo dibujado por Vargas Llosa en su novela.<sup>1214</sup>

Vilela, de hecho, en este último capítulo deja culminar la juego de identificación de quién era quién en la novela de Vargas Llosa para luego cerrar una de las historias presentes en la arquitectura narratológica del texto:

Jugar a descubrir qué es realidad y qué es ficción en la novela de Vargas Llosa sigue siendo un deporte corriente entre los ex cadetes del Leoncio Prado. Varios de los ex compañeros del escritor siguen buscándose entre los párrafos de *La ciudad y los perros* y, en algunos casos, testimoniaban haberse encontrado como si la novela se tratara de un relato fiel con nombres cambiados.<sup>1215</sup>

El recorrido narrativo que se cierra es el que concierne la historia militar de Vargas Llosa, que se concluye con la salida del joven del Leoncio Prado, aclarando que fue por su voluntad y no por expulsión, como se hizo creer, de hecho escribe Vilela:

En el reverso del documento, sobre las líneas punteadas del rubro Observaciones, antes de que vayan las firmas y los sellos de la Dirección de Estudios, se lee este manuscrito: «Dado de baja a su solicitud, el 6 de marzo de 1952». Ese fue el auténtico final de la historia militar del cadete Vargas Llosa.<sup>1216</sup>

Sin embargo las otras sendas de del bosque narrativo del texto continúan: la historia de la investigación de Vilela en primera persona culmina en el epílogo, y configura un relato circular, puesto que se reconecta con la abertura del libro, con la vuelta al escenario de la tan deseada entrevista con Vargas Llosa:

Hacía diez minutos que había llegado a buscarlo. Lo estaba esperando en la pequeña sala de estar de su departamento que se ve desde que se abre la puerta del ascensor. [...] El escritor me hizo pasar

---

<sup>1214</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>1215</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>1216</sup> *Ibidem*, p. 152.

mientras se despedía en la puerta del ascensor —que es como la puerta de casa— de una joven que lo había estado entrevistando antes.<sup>1217</sup>

Las líneas primarias de la crónica resultan acabadas, sin embargo tras el epílogo Vilela presenta otra sección, una coda titulada "La historia no terminó", en la que el autor sigue en la narración enfocando la historia misma del libro y, por ende, las relaciones entre Vargas Llosa y el autor, hasta cerrarse con la reanudación de la figura de Mario, que de joven cadete se vuelve premio Nobel:

El adolescente que había sido conminado a estudiar en el Leoncio Prado, el muchacho que se había convertido en cadete, el joven que había sido bautizado por la disciplina militar, con el único propósito de que se alejara de la literatura, una vocación que podía conducir directamente al fracaso, según su propio padre, había logrado lo que parecía imposible. Entonces, el ganador del Premio Nobel caminó unos pasos hacia uno de los extremos del lobby del hotel, rumbo a su suite, como si estuviera yendo hacia su cuadra a buscar su litera para recostarse. Y desapareció.<sup>1218</sup>

En conclusión, podemos individuar tres niveles narrativos: un primer nivel relativo al relato autodiegético de la realización de la investigación previa a la redacción de la crónica, y, sobre todo al desarrollo de la entrevista con Mario Vargas Llosa, basado tanto una narración simultánea como una narración ulterior, y un segundo nivel, paralelo, relativo al relato heterodiegético y omnisciente de la historia del Leoncio Prado y de la puesta en escena de las vicisitudes que representaron el punto de arranque de la novela *La ciudad y los perros*. A estas secciones se añade el nivel de los segmentos metadieгéticos relativos a los testimonios y a las memorias de los informantes, entre los que destaca el Nobel peruano, en los que se presentan instancias autodieгéticas de segundo grado.

---

<sup>1217</sup> *Ibídem*, p. 153.

<sup>1218</sup> *Ibídem*, p. 192.

### 2.3.6 *Kit de supervivencia para el fin del mundo* de Gabriela Wiener Bravo

Gabriela Wiener es una de las nuevas y perturbadoras voces del periodismo narrativo peruano. Poeta, periodista y escritora, Gabriela representa la generación literaria de la traumática transición peruana hacia la nueva democracia. Egresada de la Facultad de Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Lima, con pasión literaria y vocación para la escritura, como muchos de sus compatriotas, en 2003 se mudó a España en busca de nuevas perspectivas. Tras una primera etapa barcelonesa, donde cursó un master en Cultura histórica y Comunicación, se estableció en Madrid, donde hoy en día se desempeña como redactora de la revista *Marie Claire*. Su primer trabajo literario remonta a la plaqueta poética publicada en 2007 *Cosas que deja la gente cuando se va*<sup>1219</sup>, una experiencia introspectiva, íntima pero al mismo tiempo global, que deja intuir la búsqueda de una escritura lúcida, seca, "verdadera", con un estilo que mucho le debe a Vallejo y a Ribeyro. En esta primera etapa, Gabriela maduró su experiencia de trabajo colaborando como redactora con varias revistas literarias de reconocida fama, como *Soho*, *Paula*, *Etiqueta Negra*, *Caretas*, *Travesías* y *Virginia Quarterly Review*.

Es en 2008 que Gabriela publica la primera de las obras que aquí vamos a analizar, es decir *Sexografías*<sup>1220</sup>, una colección de perfiles, que de alguna forma marca un hito en su producción porque configura un estilo propio adentro del panorama del periodismo narrativo, apegándose, como ya se ha dicho, a la traición del periodismo "gonzo", en el surco de predecesores ilustres, como S. Hunter Thompson y Pedro Lemebel. Este texto se puede considerar un continuum con la colección de crónicas *Nueve Lunas*<sup>1221</sup>, publicada un año más tarde. De hecho, si bien con perspectivas distintas, ambos exploran la identidad y la sexualidad, nunca de manera lubrica o morbosa, sino de manera extremadamente curiosa, analítica, atenta, observadora y sincera, deteniéndose, en *Sexografías*, en las situaciones más extrañas y paradójicas de la esfera sexual, y, en *Nueve Lunas*, en la experiencia carnal y corporal del embarazo. que consta de otras tres colecciones de crónicas y "microcrónicas", dos publicadas en e-book, es decir *Mozart, la iguana con priapismo y otras historias*<sup>1222</sup> y *Kit de supervivencia para el fin del mundo*<sup>1223</sup>, examinadas en

---

<sup>1219</sup> Wiener, Gabriela, *Cosas que deja la gente cuando se va*, PUCP, Estudios Generales Letras, 2007.

<sup>1220</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2008.

<sup>1221</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2009.

<sup>1222</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2012.

<sup>1223</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2013.

esta sección, y el último trabajo titulado *Llamada perdida*<sup>1224</sup>. A estas, le tenemos que añadir otra plaqueta poética, más madura pero nuevamente centrada en la realidad y en la experiencia íntima de esta última, titulada *Ejercicios para el endurecimiento del espíritu*<sup>1225</sup>, publicada por la editorial independiente cordobesa La Bella Varsovia. Asimismo, su nombre, ya fuerte de la estrecha colaboración con la importante revista literaria peruana *Etiqueta Negra*, ha sido recogido en las dos más importantes antologías de periodismo narrativo latinoamericano, *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*<sup>1226</sup> y *Antología de la crónica latinoamericana actual*<sup>1227</sup>, mientras que su trabajo no se menciona, en cambio, en la antología crítica *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*<sup>1228</sup>, editado por María Ángulo.

Los textos de Gabriela Wiener resultan ser emblemáticos en la producción de periodismo narrativo en la que nos estamos adentrando puesto que presentan algunas características constantes. En primer lugar, sus crónicas exacerban la eclosión del "yo", es decir manifiestan una prepotente narración autodiegética que invade todas sus obras. Sin embargo, la "conquista del yo", que por lo tanto culmina con la escritura de Gabriela Wiener, no representa un proceso definitivo, sino más bien consiste en la escritura de etapas sucesivas de experimentación del yo, a veces desde el lugar del otro, habitando entonces "la otredad", las situaciones marginales, liminales o desconocidas de la contemporaneidad, a veces desde su propio cuerpo, su propia intimidad, habitando, por ende, en una identidad que quiere conocerse, comprobarse, verificarse. Esta doble dinámica, operada y perseguida en todos sus textos como impostación sistémica, evidentemente, configura un locus de enunciación fuertemente centralizado en el que, evidentemente, coinciden y conviven el personaje real y el personaje literario de la autora.

El primer volumen en el que vamos a detenernos es *Kit de supervivencia para el fin del mundo*<sup>1229</sup>, una colección de tres crónicas, publicadas en la sección de textos breves "Flash" de Random House Mondadori. Los textos, respectivamente "Un fin de semana con mi muerte", "Un apocalipsis doméstico" y "Mi secta es más grande que la tuya", como se puede deducir de los títulos, muestran una continuidad temática,

---

<sup>1224</sup> *Id.*, *Llamada perdida*, Estruendomudo, Lima, 2014/ Malpaso, Barcelona, 2015. Este texto no ha sido incluido en el corpus de periodismo narrativo peruano debido a su reciente publicación, pero demuestra la vigencia del género y la necesidad de encontrar un molde crítico adecuado para interpretar esta nueva forma de escritura de la experiencia.

<sup>1225</sup> *Id.*, *Ejercicios para el endurecimiento del espíritu*, La Bella Varsovia, Córdoba, 2014.

<sup>1226</sup> Carrión, Jorge (ed.), *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Anagrama, Madrid, 2012.

<sup>1227</sup> Jaramillo Agudelo, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012.

<sup>1228</sup> Ángulo Egea, María (ed.), *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*, Libros del K.O., Madrid, 2014.

<sup>1229</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2013.

y enfocan como línea central a la experiencia de la muerte. No obstante se presenten como tres crónicas separadas, bien se podrían leer como capítulos de una novela, puesto que la cohesión textual es reforzada incluso por una continuidad enunciativa y modal que caracteriza a la arquitectura narratológica de los textos.

De hecho, el eje central de la escritura es la introspección de la experiencia vivida por Gabriela, que es vehiculada por un narrador autodiegético, protagonista de los acontecimientos narrados, suportado por una focalización definitivamente interna. Se trata de lo que Todorov llamaría "relato con punto de vista", y que nosotros bien podríamos definir "crónica con punto de vista interno". Por lo tanto, vemos que la experiencia autobiográfica de aspectos de la realidad por parte del narrador-protagonista se configura como el proyecto narrativo central de la obra ya a partir del íncipit del primer texto:

Todos tenemos tumbas desde las que viajar. Para llegar a la mía, debo ir al encuentro de unos desconocidos que van a llevarme en coche hasta un punto en la cordillera litoral catalana. En el fin de semana formaré parte del taller «Vive tu muerte». El gran reto de esta aventura será contar mi propia muerte en primerísima persona, espero que sin morirme realmente.<sup>1230</sup>

Cabe subrayar que la primera crónica resulta mucho más extensa con respecto a las otras dos, y además presenta un grado de complejidad constructiva superior, puesto que presenta tres relatos que se entrelazan, cuyas intercalaciones son señaladas gráficamente [\*\*\*], mientras que las transiciones a nivel discursivo resultan caracterizadas por cierres suspendidos y elípticos. Los tres recorridos narrativos están marcados por el uso del tiempo presente, a subrayar la importancia de la narración simultánea para retratar "en directo" los acontecimientos reales que la autora vive en carne propia. Asimismo, como podemos observar, la instancia narrativa autodiegética parece romper la dimensión que separa narrador y narratario insertando segmentos rápidos pero significativos que parecen dar explicaciones a un posible lector:

El director pide que nos presentemos y que digamos por qué hemos venido. Me mira y me dice «Empieza tú», y no me queda más remedio:  
—Me llamo Gabriela. Soy peruana pero hace ocho años que vivo en Barcelona. He venido porque... le temo a la muerte, últimamente más, y porque estoy desconectada...

---

<sup>1230</sup> *Ibidem*, p. 4.

Todo esto lo digo porque es verdad. Hay otras verdades pero nos han pedido ser breves.<sup>1231</sup>

Si por un lado, no se evidencian alteraciones modales o enunciativas, sí podemos observar movimientos temporales analépticos que vinculan la percepción de la experiencia que la autora está haciendo de la realidad a sus recuerdos personales, dejando emerger una narración ulterior:

Cuando me voy a dormir, empiezo a sentir los primeros efectos del taller: no dejo de recordar a las putas escaras en el cuerpo de mi abuela Victoria. [...] Pienso también en la última vez que vi a mi abuela Elena viva, llevaba varios años ciega por la diabetes, estaba en una camilla en medio del pasillo de un hospital público esperando una cama. Me pidió agua, tenía mucha sed, le di un sorbo en un vasito de plástico.<sup>1232</sup>

Dentro del relato relativo al taller sobre la muerte se instala un relato secundario, que retrata el momento en que la autora descubrió padecer hipertensión. Aunque se registre un repentino cambio de escena, no se notan alteraciones temporales o modales, y la narración continua de manera simultánea:

Hace cinco años que no me hago una revisión médica de rutina. Ni un miserable chequeo. Desde que parí, me siento inmortal o me obligo a sentirme inmortal. Procuero enfermarme de cosas que pueda curarme con una simple visita a la farmacia. De un tiempo a esta parte, sin embargo, me he estado sintiendo rara.<sup>1233</sup>

Por lo tanto, se trata de un texto de no ficción autobiográfico, en el que emerge un esmerado tono diarístico constelado de aberturas hacia el flujo de conciencia: "Tengo treinta y cinco años. Soy mujer. Es decir, soy joven y estoy hasta las cejas de progesterona. Dos factores que son hasta mejores que un seguro de vida de un millón de euros. Son dos razones de peso, me digo. 2-0. Gano yo"<sup>1234</sup>. Se hecho, el estilo de Wiener está caracterizado por una continua alternancia entre diálogo interior y diálogo exterior, en un juego

---

<sup>1231</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>1232</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>1233</sup> *Ídem*.

<sup>1234</sup> *Ibidem*, p. 7.

de perspectiva y distancia narrativa que permite desdoblar la realidad: existe una realidad externa y una interna, experiencial:

Mi padre supo que tenía tensión alta a los treinta y cinco años, mi edad actual, y, desde esa edad, se medica a diario. Mi abuela murió de un infarto a los sesenta años. Mi abuela Victoria, de un derrame cerebral. Yo no puedo ganar. Me voltearon el partido. 3-2. Soy hipertensa. Padezco hipertensión arterial estadio 1. Es todo. Pero un momento: ¿cabe la gran posibilidad de que la tensión sea simplemente un síntoma de algo peor? ¿Qué tan malo? Algo horrible, probablemente, porque el médico mira la punta de su zapato. «Eso dirán los análisis», concluye. Aunque para eso, todavía hay que esperar. Suspenso.<sup>1235</sup>

La única alteración temporal desde el presente en el que la autora desarrolla su experiencia es una aceleración interna que alcanza otra simultaneidad, es decir el tiempo de la escritura:

Nadie diría que soy una persona gorda, pero tampoco nadie diría que soy una persona saludable. Y ésta es una condición que he llevado durante todo este tiempo con orgullo, que me hace sentir viva y vivida, todo lo contrario de estar muerta: bebo, fumo, salgo de noche, me emborracho una vez a la semana y una vez a la semana muero de resaca, a veces me drogo, como comida basura, [...], la única parte de mi cuerpo que se ejercita son mis dedos de la mano golpeando el teclado, como ahora.<sup>1236</sup>

Por lo tanto, de esta forma Wiener crea una nueva dimensión temporal, en la que caben muchos "presentes" distintos, y en la que se instalan incluso varios relatos singulativos. De hecho vemos que dentro del relato secundario, como en las muñecas matrioskas, se esconde un tercer recorrido, que aborda, manteniendo una perspectiva simultánea, otra experiencia de enfermedad de la autora: "Una noche, como todas las noches, me quito la ropa delante del espejo y veo una leve mancha roja en mi pecho derecho, justo al lado del pezón. La toco. Es una masa. Algo duro. Es algo que, estoy segura, no estaba ahí antes. Entonces grito."<sup>1237</sup> Sin embargo, el tercer relato es bruscamente interrumpido por la rápida vuelta al relato primero a través de la inserción de algunas páginas de diario de la autora relativas a las actividades del

---

<sup>1235</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>1236</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>1237</sup> *Ibidem*, p. 11.



taller sobre la muerte. La misma autora-narradora, dejando emerger una función metacomunicativa en su discurso, motiva esta elección:

La primera parte de esta crónica está escrita desde la distancia irónica en la que me instalo, casi siempre, porque creo que así escribo mejor. Solo que ahora ya no quiero hacerlo así. No estaría siendo justa con la experiencia, ni con los que imparten el taller, ni con las personas que estaban ahí dándolo todo y abriendo su intimidad a los demás. Tampoco sería justo para los lectores, ni para mí.<sup>1238</sup>

Por lo tanto, una vez más vemos que los textos de periodismo narrativo se caracterizan por su alto nivel de hibridez e inclusión con respecto a materiales distintos, que en este caso constan incluso de dibujos originales de la autora, a subrayar su valor testimonial. Esta misma función testimonial es demostrada incluso por algunos fragmentos particularmente significativos de las memorias de Wiener, que relaciona el tema de la muerte con el Conflicto Armado Interno:

He tenido miedo a morir infinitas veces, sobre todo en los aviones, pero sólo una vez me despedí de todos, dije adiós a mi familia. [...] Durante los años de la guerra interna en el Perú, tuve más miedo a la muerte que nunca. Creía que en cualquier momento estallaría un coche bomba en mis narices o que los terroristas y los militares vendrían a casa a cortarnos las cabezas. Mi padre es periodista y recuerdo bien la madrugada en que lo despertaron para contarle que ocho periodistas habían sido asesinados en un pueblo llamado Uchuraccay, en Ayacucho.<sup>1239</sup>

En todos los recorridos narrativos notamos una predominancia de la descripción escena por escena, que tiene el efecto de alargar, de hecho, el ritmo del relato, puesto que se reduce al mínimo del uso del sumario narrativo, como vemos en este fragmento: "Cena en casa de una pareja de amigos. El padre de ella se está muriendo de cáncer. Es duro estar al lado de alguien que se muere, son gente que pasa de un estado de ánimo terrible a otro estado de ánimo terrible en minutos, me dice"<sup>1240</sup>. Por otro lado, el ritmo es avivado por la rapidez de los cambios de escena y las elipsis que ellos determinan. De hecho, de manera igualmente repentina, tras las páginas de diario, el relato vuelve a centrarse en la segunda experiencia

---

<sup>1238</sup> *Ídem.*

<sup>1239</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>1240</sup> *Ídem.*

relativa a la salud de Wiener. Como se puede notar, la narración es ralentizada por el uso del discurso, propuesto en forma dialogada:

Mi grito asusta a mi marido. J corre a la habitación y me encuentra llorando de nervios cogiéndome una teta.

—¡Es una bolaza! ¡Cómo no te has dado cuenta antes!

—¡Y tú cómo no te has dado cuenta antes?! ¿Ves que está rojo?

—Sí, está rojo.

Mañana iremos al hospital a primeras horas.<sup>1241</sup>

Desarrollado el tercer relato, como en un juego de cajas chinas, empiezan a cerrarse rápidamente todos los recorridos narrativos, pero no en el orden en que se abrieron: primero se cierra el episodio del problema mamario, sólo era una mastitis no puerperal, luego se cierra el relato del taller y, por último, el relato de la hipertensión. No se evidencia una verdadera conclusión de la primera crónica, sino más bien un final abierto.

El segundo texto consiste en una elucubración personal acerca del apocalipsis estructurada en forma de hipótesis que fluyen a través de un discurso indirecto libre a lo largo de las pocas páginas que la componen: "Pongamos que hoy es el fin del mundo, que me levanto como en los días festivos, con la sensación de que tengo que ir a trabajar, pero entonces recuerdo que no, menos mal, y me alegro aunque sea brevemente de que sea el fin del mundo y no otro esperpéntico día en la oficina"<sup>1242</sup>. Como ya hemos dicho, los tres textos no presentan modificaciones modales, aunque en este caso el contenido del relato se caracterice por una intención más introspectiva, sin el desarrollo de una verdadera acción, sino con la continua yuxtaposición de posibilidades: "Pongamos que hoy se acaba el mundo pero que comprendemos que no nos da tanto miedo el planeta que se acerca a la tierra o la ola gigante presta a devorarnos, sino el fin de esas pequeñas cosas, reales o posibles, que una al lado de otra conforman nuestros días"<sup>1243</sup>. También en este caso, la crónica es acogedora con respecto a otros géneros, de hecho la autora entretiene en sus páginas varios poemas, como en la siguiente cita: "Las plantas de mis pies tocan el frío de las losetas y me digo que todas esas acciones insignificantes se perderán como lágrimas en la lluvia, como tantos

---

<sup>1241</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>1242</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>1243</sup> *Ibidem*, p. 26.

poemas que he olvidado, como un poema de Jorge Eduardo Eielson que dice que «mi corazón/ qué tal idiota/ se parece a Marlon Brando cuando escupe / el animal»<sup>1244</sup>. Improvisamente, el texto vuelve a su fin, reanudándose de manera metafórica a la realidad de pensamientos formulados al despertar o quizás antes de acostarse, sugiriendo una revelación al estilo de los relatos de Cortázar, en los que los planos de focalización se hacen patentes tan solo en el final: "No hay ningún mundo más allá del que se inventa cada uno para olvidar los finales. Por eso, el fin de los tiempos podría ocurrir hoy o mañana, el 2012 o el 2013 o el 2050. Ese día en que las partículas elementales de tu pijama vuelen por el cosmos"<sup>1245</sup>.

Por último, la tercera crónica consiste en un texto muy breve formado por seis fragmentos dedicados a sectas de distinto tipo que enfrentan el problema del apocalipsis. Si pensamos que el texto ha sido publicado en 2012, los seis párrafos, enumerados al revés de 5 a 0 para subrayar el efecto apocalíptico de la cuenta atrás, resultan particularmente coherentes con la contingencia de lo real. Los seis enfocan, con una mezcla de presentación lapidaria e ironía desmitificadora, experiencias de creación de sectas milenarísticas. Como, por ejemplo, la historia de Wayne Bent, profeta de una iglesia apocalíptica encarcelado en Nuevo México por abusos contra menores a las que supuestamente revelaba una nueva imagen de Dios. Tras presentar esta figura, Wiener corta rápidamente el párrafo con un epílogo sarcástico y de contraste, que genera un efecto irónico: "Fue encarcelado en diciembre de ese mismo año. Desde entonces, ha tenido una actitud pacífica y filosófica mientras espera su liberación. Puedes seguirlo en Twitter"<sup>1246</sup>. Asimismo, tras haber pintado el perfil la pequeña aldea de Bugarach, en el sur de Francia, considerado único lugar para salvarse del apocalipsis prevista para aquel año, Wiener concluye: "Se esperan unas cien mil visitas para el día del juicio. Los comercios de Bugarach han empezado a hacer acopio de alimentos"<sup>1247</sup>. A continuación la autora pasa a reseñar otras organizaciones, incluyendo también a la secta de un gurú del sexo, hasta culminar, con el punto 0, al yo narrativo sincrético, emblema de la contemporaneidad y de la cultura "pop" actual en el que coinciden narradora y autora:

Si yo tuviera que establecer mi propia secta, ésta sería un modelo nuevo y mejorado respecto a los preexistentes. Para empezar yo sería la matriarca, con lo cual pasaría a ocupar un lugar singular dentro

---

<sup>1244</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>1245</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>1246</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>1247</sup> *Ibidem*, p. 30.

del amplio universo sectario dominado por hombres.[...] Me cogería un poquito de New Age, un poco de mesianismo andino y otro poco de imaginería pagana indoeuropea.<sup>1248</sup>

Como se ha visto, el nivel narrativo se mantiene único a lo largo de todo el texto puesto que no se evidencian modificaciones modales o enunciativas: la instancia narrativa autodiegética interna apuesta por un verdadero imperativo del yo en el que se verifican tan solo modificaciones de carácter temporal.

### 2.3.7 *Mozart, la iguana con priapismo y otras historias* de Gabriela Wiener Bravo

Con *Mozart, la iguana con priapismo y otras historias*<sup>1249</sup> llegamos a abordar una de las temáticas características de la escritura de Gabriela Wiener, es decir el erotismo. Esta colección se compone de tres secciones, todas dedicadas a la que podríamos definir "crónica erótica", en las que Wiener relata sus experiencias con la esfera de la sexualidad. Los tres apartados, titulados "Bienvenidos a mi webcama", "Pasión por el gonzo", y "Escenas XYZ (Director's cut)", más el epílogo y la crónica de bonus puesta al final, recogen textos ya publicados en distintas revistas como *Etiqueta Negra*, *Soho*, *Primera Línea* y *Cosas Hombre*, *La Mujer de mi vida*, así como en el suplemento EP3 del diario *El País*, más algunos inéditos, dedicados al tema del sexo. De hecho, tras la publicación de la primera colección de crónicas eróticas de la autora, *Sexografías*, publicada en 2008, varios medios pidieron a Gabriela Wiener, como ella misma afirma en la advertencia conclusiva del volumen, escribir otros textos sobre la misma línea narrativa<sup>1250</sup>.

Las crónicas eróticas de esta joven autora peruana se centran en el tema del sexo abordándolo desde una perspectiva interna y descarada, cuya intención declarada es contar la realidad concreta de las prácticas eróticas como parte integrante de la contemporaneidad. Obviamente, este relato abierto del submundo de lo privado, de lo íntimo, incluso de lo inconsciente y animalesco, resulta contundente con respecto a los tabúes sociales culturalmente impuestos y compartidos. Sus textos representan entonces una manifestación singular, única y emblemática, en el panorama del periodismo narrativo peruano contemporáneo, que merece la pena ser analizada como escritura femenina de la alteridad y de la

---

<sup>1248</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>1249</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2012.

<sup>1250</sup> *Ibidem*, p. 104.

experiencia, por lo tanto a continuación se expondrán hipótesis acerca de su trabajo, que, en nuestra opinión, apuesta por un cuestionamiento de la identidad tanto a nivel individual, como a nivel nacional. No olvidemos, además, que Wiener es representante de la generación peruana nacida en los '70, criada en los patios universitarios de las facultades literarias limeñas en los años del Conflicto Armado Interno, y sucesivamente migrada a España para buscar mejor suerte y escaparse de una crisis de valores profunda como la de la década de los '90. Sus textos, sus "crónicas de la experiencia" se leen como una novela de la que emerge una nueva imagen de la mujer contemporánea, en abierta oposición con los dogmas de un país pintado como machista y conservador. Por lo tanto, las crónicas eróticas de Wiener quiebran los tabúes sexuales que siguen vigentes en la sociedad, de hecho, en ellas aparece un catálogo de alternativas y posibilidades del mundo del sexo: pornodivos, sadomasoquistas, aficionados del intercambio de parejas y webcamers, entre otros. Pero, por otro lado, sus textos encienden los reflectores sobre la figura de la mujer, los modelos de familia y los conceptos mismos de género culturalmente impuestos y socialmente compartidos. De hecho, afirma la misma autora en la crónica "La primera vez": "A estas alturas, el lector se habrá dado cuenta del compromiso total de esa cronista con una sexualidad que hable más de la condición humana real que del puro y elemental fornicio. Aunque esto a veces nos obligue a redactar pasajes excesivamente patéticos y más bien poco excitantes"<sup>1251</sup>. No entran en esta discusión los juicios sobre la conducta de la autora y la elección de dedicarse a estos temas, sin embargo creemos que más allá de lo que podría considerarse una simple ficción lubrica y morbosa, se esconde una crítica profunda a la sociedad, desarrollada desde el locus de enunciación del periodismo narrativo.

Desde el punto de vista narratológico, el conjunto de las crónicas presenta una instancia narrativa constante, intradiegetica, con focalización interna, identificando como fulcro central de la escritura a la autora, protagonista de los acontecimientos relatados. Tan solo en la primera crónica, que da el nombre al volumen, hay una narración heterodiegetica con focalización omnisciente de grado cero, que a través de la rara historia de la iguana Mozart, tomado como emblema de las extroversiones humanas en el ámbito de lo sexual, introduce al tema central del volumen:

La mala noticia es que el pene de Mozart yace como un afilado trocito de carne verde militar en algún contenedor de materia orgánica. La buena noticia es que hay un sobreviviente. Y ese sobreviviente es el segundo pene de la célebre iguana del acuario Aquatopia, en Amberes —esa ciudad-puerto sobre el río

---

<sup>1251</sup> *Ibidem*, p. 60.

Escalda, en Bélgica—, que entró al quirófano debido a una penosa erección que ya le duraba una semana.<sup>1252</sup>

Esta crónica es la única que presenta un carácter tipográfico distinto ya que, como se ha dicho, se pone como paréntesis introductoria al tema de la sexualidad, mientras que luego el centro de la narración se caracteriza como autodiegético con focalización interna. Por lo tanto, en cada crónica, ella se pone como protagonista, y a través de su escenificación de la experiencia logra presentarse y desvelar particulares íntimos de su personalidad:

Todo el día de hoy no he hecho más que portarme bien. Soy una chica normal, me desplazo en metro, trabajo de lunes a viernes en una oficina, me llevo bien con mis vecinos. Y, aunque es difícil de creer, mi normalidad —todo aquello que me une con la cajera del súper o la camarera del bar de abajo, y no todo lo que me distingue y me hace un ser especial—, es la clave del éxito para los morbosos que hoy se conectarán a Fisgónclub. La normalidad te hará sexy.<sup>1253</sup>

Además, como se puede notar en la cita anterior, de sus textos emerge la voluntad de dar al mundo encubierto de lo erótico una dimensión concreta y cotidiana, configurándolo como una de las alternativas posibles, no muy lejanas y para nada separada de la realidad común y corriente. El trabajo cronístico de Wiener, de hecho, consiste en probar en carne propia las situaciones que desea indagar, investigar en profundidad el tema encontrando a personajes significativos y poniéndose esencialmente en el lugar del otro. De hecho, la práctica del periodismo gonzo, como se ha explicado en el segundo capítulo, implica necesariamente la dimensión performativa, es decir la inclusión protagónica del yo en la realidad narrada. Afirma Wiener en la ya mencionada entrevista:

Un escritor de no ficción no escribe desde su biblioteca, no todo el tiempo. Yo por lo general me muevo de mi silla, no creas, viajo, busco gente, me quedo a vivir con ellos, pero también leo mucho y toda

---

<sup>1252</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>1253</sup> *Ibidem*, p. 12.

clase de libros que puedan iluminar pasajes de la historia. Uno se documenta durante toda la escritura de la crónica, antes, durante y después.<sup>1254</sup>

Por ejemplo, en la crónica "Bienvenidos a mi webcam", la autora, tras describir como funciona el mundo de las chicas que ganan dinero haciendo videos picantes en webcam, relata su propia experiencia de trabajo para una empresa que gestiona webcamers:

Para la empresa que nos reúne y programa –de aquí en adelante Mátrix, porque aquí también estamos conectadas en calidad de fuentes de energía humana– somos «artistas» o, por lo general, «modelos», aunque el término exacto para definirnos es «webcamers». Una webcamer es a una puta lo que una stripper es a una actriz porno. La webcam es una especialidad como cualquier otra dentro del mundo del entretenimiento.<sup>1255</sup>

Este procedimiento escritural, que obliga a una etapa de experiencia personal y hasta "corporal" previa, exacerba una profunda crítica al concepto de sujeto "heterocentrado" propuesto por los estudios de género<sup>1256</sup>, es decir un sujeto con un cuerpo colonizado y culturalmente codificado. El proyecto de Wiener, por lo tanto, considerado desde una perspectiva estética y meta-performativa, se configura, como bien intuye Jorge Carrión, como una acción definitivamente política, puesto que la autora, a partir de la escritura del cuerpo, llega a re-articular el concepto de "yo privado" a través de la otredad marginal invisibilizada. Dice Carrión comentando el trabajo de Wiener en su blog literario:

En su trayectoria la crónica se mantiene como el vehículo de expresión de un cuerpo que constantemente pone en jaque el sistema de valores no sólo heterocéntrico, sino también poscolonial. Sus relatos de prostitutas, transexuales, prisiones, polígamos, sadomasoquistas o actores porno no sólo muestran un cierto grado de empatía hacia el otro, sino que sitúan el cuerpo propio como zona de

---

<sup>1254</sup> Navarro, Marina, "Todo es personal", entrevista a Gabriela Wiener, Página12, 03 de marzo de 2013, <[www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7931-2013-04-03.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7931-2013-04-03.html)>.

<sup>1255</sup> *Ídem.*

<sup>1256</sup> Véase Butler, Judith, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Barcelona, 2002.

conversación y de contagio con una otredad marginal, heterodoxa, monstruosa, que a menudo es el reverso del propio yo.<sup>1257</sup>

Este contagio se desarrolla a través de una exploración autodiegética del otro luego representada a través de una escritura autobiográfica declaradamente no ficcional. Como afirma la misma autora en una entrevista, es inevitable que en todo caso el yo autorial tenga que reconfigurarse a nivel literario a través de la construcción de un personaje, sin embargo Wiener reclama el derecho de subrayar la veracidad de los acontecimientos narrados, y, por ende, el intento de dibujar un perfil literario coherente con su figura histórica:

La diferencia entre el yo y el narrador se hace en la ficción. En lo que hago esa diferencia se estrecha, se hace más difusa, nadie puede negar que al trasladar una experiencia al lenguaje ya estás adoptando un punto de vista y en consecuencia creándome como personaje. En el caso de mis crónicas, es más sencillo porque se trata de ser lo más auténtica posible. Este proceso puede resultar a veces violento, porque la tentación de construirme como personaje en una versión mejorada o más estilizada siempre está latente. A pocos les gusta retratarse a priori por sus defectos, sus gorduras, sus inseguridades. Yo creo que lo hago bastante.<sup>1258</sup>

La mayoría de las crónicas indagan la dimensión del erotismo de la ciudad de Barcelona, con sus divinidades, su historia, y sus entretenimientos, tratando de subrayar la normalidad de los rituales que a diario se reproducen en sus entrañas, como en la crónica "La toma del Bagdad" en la que, relatando la vida del club privado Bagdad de Barcelona, Wiener afirma: "En la posta está ahora una de las más notables rarezas de la actual farándula de Bagdad, la contorsionista vaginal Baby Pin Up, una auténtica acróbata del coño [...]. Es un día normal en el Bagdad"<sup>1259</sup>.

A nivel temporal emerge el imperativo de la narración simultánea, de vocación documental, que deja espacio tan solo a breves analepsis relacionadas con los acontecimientos narrados, sin formular ninguna previsión o evocación proleptica. En la crónica de la experiencia el imperativo es el presente:

---

<sup>1257</sup> Carrión, Jorge, "La cuenta atrás (IX). Performance y travestismo", 27 marzo 2011, <<http://jorgecarrion.net/tag/narrativa-iberoamericana/>>.

<sup>1258</sup> Navarro, Marina, "Todo es personal", entrevista a Gabriela Wiener, Página12, 03 de marzo de 2013, <[www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7931-2013-04-03.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7931-2013-04-03.html)>.

<sup>1259</sup> *Ibidem*, pp. 20-21.



Me siento frente al vampiro. O, según se lo mire, frente a una persona «enferma» de vampirismo, alguien que no solo se cree vampiro sino que se excita sexualmente con la sangre. Par encontrar un vampiro solo hay que ir a desenterrarlo de algún foro de góticos y amantes de la oscuridad. A éste lo encontré en un foro de Vampiros en Barcelona.<sup>1260</sup>

De hecho, la tensión narrativa es suportada por la misma narración en presente de temática erótica, y en varios casos es improvisamente abandonada debido a giros elípticos o bien por la inserción de elementos de contraste que generan a nivel estilístico, un efecto de subitánea ironía, sobre todos en los cierres. Por ejemplo, la crónica "Bienvenidos a mi webcam" culmina con una escena que podría representar el ápice de las ambiciones voyeristas, y en cambio ve la autora regresar rápidamente a la realidad afuera de la webcam: "Pueden verme tal como soy, sin ningún filtro. Siento como si vitorearan. Estoy desnuda, a dos euros y un clic de quien me quiera. La excitación sube como una ola. Entonces apago el ordenador y me pongo a ver la tele. No soy una webcamer, soy una calientapollas"<sup>1261</sup>. Incluso la ironía puede ser suscitada por los alientos literarios intertextuales, que, aplicados al tema de la sexualidad, crean un roce que elimina la morbosidad del asunto, como en la crónica "Defensa de lo pequeño", en la que Wiener se abandona a una serie de consideraciones fálicas:

No me gustan los penes grandes, porque hacen automáticamente que el dueño del pene sea un hombre a un pene pegado y no un hombre simplemente. Aunque lo que es verdaderamente peligroso en un pene grande es que no se considere únicamente una extensión de la personalidad del hombre, sino que sea incluso capaz de suplantarla.<sup>1262</sup>

Si bien los relatos sean bastantes breves, y las modificaciones temporales no resulten muy significativas, cabe subrayar que Wiener utiliza varias herramientas de alteración del ritmo de la narración, de hecho, inserta escenas dialogadas que dilatan el tiempo del relato. Por ejemplo, en la crónica "Soy la que se ríe de tu dolor", la autora relata su encuentro con Venus, una practicante de sadomasoquismo barcelonesa que actúa como "dómina" de esclavos:

---

<sup>1260</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>1261</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>1262</sup> *Ibidem*, p. 71.

–Logré seducir a un profesor. Era mi maestro de historia. Yo solo tenía 18 años y él 30. Me costó nueve meses tenerlo. [...] Él era francés y aprendí palabras raras como látigo o fusta para gustarle. Ahí empecé a ser consciente del poder que tenía. Y empecé a tener esclavos.

–Les cobras?

–No, bueno, dinero no, pero hay otras maneras de cobrarles. Me pagan el alquiler, me dan regalos, cosas por el estilo.

Le pregunto, con un poco de incomodidad y moralismo, si eso no es prostitución.

–Todo es prostitución. Trabajar es prostituirse. Hago sólo lo que hace la mayoría.<sup>1263</sup>

El relato es incluso voyerista, sin embargo en realidad es coherente con un movimiento introspectivo relativo a la técnica del periodismo gonzo, que parte de la observación externa de la realidad para luego adentrarse en ella y hacerse su interprete en primera persona, como en la crónica "Un filete empanado en un plato":

Llevo meses obsesionadas con el tema de los masajes eróticos. [...] Ayer, revisando una agenda de eventos, descubrí que en el club liberal –un lugar para practicar el intercambio de parejas y sexo grupal en todas sus formas– llamado Leglamour (Barcelona), invitaban a una noche temática de masajes para parejas. Ni bien entramos, la dulce anfitriona nos explica a mí y a mi chico que el señor de greñas y aspecto gitano que está sentado en la barra es el masajista titulado que va a enseñar a los presentes a brindarnos mutuos frotamientos en el cuerpo con fines terapéuticamente orgásmicos.<sup>1264</sup>

En las últimas crónica se evidencia la vuelta a una narración ulterior, en pasado, que reafirma la función testimonial del narrador. Wiener, en estos textos, relata las memorias de su juventud en Lima, como como en la crónica "Mi vida en la zona dark":

Se llamaba Lurrid y desató mi lado masoquista. Es curioso, un tío que estudiaba literatura como yo, que a veces leía en la biblioteca –aunque es probable que leyera para entornar los ojos en dirección a mí. Un tío, decía, que se dedicaba a la venta de libros de segunda mano en las ferias de nuestra pontificia universidad católica.<sup>1265</sup>

---

<sup>1263</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>1264</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>1265</sup> *Ibidem*, p. 84.

Es en estas páginas que emerge la imagen de un Perú herido por la guerra, que a su vez provoca una inolvidable herida en el ánimo de la autora. De hecho, en la crónica "Memorias de mis putos hoteles tristes" vemos la historia de Perú resumida en un guiño, pero tempestivamente la autora cambia de tema, como si quisiera pasar página:

Mi primer hotel para tirar estaba al lado de mi casa, en la avenida San Felipe, cerca al Canal 2, donde poco tiempo después Sendero Luminoso haría explotar una bomba. Yo no es que explotara demasiado en ese hotel, pero recuerdo mi emoción desbordante al cerrar la puerta de la que colgaba un manoseado llavero de madera con un número mágico.<sup>1266</sup>

El pasado peruano afectó inevitablemente a la autora, que de hecho afirma en una entrevista:

En los peores años de Sendero Luminoso, mis padres hacían militancia política sindical y barrial. Mi madre se iba a los sitios más peligrosos o estaba en comunidades porque trabajaba en agencias de desarrollo. Mi papá hacía trabajo de ONG en los pueblos jóvenes. Y yo, que me pasé toda mi niñez con mis abuelitas, sentía angustia cuando mis viejos llegaban tarde y había un apagón. Los niños de los años 80 tuvimos ciertas ausencias, para nosotros era normal que sonaran bombas, hubiera apagones terribles y temieras que tus papás no volvieran.<sup>1267</sup>

Por otro lado, con respecto a las caracterizaciones de la instancia narrativa autodiegética, cabe subrayar que a lo largo de todo el texto la escritura muestra la presencia de aberturas metacomunicativas, a menudo en forma de fragmentos de discurso indirecto libre, a través de las que la autora acorta las distancias entre el texto y los lectores:

Mi marido y yo estamos inscritos a una red social llamada Poliamor, que no se parece nada al Facebook. Para convertirse en miembro hay que ser capaz de amar a varias personas simultáneamente. Amar. Abstenerse swingers, cazadores de orgías, y cachondos en general. Y no, no vale aquello de ser

---

<sup>1266</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>1267</sup> Villar Campos, Alberto, Gabriela Wiener: "Ahora veo las cosas desde un retrovisor", *El Comercio*, 26 de julio de 2014, <[www.elcomercio.pe/luces/libros/gabriela-wiener-ahora-veo-cosas-desde-retrovisor-noticia-1745684](http://www.elcomercio.pe/luces/libros/gabriela-wiener-ahora-veo-cosas-desde-retrovisor-noticia-1745684)>.

poliamoroso sin que se entere tu pareja, porque eso se llama infidelidad y su red social, que existe, es infinitamente más numerosa que cualquier otra.<sup>1268</sup>

Sin embargo, el concepto de poliamor no es explorado tan solo en su dimensión sexual, sino que Wiener se compromete íntimamente en la declaración de sus elecciones personales y de sus experiencias de "triparejas", es decir de relaciones tripartitas, que atañen incluso a consideraciones sobre los derechos familiares, al relatar su experiencia de amor a tres con su marido J y otra chica, F:

Por lo general, un trío tiene corta vida. Desafía las matemáticas del corazón. La muerte súbita planea sobre él, sobre su sueño trémulo. Una cosa es tener una aventura tripartita de una noche y otra muy distinta es formalizarla. Un trío en la vida real no es una película pornográfica las 24 horas del día. [...] El saldo del trío es tan azaroso como el saldo de cualquier accidente automovilístico y no basta el cinturón. Luego de un triple choque, casi siempre hay un muerto y dos heridos. AL poco tiempo, F estaba completamente enamorada de J. Su inexperiencia y su porfiada heterosexualidad habían hecho que se inclinase hacia ese lado de la alabanza.<sup>1269</sup>

La escritura autobiográfica de Wiener da voz a un mundo a veces muy desconocido inexplorado, pero tan real como actual, que necesita tener sus intérpretes. Ella se hace emblema de muchas áreas marginales, y, como decía Jorge Carrión en su blog, su misma figura, su mismo cuerpo, se hace umbral, zona de contacto y lugar de enunciación del cuestionamiento del sistema de valores heterocéntrico y que, en cambio, ilumina las "identidades nómadas"<sup>1270</sup>, es decir subjetividades independientes con respecto tanto a los centros de poder como al concepto naturalizado de sexo. A partir de una fragmentación de la identidad, en las crónicas eróticas de Wiener asistimos entonces a la activación de un proceso de subjetivación que re-articula el yo y que acoge e incluye a la otredad en un proceso de "devenir", de contagio, de inmersión y de experiencia.

---

<sup>1268</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>1269</sup> *Ibidem*, p. 101. El poliamor es el centro de su último volumen de crónicas, Llamada perdida, publicado en 2014 y no insertado en la presente investigación debido a delimitación del corpus según los tiempos de realización del trabajo de tesis.

<sup>1270</sup> Butler, Judith, *op. cit.*

### 2.3.8 *Nueve lunas* de Gabriela Wiener Bravo

La crónica extensa *Nueve lunas*<sup>1271</sup> representa un caso peculiar en el panorama de la producción de esta autora, que, recordamos, además de ser periodista es incluso poeta. Compuesta por nueve textos, que llevan como título los nombres de los meses en los que se desarrolla el embarazo de la autora, la obra se coloca en el umbral entre novela autobiográfica y el periodismo gonzo y experiencial que Wiener ya venía experimentando desde hace tiempo. De hecho, como asevera Mariano Zamorano, "la estructura y el estilo de narración permiten definir a *Nueve Lunas* como el diario íntimo de una embarazada que posee la urgente necesidad de contar su intimidad a través de nueve capítulos en los que el lector resultará tan informado como para poder escribir una biografía de la escritora"<sup>1272</sup>. De hecho, Wiener propone el tema de la maternidad desde una perspectiva inédita, reconstruyéndolo a través de un contraste con las realidades de la vida cotidiana, como el desempleo, los vividos personales y el recuerdo de los abortos, que de todas forman reclaman su lugar en la unidad de la experiencia total del embarazo, y configurando, en palabras de Zamorano, un "antimanual del embarazo". Sin embargo, del conjunto de los textos emerge una imagen compleja y completa de la maternidad, un perfil concreto y honesto del recorrido evolutivo de la autora, que se construye de manera paralela a la formación de la nueva vida: es como si todas las vicisitudes previas de Wiener confluyeran en aquellos meses en los que emerge un concepto de maternidad nuevo, en constante diálogo con el papel de hija y el papel de madre.

El texto resulta particularmente significativo en el horizonte de los estudios de géneros, puesto que reclama el derecho femenino de desvelar los fantasías, las sensaciones, las experiencias dolidas pero cruciales del aborto, la maternidad vivida en la plena y sin embargo culturalmente silenciada relación con la sexualidad. La escritura de Wiener, en efecto, está caracterizada por una inusual exposición de la intimidad e incluso de la sexualidad femenina, presentada de forma natural, lejos de cada exhibicionismo o morbosidad, dirigida, como afirma la misma autora en una entrevista, a cuestionar el "modelo masculino dominante que habla sin vergüenza del cuerpo y la sexualidad"<sup>1273</sup>. Por lo tanto, Wiener, en sus textos, que ella misma define

---

<sup>1271</sup> *Id., op. cit.*, 2009.

<sup>1272</sup> Zamorano, Mariano, "¿Nueva crónica latinoamericana o diario íntimo de embarazo?", *Revista Tónica*, 24 de julio de 2012, <[www.revistatonica.com/2012/07/24/nueva-cronica-latinoamericana-o-diario-intimo-de-embarazo/](http://www.revistatonica.com/2012/07/24/nueva-cronica-latinoamericana-o-diario-intimo-de-embarazo/)>.

<sup>1273</sup> Freixas, Laura, "Cuerpo contado", entrevista a Gabriela Wiener, *Letras Libres*, diciembre de 2009, <[www.letraslibres.com/revista/letrillas/gabriela-wiener-cuerpo-contado](http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/gabriela-wiener-cuerpo-contado)>.

"salvajemente confesionales de no ficción"<sup>1274</sup>, aborda incluso el tema del sexo, y, sobre todo, su parte visceral, maternal y emocional.

Como se ha dicho, el relato primero atañe a la experiencia inesperada y subitánea del embarazo, caracterizado por una narración ulterior, en pasado, que cronológicamente recorre las etapas de la maternidad. La instancia narrativa que se perfila consiste en un narrador intradieético, que oscila entre posiciones autodieéticas y posiciones testimoniales, con focalización indiscutiblemente interna. De hecho, el relato consiste en una incursión en las memorias de la autora que presenta su misma figura bajo un perfil auto-ficcional, enriquecido por la exposición de los pensamientos privados de la autora a través de distintos recursos retóricos. La escritora se coloca en un plano temporal posterior con respecto a su relato, y por tanto la narración despega con un regreso al pasado:

En estos últimos meses, nueve, para ser exactos, he llegado a pensar que el placer y el dolor siempre tienen que ver con cosas que entran y salen de tu cuerpo. Hace nueve meses no sabía que una serie de eventos relacionados con esas entradas y salidas iban a converger aquel noviembre, el mismo mes en que cumplía treinta años.<sup>1275</sup>

Además cabe subrayar que el relato está frecuentemente interrumpido por retrocesiones analépticas tanto internas al tiempo de la historia, como en la cita anterior, como externas. El tiempo de la historia abarca desde el primer mes de embarazo, diciembre, hasta el 29 de julio, fecha del nacimiento de la hija de la autora, Lena. Sin embargo, las analepsis recuperan incluso pasajes procedentes de la infancia de la autora, puesto que todas sus vicisitudes biográficas, en *Nueve Lunas*, está dialogando con este fundamental periodo de la vida. En la siguiente cita, de hecho, el texto presenta una analepsis externa al tiempo de la historia, que remonta a las memorias infantiles de la autora:

Cuando tenía doce años había visto a mi madre leer *El segundo sexo* de la feminista francesa Simone de Beauvoir. El título llevaba esa palabra de cuatro letras, así que debería encerrar algo bueno. Además, nunca había visto a mi madre tener un libro tanto tiempo consigo, como otras personas llevan la Biblia bajo el brazo. Sí, ésa era la Biblia de mi madre. Lo tenía ajado y subrayado, lleno de pequeñas

---

<sup>1274</sup> *Ídem.*

<sup>1275</sup> Wiener, Gabriela, *op. cit.*, 2009, p. 11.

anotaciones secretas. Por fin un día se lo robé. Lo leí y quedé tan impresionada que poco después ideé llevarlo al colegio.<sup>1276</sup>

El tono testimonial que se evidencia en el relato de los recuerdos de Wiener resulta rápida y frecuentemente interrumpido por el deslizar subitáneo en la narración autodiegética, a subrayar el papel protagónico de la autora, como se puede notar en el siguiente ejemplo:

Mi primera visita obstétrica, en lugar de oficializar la noticia, hizo que todo pareciera aún más irreal. [...] Eulalia apareció con su corto y rizado pelo cano, su bata blanca sucia y esos inexplicables zapatos rojos de taco alto que siempre se ponía sin pantys. Me invitó a pasar y ajustando sus gruesos lentes se dispuso a escribir mi historia médica. Me dio un cuadernillo morado que decía: «Carnet de l'embarassada».<sup>1277</sup>

La experiencia de la maternidad no se pone tan solo en relación con las memorias biográfica, sino también con la presente condición de la autora, una mujer migrante latinoamericana en España, empleada como periodista en una revista a punto de cerrar por quiebra, que pronto será ser madre. Por lo tanto, notamos la alternancia de pasajes que muestran reflexiones interiores expresadas como si se tratara de páginas de diario personal. Wiener construye su instancia narrativa más íntima y privada a través de un flujo de conciencia abundante en interrogativos que representan las inseguridades hacia el futuro ínsitas en este momento de la vida, hasta dirigirse directamente a su hijo:

Qué haríamos con un hijo fuera del Perú? Lo vestiríamos con ropa del contenedor, lo haríamos vivir con cinco estudiantes borrachos, le sacaríamos su carné del Barça? Seguro le diríamos que el trabajo no dignifica al hombre. Le enseñaríamos a no tomar taxi porque son muy caros y a montar bicicleta bajo la lluvia. Lo llevaríamos los domingos a Ikea. O mucho mejor, lo prepararíamos para recoger una vez a la semana de la basura electrodomésticos casi nuevos. [...] Y si todo esto no lo convenciera le diríamos que siempre podrá beber café y comer cruasanes hojeando El País en una terraza llena y acariciada por

---

<sup>1276</sup> *Ibidem*, pp. 24-25.

<sup>1277</sup> *Ibidem*, p. 19.

el sol del medio día, a la hora en que otros se rompen el lomo. [...] Hijo mío: Europa es el mejor lugar para que un latinoamericano se muera de hambre y beba buen vino. Bienvenido.<sup>1278</sup>

Inevitable es la referencia a la novela de no ficción *Carta a un niño que nunca nació*<sup>1279</sup>, de Oriana Fallaci, en el que la periodista y escritora italiana escribe al hijo que lleva en sí y que va a abortar, preguntándose acerca de la legitimidad y la aceptación de nacer en este mundo violento y caótico por parte del niño y elaborando un concepto muy duro de maternidad responsable. El texto de Wiener, sin embargo, no muestra el mismo dramatismo de la novela-realidad de Fallaci, puesto que su cuestionamiento de los valores culturalmente compartidos y de las conductas socialmente aceptadas desvelan, en realidad, la apuesta por cambiar el mundo a través de su propia actitud, incluso literaria. De hecho, Gabriela Wiener no teme de poner en evidencia los aspectos más controvertidos de la reapropiación de la corporeidad y de la sexualidad como derecho inapelable de la mujer:

Continué sometiéndome a un interrogatorio de tintes francamente policiales:

—¿Abortos?

—¿Eh? ¿No lo dice ahí? Tres.

—¿Qué métodos usabas?

—Condomes por lo general.

—Pues harías bien en empezar a pensar en un método constante como las pastillas, porque la mayoría de los embarazos ocurren justo después de tener un niño. Es ahí cuando uno se confía y...

—No, la verdad es que no quiero usar pastillas ni nada.

—Bueno, si te quedas embarazada ya lo resolverás como habitualmente... —dijo la zorra.

—...¿Por qué me dice eso? —le pregunté sin entender del todo o, mejor dicho, sin dar crédito a lo que oía.

—¿Trabajas?

Yo estaba a punto de llorar.<sup>1280</sup>

---

<sup>1278</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>1279</sup> Fallaci, Oriana, *Carta a un niño que nunca nació*, Planeta, Barcelona, 2012.

<sup>1280</sup> *Ibidem*, pp. 125-126.



Además cabe subrayar que Wiener profundiza especialmente el tema de las mujeres migrantes latinoamericanas, haciendo hincapié, a través de su propia experiencia personal, en la discriminación y en los lugares comunes que parecen caracterizarlas como seres inferiores adentro de la sociedad española:

Estaba bastante acostumbrada a que en este país mi aspecto me emparentara inmediatamente con las miles de peruanas que habían venido a limpiar y cuidar abuelitos; y no me molestaba siquiera en desmentirlo, pero esta mujer tenía que saber la verdad, aunque por el momento fuera mentira:

—Soy periodista de investigación y estoy escribiendo un libro sobre la calidad de la atención a gestantes dentro de la sanidad pública.

Un, para mí, hermoso gesto quedó congelado en su cara. Me alejé de ella lo más pronto que pude, segura de que algún día escribiría sobre su crueldad y sobre nuestra engañosa indefensión.<sup>1281</sup>

Como se puede notar en las citas anteriores, la instancia narrativa configurada por Wiener muestra constantemente su relación con el texto, con su papel de cronista de la realidad y con la escritura como misión creativa vital. El uso de extensos diálogos, contruidos a través de la inserción de discurso transpuesto ficcionalizado por la autora, ralentiza ulteriormente el ritmo del relato, ya obstaculizado por las frecuentes incursiones en el territorio de la intimidad de la autora, puesto que se configuran como pausas narrativas:

Llega un momento en la vida en que una debe reconocer que ya no será capaz de escribir la autobiografía sexual de una Lolita. Al toparme una y otra vez con las memorias de niñas italianas fogosas y adolescentes chinas aficionadas al sadomasoquismo, constataba que para el escándalo hay un límite de edad. O quizá no. En todo caso, yo no estaba dispuesta a hacer el ridículo por tan poco dinero, sin ninguna garantía de convertirme en *best seller*, o sin ser al menos Catherine Millet, la crítica de arte francesa que contó como se la tiraba una turbia de tipos en medio de un bosque y otras muchas intimidades. Hay momentos en que uno debe tomarse más en serio la vida que la literatura. Pocos pero los hay.<sup>1282</sup>

---

<sup>1281</sup> *Ibidem*, pp. 126-127.

<sup>1282</sup> *Ibidem*, p. 22.

Evidentes son sus consideraciones sobre su trabajo de reportera gonzo, cuyo método prescribe la experiencia en primera persona de la realidad por describir, así como sobre el proceso de construcción autoficcional de su personaje literario. Asimismo, cabe recordar que *Nueve Lunas* fue escrito y publicado tras el éxito de *Sexografías*, que se analizará en el último apartado del presente trabajo, una colección de perfiles dedicados al sexo y a las experiencias eróticas, en las que la autora se presenta como una investigadora del submundo de lo erótico, de las variables prácticas e identidades sexuales, que vive las situaciones que reporta en carne propia, como praxis creativa propia del estilo gonzo.

Entre las temáticas más funcionales de la obra destaca, como ya se ha dicho, el tema de la relación madre-hija, que emerge con mayor claridad en el capítulo "Marzo", en el que Gabriela y el marido J regresan a Lima. De hecho, la ciudad natal es vivida como una extensión de la propia madre, y, por ende, se configura como una metonimia cuando Wiener afirma: "Lima, mi madre, estaba sólo estaba a dos horas de camino sobre el aire"<sup>1283</sup>. La autora pone en relación sus orígenes, su madre y su infancia, con el contexto europeo en el que ella ahora vive, y, por ende, con la figura materna a la que ella tendría que aspirar:

Hoy una mujer con cierto toque posfemenista tiene la opción de ser de todo un poco: de usar anticonceptivos y posponer su maternidad, de abortar en caso de descuido o confusión mental. Puede casarse o convivir, ser economista o ama de casa, y ambas cosas a la vez. Pero también puede en lugar de dar a luz en un hospital, hacerlo en su casa y en el agua, con la ayuda de una comadrona y siempre ser coherente. Puede tener un hijo y renunciar a su puesto de alta ejecutiva en una multinacional para pasar más tiempo con él. Una mujer liberada y la madre ideal. ¿Se puede con todo?<sup>1284</sup>

La reflexión acerca de la necesidad de definirse como hija y como nueva posible madre para inevitablemente por la identificación de las diferencias ínsitas incluso al interno del recorrido de continuidad femenina que une Gabriela a su linaje materno. Además notamos que al intentar configurar esta necesidad de oposición entre su madre y su nueva figura de madre, la autora propone una referencia intertextual:

Amo a mi madre, pero es mi madre. Se supone que debo odiarla. Como ella un día odió a la suya y como mi abuela odió a mi bisabuela y así hasta el infinito. OK, mi madre no ha sido cómplice silenciosa

---

<sup>1283</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>1284</sup> *Ibidem*, p. 92.

de los abusos sexuales a los que me sometía mi padre, ni ha permanecido quieta mientras me mutilaban el clítoris para ser aceptada por la tribu. No me ha ocurrido nada por el estilo. No tengo, como la mayoría, motivos tan graves para odiarla. Matar a la madre es simplemente una cuestión de supervivencia para la hembra humana. Y yo sabía hacerlo muy bien (Sylvia Plath *dixit*).<sup>1285</sup>

La heterogeneidad textual, en efecto, resulta ser muy relevante en esta crónica, en la que se presentan varios poemas de Sylvia Plath, de Louise Gluck<sup>1286</sup>, de amiga Adriana, una amiga limeña que acababa de suicidarse<sup>1287</sup>, y hasta una composición de la misma autora<sup>1288</sup>. Asimismo, en el texto son insertadas una carta original de padres de Wiener escritas mientras su madre estaba embarazada y dirigida al futuro bebé<sup>1289</sup> así como una carta que la misma autora dirige a su bebita al saber que se trata de una niña<sup>1290</sup>. La continuidad textual vigente a lo largo de toda la crónica se interrumpe en el capítulo dedicado al mes de mayo, en el que Wiener perfila la experiencia virtual de «Bundle of Joy», la clínica maternidad del mundo paralelo de Second Life. De hecho, bajo el título de «My bundle of Joy», la autora recopila siete perfiles de avatares de chicas que, en primera persona, opinan o cuentan su experiencia a propósito de la maternidad. El texto no desvela si se trata de testimonios reales que se encuentran en Second Life o si son ficcionalizaciones de la autora, lo que es cierto es que estos fragmentos contribuyen a crear, por un lado, un efecto de polifonía textual, y, por otro, a identificar una instancia narrativa plural, que mirar a la maternidad desde una perspectiva prismática. Como se puede notar en el siguiente ejemplo, las chicas, que relatan su historia desde una posición intradiegetica con focalización interna, se vuelven narradores secundarios:

Avatar: Gemma

Apariencia: Cabello negro, rizado. Gafas. Chaqueta azul.

Soy la modista con menopausia precoz que colgó carteles en las universidades ofreciendo 800 euros por los óvulos de una chica joven. Soy la que entró a un foro de Internet y descubrió que existían chicas que ofrecían sus óvulos por dinero. Soy a la que Alelí, una chica rubia de 20 años que limpiaba una

---

<sup>1285</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>1286</sup> *Ibidem*, pp. 49-50.

<sup>1287</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>1288</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>1289</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>1290</sup> *Ibidem*, pp. 91-92.

escalera, llamó para ofrecer sus óvulos y así se volvió la última esperanza para que mi árbol genealógico no se convirtiera en una ramita seca.<sup>1291</sup>

Sin embargo, este capítulo representa tan solo una paréntesis puesto que en los capítulos sucesivos el relato vuelve inmediatamente al nivel narrativo autodiegético protagonizado por la autora, siempre presentado como narración ulterior. El acercamiento a la posición temporal de la que escribe la autora se ocasiona en el último capítulo, titulado "29 de julio", dedicado al día del nacimiento de Lena, en el que las prolepsis, como la del siguiente ejemplo, sugiere una tensión aceleradora hacia el presente:

El día en que la vida que hasta ese momento conocía empezaría a cambiar para siempre me levanté con la idea de comprar la bolsa de compresas. Era la única cosa de la lista de equipamiento que me faltaba. Compresas para los descensos sanguinolientos que tendría inmediatamente después del parto. Salí en dirección a la farmacia.<sup>1292</sup>

Sin embargo el tiempo del relato y el tiempo de la historia se juntan tan solo en la sala de parto, es decir en el momento en que llega a su cumplimiento, por un lado, el proceso de formación de Lena y, por otro lado, también el proceso de transformación de la madre:

Ahora estoy sobre la camilla de sala de parto. Creo que ese es el vestido de verde como uno más del ejército de parteros que pueblan la habitación. Hay una media de diez personas ahí metidas. Que yo sepa, ninguno ha pagado entrada para ver el espectáculo. Me animan todos a la vez.<sup>1293</sup>

La colocación del punto exacto de donde parte la narración simultánea lo define como momento originario de nuevas vidas: todo lo que ha sido antes está en el pasado y solo queda un nuevo futuro por vivir, un futuro cuyos fragmentos pueden ser saboreados, como rápidas incursiones en vida sucesiva de la autora, o incluso como postales de los créditos de una película, en el epílogo, en el que encontramos breves párrafos aislados referidos a los primeros días de vida de Lena y de la nueva Gabriela en el hospital, como "Está completa. Sólo tiene una marca en un ojo. Está herida de

---

<sup>1291</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>1292</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>1293</sup> *Ibidem*, p. 151.

guerra. Huele a algo muy limpio. Es muy pequeña, delgada y pálida.[...] Creo que está asustada, un poco más que yo"<sup>1294</sup>, o bien: "Siempre que vuelve de las revisiones tiene cara de susto. Necesito irme de este sitio lo más pronto posible. Odio a todos, quiero asesinar a las enfermeras, a las familias y a los bebés"<sup>1295</sup>. Además, el cierre definitivo muestra una nueva conexión proléptica, que se relata todavía en el ámbito de la narración simultánea, y que establece y subraya la continuidad entre la figura de la madre, que a su vez a sino niña, y la hija:

Estamos metidas en un armario. «Papá, ven», grita Lena. Nos miramos en la oscuridad. Shuuuuu. No hacemos ruido. De niña me encantaba meterme en los armarios. En la casa de mi abuela había uno muy grane con una puerta corrediza. El olor a naftalina, la ropa colgada rozándome la cara, estar inmóvil, escuchando los ruidos de fuera y esperando que alguien me encuentre o al menos me busque. Aquí viene papá. Nos agazapamos. Estamos preparadas para asustarlo.<sup>1296</sup>

En conclusión, esta crónica extensa, organizada en forma de un relato singulativo, presenta dos niveles narrativos. El primer nivel está caracterizado por una instancia narrativa intradiegética, entre testimonial y autodiegética, con focalización interna, centrada en la experiencia de la autora y protagonista, que parte de una narración ulterior para alcanzar el locus de enunciación del relato hacia el final del texto, hecho marcado por el pase a la narración simultánea. El segundo nivel, en cambio, identifica instancias intradiegéticas alternativas a la voz autorial en las presentaciones de las indentidades de los avatares de Second Life en el sexto capítulo, aunque estos breves perfiles quizás podrían ser interpretados como muestras de aspectos de la experiencia de la autora misma que, como ya hemos afirmado a propósito de su obra, realiza un proceso de contagio con la realidad indagada y de fragmentación del yo que se recompone y estructura a través de una identidad plural.

---

<sup>1294</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>1295</sup> *Ídem*.

<sup>1296</sup> *Ibidem*, p. 156.

## 2.4 Perfiles sueltos y colecciones

El apartado de los perfiles, como ya hemos señalado en el primer capítulo, acoge textos que se configuran esencialmente como una crónica descriptiva dedicada a un personaje en particular, del que se indaga ya no la vida en general con intento biográfico, sino que se centra más bien en un determinado lapso de tiempo en el que esta figura tuvo una peculiar importancia a nivel social o histórico. El género del perfil también es conocido como "retrato"<sup>1297</sup>, y, como recuerda Herrscher<sup>1298</sup>, puede ser logrado a través de recursos narratológicos y retóricos distintos, de la presentación de varios puntos de vista, hasta contradictorios, acerca del mismo personaje, objeto del perfil, hasta la inclusión de entrevistas y de la crónica del seguimiento del personaje.

En Perú, el perfil ha sido un género periodístico muy trabajado y cultivado en la última década, como posibilidad expresiva e narrativa alternativa al periodismo denotativo de información, de hecho, algunos de los protagonistas del auge del periodismo narrativo peruano, como el escritor, profesor y editor Julio Villanueva Chang, incluso han sido promotores de esta tipología textual, activos desde los polos de enunciación de las facultades de periodismo de las principales universidades del país. El interés hacia el perfil, atestiguado por la composición nutrida de esta sección del corpus, deja entrever la ambición de la escuela periodística peruana, que mira con admiración a los ejemplos de grandes maestros del género, como Ryszard Kapuscinsky y Oriana Fallaci, entre otros.

Observando los textos que conforman este apartado, podemos notar la predominancia de una focalización temática variada, pero de todas formas centrada en personajes peruanos emblemáticos, desde los célebres políticos hasta desconocidos cuya historia resulta particularmente significativa a nivel nacional.

Toño Angulo Daneri, con *Llámallo amor, si quieres*<sup>1299</sup> dedica nueve perfiles a las historias de amor entre personajes peruanos relevantes, procedentes de distintos ámbitos de la sociedad, de los políticos que han protagonizado el siglo XX en Perú, como Víctor Haya de la Torre, y la ya muy nota triada Vladimiro Montesinos, Alberto Fujimori y Abimael Guzmán, hasta figuras que han marcado la historia peruana en el ámbito histórico, cultural y literario, como Francisco Pizarro, José María Arguedas pero también la famosa actriz María Micaela Villegas, conocida como La Perricholi.

---

<sup>1297</sup> Chillón, Albert, *op. cit.*, pp. 125-126.

<sup>1298</sup> Herrscher, Roberto, *op. cit.*, p. 184.

<sup>1299</sup> Angulo Daneri, Toño, *op. cit.*

*Día de visita: confesiones de mujeres desde el penal de Santa Mónica*, de Marco Avilés<sup>1300</sup>, en cambio, se centra en la población del penal femenino de Santa Mónica y reconstruye, a través de los testimonios orales recogidos en los días de visitas que el autor pasó con las internas, el perfil de algunas de ellas, que bien representan los distintos matices de la sociedad peruana.

También en la dimensión de la cárcel se centra la obra de Rosa María Cifuentes, *13 Asesinas*<sup>1301</sup>, resultado de una investigación acerca de la historia de mujeres peruanas que han llegado a ser asesinas. El interés de la autora es dar visibilidad a la dimensión de la violencia, incluso en las provincias, y a la relevancia de factores como la pobreza extrema, la falta de educación y la indiferencia del Estado en la trayectoria de vida de mujeres que tuvieron una experiencia de asesinato.

Por otro lado, *Pequeños dictadores. Seis personajes que (también) gobernaron un país*<sup>1302</sup>, es una colección de perfiles escritos por tres autores jóvenes, Luis Felipe Gamarra, Juan Manuel Robles y José Carlos Paredes, alumnos de Julio Villanueva Chang, dedicados a personajes que participaron, desde posiciones distintas y subrayadas por su identificación en el texto, a los beneficios de la década "fujimontesinista" y sin arrepentimientos. El texto, iluminando los ángulos menos conocidos del pasado de dichos personajes, demuestra como estas figuras no sean casos aislados incidentales en la historia de Perú, sino como, por el contrario, representen un estatus quo de las sociedades.

Juan Manuel Robles, interesando a encontrar su propia voz para escribir frente a los maestros peruanos del periodismo narrativo, también se comprometió con la recopilación de otro volumen de perfiles, *Lima freak. Vidas insólitas en una ciudad perturbada*<sup>1303</sup>, centrado en las historias de vida que se desarrollaron en las entrañas de esta ciudad grandísima, gris y nublada, en la que es muy fácil desaparecer o pasar desapercibido no obstante lo *freak*, es decir el estilo insólito, no necesariamente exterior y evidente, que caracteriza y une a estos personajes. Asimismo, algunos años más tarde, Robles escribe otro volumen, esta vez dedicado a un único perfil, *Zaraí Toledo. La hija patria*<sup>1304</sup>, centrado en la figura desconocida de Zaraí, la chica piurana que Alejandro Toledo reconoció como hija tan solo después de quince años, cuando su cargo gubernamental lo obligó a cerrar las cuentas con su pasado.

---

<sup>1300</sup> Avilés, Marco, *op. cit.*, 2012a.

<sup>1301</sup> Cifuentes, Rosa María, *op. cit.*

<sup>1302</sup> Gamarra, Luis Felipe; Robles, Juan Manuel; Paredes, José Carlos, *op. cit.*

<sup>1303</sup> Robles, Juan Manuel, *op. cit.*, 2007.

<sup>1304</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2009.

Por su parte, también otra joven promesa del panorama literario y periodístico peruano, Daniel Titinger, es autor de dos volúmenes en los que experimenta el perfil como género narrativo. En realidad se trata de volúmenes heterogéneos, que recogen tanto a crónicas como a perfiles, unidos bajo la definición de "historias reales", proporcionada por el autor, pero debido a la predominancia de los textos pertenecientes al género de los perfiles y a su continuidad temática con el resto de los libros que conforman el apartado en análisis, se han situado en la presente sección. Ambos libros, *Cholos contra el mundo*<sup>1305</sup>, y *Dios es peruano. Historias reales para creer en un país*<sup>1306</sup>, se centran en la exploración de la "peruanidad", es decir la esencia de la cultura, de los símbolos y de la historia peruana a través de figuras miliares que ponen de manifiesto las contradicciones y las ambigüedades del país.

El editor y fundador de la revista de periodismo narrativo Etiqueta Negra, Julio Villanueva Chang, es precursor del género: ya desde hace los últimos suspiros del siglo XX viene ensayando el perfil como forma narrativa de los seres que habitan la contemporaneidad y que caracterizan la sociedad peruana, en particular, la naturaleza humana, en general. Con *Elogios criminales*<sup>1307</sup> Chang se centra en figuras internacionales, como el cineasta alemán Herzog, el maestro polaco del periodismo Kapuscinsky o el nobel colombiano García Márquez, pero siempre enfocándolos desde una perspectiva inédita, iluminando lo que se cela detrás de las patinadas y mitificadas imágenes públicas. En cambio, con la antecedente recopilación de perfiles *Mariposas y murciélagos: crónicas y perfiles*<sup>1308</sup>, en la que también aparecen algunas crónicas, Chang se centra en personajes reales pero no conocidos, que por alguna razón pueden ser considerados emblemáticos en el análisis de la contemporaneidad y en la reflexión acerca de la sociedad peruana actual.

Asimismo, resulta particularmente emblemático para el trabajo sobre el perfil y su difusión el volumen *Yo, presidente: cinco políticos en su ruta al poder*<sup>1309</sup>, editado por Julio Villanueva Chang con textos de cinco jóvenes autores, egresados de la Facultad de Comunicación y Periodismo de la Universidad de Ciencias Aplicadas de Lima: Rodrigo Valencia, Paola Dongo, Eiko Kawamura, Tarcila Shinno y Gonzalo Carranza. La recopilación, de hecho, presenta trabajos que han sido elaborados por jóvenes alumnos del taller de Periodismo Literario dirigido por Chang y que analizan la trayectoria más íntima de cinco políticos, su mundo

---

<sup>1305</sup> Titinger, Daniel, *op. cit.*, 2012.

<sup>1306</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2006.

<sup>1307</sup> Villanueva Chang, Julio, *op. cit.*, 2009.

<sup>1308</sup> *Id.*, *op. cit.*, 1999.

<sup>1309</sup> Villanueva Chang, Julio (ed.) con textos de Valencia, Rodrigo; Dongo, Paola; Kawamura, Eiko; Shinno, Tarcila; Carranza, Gonzalo, *op. cit.*



detrás del telón y de las apariencias, utilizando el perfil como un verdadero ejercicio narrativo, como un molde para desarrollar una tipología de escritura creativa.

Cierra el apartado dedicado a los perfiles la colección de perfiles y crónicas *Sexografías*<sup>1310</sup>, una de las primeras y más conocidas obras de la escritora, poeta y periodista peruana Gabriela Wiener. Este volumen recoge sus emblemáticos trabajos de periodismo gonzo consagrados a la experiencia de la otredad y de las identidades sexuales alternativas al modelo heterocentrado, ahondando en territorios distintos que abarcan la tierra natal de Wiener, Perú, y la su patria de migración, España.

#### 2.4.1 Llámalo amor si quieres. Nueve historias de pasión de Toño Angulo Daneri

Toño Angulo Daneri, además de ser escritor, editor, director de varias revistas españolas y docente del máster de periodismo de la Universidad Complutense de Madrid, pertenece al círculos de periodistas que apostaron por el proyecto de periodismo narrativo creado con la revista peruana *Etiqueta Negra* y que trabajaron el género desde distintos puntos de vista. En particular, con *Llámalo amor si quieres. Nueve historias de pasión*<sup>1311</sup>, Toño Angulo se centra en el subgénero del perfil como posibilidad narrativa de lo real. El texto se compone de nueve perfiles, centrados en figuras que tuvieron un lugar relevante a lo largo de la historia peruana, y de las que se pretende indagar las relaciones amorosas, muy a menudo permanecidas ocultas. De estos textos, seis contemplan un personaje principal y su pareja, como en el caso de la mujer peruana Manuela Sáez y su seductor Simón Bolívar, del conocido animador televisivo Augusto Ferrando y su cuñada, del oscuro asesor gubernamental Vladimiro Montesinos y Jacqueline Beltrán, el conquistador Francisco Pizarro e Inés Huaylas, el ex presidente Alberto Fujimori y su ex mujer Susana Higuchi, la famosa precursora de la figura de la vedette de teatro La Perricholi y su amante, el virrey catalán Amat, y, finalmente, el líder de Sendero Luminoso Abimael Guzmán y su compañera Augusta La Torre. Sin embargo, los restantes dos perfiles describen personajes individuales, no acompañados por parejas: se trata del fundador del partido aprista Víctor Raúl Haya de la Torre, del que se investiga su presunta homosexualidad, y del escritor José María Arguedas, del que se indaga la imposibilidad de relacionarse con figuras femeninas a lo largo de su vida.

---

<sup>1310</sup> Wiener Bravo, Gabriela *op. cit.*, 2008.

<sup>1311</sup> Angulo Daneri, Toño, *op. cit.*

En todos los textos, el autor utiliza un esquema compositivo uniforme, que en primer lugar presenta a las figuras protagónicas a través de una instancia narrativa heterodiegética, que se coloca afuera del relato, y que sin embargo muestra una focalización omnisciente con respecto a sus personajes, como podemos observar mirando a los incipit de los textos:

Marilucha. Así le decían. Fue la última de las mujeres que pudo convertirse en la novia oficial de Haya de la Torre, si él hubiese querido. Se llamaba María Luisa García-Montero Koechlin. Era bonita, aristócrata, caprichosa; después se suicidó con veneno. Una vez lo fue a buscar al local de su partido, el Apra, acompañando al corresponsal de la revista Times que iba a hacerle una entrevista.<sup>1312</sup>

Nada alimenta tanto una pasión prohibida como el escándalo. La comidilla pública, el rumor asordado y la envidia de aquellos que solo saben quererse al amparo de una ley suelen ser como drogas que estimulan la lujuria de los amantes. La Perricholi sabía que al pasear de la mano del virrey Amat y recostarse en su hombro una tarde de fiesta callejera, estaba provocando las habladurías de los limeños pacatos del siglo XVIII.<sup>1313</sup>

En muchos casos, el texto despega enfocando a los personajes femeninos, como estrategia para llegar a definir el perfil sus parejas, de hecho los verdaderos protagonistas de estos perfiles resultan ser los hombres, excepción hecha por los perfiles que presentan las historia de Manuela Sáenz y de La Perricholi. Por lo tanto, en la mayoría de los casos, la mujer es tan solo el primer punto de vista o el primer informante del relato, y se configura como una herramienta narrativa indispensable para completar el cuadro del perfil protagónico del hombre. Por ejemplo, vemos que en el texto sobre Montesinos, la primera figura descrita es Jacqueline Beltránd, mientras que en el perfil dedicado a Fujimori, la narración se abre con un relato relativo a su esposa, Susana Higuchi:

Sentada en una silla que hacía veces de poltrona de playa, bajo una sombrilla que oscurecía su cabello voluntariamente rubio, Jacqueline Beltrán parecía una hermosa fiera adormilada por el dardo sedante

---

<sup>1312</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>1313</sup> *Ibidem*, p. 157.

de un cazador. Lucía un semblante de paz espiritual y tenía puestas unas gafas oscuras que, sin embargo, no podían ocultar el ardor fosforescente de sus ojos, intensos e inquisidores.<sup>1314</sup>

El cocinero no recuerda para cuántas personas preparó el banquete de la boda, pero sí que Susana Higuchi, la novia, lo había buscado algunos meses antes para darle la fecha y pedirle dos deseos. Su primer deseo era que en la celebración de su matrimonio se sirviese una gran variedad de bocaditos japoneses. El segundo, que hubiera abundancia, símbolo de una futura vida en pareja próspera, venturosa y, en lo posible, feliz.<sup>1315</sup>

El relato primero de estos textos atañe a las relaciones de amor de estos personajes, y se configura como una narración ulterior, en pasado, o bien como una narración simultánea, en presente, de carácter descriptivo. Sin embargo, no existe un tiempo de la historia uniforme, puesto que cada texto tiene su propia colocación temporal, conforme la figura retratada. Lo que sí podemos observar es que el autor desarrolla una tónica temporal bastante parecida en todos los textos, de hecho los nueve perfiles tienen en común una estructura fragmentada, en la que se alternan niveles narrativos caracterizados por impostaciones modales pero también temporales distintas. Angulo abre sus narraciones *in medias res*, puesto que el perfil no trata la entera vicisitud biográfica del personaje sino analiza tan solo algunos aspectos, como se puede notar en el íncipit del texto dedicado a Manuela Sáenz y Simón Bolívar:

El general se acercó hasta ella, la saludó inclinando el cuerpo con una venia extravagante y la invitó a bailar. Manuela Sáenz le aceptó esa primera pieza sabiendo de antemano que él trataría de llevarla a la cama esa misma noche, apenas su marido se hubiera descuidado. Para ese tiempo, de Simón Bolívar ya se contaban tantos triunfos en los oficios de la guerra como hazañas fabulosas en los trajines de amor. Ella lo sabía.<sup>1316</sup>

El pase de la narración ulterior a la narración simultánea está marcado por el proceso de construcción del perfil logrado a través de los testimonios de familiares, amigos, personas que conocieron y vivieron junto con el protagonista del texto y que pueden proporcionar informaciones, a veces incluso contrastantes, acerca

---

<sup>1314</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>1315</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>1316</sup> *Ibidem*, p. 47.

del tema indagado. Los testimonios de estos múltiples informantes, como podemos notar en las citas siguientes, colaboran en conferir al texto una voz polifónica y prismática, en la que la voz del autor se pierde en el coro de las opiniones ajenas, que en algunos casos aparecen como fragmentos de discurso indirecto transpuesto, del tipo "—Mi papá decía siempre que la mayor parte de su fortuna la hizo con La Peña — recuerda Juan Carlos, sentado ahora en la consola de edición de videos de su casa-teatro"<sup>1317</sup>, o bien "—Era un amor de gente —dice alguien que vivió muy cerca del trío amoroso—. Cuando tuvo que cuidar a Mechita y después a Augusto cuando ya era un anciano, Julia fue siempre una enfermera de lujo"<sup>1318</sup>, mientras que en otros casos aparecen como segmentos más largos en cuyas líneas dialogan más interlocutores, como en el siguiente ejemplo:

«Para una relación sentimental existía la gran barrera de la diferencia de edades», dice Soto. «Tal vez debido a ello, Víctor Raúl se cuidó de manejar la relación con mucha discreción». Los parientes de ella, sin embargo, no recuerdan ningún viaje largo durante esos años. Marilucha tampoco. Ella ha relatado en sus memorias que esa noche de la entrevista se despidió de Haya con la promesa de escribirle.<sup>1319</sup>

En estos segmentos, de hecho, se evidencian dos distintas instancias narrativas intradieéticas: por un lado, la voz testimonial de los informantes, que se configura como una narración secundaria, insertada en el relato primero, pero también, por otro lado, la voz autodieética del autor que se coloca en el relato y describe, desde una posición por lo tanto interna a la diégesis, el proceso de recolección de los testimonios y los encuentros con los informantes previos al momento de la escritura. La narración se vuelve, por ende, simultánea, como destaca en los siguientes ejemplos:

Estamos en su casa. Hace un rato hemos regresado de almorzar en un restaurante de comida chino-peruana y ahora él le pregunta a su novio qué hay para cenar. Juan Carlos es diabético, igual que casi todos en su familia, aunque él jura que trata de cuidarse. Si come grasas, harinas y bebe gaseosas, como esta tarde, después dice que se castiga con una dieta de pollo y verduras hervidas.<sup>1320</sup>

---

<sup>1317</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>1318</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>1319</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>1320</sup> *Ibidem*, p. 62.

Hay una historia con más detalles acerca de la homosexualidad de Haya de la Torre. La cuenta Andrés Coyné, un poeta francés. [...] Lo he llamado por teléfono para conversar de su amistad con Haya de la Torre. «Sabe que era homosexual, verdad?», me pregunta. Coyné está trabajando en una nueva edición de la obra de Moro, así que tiene abundantes cuadernos y notas a la mano.<sup>1321</sup>

A veces, la voz del autor aunque permanezca intradiegética, ya no es autodiegética o protagónica sino más bien cumple una función meta-testimonial puesto que se configura como un personaje más de las escenas en las que se presentan los testimonios de los informantes. Asimismo, en algunos casos vemos que el autor se dirige directamente a sus lectores, proponiendo entonces un relato meta-comunicativo en el que muestra su propia relación con la escritura, como en el perfil dedicado al romance entre el animador televisivo Augusto Ferrando y su cuñada:

Imaginen una novela rosa con un argumento como este: un locutor de carreras de caballos enamora a su prima hermana de catorce años. La chica queda encinta. Los padres de ambos aprueban el embarazo, bendicen la boda y pasan a ser hermanos y consuegros a la vez. [...] Si piensan que este es el entramado de una telenovela imposible, entérese de que es una historia real ocurrida al margen de la cámaras de televisión.<sup>1322</sup>

Además, cabe subrayar que el relato resulta fragmentado, en continuo diálogo entre narración ulterior y narración simultánea, entre distintos puntos de vista. Si consideramos la categoría narratológica temporal de la frecuencia, de hecho, estos relatos resultan ser repetitivos, puesto que la misma relación, o los mismos acontecimientos son narrados desde voces distintas con una continua ocurrencia del mismo episodio:

En su relato autobiográfico Marilucha cuenta que la noche de su segunda cita con Haya regresó eufórica a su casa. Le preguntó a una de las chicas que trabajaba para ella: "¿Crees que me amará?" ¿Podré conquistarlo?" [...] Nunca más volvieron a verse. Él jamás la buscó y quizás ella tampoco. Nueve años después, en 1971, algunos apistas habrían de reconocer su rostro en las fotos que

---

<sup>1321</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>1322</sup> *Ibidem*, p. 61.

acompañaban un obituario. Era el mismo final que me narró su sobrino: Marilucha vivía en una inmensa casona con sus padres, sus hermanas y un cuñado argentino. [...] Se había suicidado con veneno.<sup>1323</sup>

En este recorrido podemos identificar una alternancia muy rápida entre analepsis y prolepsis. A través de estas figuras se construyen los distintos relatos, por ejemplo en el ya mencionado retrato de la pareja Fujimori-Higuchi, el relato se abre con una analepsis interna al tiempo de los preparativos de la boda del futuro matrimonio:

Susana Higuchi Miyagawa lo recuerda así:

—Yo veía con sus ojos. Lo admiraba como jamás he admirado a nadie.

Susana tenía en esa época veinticuatro años.<sup>1324</sup>

Las escenas se concatenan de manera ritmada, alternándose entre pasado y presente, de hecho, sucesivamente el relato alcanza la narración simultánea centrándose en la figura de un testigo, es decir el cocinero que preparó el banquete de boda para los Fujimori: "El cocinero del banquete de la boda se llama Humberto Sato. Es dueño del Costanera 700, un restaurante de cocina *nikkei* adonde llegan a comer presidentes de toda América Latina"<sup>1325</sup>. Otro ejemplo de este mismo procedimiento se puede notar en el texto dedicado a José María Arguedas, que se abre con una analepsis interna al tiempo de la historia, colocada antes de la muerte del escritor:

Cuatro meses antes de suicidarse, José María Arguedas estuvo deambulando por unas calles del centro de Santiago tratando de encontrar una última mujer que le devolviese el sentido de la vida. Buscaba una prostituta, y no era la primera vez que lo hacía.<sup>1326</sup>

Tras la presentación del personaje, con el cambio de escena, la narración llega en cambio al presente, y a la consideración póstuma de la obra de Arguedas:

---

<sup>1323</sup> *Ídem*.

<sup>1324</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>1325</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>1326</sup> *Ibidem*, p. 81.

Todos los relatos de Arguedas pueden leerse como fragmentos de su autobiografía, de una sola e inmensa confesión. Esto que podría decirse de cualquier narrador, en su caso era más evidente. Él mismo se encargó de remarcar ese sello rememorativo y nostálgico en su obra.<sup>1327</sup>

A propósito del cambio de escena, cabe subrayar que la transición entre una y otra es señalado gráficamente en el texto por una separación de párrafos extravagante: de hecho, los tradicionales tres asteriscos [\*\*\*] se han sustituidos con tres pequeños corazones que, desde luego, subrayan la continuidad temática que une los perfiles de la colección y asimismo demuestra cierta libertad de lenguaje no escritural de las que se apropia el heterogéneo género del periodismo narrativo.

Por otro lado, las figuras prolépticas, diseminadas a lo largo del texto, dejan entrever el futuro del personaje, que a menudo ya es conocido. El mismo título es de alguna forma proléptico y evocativo porque sugiere el tipo de relación que se instaura entre los dos personajes, cuyas identidades aparecen en el subtítulo, como por ejemplo "La infidelidad es una cuestión de método. Manuela Sáenz y Simón Bolívar", "Se busca una mujer para el invierno. Francisco Pizarro e Inés Huaylas", o bien "Llámalo amor, si quieres. Alberto Fujimori y Susana Higuchi", que presta el título a todo el volumen. En algunos casos también se evidencia una intertextualidad leve, de la que emerge un sentido de ironía y un ligero sabor a parodia, como en el título "La tía Julia y el animador. Augusto Ferrando y su cuñada". En muchos casos, en la presentación inicial de la pareja o del personaje, Angulo inserta un breve sumario narrativo que resume y anticipa el final de la historia, como por ejemplo en la crónica dedicada a Francisco Pizarro y a Inés Huaylas:

Fue el macabro preámbulo para un final de telenovela: casi de inmediato, Pizarro desposó a la princesa Huaila Yupanqui, hermana del vencido, y al hacerlo, la bautizó como Inés Huaylas, una ñusta con nombre cristiano para que fuese la madre de sus hijos. Francisco Pizarro fue así conquistador y fundador a la vez. Sin con el asesinato de Atahualpa había inaugurado la conquista del Perú, al casarse con la hermana de ese mismo Inca, y luego tener hijos con ella, estaba fecundando una nueva forma de ser peruano. Una forma mestiza de la que Pizarro, le guste a quien le guste, fue el primer padre.<sup>1328</sup>

El sumario narrativo, además, es una de las herramientas utilizadas para acelerar el ritmo del relato, en contraste con las numerosas ocasiones en las que, en cambio, el ritmo narrativo disminuye. De hecho, en

---

<sup>1327</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>1328</sup> *Ibidem*, p. 119.

estos perfiles, el final de las historias en la mayoría de los casos ya es conocido y renombrado, lo que en cambio no se conoce es precisamente lo que hay de por medio, y es allí donde el tiempo del relato se dilata. A través del recurso narrativo de las escenas dialogadas, de hecho, el ritmo ralentiza debido a la reproducción o escenificación de episodios relatados o de los testimonios coleccionados por el autor, que elige ficcionalizar o imaginar y luego transponer el discurso de los informantes, como en la crónica dedicada a Guzmán y a su compañera:

—No fue un amor a primera vista, si es que eso existe —dice ahora, más de cuatro décadas después, una persona que conserva unas fotos de Augusta La Torre como recuerdo de su amistad. [...] Pero por ahora esta amiga dice que Augusta, además de su sencillez, tenía esa sensibilidad de las niñas criadas en el campo. —Nosotros éramos de familias de clase media acomodada —explica. Ella tenía su fundo, y yo iba al de mi abuela. Si salíamos a pasear y nos tocaba cruzar un río, los peones tenían que cargarnos, y eso le dolía<sup>1329</sup>.

Por lo tanto, el desarrollo del perfil es logrado a través de un verdadero debate entre los informantes, el relato procede de la recolección de los testimonios, y culmina en un final en el que el autor recapitula la información y proporciona una reflexión de carácter general en una pausa reformulativa, como en el perfil en el que se cuestiona la presunta homosexualidad de Haya de la Torre:

Fue Haya de la Torre homosexual? Lo más probable es que sí. La homosexualidad de Haya, o mejor dicho su ocultamiento, tenía a que ver con su vida pública. Para todos, él era un hombre célibe y aun asexual. Era fue la imagen que siempre quiso dar de sí mismo: de esa forma se hizo político, y así también organizó su partido. Como la mayoría de líderes mesiánicos que se sienten llamados a ser los conductores de un pueblo, Haya no admitía réplicas.[...] Por qué jamás admitió su homosexualidad? Si lo hizo fue antes de convertirse en político. [...] Como los sacerdotes, quizás el celibato de Haya fue solo un disimulo para la audiencia. O como él prefería decir, fue su sacrificio.<sup>1330</sup>

En conclusión, observando la arquitectura narratológica de los nueve perfiles que componen este volumen se pueden observar, en total, tres niveles narrativos: un primer nivel relativo al relato primero de las

---

<sup>1329</sup> *Ibidem*, p. 176 y p. 179.

<sup>1330</sup> *Ibidem*, p. 38 y p. 43.



relaciones amorosas de los personajes protagonistas, caracterizado por una instancia heterodiegética omnisciente, un segundo nivel relativo al relato intradiegético del autor, que oscila entre lo autodiegético y lo testimonial narrando el proceso de recolección de las voces de los informantes, y, por último, un tercer nivel, también intradiegético, relativo a los segmentos metadiegéticos que atañen a los relatos de los numerosos informantes.

#### 2.4.2. Día de visita: confesiones de mujeres desde el penal de Santa Mónica *de Marco Avilés*

El texto *Día de visita: confesiones de mujeres desde el penal de Santa Mónica*<sup>1331</sup> de Marco Avilés, se compone, en total, de dieciséis perfiles, dedicados al universo paralelo de la sociedad que se crea y recrea en la dimensión carcelaria, al que se añaden un texto introductorio y uno conclusivo. El volumen es el fruto de una investigación llevada al cabo a través de numerosas visitas al penal femenino de Santa Mónica, en el distrito de Chorrillos, que el autor define "cárcel repleta de burriers extranjeras"<sup>1332</sup>, donde se encuentran mayormente mujeres extranjeras, pero también peruanas, que trabajaron como mensajeras de la droga, como dice Avilés "casi todas culpables de haber intentado trasladar cocaína a Europa a través del aeropuerto de Lima"<sup>1333</sup>. Santa Mónica es pintado como una especie de universo a parte, en las que las mujeres viven una existencia suspendida entre lo que fue antes y lo que será después, un eterno "mientras", en el que intentan sobrevivir a sus recuerdos pero también a las privaciones y a las duras condiciones del penal. Además, el penal recubre un lugar especial en el mismo equilibrio de la sociedad limeña, puesto que, debido a la renombrada belleza y al exotismo de sus reclusas, el lugar se haya vuelto una especie de atractivo turístico al que acceden varios hombres en busca de pareja o de un visado internacional: las chicas en muchos casos se hacen mimar con pequeños detalles, como trozos de jabón o papel higiénico, herramientas indispensables para enfrentar la experiencia de la cárcel, a cambio de una charla o de promesas vanas y lejanas:

---

<sup>1331</sup> Avilés, Marco, *op. cit.*, 2012a.

<sup>1332</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>1333</sup> *Ibidem*, p. 26.

Hay otros que vienen dispuestos a pagar para casarse con alguna reclusa extranjera y de esa manera tramitar una visa a Europa o a Estados Unidos. Otros dicen que vienen acompañando a un amigo, mordidos por la curiosidad que genera la fama de este penal y sus cientos de mujeres hermosas. Donde *hermosa* suele ser sinónimo de extranjera, y más aun cuando esa extranjera es rubia. Para algunos, la cárcel de mujeres es un mercado atractivo de carne forastera.<sup>1334</sup>

Como bien observa Jaime Bedoya, otro escritor de nuestro corpus, en el prólogo, el trabajo de Avilés que retrata, antes que crímenes, historias de pobreza económica y cultural, de abandono y de analfabetismo que afecta a las escombros menos visibilizados de la sociedad peruana, "para los de afuera, será un catálogo de sueños en medio de una pesadilla. Pero para las de adentro será una ventana en la pared"<sup>1335</sup>. De hecho, los dieciséis perfiles retratan a internas del penal, poniendo en luz, por un lado, las realidades más íntimas y concretas de estas personas, y, por otro lado, el microcosmo de la cárcel, con sus protagonistas, sus reglas e incluso sus incoherencias. Avilés, como él mismo explica en el texto introductorio titulado "El proceso", ha entrevistado a las reclusas del penal durante varios "días de visita", es decir días en los que el penal acepta una amplia gama de subversiones y desvíos de la reglamentación debido a la posibilidad de contacto entre los dos mundos creados por la institución carcelaria: las de adentro y los de afuera.

En estos textos, por lo tanto, cobran vida los retratos de figuras emblemáticas, como el de Anita, traficante alemana que no logró acostumbrarse al hedor de las celdas y de los espacios del penal y a sus precarias situaciones higiénicas hasta perder el olfato, el de María, la mujer que vendió su hija recién nacida por trescientos soles y que ahora no logra liberarse de sus pesadillas, de Amelia, una de "las fantasmas"<sup>1336</sup> es decir enfermas psíquicas de la cárcel, de Nidia, narcotraficante de Tingo María acostumbrada a tragar bolas de cocaína para pasar las fronteras hacia Tailandia quebrada por la misma organización para la que trabajaba, o de Sasha, una de los "chitos"<sup>1337</sup>, es decir mujeres homosexuales que tratan de tener aspecto de hombre. Estos son los seres que habitan el penal femenino de Santa Mónica. Lo que emerge de los perfiles es una frecuente recurrencia del tema del margen, de las poliédricas caras ocultas de la sociedad, de hecho ellos enfocan los problemas que afectan a la realidad y que de alguna forma condicionan la conducta

---

<sup>1334</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>1335</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>1336</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>1337</sup> *Ibidem*, p. 111.

humana. De hecho, por un lado, Avilés enfoca problemas externos, como el analfabetismo, la pobreza cultural y también el contexto de violencia social, como causa primera de la inclinación al delito:

María no sabe leer ni escribir. No sabe la fecha exacta de su cumpleaños. Nunca ha tenido un documento de identidad. Tampoco sabe firmar. [...] Todavía era una adolescente cuando se enamoró de un hombre mucho mayor que ella. Era un vendedor callejero de máquinas de afeitar, tosco, casado y con varios hijos. María era su amante. Él solía emborracharse y llegar de madrugada a la casa que compartía con ella en San Juan de Lurigancho, ese distrito lleno de cerros polvorientos que suelen ser colonizados por gente muy pobre. La despertaba, la golpeaba, le arrancaba la ropa y entonces la violaba.<sup>1338</sup>

Por otro lado, el autor hace hincapié en la violencia ínsita en la misma institución carcelaria, que, además de ser un lugar terrible por sus condiciones higiénicas y por los malos tratos hacia las internas, se otorga el derecho de reprimir los impulsos de las reclusas y los comportamientos reprobables a través del reglamento estricto incluso de las cuestiones de género:

Habrían bastado que las vieran besarse para que las enviaran al calabozo. El lesbianismo se castiga así en el penal, como si se tratara de una enfermedad que se reproduce con el ejemplo. Ninguna mujer puede besar a otra en la boca. No pueden caminar tomadas de la mano. No pueden abrazarse de manera sospechosa.<sup>1339</sup>

La cárcel es descrita incluso como una máquina de control biopolítico de los cuerpos de las mujeres, cuya sexualidad es frustrada por una legislación desigual: si en la cárcel de varones de Lurigancho, en el que hay ocho veces el número de reclusos previsto para esos pabellones, se toleran los momentos de intimidad entre los reclusos y sus mujeres o parejas o hasta prostitutas, en el penal de mujeres existe un "adonisterio", al que se puede acceder tras haber recibido el permiso de "visita íntima", otorgada tan solo a "parejas oficiales" y con largos meses de espera. La investigación de Avilés, entonces, además de proponer rasgos testimoniales adquiere matices de lúcida denuncia social de la condición traumática de la cotidianidad carcelaria:

---

<sup>1338</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>1339</sup> *Ibidem*, p. 115.

¿Por qué la libertad sexual es tan diferente para los reclusos y las reclusas? Le hice la pregunta a un alto funcionario del Instituto Nacional Penitenciario que me recibió una noche de junio en su oficina. La diferencia, me explicó, es que los hombres no quedan embarazados y las mujeres sí. ¿Qué nos hacemos con las criaturas que podrían nacer si ellas tuvieran más permisividad?, me dijo. Se trataba de un alto funcionario, pero no es tan importante decir su nombre ni su cargo como entender que así piensa el sistema carcelario. Los reclusos no quedan encinta, las reclusas, sí. Los hombres pueden tener sexo, las mujeres no.<sup>1340</sup>

El tiempo de la historia abarca el desarrollo de la investigación, es decir los varios días de visitas en los que Avilés pudo entrevistar a los personajes que habitan la dimensión carcelaria, desde los hombres que lo frecuentan en busca de aventuras amorosas, hasta reclusas y carceleras, mientras que el tiempo del relato se amplía mucho, porque en la narración simultánea relativa a los encuentros realizados en los días de visita se insertan las analepsis que, como veremos más adelante, incursionan en las biografías y en las memorias de las figuras retratadas. Sin embargo, Avilés coloca el momento originario del volumen en un punto que se encuentra tanto afuera del tiempo de la historia así como afuera de la narración pura y dura, de hecho es en el prólogo titulado "El proceso" que el autor, antes de escribir los perfiles, emprende el viaje iniciático hacia las entrañas de la sociedad peruanas circunscrita en el penal:

Este libro todavía no existe. Estoy parado en las afueras del penal Santa Mónica, en Chorrillos, ese distrito de pescadores y neblina espesa al filo del mar, donde apunto en mi libreta que la avenida Huaylas es un río sucio, de negocios tristes, avisos llamativos y automóviles que escapan hacia las playas del sur.<sup>1341</sup>

La instancia narrativa que Avilés configura es entonces autodiegética, protagonista de este "proceso" que dará comienzo a la obra, y que se coloca en este margen precario que es el umbral del penal, el límite entre el afuera y el adentro, y que se expresa sus pensamientos y sus reflexiones oscilando entre un discurso indirecto libre y una narración simultánea de sus acciones:

---

<sup>1340</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>1341</sup> *Ibidem*, p. 19.

Semáforo en rojo. Carajo. ¿Qué hacía toda esa gente allí? Semáforo en verde. La avenida Haylas sigue su curso bajo un cielo cada vez más celeste a medida que uno se aleja de Lima y aquella enorme fila de hombres tal vez fue solo una visión, una grieta del tiempo. Como piloto o pasajero rumbo al mar, he tenido esta sensación cientos de veces. La sensación de pasar ante un monstruo de mil ojos y brazos que reposa en las puertas de un castillo inexpugnable, el penal de mujeres de Santa Mónica.<sup>1342</sup>

La metáfora metonímica del "monstruo de mil ojos", listo para tragarse al escritor, resulta particularmente adecuada a describir lo que efectivamente se encuentra tanto adentro del penal como en el libro. Una vez superado el límite, empezará, ya a partir de la cola para el ingreso, un viaje dantesco por los girones del infierno en el que Avilés encuentra a varias caras de una misma desolación, de una única sociedad: "Todos somos delincuentes. Somos delincuentes visitando a sus mujeres delincuentes: las delincuentes más famosas del Perú, las reclusas de Santa Mónica"<sup>1343</sup>.

El objetivo que el autor se propone con este texto, en realidad, es mostrar la cárcel en su dimensión más concreta y contrastarla con la imagen difundidas por los medios de comunicación, que mucho enfatizan el certamen de belleza interno al penal "Miss Santa Mónica" y muy poco relatan la cotidianidad de la vida carcelaria, sus molestias, y sus violencias:

Pues, estoy aquí, un sábado por la mañana, parado en las afueras de Santa Mónica, custodiando mi lugar en medio de la fila de caballeros. [...] Estoy en el punto exacto en que este libro todavía no existe. En el límite geográfico entre las mentiras –gracias a la TV por llegar antes al lugar de los hechos– y las verdades que enseguida me contarán las reclusas. Estoy en el día de visitas.<sup>1344</sup>

El relato primero que une a todos los textos atañe a la narración simultánea del encuentro y de las conversaciones con las presas, en una dúplice dimensión testimonial: por un lado, tenemos el testimonio autodiegético del autor, y por otro las confesiones intradiegéticas de los personajes de la cárcel. Sin embargo, tras el prólogo la instancia intradiegética del autor-narrador se mantiene en el umbral de la narración, sin exponerse demasiado. Se trata de una narración en primera persona que nunca dice "yo", aunque la presencia del autor-narrador sea delatada por la focalización interna, entonces por el relato según

---

<sup>1342</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>1343</sup> *Ídem*.

<sup>1344</sup> *Ibidem*, p. 21.

el punto de vista del mismo autor. Sin embargo, las implicaciones directas de la figura del autor-narrador son escasas y a menudo atañen a los flashes en los que Avilés conecta el tiempo del relato al tiempo de la escritura del libro, como en el siguiente ejemplo: "a Lucio «no le importaba si María tiraba la criatura a la basura, lo abortaba o lo mataba al nacer». Pero María me ha pedido que él no forme parte de esta historia. Lo ama"<sup>1345</sup>. En algunas ocasiones, el autor-narrador en las vestes del reportero que desarrolla la investigación incluso resulta implicado en escenas dialogadas, construidas a través de la transposición del discurso directo y entonces de la ficcionalización o escenificación de los episodios verídicos ocasionados en los días de visita en el penal, como se puede notar en el siguiente fragmento:

María pasa varios minutos en silencio. Su mirada recorre la monótona geografía de la mesa de plástico. las lágrimas se descuelgan hacia el delantal. Una amiga y después otra vienen a acariciarle la cabeza, le toman de la mano como quien arroja un salvavidas inútil.

—Sabes algo de la niña?

—Nada sé.

—Nada?

—Nada. Pero hay algo que nadie me entiende. Creo que me gustaría conocerla y cargarla al menos por un ratito, y escuchar que ya aprendió a decir «mamá». No me importa que se lo diga a otra.<sup>1346</sup>

Asimismo, podemos observar la presencia de segmentos de discurso directo transpuesto que procede de las entrevistas realizadas por el autor y que configura, como ya se ha dicho, una narración metadieгética con narradores secundarios relativa a los testimonios orales de las mujeres del penal, como en el fragmento a continuación, tomado de la historia de Ana, una interna alemana que perdió el olfato tras sus primeras semanas en Santa Mónica:

—Ya han pasado más de dos años y, por supuesto, sigo sin oler —dice Anita agitando mucho los brazos, señalando a todos lados—. ¿Qué cosa agradable hay acá? ¿Acaso hay flores? Todo es sucio en el penal, desde la comida hasta los baños. Vas por allí y ves que alguien ha escupido. Llegas a tu celda y encuentras que tus compañeras han dejado restos de comida durante varios días. Tratas de dormir,

---

<sup>1345</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>1346</sup> *Ibidem*, pp. 83-84.

pero tu cuarto huele a orines de cucarachas. ¿En qué parte de la sentencia se dice que las internas tenemos que soportar esta suciedad y vivir como animales de establo?<sup>1347</sup>

En otros casos, los testimonios son propuestos en forma de discurso directo narrativizado en el que la instancia narrativa vuelve a ser la del autor-narrador y sin embargo esta voz consiste en una herramienta para relatar la experiencia de la informante, como en el siguiente ejemplo, tomado de la historia de Jessica, una mujer adicta a la pasta básica de cocaína: "Lo que más extraña de sus mejores días en libertad –dice después de dar una primera vuelta por el patio del penal– es que entonces no tenía que trabajar. Jessica tenía un esposo que salía a la calle por ella"<sup>1348</sup>. De hecho, es con la misma voz del autor-narrador que en el texto se presentan analepsis sobre las historias personales de las reclusas:

Amelia tiene cuarenta y tres años, lleva ocho reclusa en el penal y aún le faltan cinco para cumplir su condena por burrier. Durante su encierro ha visto crecer árboles del jardín, desde que eran unas plantas pequeñas, ha vivido un intento de motín, ha visto el cambio de al menos una docena de directoras del penal, y ha despedido a casi todas las reclusas que conoció al llegar. En ocho años tampoco ha tenido un novio. Solo conserva el recuerdo de una aventura fugaz con el hermano de una de sus compañeras. Esa vez sufrió tanto que solo pudo sacarse ese clavo con otro mayor, un amor más poderoso, uno que también liberaba a otras reclusas de sus propios tormentos –drogas, depresión, culpas–, y que a veces demanda tanta atención como el enamorado más caprichoso. Dios. Amelia me lo había contado como una anécdota sin importancia.<sup>1349</sup>

Una característica transversal que une a los perfiles de este volumen, es la presencia de elementos heterogéneos: dibujos<sup>1350</sup> y de páginas de diarios personales de las presas<sup>1351</sup>, cartas de familiares<sup>1352</sup>, anotaciones de las reclusas en la libreta del autor<sup>1353</sup>, un acta de matrimonio de la unión de dos reclusas y hasta documentos del penal como la solicitud de una habitación conyugal enviada por una reclusa<sup>1354</sup>.

---

<sup>1347</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>1348</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>1349</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>1350</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>1351</sup> *Ibidem*, p. 48, 121, 125.

<sup>1352</sup> *Ibidem*, p. 105, 148.

<sup>1353</sup> *Ibidem*, p. 73, 162.

<sup>1354</sup> *Ibidem*, p. 201.

Asimismo, cabe señalar que la heterogeneidad compositiva es subrayada por otro recurso estilístico que ya se ha observado a propósito del último volumen de perfiles analizado, es decir los asteriscos que normalmente sellan el cambio de escena están substituidos por otros signos gráficos, en este caso la transición es marcada por pequeños dibujos que reflejan y simbolizan las vicisitudes narradas, como flores, gatos, narices, bicicletas, cestos, pistolas, teléfonos, cerezas y alianzas, entre otros.

En general, los perfiles propuestos por Avilés en este volumen siguen un esquema que se repite en los textos, de hecho, el autor, en primer lugar, inaugura el relato con una narración simultánea, dedicada al enfoque del personaje protagonista en el presente, colocado en la dimensión del encuentro entre esta figura y el mismo autor en los días de visita en Santa Mónica, para luego retroceder a una narración ulterior dedicada a las experiencias pasadas del informante, para dejar que estas iluminen su condición actual, y de allí, en último lugar, volver al presente, y entonces a la narración simultánea, en la que Avilés concluye el relato relativo al encuentro autor-informante y abandona al personaje. En cada texto, además, aparece una pequeña glosa titulada "Posdata", en la que Avilés, a través de una figura proleptica, proporciona información o hipótesis sobre el futuro del informante, desde una posición temporal afuera del tiempo de la historia. Para ejemplificar el proceso escritural, fijémonos en el perfil dedicado a la historia de María Gutiérrez, interna culpable de haber vendido su hija recién nacida. En primer lugar, Avilés enfoca la figura de esta mujer quien, "durante varias tardes de verano, en el tiempo libre que las jefas de cocina le conceden para almorzar"<sup>1355</sup>, le va contando de cómo llegó al penal tras haber vendido a su bebita. Sucesivamente, el autor pasa a indagar en el pasado de María, subrayando sus precarias condiciones de vida, la pobreza cultural de la que estaba rodeada, el analfabetismo, el alcoholismo, e incluso la falta de opciones en la que se encontró en el momento en que una pareja que no podía tener hijos se propuso para adoptar a su quinto hijo, procedente de una relación extraconyugal, salvo ser delatada por una vecina<sup>1356</sup>. Tras esta secuencia analéptica, el relato vuelve al momento presente, en el que María cuenta sus pesadillas, da voz al sentido de culpa que le destroza el corazón cada día, y es así que Avilés deja a la mujer, abrazada a una frazada al despertar. Sin embargo, en el "posdata", asevera que María todavía no ha salido de la cárcel "aunque dice que cuando esté libre, por fin, buscará a su hija"<sup>1357</sup>. Por lo tanto, cada texto se construye a través de una tónica que abarca una tríplice temporalidad: presente, pasado y futuro de la figura que habita el perfil.

---

<sup>1355</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>1356</sup> *Ibidem*, p. 79-80.

<sup>1357</sup> *Ibidem*, p. 84.



En definitiva, en el volumen de Avilés se pueden distinguir dos diferentes niveles narrativos: por un lado un continuum intradiegético caracterizado por una focalización interna y por la oscilación temporal del pasado al presente y hasta al futuro en la glosa "posdata", y, por otro lado, episodios metadieгéticos relativos a los testimonios de los personajes del mundo de la cárcel, expresados en forma de narraciones intradieгéticas de segundo grado.

#### 2.4.3 13 Asesinas de Rosa María Cifuentes

La dimensión del crimen es investigada también por la periodista e investigadora Rosa María Cifuentes en la colección de perfiles *13 Asesinas*<sup>1358</sup>, que recoge trece perfiles de mujeres asesinas procedentes de distintos ambientes sociales y de varias zonas de Perú. Rosa Cifuentes, como autora, queda un poco al margen del movimiento peruano de periodismo narrativo, agregado, como se ha dicho, en torno a proyectos literarios como los de la revista *Etiqueta Negra* y del grupo "Nuevos Cronistas de Indias", ni tampoco está relacionada con la vertiente intercontinental del Nuevo Periodismo Iberoamericano cuyo centro de irradiación es representado por la FNPI de Cartagena. Más bien Cifuentes viene de una formación de periodismo clásica, aplicada a la investigación principalmente en los temas de salud, desarrollo y educación en Lima y en la provincia. Su obra, sin embargo, resulta significativa puesto que pone de manifiesto la necesidad de evadir a las imposiciones del periodismo tradicional y al esquema de la noticia para incursionar en las realidades concretas y en las situaciones que se quiere retratar a través de un proceso de inmersión, es decir a través de una profunda investigación. De hecho, en el prólogo, Cifuentes pone de manifiesto esta inquietud por la incapacidad del periodismo tradicional por romper el esquema del sensacionalismo relacionado con los casos de asesinato protagonizado por mujeres, y el empuje hacia la necesidad de encontrar una forma narrativa adecuada a resaltar las causas reales, las fuentes y las condiciones que de alguna forma posibilitaron el crimen. Asevera la autora:

Dentro de las trece historias que aquí hallarán, varias de ellas proceden de la provincia, porque advertí el centralismo de las informaciones y porque quiero enfocar cómo la pobreza extrema, la falta de educación y la indiferencia gubernamental han llevado varias de estas mujeres al caos, a la falta de

---

<sup>1358</sup> Cifuentes, Rosa María, *op. cit.*

oportunidades para ser mejores, de crecer. Vivieron en desesperación constante, atesorando miedo y frustración, sentimientos que tras diversas situaciones las condujeron irremediamente a matar.<sup>1359</sup>

Por lo tanto, el volumen es el resultado de una investigación larga que ha implicado a testimonios de los familiares tanto de las víctimas como de las culpables, pero también "expedientes judiciales, reportes, partes de necropsia y documentos hemerográficos"<sup>1360</sup>, sin embargo no en todos los casos se ha podido contar con la presencia de las mismas asesinas en calidad de informantes, puesto que los episodios indagados retratan trece asesinatos femeninos que se ocasionaron a partir de los años '30 hasta el siglo XX. El intento de Cifuentes, como ella misma subraya en el prólogo, es el de crear un nuevo molde narrativo que se coloque entre periodismo y literatura y que logre mostrar el verdadero rostro de la violencia, no ocasional y ciega, sino más bien ínsita en las estructuras de la sociedad, en el intento de "comprometernos con una nación con grandes carencias no solo económicas, sino también de valores"<sup>1361</sup>. Su trabajo, que mucho se acerca a la investigación social, aporta, en definitiva, una redefinición del rostro de Perú que incluya también a las zonas marginales y marginadas de la violencia femenina, en muchos casos doméstica.

Se trata de trece relatos breves, cada uno dedicado al perfil de una asesina, contruidos según un esquema constante. En primer lugar, la autora propone un título evocativo, relacionado con las vicisitudes narradas en el texto, y un subtítulo en el que aparece la ciudad y el año en que se desarrollaron los acontecimientos. Sucesivamente, tras una breve epígrafe, relativa a citas tomadas de autores literarios o filosóficos, como Balzac, Tolstoi o Schopenhauer, acerca del tema indagado en el perfil, la autora propone una breve introducción separada por el resto del texto tanto a nivel gráfico como a nivel temático. Estas introducciones, de hecho, consisten en consideraciones generales en las que emerge, aunque no a nivel diegético, el pensamiento general de la autora a propósito del relato propuesto a continuación. Por ejemplo, en la introducción del perfil dedicado Giuliana Llamuja, adolescente que, sin querer y defendiéndose, llegó a matar a una madre violenta y obsesiva durante una pelea, para luego ser acusada de parricidio, Cifuentes reflexiona acerca de la relación única que se establece entre las figuras de madre e hija:

Madre: fuente de vida y de amor, imagen de respeto. Así la ven los hijos que encuentran en ellas tales virtudes. Pero para otros, existe una extraña ausencia de empatía con su progenitora y desde pequeños

---

<sup>1359</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>1360</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>1361</sup> *Ídem*.

crecen sin lograr comprender la severidad, la ausencia y en muchos casos, la indiferencia total de sus madres; con esos golpes emocionales transcurre el tiempo y terminan enfrentándose a la elección de ser un buen hijo y acallar su pena, la que desencadena en rencor.<sup>1362</sup>

Asimismo, los textos resultan divididos en párrafos, encabezados por titulares evocativos que resumen el desarrollo de la historia, por ejemplo el en perfil titulado "El pastor –Lima, 2007–"<sup>1363</sup>, dedicado a la historia de Celia Arróstegui, culpable de haber asesinado a su marido, el pastor evangelista Ísmodes Cajas, personaje de doble moral y de muchas amantes, cuya lujuria llega a amenazar a sus propias hijas, sometiendo su familia a un duro chantaje y maltrato psicológico, el relato se divide en cinco párrafos, respectivamente titulados "Los fieles aclaman", "Hogar, dulce hogar", "Una nueva presa", "En casa mando yo" y "Tu vida o la mía". Como se puede deducir de los titulares, el objetivo del recorrido narratológico de Cifuentes quiere mostrar las causas que llevaron las trece mujeres asesinas al gesto extremo, y, en el caso de este perfil, busca subrayar cómo esa mujer fue llevada a considerar el asesinato como la única forma posible de liberación y de salvación tanto para ella como para sus hijas. Además, en cada perfil se evidencian algunos fragmentos textuales en cursiva, que se configuran como comentarios de la autora, de carácter general, fuera del tiempo de la historia. Segmentos como "La pobreza extrema suele ser la trampa más cruel del indefenso; lo condena a la desgracia, al dolor inmerecido"<sup>1364</sup>, o bien "Las víctimas de los alcohólicos suelen ser las que temen el horror, el horror de aceptar que un ser amado es quien más los hiere, sin un porqué, sin un perdón"<sup>1365</sup>, resultan ser, por tanto, disquisiciones autoriales acerca de los acontecimientos, cuyo objetivo es, por un lado, otorgar al texto cohesión, y, por otro lado, remarcar los puntos más importantes para la detonación de la violencia.

En general, los relatos primeros de cada perfil consisten en narraciones ulteriores guiados por una instancia narrativa heterodiegética y omnisciente que presenta a los personajes desde su apariencia física pero que también conoce su interioridad y sus deseos, como se puede observar en los siguientes ejemplos, tomados respectivamente del perfil de la señora Roinell de Braad, quien asesinó a su prestigioso marido harta de soportar sus traiciones perpetradas a su espalda, con su misma prima y bajo su propio techo, y del

---

<sup>1362</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>1363</sup> *Ibidem*, pp. 110-117.

<sup>1364</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>1365</sup> *Ibidem*, p. 120.

perfil de Sedit Flores, quien tras escaparse de casa se volvió prostituta en el Callao, y participó en varios asesinatos de hombres y mujeres incómodos, antes de ser eliminada a su vez:

Para quienes lo conocían, el señor Braad era de una moral intachable y fervorosa fe cristiana, esposo abnegado, padre responsable y cariñoso. Solía llevar del brazo con orgullo a su esposa doña Carmen Roinell de Braad, dama culta quien siempre llamaba la atención a su paso por su elegancia, delicadeza y, en especial, por su bello rostro y sus enormes ojos verdes. La señora Braad era la envidia de muchas mujeres por el estilo de vida que llevaba su familia. Nadie sospechaba que era completamente infeliz, que le costaba demasiado disimular su amargura.<sup>1366</sup>

En ese ambiente cargado de gritos y escándalos creció Sedit Flores, sintiendo profundo rencor hacia sus padres, pero principalmente hacia su madre. Solo pudo estudiar hasta tercero de secundaria y fue cambiada de colegio en tres ocasiones. El dinero era insuficiente y sus padres no miraban la educación como una prioridad, sino solo la comida y bienes para subsistir. Sin embargo Sedit era soñadora y precoz. Fue creciendo. Le gustaba mucho la ropa nueva y verse linda; era bien coqueta y desde los once años pensaba en enamorarse. Tenía el cabello negro y brillante, ojos oscuros y piel tostada por el sol, lo que era un juego perfecto con sus finas facciones.<sup>1367</sup>

No se observa, en cambio, ninguna manifestación o participación del "yo" de la autora y tampoco ninguna mención al trabajo de investigación previo, que queda fuera del relato. En este aspecto, la obra de Cifuentes se diferencia del trabajo de autores de lo que podríamos definir "círculo *Etiqueta Negra*", como Angulo o Avilés, quienes, en cambio, muestran un decidido protagonismo del autor, así como una implicación narrativa del trabajo de reportero y del desarrollo de las investigaciones. Por contra, Rosa María Cifuentes permanece anclada a un tipo de investigación social tradicional y propone una reconstrucción narrativa de la historia personal de determinadas figuras en el formato del perfil periodístico prefiriendo a la voz del autor-narrador, la instancia narrativa heterodiegética.

La tónica temporal del relato se basa en una narración ulterior, que analiza el pasado de las trece asesinas operando analepsis internas funcionales al relato, y que se desarrolla de manera cronológica sin interrupciones. La narración culmina con el crimen y solamente en algunos casos, hacia el final, alcanza una

---

<sup>1366</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>1367</sup> *Ibidem*, p. 40.

narración simultánea utilizada para retratar las mujeres en su condición actual, tras el episodio que la vio convertirse en asesinas. Se trata de los perfiles más recientes, de cuya conclusión podemos deducir un encuentro entre el autora y las mujeres protagonistas, como en el caso del ya mencionado perfil de Celia Arróstegui, que se concluye con una rápida mirada proleptica a la situación actual de la mujer:

Celia tuvo un bebé. Su hija July se hace cargo de él y de su hermana, quien tiene ahora ocho años. Confían en que la justicia llegue para ella. Ya no hay un pastor que le lea la Biblia. Ahora medita a solas en una celda y gente de su iglesia la ayuda con la defensa legal. Todo indica que podría salir en libertad luego de cuatro años de presidio.<sup>1368</sup>

Podemos observar otro ejemplo de este mismo procedimiento en la conclusión del perfil de Giuliana Llamoja, en la que se intuye que la instancia heterodiegética omnisciente se ha construido alrededor del testimonio directo de la misma protagonista del texto:

Tras tres años de prisión, Giuliana ha recobrado la fuerza motivada en su defensa. Continúa estudiando Derecho a distancia gracias al apoyo que le brindan a las internas del penal que lo desean. [...] Para la opinión pública es la parricida que apuñaló a su madre. En su celda, es solo una interna más que quisiera borrar lo ocurrido aquella noche. Tiene la esperanza de que su padre la logre liberar de aquellos barrotes para volver a empezar.<sup>1369</sup>

Asimismo, los textos de este volumen presentan algunas formas emblemáticas de ralentización del ritmo del relato, entre las cuales podemos mencionar, por un lado, el uso del discurso directo narrativizado, entrelazado en el texto, como en el siguiente ejemplo:

La esposa continuó: «Yolanda estoy muy contenta de tenerte en mi hogar y quiero que sepas lo importante que es para Miguel, así como para mí, el matrimonio y los dos hijos hermosos que nos unen, y eso es algo que nadie puede romper». Yolanda sonrió aturdida, podía intuir en la mirada de Carmen que sabía la verdad. Intentó seguir disimulando. «Sé que hace algunos meses Miguel y tú son amantes; los he visto.» Ante tales palabras, el señor Braad se paró de la mesa fingiendo consternación y gritando:

---

<sup>1368</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>1369</sup> *Ibidem*, p. 115.

«¿Cómo te atreves a acusarnos de algo así? ¿Estás loca? ¿Ahora me piensas celar hasta con tu prima?». Yolanda apenas pudo decir: «Me ofendes. Jamás haría algo así».<sup>1370</sup>

Por otro lado, también se notan escenas de discurso directo transpuesto que consisten en una escenificación de los acontecimientos elaborada por la autora:

—Hola, Lechuza. Uy, qué rara estás hoy. ¿Has llorado, o viste un muerto que vino por ti? —José reía al mismo tiempo que se burlaba de Carmen. Ella quedaba perpleja al oírlo hablar con tanta espontaneidad y confianza.

—Josecito, no seas malo conmigo; tú eres mi amigo —le contestó con voz bajita y cabeza gacha apenas.

—Llegó la lechuza más peluda de Lima. Ay, Carmencita; quítate ese vestido. Pareces una bruja.<sup>1371</sup>

Aunque en los diálogos los personajes hablen en primera persona, estos segmentos son demasiados breves para que logren configurar fragmentos metadiegticas con narradores secundarios, además cabe subrayar que la instancia narrativa permanece heterodiegtica a lo largo de todos los perfiles de la recopilación.

En conclusión, podemos observar que los perfiles de Rosa María Cifuentes se construyen en torno a un nivel narrativo único, basado en una instancia narrativa heterodiegtica y omnisciente constante. Las impostaciones modales y enunciativas, por lo tanto, permanecen fijas y ancladas a una posición externa al relato. La estructuración del perfil no es lograda a través de la superposición de distintos planos narrativos o de la contraposición de distintos puntos de vista, sino más bien a través de la "inmersión", es decir de la investigación profunda de los acontecimientos para devolver a estas mujeres una dimensión más humana, y poder contextualizar la razón de su violencia en causas incluso ínsitas en la sociedad peruana.

---

<sup>1370</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>1371</sup> *Ibidem*, p. 31.

#### 2.4.4 Pequeños dictadores. Seis personajes que (también) gobernaron un país *de Luis Felipe Gamarra, Juan Manuel Robles y José Carlos Paredes*

La recopilación de perfiles *Pequeños dictadores. Seis personajes que (también) gobernaron un país*<sup>1372</sup> consta en total de seis textos escritos por tres reconocidos cronistas peruanos, y, en particular, cuatro firmados por Felipe Gamarra, uno por Juan Manuel Robles y otro por José Carlos Paredes<sup>1373</sup>. Como bien subraya el periodista Fernando Rospigliosi, ex ministro del interior del gobierno de Alejandro Toledo, en el primer prólogo, "la característica que une a todos los personajes de este libro es su falta de arrepentimiento. Todos se sometieron a uno de los gobiernos más corruptos de nuestra historia y participaron, desde posiciones distintas, de los beneficios de la funesta década de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos"<sup>1374</sup>. De hecho, estas seis figuras, tres hombres y tres mujeres, no son los rostros principales y notas del fujimorismo, y sin embargo son los que recubrieron cargos fundamentales en aquella época y que tuvieron un destino común: ser seducidos por el poder. Precisamente por eso, el corresponsal de *The New Yorker* Jon Lee Anderson titula el segundo prólogo "Víctimas de los afrodisíacos"<sup>1375</sup>, a subrayar la corola de secuaces y adeptos que, sobre todo desde posiciones importantes, se afiliaron al Fujimorismo y que permitieron este régimen se implementara sin cuidarse del respeto de la ley y de los derechos humanos, fascinados por la posibilidad de ascender rápidamente en sus carreras y en sus ganancias, así como en la sociedad peruana.

Los tres hombres son Nicolás Hermoza Ríos, Comandante en Jefe del Ejército Peruano durante los años del régimen de Fujimori, culpable de apropiaciones ilícitas y de otros abusos fiscales, Alejandro Guerrero, periodista televisivo favorecido en sus exclusivas por el mismo gobierno, y Santiago Martín Rivas, capitán del escuadrón de la muerte denominado "Grupo Colina". Entre las mujeres se encuentran, en cambio, Blanca Nérida Colán, ex Fiscal de la Nación que también cayó en la red fujimontesinista, la presentadora Laura Bozzo, amiga íntima de Montesinos, y, finalmente, Matilde Pinchi Pinchi, amante y confidente de Montesinos. No se trata de personajes marginados por la sociedad peruana, sino todavía alabados por su éxito, por su reconocimiento, por su cercanía al poder y su pertenencias a las altas esferas, lo que, según Rospigliosi, tiene a que ver con cierta difusión y transigencia hacia el crimen de corrupción en Perú:

---

<sup>1372</sup> Gamarra, Luis Felipe; Robles, Juan Manuel; Paredes, José Carlos, *op. cit.*

<sup>1373</sup> Paredes también es autor del reportaje histórico-social *La caída del héroe. La verdadera historia del general Ketín Vidal* (Planeta Perú, Lima, 2006), ya analizada como elemento del presente corpus de periodismo narrativo peruano.

<sup>1374</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>1375</sup> *Ibidem*, p. 15.

Desgraciadamente, no estamos ante un grupo de transgresores aislados, absolutamente minoritario, repudiado por la sociedad. No. El hecho de que varios hayan podido reinsertarse rápidamente y con relativo éxito, muestra que la sociedad peruana es extremadamente tolerante con este tipo de comportamientos.<sup>1376</sup>

Es más, los juicios y las sanciones recibidas por los altos cargos del régimen Fujimontesinista resultan ser una excepción en la historia de la impunidad peruana, hasta el punto que en la opinión pública, alimentada por los medios de comunicación masivos, se ha instalado la teoría de los "chivos expiatorios", según la que el gobierno de Fujimori, con toda su corte, estaría descontando una pena ejemplar y hasta superior a lo debido por arreglar las cuentas dejadas abiertas por los antecedentes decenios de impunidad. Sin embargo, la difusión de esta idea resulta ser una condición optimal para desviar, una vez más, la atención de los graves crímenes fiscales y humanitarios cometidos, de la necesidad de encontrar formas de reparación adecuadas y satisfactorias para todos los sectores de la amplísima y variada población peruana afectada, y de lograr sanar esta herida histórica con juicios que implicaran no sólo a la cúpula gubernamental, sino a todos los cómplices. Sin embargo, tras el entusiasmo inicial, el Gobierno y el Congreso no demostraron una iniciativa política eficaz e intencionada a combatir realmente la impunidad a través del control del poder judicial. De hecho, asegura Rospigliosi, hasta ahora este último se mantiene anclado a formas de corrupción y protección cuya consecuencia es alimentar la teoría de los chivos expiatorios, puesto que tan solo los altos mandos del gobierno están presos, y no subsiste la voluntad política de seguir investigando el ambiente que engendró a la pareja Fujimori-Montesinos<sup>1377</sup>.

Este es precisamente el objetivo de este libro: ampliar el foco, más allá del renombrado dúo presidente-asesor, para conocer las biografías de personajes cercanos al régimen, colaboradores que incluso participaron en actividades ilícitas y que siguen gozando de cierto prestigio en la sociedad peruana. Se eligieron estas seis figuras precisamente para resaltar que ellos no se volvieron deshonestos en 1990, con la entrada en el movimiento fujimorista: indagar su trayectoria biográfica previa y sus escombros desconocidos, significa apostar para que se les conozca mejor y se les justifique menos, en suma, como afirma Rospigliosi: "Este es un libro que muestra nuevos ángulos de las biografías de algunos de los personajes representativos

---

<sup>1376</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>1377</sup> *Ibidem*, p. 14.



de nuestra historia reciente y ayuda a entender porqué el Perú está como está<sup>1378</sup>. La crítica abierta contra la sociedad peruana es patente, y es reforzada incluso por las palabras de Anderson, cuya opinión de corresponsal extranjero americano resulta muy dura con respecto a Perú:

No conozco el preciso instante en que los peruanos se dieron cuenta de que su propio presidente, Alberto Fujimori, se convirtió en una figura inmoral. [...] Pocos presidentes electos han infligido tanta deshonra a sus países como Fujimori. Al comparar sus presuntos crímenes –que incluyen no sólo robo y diversas formas de corrupción, sino también su directa complicidad política en asesinatos– con las inconductas de Richard Nixon, Watergate es un escándalo modesto.<sup>1379</sup>

Antes de continuar el análisis, cabe subrayar que este texto fue escrito antes de la inauguración del tan anhelado juicio a Fujimori, en el momento en que se abrían los procesos relativos a las personas que gravitaban en torno al planeta Fujimori y a su influyente y caprichoso satélite Montesinos. De hecho el proceso de investigación llevado al cabo por los autores los ha llevado a las cárceles, a las aulas de tribunales, a las oficinas o a las residencias donde han sido confinados estos personajes. Por lo tanto, las vidas reales e íntimas de estas personas todavía no habían sido difundidas y lo único que se sabía de ellos era que, pese a que fueran personas honestas, se les estaba indagando por haber caído en la trampa de la carrera al poder de Fujimori y Montesinos. Lo que emerge de estos perfiles es todo lo contrario.

En general, podemos observar una estructura única que une a todos los textos, asegurando continuidad y fluidez a los seis perfiles, que se pueden leer como capítulos de un mismo libro. En primer lugar, notamos que los titulares de los perfiles retratan el papel de las figuras indagadas sin mencionar su identidad, por lo tanto en la escena aparecen "El general", "El reportero", "La fiscal", "El soldado", "La conductora" y "La confidente", quienes, como los seis personajes en busca de autor de Pirandello, se configuran como actores de un mismo guión, como informantes de una única investigación. Cada perfil es inaugurado por un epígrafe inicial, relativa a una cita procedente de libros o discursos públicos de los mismos retratados, cuyo contenido, como demuestran los hechos investigados, contrasta con las vicisitudes protagonizadas por estos personajes. Otro elemento de continuidad es representado por la peculiar separación de los párrafos: de hecho, la transición de las escenas es marcada no por lo tradicionales

---

<sup>1378</sup> *Ídem*.

<sup>1379</sup> *Ibidem*, p. 16.

asteriscos, sino por el dibujo de una pequeña concha. La estructura es compartida incluso por los dos textos escritos por Robles y Paredes, quienes respetan el estilo compositivo de Gamarra.

La estructura interna de los relatos se construye a través de un montaje alternado de dos distintos relatos primeros, caracterizados por distintas posiciones temporales: el primer relato atañe a la historia del personaje y está marcado por una narración ulterior, mientras que el segundo relato concierne el desarrollo de la investigación así como el encuentro entre el personaje en cuestión y el autor, sea él Gamarra, Robles o Paredes, y, por lo tanto, está marcado por una narración simultánea.

La instancia narrativa, a su vez, es marcada por dos posiciones enunciativas diversas: por un lado se mantiene autodiegética, cuando el autor relata el desarrollo de su investigación, involucrando a su propia figura como co-protagonista del texto, como se nota en el siguiente ejemplo:

Aquella primavera del año 2004, en la cárcel de San Jorge, observé al general como si se tratara de un animal enjaulado. Lo vi comer, dormir, leer y caminar, pero nunca me atreví a conversarle: no ha declarado nada desde que entró en la prisión, el 5 de abril del año 2001, irónicamente, nueve años después de haber ordenado que el Ejército tomara por asalto las principales entidades del Estado para convertir a Fujimori en un presidente de facto.<sup>1380</sup>

El autor no sólo retrata al personaje, hablando de su aspecto, de sus acciones y recogiendo su testimonio, sino que también expresa sus juicios íntimos y sus pensamientos privados en perspectiva intradiegética, a través de un discurso directo libre. Así, en el perfil de Santiago Martín Rivas, comandante del grupo Colina, el autor dialoga con otro integrante del comando responsable de varias represalias antissubversiva, Julio Chuqui Aguirre:

—¿Tú nunca mataste a nadie? —le pregunté.

—Jamás —me respondió. Es difícil verlo y no poder imaginarlo con una pistola disparándole a un hombre de rodillas.<sup>1381</sup>

---

<sup>1380</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>1381</sup> *Ibidem*, p. 184.

Sin embargo, la narración se mantiene heterodiegética en los apartados del texto dedicados a la reconstrucción de la biografía de los informantes, que se configuran, entonces, como los resultados de la investigación:

Blanca Nélica Colán Maguiño, la fiscal más poderosa que ha visto un tribunal peruano, no dejó de tratar mal a los fiscales, aun en su propio proceso. “Usted trabajó conmigo, si me acusa de ser fujimontesinista, entonces usted también es un fujimontesinista”, le dijo con desafío al Fiscal Supremo Américo Lozano Ponciano, que la acusaba de cometer tres delitos penales, ante la Sala Penal Especial, instalada exclusivamente para ella dentro de la cárcel para mujeres de Santa Mónica.<sup>1382</sup>

Estas dos posiciones enunciativas se alternan continuamente en el relato, configurando un juego de focalizaciones que une la condición presente de estos personajes y su pasado, en un persistente movimiento analéptico seguido por el constante retorno al presente, como se puede notar evidenciando las secuencias temporales principales del incipit del perfil dedicado al "soldado" Santiago Martín Rivas:

Es una mañana de 2007. Detrás del cristal antibalas, en saco y corbata, con la mirada hundida debajo de sus gafas, ensombrecido por una calma forzada, Martín Rivas acaba de entrar al tribunal. Los hombres que un vez comandó están sentados a un lado de la corte, esperándolo. [...] Hace más de cinco años que no los veía juntos. La última vez que lo hizo tenían una orden de captura sobre sus cabezas: la Corte Interamericana de Derechos Humanos había declarado incompatibles las leyes de amnistía de 1995 y habría la posibilidad de complejos procesos en una corte civil. [...] Sin embargo, esta mañana, Martín Rivas es sólo una sombra de lo que era —o de lo que todos creían que era— en sus días de ensangrentada celebridad. Los años, los procesos, la clandestinidad, han hecho de este sujeto una bestia anestesiada.<sup>1383</sup>

Como se puede notar en el fragmento antecedente, la arquitectura narratológica de los perfiles también presenta una constante alternancia temporal, a este propósito el análisis del perfil "El general", dedicado a Hermoza Ríos resulta muy emblemático. De hecho, el relato se abre con una escena simultánea

---

<sup>1382</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>1383</sup> *Ibidem*, pp. 139-141.

protagonizada por el general en la cárcel en la que también participa el autor, que, de todas formas, se conecta inmediatamente a su pasado:

Ahora, a siete años de haber dejado su uniforme, es sólo un hombre enfermo que camina en ropa interior por el estrecho corredor que une las celdas del ala B del pabellón de observación para reos primarios de San Jorge, un penal de mínima seguridad ubicado en el centro de Lima, en donde están recluidos los peces gordos de la red montesinista. [...]—Nosotros concebimos una nueva estrategia para terminar con el terrorismo de Sendero Luminoso —me dijo cuando finalmente decidí acercarme, después de haberlo observado durante meses sentado en esa mesa de madera que lleva inscritas, en tinta indeleble, las iniciales de su nombre.<sup>1384</sup>

Sucesivamente, encontramos una analepsis interna al relato no del personaje, sino del autor-narrador, marcada por la incursión de la narración ulterior:

Yo era apenas un adolescente, aquel día en que Hermoza, como jefe supremo de las Fuerzas Armadas, se montó sobre la torre de un tanque, escoltado por un ejército de soldados, para cruzar las principales avenidas de Lima con dirección al Congreso. [...] Ese era el Hermoza que yo recordaba<sup>1385</sup>.

Inmediatamente, el relato vuelve a la narración simultánea: "Ahora en la cárcel, no queda rastro de aquel imponente general que iba impregnado de todas las medallas con las que un soldado pudo haber soñado"<sup>1386</sup>, para efectuar una nueva analepsis interna centrada en el relato de la investigación:

Aquella primavera del año 2004, en la cárcel de San Jorge, observé al general como si se tratara de un animal enjaulado. [...] Faltaban sólo dos semanas para que comenzara la etapa oral de su proceso por el delito de peculado, en el momento en que decidí acercarme con su libro en la mano. [...] Lo busqué una semana después y me cerró la puerta de su celda. Nunca más lo vi.<sup>1387</sup>

---

<sup>1384</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>1385</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

<sup>1386</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>1387</sup> *Ídem*.

Cerrado el relato autodiegético de la investigación, el autor pasa a efectuar un recorrido analéptico regresivo en el relato biográfico del personaje, haciendo hincapié en los momentos claves de su detención y de su carrera, incluso criminal, alternando los recuerdos y los hechos a su mención en el proceso, y a las escenas a las que él pudo asistir, para luego terminar alcanzando nuevamente la narración simultánea hacia el final, en el que el autor, operando una figura proléptica, sugiere hipótesis o da información sobre el futuro del personaje retratado: "Según la última Ley de Situación Militar, aprobada hace varios meses, Hermoza debería volver a vestirse con su uniforme, una vez que reciba la última de sus sentencias, para que se le arranquen públicamente todas las medallas y condecoraciones que acumuló durante sus años de poder"<sup>1388</sup>. Este esquema es recurrente en los demás perfiles, sin embargo, cabe resaltar que cada texto tiene su propia arquitectura de alternancia.

Otro factor característico de esta recopilación es la presencia de materiales heterogéneos, como testimonios orales de personajes clave, citas tomadas de las sentencias y de actas judiciales, artículos de periódico y reportajes, cartas personales, así como otros textos de periodismo narrativo publicados sobre estos temas. No aparecen fotografías al contrario de los reportajes históricos sociales, cuyo afán testimonial se inclina hacia la inclusión de pruebas tangibles de los periodos indagados.

Como puede haberse deducido de las citas anteriores, el relato relativo al desarrollo de las investigaciones propone distintos segmentos metadieгéticos, en los que emergen las voces de narradores secundarios, como en el caso del testimonio de Hermoza Ríos: "Mi declaración se va ajustar a la estricta verdad y realidad, tal como he tratado de demostrar durante todo mi proceso [...]"<sup>1389</sup>.

Asimismo, cabe destacar los principales aspectos de anisocronías. En cuanto a los efectos de aceleración del ritmo narrativo señalamos el uso de rápidos sumarios narrativos y de elipsis narrativas, justificadas por el enfoque privilegiado de momentos de fundamental interés para los fines de la investigación sobre el personaje, mientras que, en cuanto a los efectos de deceleración, como ya se ha evidenciado en las citas antecedentes, los autores proponen varias escenas dialogadas. Merece la pena observar con atención los rasgos de dichas escenas, para poder resaltar las herramientas de ficcionalización de la realidad utilizadas en estos textos. De hecho, por un lado los diálogos pueden proceder de narrativizaciones de la realidad indagada que pueden haber sido imaginadas por autor sobre la base de las evidencias halladas, puesto que él no fue testigo directo de los hechos del pasado: "—General —le dijo

---

<sup>1388</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>1389</sup> *Ibidem*, pp. 27-28.

Fujimori— queremos darle las gracias por los valiosos servicios prestados a la patria. Hermoza, de un momento a otro, acababa de ser destituido"<sup>1390</sup>, o bien porciones de escenas que toman vida en las charlas con los informantes y que proceden de sus memorias: "Me han metido dentro del caso Colina, pero tú sabes, hermano, que nunca he pertenecido al grupo. Hemos hecho otras cagadas juntos, tú sabes, pero nunca me metí en eso", le dijo Ramos Álvarez [...]. "Mira hermano", le contestó Chuqui, "yo nunca te he visto, yo no sé nada de ti, yo sólo hablo de lo que sé. [...]"<sup>1391</sup>.

Por otro lado, se encuentran también segmentos que reproducen entrevistas realizadas por los autores , señaladas en el texto con una nota, como en el ejemplo, en el que Gamarra cita parte de una entrevista a Gisela Ortiz Perea, hermana de uno de los estudiantes de la Universidad La Cantuta asesinados, en 1992, por el Grupo Colina:

—Aquella noche, antes de que los forenses desenterraran a mi hermano, el fiscal me dijo que habían hallado un cadáver completo. En ese momento no me dijeron de quién se trataba, pero algo me decía que era Enrique. Esa noche yo soñé con él, que me decía «¡Ven Gisela! ¡estoy aquí!». [...] —me confesó Gisela Ortiz, hermana de Enrique Ortiz Perea, el único cadáver completo de la masacre de La Cantuta.<sup>1392</sup>

Incluso, en el texto pueden aparecer los coloquios con los otros participantes en la misma empresa de la redacción del libro, de hecho en el perfil dedicado a "el reportero", José Carlos Paredes es citado como informante: "—Alejandro, en 1987 —me dijo Paredes en un café, cerca de Frecuencia Latina, el canal donde trabajaba como productor del programa Reporte Semanal —, llegó hasta la SAIS Cahuide para hacer su reportaje sobre los destrozos que hizo Sendero Luminoso en aquella hacienda"<sup>1393</sup>.

Los retratos, por lo tanto, son logrados a través de dos procedimientos paralelos, por un lado una estricta investigación histórico-jurídica, y, por otro lado, la recolección de testimonios de varios informantes, e incluso de los personajes mismos, narrativizados según un esquema escueto y sin embargo eficaz, que configura al reportero como al depositario de confidencias fundamentales, según el autor, para pintar el perfil más verosímil y más cercano a la realidad.

---

<sup>1390</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>1391</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>1392</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>1393</sup> *Ibidem*, p. 72.

Tras el análisis, podemos concluir que en los seis textos que componen el volumen se observan tres niveles narrativos: en primer lugar, el relato biográfico de los personajes, caracterizado por una narración ulterior y una voz heterodiegética con focalización externa; en segundo lugar, el relato del desarrollo de la investigación realizada por el autor, marcado por una narración simultánea y una voz que oscila entre intradiegética y autodiegética, reforzada por una focalización interna; y, por último, el relato metadiegético de los testigos o informantes, que, como instancias intradiegéticas alternativas a la del autor-narrador, se configuran, por lo tanto, como narradores de segundo grado.

#### 2.4.5 Lima freak. Vidas insólitas en una ciudad perturbada de Juan Manuel Robles

*Lima freak. Vidas insólitas en una ciudad perturbada*<sup>1394</sup> es una recopilación de ocho perfiles dedicados a personajes "raros", cuyas existencias peculiares habitan el espacio de "una de las ciudades más alucinantes y perplejas del mundo"<sup>1395</sup>, como el escritor español Juan Bonilla define a la capital limeña en la presentación del volumen. Para definir a estos protagonistas insólitos, Robles recurre al término "freak", y, en el prólogo titulado "Una búsqueda *freak* en Lima la horrible", así motiva el uso de este anglicismo innovador, penetrado en la sociedad latinoamericana:

La palabra *freak* no es nuestra. Se instaló en el lenguaje común latinoamericano hace relativamente poco, y es por eso que ciertos lectores podrían no entenderla al principio, y, en consecuencia, tomar por antojadiza la alianza entre el término y el nombre de la capital peruana. En su idioma original, *freak* quiere decir raro, extravagante o estafalario (no necesariamente con una connotación circense). El *freak* llama la atención a la vista y su sola existencia es una afrenta a las convenciones. Es un excéntrico a tiempo completo. En nuestro uso corriente, por otro lado, el *freak* es también aquel que se obsesiona con algo y descuida el contacto con la realidad exterior: alguien que decide vivir una existencia pasional y solitaria, que se encierra en sus *hobbies* y sus manías. Los personajes de este libro tienen un poco de los dos significados del término.<sup>1396</sup>

---

<sup>1394</sup> Robles, Juan Manuel, *op. cit.*, 2007.

<sup>1395</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>1396</sup> *Ibidem*, p. 11.

Así, en estas páginas toman vida las existencias de Genaro Delgado Parker, gran magnate de la televisión peruana, de la reina de belleza Frieda Holler, del cajero engañoso Cromwell Gálvez, de la niña surfista y campeona mundial Sofía Mulanovich, de la *sex symbol* Leslie Stewart, amada y odiada por Lima, del renombrado chef Rafael Osterling, que no ama que el *peruvian food* esté tan de moda, de la estrella televisiva Laura Bozzo, confinada como medida cautelar en su propio estudio<sup>1397</sup>, y del famoso compositor, algo engreído, Augusto Polo Campos. Se trata de personajes que, como asevera el mismo autor, se colocan en el margen de la sociedad y que incluso llegan a reflejar sus extremos:

Los personajes de *Lima freak* son raros, pero su extravagancia no siempre es exterior e inmediata: a veces es preciso descubrirla poco a poco, como quien va pelando las capas de un lienzo antiguo. [...] Todos tienen frustraciones, traumas, fobias y defectos. Todos viven en algún tipo de solitaria marginalidad. Todos construyeron sus altares y se miran al espejo con devoción febril e inconfesable. Todos, sin quererlo, han contribuido a esbozar el imaginario de ciudad que ha cargado conmigo en estos años.<sup>1398</sup>

De hecho, este collage de ocho personajes, de alguna manera, puede representar a la misma ciudad de Lima, aquí presentada en un juego de referencias intertextuales a la obra de Salazar Bondy *Lima la horrible*<sup>1399</sup>, en la que la oligarquía criolla buscaba mantener su poder sobre las demás capas sociales celebrando un pasado hispanófilo en realidad destruido por la incipiente mestización de la capital. Por esta razón, el libro se puede considerar una pieza miliar para pensar la identidad limeña y, más en general, la complejidad peruana contemporánea. Como explica Robles en el prólogo, Lima, una ciudad que "nos ha acostumbrado a actuar con naturalidad frente a algunos eventos en apariencia normales"<sup>1400</sup> y en realidad insólitos, no solo se configura como el espacio geográfico y simbólico en el que se desarrollan estas historias, sino que también podría considerarse "un personaje escondido entre los perfiles"<sup>1401</sup>, una

---

<sup>1397</sup> Como podemos notar, vuelve a aparecer el personaje de Laura Bozzo, que ya había sido retratada por el mismo Robles en el perfil "La conductora", publicado en el volumen que acabamos de analizar, *Pequeño dictadores*. En este caso, no se trata del mismo perfil, puesto que el texto presenta diferencias compositivas debida a la voluntad de moldear una coherencia interna de los textos pertenecientes al volumen en objeto, sin embargo sus contenidos sí pueden proceder de la misma investigación realizada por el autor.

<sup>1398</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>1399</sup> Salazar Bondy, Sebastián, *Lima la horrible*, Ediciones Era, Ciudad de México, 1964.

<sup>1400</sup> Robles, Juan Manuel, *op. cit.*, 2007, p. 11.

<sup>1401</sup> *Ibidem*, p. 12.



modalidad para olvidarse tanto de las glorias como de las miserias del pasado, incluso reciente, y pasar página:

La Lima que viví en estos años está lejos del esplendor colosal o la decadencia fulminante: es más bien gris, indefinida y tibia, una ciudad de utilería con viejas glorias que ya no están, con ruidos de construcción y karaokes postparanoia terrorista. Escribir sobre algunos de sus personajes más llamativos, recorrer la ciudad para buscarlos, reconocer como mías las locaciones de sus historias, resultó ser una receta invaluable para ir esbozando una versión narrada y propia de una metrópoli caótica y gigantesca.<sup>1402</sup>

La arquitectura narratológica de los textos muestra la presencia de un relato primero que atañe a la historia del periodista que encuentra a sus personajes, los observa y los describe, y los retrata dialogando con ellos. Por esta razón, la tónica temporal que prevalece es una narración simultánea, una toma en directo del personaje a través de los ojos y de la focalización interna del narrador-autor, que, entonces propone una instancia narrativa no solo intradieética, sino más bien autodieética, puesto que protagoniza los hechos:

Leslie Stewart tiene unos ojos azules diáfanos que de niña debieron asociarla a conceptos angelicales lejanos por galaxias de distancias de lo que ella es o, más precisamente, a lo que representa en la edad adulta, son ojos limpios cuya encendida pureza es inmune a toda mancha, incluso a las causadas por diversas clases de demonios interiores. En eso pienso y tomo apuntes, cuando, a lo lejos, una voz ronca me dice que la espere un ratito, ya salgo.<sup>1403</sup>

En algunas secuencias, y especialmente en los arranques de los perfiles, el texto parece ser heterodieético con focalización omnisciente, aunque, en realidad, todo lo que el narrador sabe de sus personajes viene de los conocimientos del autor tras haber recogido los testimonios y las confidencias de sus informantes, y por lo tanto la omnisciencia consiste, por el contrario, en un relato con punto de vista todavía encubierto. Este procedimiento narrativo es una herramienta del autor que desvela el punto de vista narrativo tan solo en un segundo momento, como podemos notar en la presentación del renombrado chef Osterling:

---

<sup>1402</sup> *Ídem.*

<sup>1403</sup> *Ibidem*, p. 107.

Es el único chef peruano que aparece en la revista *The Rolling Stone* sin hablar de cocina y quizás eso tenga a que ver con su pinta de estrella de rock (sin decadencia) y sus mechones caóticos y sus pantalones *jean* desteñidos que combinan tan bien con las camisetas estampadas que suele llevar en primavera, y que probablemente descansan ahora dobladas en su clóset, el clóset vasto en forma de alguien que gusta sentirse amo, dueño y señor de la noche, sobre todo cuando hay jovencitas cerca. Dicen que es el mejor, el más experimental, que nadie cocina como él en toda Lima, y esas son palabras fuertes si consideramos que Lima es la capital gastronómica de Latinoamérica, aunque a él esos títulos pomposos le escarapelan el cuerpo. Al cocinero Rafael Osterling le molesta un poco que la peruanidad culinaria esté tan de moda en el mundo. No quiere ser un chef-*souvenir*. [...] Es la una de la mañana y el chef me ofrece un trago. Pido *apple martini*.<sup>1404</sup>

Sin embargo, la instancia narrativa prevalente consiste en una voz autodiegética con focalización interna, que retrata el encuentro del narrador con sus personajes, como, entre otros, la señora Holler, ex Miss Perú y ahora directora de una escuela de modelos y de buenos modales y autoras de libros de etiqueta:

Tomo apuntes. Frieda Holler habla rápido y yo tomo apuntes. Descubro que en mi libreta hay dibujitos. Me quedo pensando. No sé si lo hago por el reportaje o porque, secretamente, vislumbro en silencio mi próxima cena social. Todos tenemos cenas sociales, aun los que no creemos en ellas. En el salón, alguien tiene una duda sobre los tallarines. Al cabo de tantos años, Frieda Holler ni siquiera tiene que escuchar la pregunta que van a hacerle, porque esa pregunta es muy obvia, se la hace todo el mundo y quizá usted también se la esté haciendo. Y la respuesta es no, los tallarines no se comen con tenedor y cuchara.<sup>1405</sup>

El autor-narrador incluso establece una relación metacomunicativa con su propio lector, al que se dirige con tan de involucrarlo en la descubierta del perfil del personaje, como se nota en el perfil de Gálvez, el cajero de banco que llegó a robar miles de dólares para salir con las *vedettes* limeñas más en boga: "Al estudiante de Ingeniería Cromwell Gálvez siempre le gustaron los números. Echemos un vistazo a su currículum contado por él mismo"<sup>1406</sup>. Este personaje del autor-narrador, por lo tanto, resume tanto el

---

<sup>1404</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>1405</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>1406</sup> *Ibidem*, p. 73.

intento investigativo realizado como las emociones vividas en carne propia delante de los retratados. De hecho, asevera Juan Manuel Robles en el epílogo:

En los perfiles, el narrador —lo he querido en primera persona— es también un personaje que siempre llega al encuentro del protagonista de la historia, que se mete en líos por buscarlo, que sabe de él lo que saben todos, la leyenda inicial, la exageración colosal que otros murmuran. Mientras tanto, secretamente, el reportero de carne y hueso se satura de información: recortes antiguos, entrevistas a amigos y enemigos, viejas fotos.<sup>1407</sup>

Como explica el autor, la etapa de redacción del perfil se realiza tan solo tras un periodo de "inmersión", es decir de un largo proceso de seguimiento del personaje para captar su esencia y encontrar la línea narrativa adecuada para transmitirla:

Para escribir cada uno de los textos, he hecho todo lo que ha estado a mi alcance por permanecer con el protagonista durante algún momento relevante de su vida, una hora, dos tres, varios días, bajo el sol, bajo los reflectores, forzando al máximo mi capacidad de observación durante el reporteo llena-libretas, y tratando luego de transmitir con solvencia la atmósfera que viví «en bruto».<sup>1408</sup>

La inmersión es atestiguada por la presencia de analepsis. Por un lado se trata de regresiones en el relato biográfico del personaje reconstruidas, a través de una narración ulterior, gracias a lo que los protagonistas contaron al autor. Este fragmento propone, por ejemplo, el relato de cómo Cromwell se apoderó indebidamente del dinero del banco donde trabajaba por primera vez:

Fue una tarde de verano. Al cerrar las cuentas de la agencia, aparecen treinta mil dólares de más en la pantalla. Cromwell se extraña. Hace llamadas, le dicen que eso es imposible, que todo ha sido cuadrado normalmente. Duda. Deja pasar los días, trata de no pensar en eso, pero la cifra sigue allí, luminosa en el monitor. Y entonces ocurre: decide coger los treinta mil dólares y para camuflarlos hace un abono en una cuenta bancaria de su madre, doña Rebeca Florián.<sup>1409</sup>

---

<sup>1407</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>1408</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>1409</sup> *Ibidem*, p. 75.

Por otro lado, se encuentran también analepsis internas al relato del autor, igualmente marcadas por una narración ulterior, pero por una regresión en la memoria propia del mismo narrador, como se nota en el recuerdo del primer encuentro con la niña surfista Sofía Mulanovich" La primera vez que la vi en vivo fue en el verano del 2005. Los del torito rojo habían organizado un campeonato de surf nocturno –reflectores gigantes alumbrando las olas– y Sofía quedó tercera. Aquella vez me dijo que estaba muy contenta: «Imagínate, quedar tercera entre puros hombres»<sup>1410</sup>.

Sin embargo, el perfil no nace del solo testimonio de sus protagonistas, sino más bien de un cuadro de síntesis de muchas otras voces, de colegas, familiares y amigos, todos considerados informantes, cuyas opiniones y memorias también resultan entretrejidos en el relato identificando segmentos metadieгéticos de narración secundaria:

El periodista Fernando Viaña, que había sido panelista ese día, recuerda que llegaron entonces a un salón donde les esperaba una sorpresa: las vedettes de Risa y salsa caminaban de un lado a otro, risueñas, afectuosas, con su atuendo de trabajo inexplicable en un domingo tal electoral. Y –dice Viaña– Genaro Delgado Parker era el feliz anfitrión.<sup>1411</sup>

La dinámica rítmica de los textos es basada en una sucesión de cuadros distintos con un ritmo interno bastante dilatado, cuya transición, esta vez sí, es señalada por los clásicos asteriscos. De hecho, cada cuadro representa escenas distintas pero estáticas de los encuentros entre el autor y el personaje, cuya alternancia es marcada por rápidas elipsis temporales. Entre los efectos de mayor estatismo encontramos las escenas dialogadas. En algunos casos se trata de la transposición en discurso directo de las conversaciones entre el autor-narrador y el personaje retratado, como, en este caso, el músico y compositor Polo Campos:

Se sienta en su sofá y me lanza un dardo inesperado:

–¿Qué más quiere preguntarme?

–Tengo algunas dudas.

–Sí, pero tampoco te voy a contar mi vida, ah.

–Mmm, ¿no?

---

<sup>1410</sup> *Ibidem*, pp. 97-98.

<sup>1411</sup> *Ibidem*, p. 24.

—No. Mira, ve. Yo estoy tratando con una productora para una miniserie de televisión sobre mi vida. Imagínate que salga esto que tú escribes y me dice: No, ya no, eso ya salió.<sup>1412</sup>

En otros casos, el discurso directo reporta afirmaciones y frases del informante, en este caso de Sofía Mulanovich, que a veces son reveladoras de una manera de ser, de vivir o de pensar del personaje retratado, y que se encuentran narrativizadas en el relato: "Sofía es chévere, y eso debería bastar. «Por si acaso, no soy más interesante de lo que he sido hasta ahora, ah; es más, he sido recontra interesante...», me dijo al terminar nuestra primera y algo parca entrevista en un café de moda"<sup>1413</sup>. Asimismo, se observa la presencia de escenas que proceden de relatos de los informantes y que han sido recreadas a nivel dialógico por el autor, con tal de dar mayor autenticidad y expresividad al relato:

Una vez —cuenta— estuvo con Maribel hablando de eso.

—Chola, creo que mi reinado se va al diablo.

—¿Qué dices? ¿por qué hablas así?

—Porque ustedes no me van a devolver la plata. Y vas a ver como mañana más tarde me voy a quedar solo.

—Mentira. Vas a ver cómo tus amigos van a estar ahí. Yo voy a estar ahí.<sup>1414</sup>

La ralentización del relato es marcada también por la frecuente presencia de pausas descriptivas, herramientas propias del género del periodismo narrativo que revelan el gusto para los detalles y las capacidades de observación del autor, como se puede ver en la sutil y precisa descripción del chef Osterling:

La canasta en la que Rafael Osterling lleva sus cosas es de color verde olivo, va entramada en punto grueso, tiene forma de cajita y apenas iguala el tamaño de una lonchera escolar. No cuelga de alguno de sus hombros sino de su mano derecha, mediante tiras cortas que al ser alzadas por el chef dan, justamente, la sensación de una canasta y —por consiguiente— la idea imprecisa pero tenaz de una excursión a alguna parte, una impresión acentuada por el asomo tibio de una botella de agua mineral.<sup>1415</sup>

---

<sup>1412</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>1413</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>1414</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>1415</sup> *Ibidem*, p. 123.

Además, cabe subrayar que las secuencias descriptivas, que se suceden como fotogramas, muy a menudo son clausuradas por rápidos segmentos en los que transluce el pensamiento íntimo del autor:

Es mediodía de un lunes de noviembre, hora de salir de la oficina. Rafael se pone de pie y se despide a su modo: en lugar de estrecharme la mano, hace garra con los dedos frontales y aleja el brazo, como un adolescente que dice *chao* a un amigo suyo en la esquina de una calle común. [...] Lo veo alejarse. Rafael mide un metro ochenta y siete y su canasta verde no supera los treinta centímetros de lardo. Será difícil olvidarla.<sup>1416</sup>

El perfil de Osteling es muy emblemático porque nos permite observar incluso la reproducción de las palabras del personaje a través del discurso indirecto libre, revelador de un coloquialismo colorido que remite a la identificación de una peruanidad lingüística reconocible y compartida:

Es un torbellino de órdenes que se aglomeran y se superponen en la hirviente sala, junto con el sonido de fondo de decenas de tenedores lavándose en una batea. ¿Dónde está el sashimi? *Oe*, aunque sea prueba el arroz, *hueón*: ¡no tiene sal! Papá camina despacio, ¡no, pues! ¡No te lleses el plato así, *hueón*! Puta madre, lo manchaste, *hueón*, qué torpe eres, cámbiame de plato...<sup>1417</sup>

Por último, cabe observar que los perfiles muestran, en la mayoría de los casos, finales abiertos con un cierre enfocado sobre el fin del encuentro autor-personaje. Las conversaciones quedan a medias, y en algunos casos se levanta una sutil ironía, como podemos ver en la despedida entre Robles y la señora Holler:

—Sí, pero el tenedor debe estar encima del cuchillo.

—Ah sí, eso lo recuerdo. Alguna antigua novia me lo ha dicho.

—¿Sí? ¿Y ninguna te dijo que comes mal?

Me pongo rojo. Pienso en las culebritas que la deben recorrer al verme y eso me lleva a vislumbrar con pavor el plato de tallarines que viene pronto. Estoy desarmado, y los cubiertos no son sables así que no puedo levantarlos y argumentar las cosas que un tipo como yo diría: que me importa un bledo aprender a comer correctamente cuando lo importante en un país como este es tener aunque sea un plato de

---

<sup>1416</sup> *Ídem*.

<sup>1417</sup> *Ibidem*, p. 127.

comida. [...] La señora Holler sonrío y sigue comiendo con sus manos de mimo y hay en ella una expresión general de haber salido victoriosa. Vuelve a mirarme y dice:

–Bueno, qué importa. El amor es ciego.<sup>1418</sup>

Aunque en el texto prevalece una visión simultánea con eventuales desplazamientos hacia en pasado y nunca hipótesis sobre el futuro, al final del volumen Robles propone una sección titulada "Últimas noticias desde Lima *freak*", que abarca ocho mini-párrafos relativos a noticias prolépticas sobre los perfilados. Así vemos que "Genaro Delgado Parker sigue manejando Panamericana TV. [...]", "Frieda Holler publicó un nuevo libro de etiqueta, *El otro dedo meñique*. [...]", "Cromwell Gálvez ha desaparecido de los medios. [...]", "Sofía Mulanovich se ubicó otra vez entre las cinco mejores del mundo pero no ha podido recuperar la corona de campeona mundial de surf: en el circuito profesional han aparecidos nuevas *chibolas* muy hábiles. [...]", "Leslie Stewart no ha vuelto a protagonizar escándalos. [...]", "Rafael Osterling abrió un restaurante en Bogotá. [...]", "Laura Bozza salió en libertad a fines de 2005. [...]", y, finalmente, nos enteramos de que "Augusto Polo Campos ha enfrentado públicamente a la celebre cantante criolla Eva Ayllón por un conflicto de derechos de autor. [...]"<sup>1419</sup>.

Por lo tanto, en resumidas cuentas, los ocho perfiles de Robles presentan dos niveles narrativos, muy amplios, en el que caben, por un lado, la experiencia intradiegetica del autor, y por otro lado, las narraciones metadiegeticas, también internas, de los informantes, sean ellos personajes principales o secundarios, como ya había afirmado el mismo autor a propósito de la instancia narrativa por el propuesta. Sin embargo, Robles no enfoca tan solo el problema de la voz, sino que, siempre en el epílogo, se detiene también en el tema de la elección de la forma narrativa, explicando cómo tomó la decisión de incursionar el género del perfil:

*Lima freak* es el resultado de una exploración literaria que comenzó hace algún tiempo, cuando tomé la decisión consciente de buscar nuevas alternativas estéticas en los muy fértiles territorios de la no ficción. Así descubrí sin darme cuenta el perfil (crónica de personaje), un género que en nuestro medio casi no existe pero que en otras latitudes condimenta con brío revistas y diarios.<sup>1420</sup>

---

<sup>1418</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>1419</sup> *Ibidem*, pp. 189-190.

<sup>1420</sup> *Ibidem*, p. 191.

Robles, que afirma haberse "sentido cómodo con el periodismo narrativo"<sup>1421</sup> apuesta, de hecho, por la exploración de la realidad como instancia estética, como modalidad innovadora de "hacer narración" y dejar que de la comparación entre persona y personaje nazcan nuevos conocimientos:

mi objetivo ha sido siempre encontrar nuevas formas de decir lo que todos creen saber y volver íntimo aquello que siempre nos hacen ver con la interferencia ruidosa del murmullo de las masas. La literatura (sin adjetivos) para mí es la mejor forma que existe de narrar el encuentro irreplicable con una personalidad insólita, y es la mejor porque permite la alucinante posibilidad de confrontar un sujeto del mundo real con su versión escrita y narrada, reflexionada, perennizada gracias al turbulento vigor de las sílabas.<sup>1422</sup>

Por lo tanto, sus inquietudes artísticas y autoriales descansan en el amplio caudal de la no-ficción, perseguida por Robles como modalidad expresiva privilegiada para la creación narrativa, en el respeto de su código moral:

La no ficción es para mí solo una forma entre muchas de hacer literatura con reglas. [...] Siguiendo esta lógica de lúdica narrativa, creo que la no ficción es una forma de literatura en la que no vale mentir: esa es la luz roja y hay que tomarla con la seriedad con la que los niños obedecen las reglas de sus juegos. Todo lo demás –armar escenas, incluir elipsis oportunas, detener el tiempo y posarse en los detalles, ser un narrador personaje que piensa y sueña– está permitido y siempre habrá una imaginaria luz verde allanándonos el camino para la creación.<sup>1423</sup>

Así por lo tanto, Robles llega, a través su forma de escritura, a configurar lo que el mismo define "perfil de situación", es decir relatos de no ficción basados en un personaje, que se construyen en el momento, en narración simultánea, sobre la base de la experiencia directa del mismo autor, y que retratan personajes en acción con tal de mostrar nuevos sentidos y nuevas descripciones: "Esta exigencia de ser testigo de los personajes en actividad, invadiendo un resquicio de su vida cotidiana –una práctica que he

---

<sup>1421</sup> *Ídem.*

<sup>1422</sup> *Ibidem*, pp. 191-192.

<sup>1423</sup> *Ibidem*, p. 194.



mantenido hasta la obsesión durante estos años— me ha hecho bautizar los textos que hago con el antojadizo membrete de «perfiles de situación»<sup>1424</sup>.

#### 2.4.6 Zarái Toledo. La hija patria de Juan Manuel Robles

*Zarái Toledo. La hija patria*<sup>1425</sup> es el primer perfil escrito por el joven cronista Juan Manuel Robles, quien, como Julio Villanueva Chang revela en el prólogo, fue uno de los alumnos "más voyeuristas durante un taller de crónicas [dirigido por el mismo director de Etiqueta Negra, n.d.a.] y a la vez el más ambicioso en buscar una voz para escribir. JMR no quería un empleo: quería ser escritor"<sup>1426</sup>. El texto es bastante breve y consta de un único texto dedicado al perfil de la hija del entonces presidente Alejandro Toledo, quien había sido reconocida tan solo en la víspera electoral, debido al riesgo que sus presiones podían representar para su imagen oficial. Ya a partir del principio, en el prólogo titulado "El joven cronista y la hija del presidente salen a tomar un helado", Julio Villanueva Chang pone la atención sobre el proceso de escritura del perfil y sobre el tipo de instancia narrativa en él propuesta:

ZT era una quinceañera cuando Juan Manuel Robles llamó por teléfono a su casa para hablar con su mamá. Quería explicarle por qué deseaba viajar desde Lima hasta Piura para ver a su hija. Quería que le abriera la puerta para acompañarla durante tres días y medio. Quería decirle que escribía para una revista llamada *Etiqueta Negra* y convencerla de que nada tenía a que ver con el whisky. Quería persuadirla de que era un cronista casi virgen, veinticuatro años, desconocido, y que ésta iba a ser su historia del debut.<sup>1427</sup>

Zarái es presentada como una chica joven pero terca y decidida en papel de paladina defensora de los derechos de los hijos no reconocidos. Aunque, como recuerda Villanueva Chang en el prólogo, el hecho de elaborar un texto sobre la no reconocida descendiente de Toledo podría ser una "gran oportunidad para molestar al presidente de la república usando como ventrílocuo a su hija" y para insertarse en el éxito de la

---

<sup>1424</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>1425</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2009.

<sup>1426</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>1427</sup> *Ibidem*, p. 5.

prensa amarillista en busca de indiscreciones acerca de la vida conyugal y extraconyugal de Toledo, Juan Manuel Robles se mantiene fiel a las sagradas imposiciones de la no ficción y deja al margen de su trabajo tanto el sensacionalismo como las posibles inferencias políticas, de hecho, con la mirada que Villanueva Chang define "despeinada e irreverente"<sup>1428</sup>, se limita a reconstruir "el drama de una hija que busca a su papá presidente en un país donde abundan los huérfanos de padre"<sup>1429</sup>. Por lo tanto, en este sentido el texto apuesta por otro tipo de reflexión que aparta la mirada del caos mediático goloso de escándalos para formular una crítica abierta a la sociedad peruana, de la que el presidente es, evidentemente, digno representante.

Este texto comparte el mismo estilo compositivo que Robles practica el volumen anteriormente analizado, *Lima freak*, pues la instancia narrativa ve el protagonismo de una voz intradiegetica que pone en primer plano la presentación del personaje para retratar, así como de los otros personajes a medida de que entran a formar parte del relato, para luego colocarlos en el encuentro con el periodista:

Desde que ascendió al estatus de hija del presidente, Zarái Toledo tiene a su disposición una camioneta 4x4 con dos guardaespaldas y un chofer. Todo el día. Toda la noche. Esta mañana viste un pulóver blanco que tiene estampado a un bicho de la Warner Bros llamado Taz. Su condición de hija reconocida la ha hecho más famosa que nunca: días antes de nuestro encuentro, viajó a Colombia para promover la paternidad responsable con su ONG Zarái Justicia.<sup>1430</sup>

El autor-narrador es el verdadero protagonista del relato, puesto que desvela su papel de instancia autodiegetica del relato:

Cuando de Lima llamé a la casa de Zarái, mi intención era conversar primero con su madre. Lo lógico era explicarle por qué quería escribir un reportaje sobre su hija, pedirle su aprobación para comprar el primer boleto y viajar a Piura. No se me había pasado por la mente la posibilidad de que la propia Zarái me contestaría el teléfono:

—Con mi mamá hemos llegado a un acuerdo. Ella decide sobre sus entrevistas y yo sobre las mías.<sup>1431</sup>

---

<sup>1428</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>1429</sup> *Ídem*.

<sup>1430</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>1431</sup> *Ibidem*, p. 8.

Como se puede notar de la cita antecedente, Robles utiliza la herramienta de la transposición del discurso directo de los personajes, pero también lo entretije en el relato, reportándolo en forma narrativizada, como en cambio se nota en la cita siguiente, en la que también se evidencia la transposición de los pensamientos íntimos del autor:

Le pregunto si es verdad que sabe leer desde muy niña. Responde: «Diría yo que a los meses de nacida. Creo que al tercer mes de gestación de mi madre». Pensamiento rápido: Zarái siempre se está burlando de la imagen de niña prodigio que el Perú se ha tragado de ella. En el acto de burlarse, se esfuerza en modular una voz risueña, caricaturesca, sarcástica.<sup>1432</sup>

Estos personajes, así como el mismo periodista, se configuran en el relato como existencias suspendida, cuyo sentido se precisa tan solo en el hic et nunc del instante en el que se lleva al cabo la entrevista. De hecho, el tiempo de la historia, en realidad, abarca los tres días y medio que Robles estuvo en contacto con Zarái Toledo, mientras que el tiempo del relato resulta ser mucho más amplio, puesto que incluye a analepsis externas al tiempo de la historia, y relativas no solo al pasado de los personajes, sino también al pasado el autor, como podemos observar en el siguiente ejemplo:

Había que tomar precauciones. Un atractivo fotógrafo que la había visitado antes de que el presidente la admitiera como su hija —y que después ha seguido intercambiando e-mails con la chica— me lo había advertido así: «Zarái es superdura. Su inteligencia radica en la lucidez que tiene para saber lo que quiere. No la puedes florear. Cuando imaginas que se está creyendo tu cuento, te das cuenta que se ha estado burlando de ti. No va a tener misericordia contigo. Cuídate».<sup>1433</sup>

Si miramos la tónica temporal de este perfil, notamos que se estructura conforme el esquema utilizado en *Lima freak*, y, por lo tanto, la temporalidad principal consiste en una narración simultánea, a reflejar la toma en directo del encuentro autor-personaje. En este relato simultáneo se insertan, como hemos dicho, desplazamientos analépticos marcados por una narración ulterior, en los que, en muchos casos, se evidencia una reconstrucción ficcional del autor de escenas dialogadas:

---

<sup>1432</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>1433</sup> *Ibidem*, p. 8.

Una noche la invitaron al programa de César Hildebrandt, tal vez el más influyente periodista del Perú. Allí Zarái se tropezó en el set con Fernando Rospigliosi, un ex asesor de su padre cuando era candidato y en ee entonces ministro de gobierno de Toledo. Rospigliosi había sido uno de los más obstinados defensores de que el tema de la paternidad de Zarái era un invento de Vladimiro Montesinos, en mandamás del Servicio de Inteligencia Nacional. Se había burlado de Lucrecia Orozco y de su hija de un modo despectivo y cruel. Cuando Rospigliosi la vio entrar al *set* de TV, se sacó el micrófono de la solapa. —Hola, Zarái —dijo el ministro. —¿Por qué me saluda si no existo? ¿Cómo va saludar a un invento fujimontesinista? Hildebrandt se rió. El ministro quedó mudo.<sup>1434</sup>

Asimismo, se pueden observar desplazamientos temporales hacia el futuro, logrados a través de figuras prolépticas de anticipación que aseguran coherencia entre los distintos rasgos y los distintos episodios relativos al perfil del Zarái:

El colegio de monjas se llama Santa María. Zarái estudió allí hasta primero de secundaria. Luego decidió irse. «Es un trauma mío que no me gusta contar», me diría más tarde. «Amé ese colegio de monjas, lo adoré, daba todo por mi colegio. Pero una vez una monja me dijo algo que me destruyó, y yo dije, mamá, por favor, sácame de allí. Se me cayó toda la imagen católica. Hasta ahora sueño con esta monja».<sup>1435</sup>

Nuevamente como en *Lima freak*, el relato se configura como una secuencia de escenas que se suceden como fotogramas y que, conectadas entre sí, relatan todo el tiempo que duró el encuentro entre Robles y "la hija patria". Además, como podemos ver en el siguiente ejemplo, en el que pasamos de un fragmento de diálogo desarrollado en una heladería al encuentro con una amiga escolar de Zarái, la transición entre una escena y otra es marcada, incluso a nivel gráfico, por los tradicionales asteriscos:

Pregunto si Zarái es dominante con sus amigos y su amiga me responde que con algunos lo es. [...] «Ella es la única amiga de mi grupo con la que no me he peleado», me dice Zarái. Y parece que en verdad no bromea.

\*\*\*

---

<sup>1434</sup> *Ídem*.

<sup>1435</sup> *Ibidem*, p. 19.

—No creo que lo que hice haya sido tan grave.

Una de las compañeras de clase de Zarái me cuenta que están peleadas y que la hija del presidente ya no le habla.<sup>1436</sup>

El relato, como podemos notar, está caracterizado, por un lado, por el recurso a la narración metadieгética operada por narradores secundarios, a su vez intradieгéticos, sean ellos el personaje principal u otras figuras, y, por otro lado, por la herramienta del discurso del personaje vehiculado por el autor-narrador, interesado en no modificar la tónica enunciativa del relato, y, entonces, en no dejar demasiado espacio a narradores alternativos. En el siguiente ejemplo podemos apreciar ambas instancias narrativas:

—Me encantó cuando firmó el papel. Creo que eso ha sido lo más espectacular que he visto de él.

Dice Zarái volviendo al momento cumbre de la ceremonia. Afirma que mamá Lucrecia estaba muda y extremadamente nerviosa. Se ríe cuando recuerda la forma en que su mamá temblaba. La ceremonia estaba a punto de empezar. Ya todos se encontraban reunidos en la iglesia. Había una notaria de pie, al lado del escritorio, y al frente estaba Alejandro Toledo, a quien Zarái recuerda sentado con un bolígrafo sobre la mesa. «Era un lapicero brillante que casi nos cegaba», me cuenta, cubriéndose la cara con ambas manos.<sup>1437</sup>

En este perfil es patente el interés para explorar y resaltar los aspectos peculiares y las incoherencias de una sociedad mestiza e híbrida como la peruana, acogedora con respeto a muchas etnias, creencias y tradiciones distintas, y sin embargo tan elitista, como emerge del siguiente fragmento, en el que, con sutil ironía, Robles pone la "choledad" como índice característico de esta "peruanidad":

*Cholómetro.doc*, un test en clave de sátira para medir tu grado de choledad (dícese de la condición del indio urbano sin buen gusto), con preguntas crueles como: ¿Usas sayonaras con medias cuando estás en casa? ¿Llevas un peine en el bolsillo trasero del pantalón? Los asesores de Toledo siempre han dicho públicamente que la baja popularidad del presidente se debía en gran parte al racismo. El cholómetro, visto superficialmente, es una inmundicia racista. Pero el hecho de que en el Perú nadie — nadie— pueda contestar el test sin que, aunque sea por un punto, su choledad salga a flote, hace que

---

<sup>1436</sup> *Ibíd.*, pp. 20-21.

<sup>1437</sup> *Ibíd.*, p. 15.

finalmente el cuestionario sea un ejercicio de lúdica confraternidad. Otra preguntas del cholómetro se me viene a la memoria: ¿Aplaudes cuando aterrizas en un avión?<sup>1438</sup>

Aunque muy poco se sabe de la figura del auto-narrador, en este perfil Robles otorga algunos detalles que permiten caracterizar a su personaje autoficcional, puesto que, como emerge en el siguiente ejemplo, literaturiza su propio trabajo de cronista en *Etiqueta Negra*:

Ahora le he traído a Zarái, como regalo, una revista esnob llamada *Etiqueta Negra*. Lucrecia coge la revista y la hojea con un gesto a medio camino entre una disimulada extrañeza y la más franca preocupación.

—Pero dime, ¿esta revista no tendrá nada que ver con el Johnnie Walker?

Johnnie Walker. El whisky preferido de ese hombre que pasó casi quince años sin reconocer a su hija.<sup>1439</sup>

Asimismo, cabe subrayar que en este perfil, que recordemos es el primero escrito por un todavía muy joven Robles, toman vida otros personajes emblemáticos de la realidad peruana contemporánea, que luego protagonizarán perfiles a ellos dedicados, como por ejemplo la conductora Laura Bozzo:

El 2000, cuando Toledo ya era una amenaza contra el tercer gobierno consecutivo de Fujimori, Lucrecia acudió al programa de Laura Bozzo, la animadora de talk-shows preferida por la dictadura, y que por esos días había mostrado cómo sus invitados lamían axilas por veinte dólares. Laura Bozzo, que tras la caída de Fujimori tuvo que vivir bajo arresto domiciliario por orden judicial, es la amada y odiada Laura en América, una mujer tristemente célebre por mostrar lo más feo y sórdido de la peruanidad ante miles de televidentes de habla hispana.<sup>1440</sup>

El perfil se desarrolla por tanto a través de las mencionadas dinámicas buscando dar una imagen rotunda de Zarái Toledo, para luego encaminarse hacia la conclusión de manera rápida e inesperada. De hecho, el autor-narrador, que incluso es el verdadero protagonista de la obra, se cansa de su personaje clave:

---

<sup>1438</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>1439</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>1440</sup> *Ibidem*, p. 13.

Zaraí está aburrida de mí y yo también un poco de ella. Qué hacer. La quinceañera se estira para coger mi teléfono. Otro asalto infantil de esta hija del presidente. [...] Parece ser muy hábil con los teléfonos.

—¡Pero mira lo que dice aquí!:«Un beso».

—Basta, no puedes leer eso. Te estás metiendo en mi vida privada.

—Uy, qué roche.

—Dame el teléfono.

—Mi celular es más bonito.

—¿Ah sí? ¿Y tiene mensajes de este tipo también?

—No, los míos son más contundentes.<sup>1441</sup>

El final no se construye en torno a la despedida física de autor y personaje, sino más bien con un contraste entre la imagen inicial de Zaraí, adalid e ícono de la lucha para el reconocimiento de los hijos, y la figura dibujada en el perfil en su dimensión más cercana, escueta y sincera:

«Yo tengo una casa de ciento veinte mil dólares, y no me la regaló nadie», me dice Zaraí. Y ahora, no sé por qué, presiento que va a confesarme algo contundente. «Claro que no se compara en nada con su casota. En mis planes está tener todo eso por mis propios medios. Llámalo evidencia o piconería, pero yo soy feliz así», admite. No. No es una cuestión de derechos. Nunca lo fue.<sup>1442</sup>

En conclusión, este perfil se articula sobre dos niveles narrativos: por un lado, el relato principal y autodiegético, con focalización interna, que atañe a la experiencia del autor en el encuentro con el personaje, y, por otro lado, el relato relativo a las narraciones secundarias metadiegticas de los informantes, y, en particular, de Zaraí Toledo en calidad de informante primario.

Antes de pasar al próximo texto, cabe hacer un *excursus* sobre el tipo de publicación de este volumen, que, como se ha dicho en el primer capítulo de este trabajo<sup>1443</sup>, es promovida por el proyecto de la "editorial cartonera" Sarita, surgida en 2004, que apuesta por "la promoción de la literatura peruana y latinoamericana y en la libre circulación de ideas y discursos, en la exploración de las culturas locales, nativas,

---

<sup>1441</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>1442</sup> *Ídem*.

<sup>1443</sup> Véase cap. I, apartado 1.2.4., "Actividad periodística y editorial entre el siglo XX y el siglo XXI", pp. 47-48.

contemporáneas y populares, y en todo hecho cultural que represente una innovación"<sup>1444</sup> en una óptica de democratización de la literatura que se precisa en el uso de materiales reciclados. Por lo tanto, los textos "cartoneros", y, en particular, el libro de Robles, se presentan como piezas artesanales únicas con tiraje evidentemente limitado, custodiadas en las bibliotecas más importantes de Europa, Estados Unidos y América Latina<sup>1445</sup>, lo que, una vez más, subraya el carácter innovador e híbrido del periodismo narrativo, así como su compromiso con la narración de la realidad latinoamericana.

#### 2.4.7 Cholos contra el mundo de Daniel Titingher

El periodista y escritor Daniel Titingher, actualmente director del diario *Depor*, ha sido editor general de la *Etiqueta Negra* y trabajó, junto con Sergio Vilela, Toño Angulo, Julio Villanueva Chang y Marco Avilés, al nacimiento y al desarrollo del proyecto peruano de periodismo narrativo conectado con la revista que acabamos de mencionar. De hecho, sus colecciones de perfiles muestran muchos puntos en común con los trabajos de estos periodistas integrantes de lo que podríamos definir "equipo *Etiqueta Negra*". En particular, Titingher es autor de dos recopilaciones de crónicas y perfiles que vamos a analizar en este apartado: *Dios es peruano. Historias reales para creer en un país*<sup>1446</sup> y *Cholos contra el mundo*<sup>1447</sup>. Ambas, como se puede deducir del título, son dedicadas a la exploración del tema de la "peruanidad", y entonces a la reflexión sobre la identidad nacional, y, sobre todo, sobre la posibilidad de su nueva fundación narrativa, es decir de la indagación y la proclamación de los aspectos y de las figuras en las que reside la autenticidad y la peculiaridad del ser peruano, así como de los escombros y de las personalidades en las que se manifiestan la riqueza y la heterogeneidad de la cultura y de la historia de Perú. El hecho de que este tipo de temática sea incursionada en el umbral del siglo XXI, justo después de una de las más sangrientas épocas dictatoriales y tras décadas etiquetadas bajo el epíteto de Conflicto Armado Interno, nos parece muy significativo, puesto que evidencia la voluntad de pasar página en la historia nacional, de olvidar cierta imagen de Perú difundida por los medios e interiorizada por la conciencia nacional y desplazar la mirada hacia otro tipo de

---

<sup>1444</sup> "Sarita Cartonera (Perú)", en Bilbija, Ksenija; Celis Carbajal, Paloma (eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*, Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries, Wisconsin, 2009.

<sup>1445</sup> Recordamos que la copia utilizada para realizar este análisis pertenece a la Biblioteca del Instituto Latinoamericano de Berlín.

<sup>1446</sup> Titingher, Daniel, *op. cit.*, 2006.

<sup>1447</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2012.



contemporaneidad, en un intento que parece afirmar la superación del pasado. Pese a la legitimidad de esta hipotética visión, lo que sí es evidente es que el Perú en el que se funda la revista *Etiqueta Negra*, y en el que nacen nuevos y fecundos proyectos narrativos es "otro Perú", un Perú optimista, orientado hacia el progreso e incluso hacia el olvido de la violencia. De hecho, en el prólogo de *Cholos contra el mundo*, la segunda recopilación de crónicas y perfiles de Titingher, el colega y también cronista analizado en el presente corpus Sergio Vilela afirma que Titingher, con sus dos colecciones, "quería contar historias que fueran como un alud capaz de arrancar de cuajo el pesimismo nacional"<sup>1448</sup>, aludiendo al dificultoso proceso de regreso y reconquista de la democracia. Advierte Vilela a continuación:

Era, más bien, la época en que todavía arrastrábamos como una cruz ese pasaporte guinda que significaba, sobre todo, una advertencia: República de Perú. [...] Poe eso este terco narrador se obsesionó con historias que pudieran explicar lo que él observaba con nitidez hacía ya rato. El país de los incas se estaba transformando en otro país<sup>1449</sup>.

Ambas recopilaciones comparten el mismo intento y juntas forman un único volumen<sup>1450</sup>, aunque el segundo libro de haya publicado seis años después del primero. En este apartado, siguiendo el orden alfabético que ha guiado la organización del corpus hasta ahora, vamos a detenernos primero en *Cholos contra el mundo* y sucesivamente *Dios es peruano*, puesto que, en efecto, no subsisten incoherencias al invertir las dos publicaciones. Sin embargo, podemos subrayar que en un principio la recopilación *Cholos contra el mundo* se iba a titular *El Diablo es peruano*, para subrayar la continuidad con el primer volumen, pero el autor prefirió rendir tributo al elemento del mestizaje, de la "choledad", como elemento característico y distintivo del ser peruano, como él mismo afirma en el prólogo: "Son todas estas historias versiones distintas de ese Perú despostillado. Del país que se muere para adentro y que puede ser de una crueldad fascinante e incomprensible. De esa patria que llevamos encima como un maleficio y que solo se va cuando te pasan el cuy. O cuando huyes"<sup>1451</sup>. Además, los seis textos están caracterizados, como subraya Sergio Vilela, por un afán testimonial amplificado por necesidad de solucionar inquietudes propias de la interioridad del autor a través de la experiencia personal:

---

<sup>1448</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2012, p. 9.

<sup>1449</sup> *Ídem.*

<sup>1450</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>1451</sup> *Ibidem*, p. 12.

En cada una de las seis historias de este nuevo libro, Titinger aparece como sigiloso testigo. Con esa mirada con la que va deshojando a sus personajes hasta la desnudez. A veces lo logra con ayuda de ellos mismos y otras, con esa involuntaria complicidad que surge de la convivencia. Él sabe que para descubrirlos hay que pasar días con cada uno. Hay que habitar sus espacios. Recorrerlos con ellos y a solas. Hay que ser un fantasma, estando ahí, para que desaparezca hasta la última resistencia. Titinger sabe muy bien que el periodismo narrativo que le gusta hacer significa paciencia.<sup>1452</sup>

No se trata tan solo del un testimonio histórico o situacional, sino más bien estos textos se configuran como un contenedor de las voces y de las memorias de muchos informantes, y también del autor-narrador mismo, de hecho, "todo perfil es también un testimonio del narrador entre líneas. Es un grito. Una señal. Un intento por sacarse algo de encima"<sup>1453</sup>.

Los seis textos incluyen tres crónicas, que en realidad se construyen como perfiles colectivos, y tres perfiles únicos, en los que los personajes principales son construidos a través de la yuxtaposición de testimonios unidos y conectados por la visión experiencial del cronista. En este sentido, Titinger comparte el mismo estilo compositivo practicado por los cronistas del "grupo *Etiqueta Negra*", como Robles, Vilela, Avilés y el maestro Villanueva Chang. Las seis historias indagan, como se ha dicho, fragmentos de peruanidad, de hecho, entre los perfiles encontramos las figuras emblemáticas, notas y menos pero todas peculiares de una nueva peruanidad emergente, de la joven campeona de boxeo peruana Kina Malpartida, del poeta maldito y misterioso Martín Adán, así como del niño predicador evangélico natural de Trujillo Nezaireth Casti Rey. Asimismo, entre las crónicas, que llegan incluso a describir a Perú por contraste, a través de sus incoherencias, encontramos las historias de la rara importación de camellos en la ciudad de Ica y de su prematura muerte, de la visita al "santuario flotante" al que se ha reducido el famoso monitor Huáscar, barco emblema de Perú y de sus batallas por mares, ahora custodiado como un museo en el sur de Chile, así como de una batalla ritual que se celebra como una fiesta, pese al derrame de sangre, en el pueblo andino de Tocto, al sur de Cuzco.

Observando el texto, podemos notar que la temporalidad dominante se coloca en el plano de la simultaneidad, y el relato principal atañe a la realización de la investigación, en la que Titinger incluye a varios personajes, construyendo un relato por escenas:

---

<sup>1452</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>1453</sup> *Ibidem*, p. 13.

De este mismo lugar al sur del reino muy, muy lejano eran los camellos que murieron en Ica.

—A los camellos les gusta caminar todo el día en el desierto —dice Fadili Mohamed, ganadero de camellos.

En la misma mesa está sentado Sidahmed Brahim, un hombre mayor de barba blanca y hermano de otro ganadero, y Ahmed Abdellaoui, director del Ministerio de Turismo de Dakhla. Los tres hombres toman el té y discuten, a veces en español, a veces en *hassaniya*, un dialecto del árabe que hablan los beduinos, sobre si fue conveniente que el Perú tuviese camellos.

—El veterinario peruano ignora cómo cuidarlos —dice Sidahmed Brahim, el hombre de barba blanca que prefiere que o llamen Sidi.<sup>1454</sup>

Como se puede notar, Titinger inserta en el relato escenas dialogadas, cuyo efecto es el de ralentizar el ritmo del relato, en forma de discurso directo transpuesto, así como narrativizado, como se puede ver en el ejemplo siguiente:

El responsable, entonces, era el doctor Lorenzo Uribe, que ahora prefiere no hablar aunque lo acusen de negligente, aunque le digan *asesino de camellos*. «No tengo nada más que decir sobre eso», se escucha, y su voz al teléfono es apurada, tiene ganas de colgar: «A mí lo de los camellos me causó una gastritis que tú no me vas a curar».<sup>1455</sup>

Aunque la figura del autor-narrador no se declare desde el principio, su implicación directa es evidente y delata una arquitectura narratológica construida a partir de una focalización interna, en la que caben incluso segmentos metanarrativos, a través de los que Titinger presenta su trabajo:

Esta historia empieza en septiembre de 2002, cuando se anunció que llegarían los camellos al Perú. Luis Gonzales Posada, congresista del APRA, dijo que se había reunido con el rey de Marruecos, Mohamed VI, hijo de Hassan II, y que el rey quería impulsar el turismo en Ica. Una línea imaginaria de nueve mil kilómetros divide al Perú de Marruecos. La lejanía emocional, sin embargo, era menor.<sup>1456</sup>

---

<sup>1454</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>1455</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>1456</sup> *Ibidem*, p. 26.

El tiempo de la historia abarca el periodo en el que se realizó la investigación y a menudo alterna fases temporales, puesto que sitúa las aberturas *in medias res*, para luego efectuar analepsis internas o externas al tiempo de la historia, como se ha visto en la cita anterior. Los desplazamientos temporales son frecuentes, por ejemplo en la crónica relativa al monitor Huáscar, utilizado en las batallas navales peruanas contra Chile, el autor parte de una narración simultánea, que luego pasa a presente histórico para abordar una narración ulterior y volver al presente, todo en el mismo párrafo:

—Los peruanos consideran al *Huáscar* como peruano —me dijo el historiador chileno Sergio Villalobos—, pero también fue chileno y es parte de nuestra gloria nacional. El *Huáscar*, incluso, peleó en la guerra contra Perú, a favor de Chile. Fue peruano quince años. Luego las granadas, los disparos, cañonazos, muere Miguel Grau y se crea un héroe. Hay cadáveres y cuerpos mutilados por todas partes, y los sobrevivientes del Huáscar quisieron hundirlo antes de que lo tomara en enemigo. No pudieron. El *Huáscar* está aquí, en Talcahuano, ciento veintiocho años después.<sup>1457</sup>

La fase de escritura, de hecho, condensa el tiempo de la historia en el tiempo del relato y articula la investigación respondiendo a las inquietudes del autor-narrador, mostrando su interioridad, y también entrelazando los muchos testimonios recolectados:

El alcohol, el manicomio, ¿por dónde empiezo? Un día cualquiera, cuando recién me hacía esas preguntas, me llegó el correo de Rafo León, un buen amigo, escritor y periodista que, además, por casualidades de la genealogía, aparece en el árbol de los De la Fuente, en una rama cercana al poeta: «Martín Adán era primo de mi padre, un De la Fuente, que en norteño significa 'loco, descuadrado, delirante'. Hay de hecho un gen familiar ahí descolocado, que da mucha locura y, no siempre, talento. A Martín Adán le dio los dos de sobra».<sup>1458</sup>

Por lo tanto, la instancia que Titingher configura resulta sin duda alguna intradiegética, aunque permanezca en un plano secundario con respecto a las figuras protagonistas y a los testimonios principales. No llega, por ende, a los niveles del autor-narrador autodiegético de Robles, analizado en el texto

---

<sup>1457</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>1458</sup> *Ibidem*, p. 126.

antecedente, sino más bien se configura como voz testimonial, que incluso al principio parece ser heterodiegética:

Kina Malpartida tiene un tatuaje en la pierna izquierda, una inscripción en inglés que dice «*Live and give best of your ability. Give and forgive*». Vive y perdona. Se lo hizo en Queensland, Australia, poco tiempo después de huir de Lima. Era 1999, ella tenía diecinueve años y había recibido tantos golpes emocionales que se sintió obligada a hacer maletas.<sup>1459</sup>

Sin embargo, en un segundo momento, el autor coloca a su figura en la escena como instancia intradiegética, aunque se configure tan solo como un contenedor, como el destinatario de testimonios y confidencias:

—Mi niñez fue muy bacán —me dice Kina Malpartida. Hasta que una mañana de 1994, en el Aero Club de Collique, en las afueras de Lima, su padre se lanzó de una avioneta con un paracaídas que nunca se abrió. [...]—Comencé a hacer cosas que no debía.

De pronto empieza a contar una historia con la rapidez de quien quiere sacársela de encima. Sus lentes oscuros y redondísimos no dejan ver sus ojos.

—Porque mi papá se murió y yo en mi casa tenía una relación con mi mamá que no era muy buena, y entonces preferí ir a la calle a vacilarme con mis amigos, y conocí gente.<sup>1460</sup>

El texto, de hecho, se construye gracias al entrelazamiento de testimonios de informantes principales, que varían dependiendo del perfil en cuestión, y que configuran segmentos metadieгéticos caracterizados por la presencia de un narrador intradieгético secundario. Emblemático, a este propósito, resulta el perfil del poeta Rafael de la Fuente, conocido con el pseudónimo de Martín Adán, construido a través de los extensos testimonios de su sobrino, Carlos Miguel de la Fuente, llamado "Loco Cocoy", marcados por una distancia y por un estilo gráfico distinto:

*Te voy a contar cómo conocí a Martín Adán. Era el año cincuenta y siete. Yo tenía once y ya hacía mis poemas, pues, mis cojudeces. Llenaba un librito con un montón de poesías y leía a mi tío Martín Adán.*

---

<sup>1459</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>1460</sup> *Ibidem*, p. 58.

*En la familia todo el mundo lee, hasta los perros leen. Me acuerdo de que un día salimos de la casa con mi tío Nica y él me dijo: «Te voy a presentar a tu tío Rafael de la Fuente». Porque él por ratos era Rafael de la Fuente y por ratos era Martín Adán. [...]*<sup>1461</sup>

El perfil de Adán, además, es logrado a través de la yuxtaposición de citas tomadas de la novela *La casa de cartón*<sup>1462</sup>, considerada no solo como una obra literaria significativa, sino también como documento social imprescindible de principios del siglo XX. Las citas del libro también están marcadas por el uso de una grafía distinta, y colaboran a la descripción del personaje y de los lugares de Adán: "*Ya ha principiado en invierno en Barranco; raro invierno, lelo y frágil, que parece que va a hendirse en el cielo y dejar asomar una punta de verano*"<sup>1463</sup>, a la que se unen también elementos heterogéneos como cartas familiares y privadas<sup>1464</sup>, así como citas de un fragmento de un texto dedicado a Adán por el poeta y dramaturgo, autor de la ya mencionada obra *Lima la horrible*, Sebastián Salazar Bondy. El hecho de que estas figuras sigan influyendo en la generación literaria contemporánea revela una sutil continuidad que persiste en el escenario narrativo limeño. Por otro lado, además, cabe subrayar que, la heterogeneidad de todo el volumen es subrayada por la presencia de ilustraciones de Cherman Kino Ganoza, también colaborador gráfico de *Etiqueta Negra*, muy eficaces sobre todo en cuanto a los retratos de las figuras narrativamente indagadas.

El tema de la peruanidad hace eco en las sonoridades del coloquialismo reportado en el texto, en la representación evocativa y auditiva de los lenguajes regionales, como la inflexión chilena: "—Mirái, cómo mato peruanos, papá, mirái. El niño tiene unos siete años y una capucha naranja le cubre la cabeza"<sup>1465</sup>; o también las características del español andino: "—Más luego conversamos —promete Benedicto en su modesto español. Al menos sabe español. Yo no hablo quechua"<sup>1466</sup>. En algunos casos, la investigación llega a adquirir incluso los matices de un trabajo antropológico, puesto que, en la crónica dedicada a la batalla ritual de los Andes cuzqueñas, se detiene incluso en las creencias populares ancestrales, recogiendo testimonios sobre este tema: "—Los *apus* se alimentan del derrame de sangre de la gente —trata de explicar Leopoldo Puma, el gobernador".

---

<sup>1461</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>1462</sup> Adán, Martín, *La casa de cartón*, Talleres de Impresiones y Encuadernaciones Perú, Lima, 1928.

<sup>1463</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>1464</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>1465</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>1466</sup> *Ibidem*, p. 106.

Tanto los perfiles como las crónicas muestran un único intento proléptico en las conclusiones de los textos, que se consisten en finales abiertos, como se puede notar en el siguiente ejemplo:

Más tarde, Kina Malpartida se subirá a un *ring*, y en el coliseo los espectadores, incluyendo a Susy Dyson, no dejarán de corear su nombre.

–Es que una tía mía decía que me iba a esperar afuera del Madison Square Garden con una camilla.

–Jamás pensaría eso –le dice su madre–, qué barbaridad. Tú estabas determinada, Kina, tú eres *Just do it*.<sup>1467</sup>

Las historias, de hecho, no tienen una conclusión marcada. Lo que sí termina es la fase de investigación del autor, su temporada al lado de las figuras retratadas. En algunos casos, notamos cierta énfasis en el tema de la pacificación, tanto de las contiendas internas al país, acerca de la pluralidad de la identidad nacional, así como de las polémicas externas, con los vecinos geográficos, como en el cierre de la crónica dedicada al monitor Huáscar y a la vetusta cuestión chilena:

Adiós al *Huáscar*, sí. O mejor: que se remolque hasta la frontera de los dos países, que la Armada de Chile y la Marina de Guerra del Perú le rindan honores, Miguel Grau, Arturo Prat y la importancia de los símbolos. Que una corneta toque silencio, que no se escuche nada salvo eso y el ruido de una nave atravesando el agua, por fin, adiós al *Huáscar*, que la corneta toque romper el fuego. Que se escuche un disparo y que sea el último.<sup>1468</sup>

En conclusión, a nivel textual se pueden observar, en total, dos niveles narrativos: un primer nivel intradieгético prevalentemente testimonial, con focalización interna, caracterizado tanto por una narración simultánea así como ulterior, relativo al relato principal del desarrollo de la investigación, y un segundo nivel narrativo relativo a los testimonios metadieгéticos de los informantes, caracterizado por voz intradieгética alternativa, y, entonces, por narradores secundarios, articulado tanto en torno a una narración simultánea así como ulterior.

---

<sup>1467</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>1468</sup> *Ibidem*, p. 98.

#### 2.4.8 Dios es peruano. Historias reales para creer en un país de Daniel Titinger

*Dios es peruano. Historias reales para creer en un país*<sup>1469</sup> es el primero de los dos volúmenes de crónicas y perfiles en los que, como bien explica en el prólogo el escritor Alonso Cueto, también autor de una novela basada en la época de Fujimori, *La hora azul*<sup>1470</sup>, Daniel Titinger pone el acento sobre la diversidad y la heterogeneidad de Perú, enfocada como una riqueza: "En el Perú todo existe pero nada tiene un nombre. La falta de un nombre unívoco es una señal de la ambigüedad de nuestra cultura, de nuestro ser"<sup>1471</sup>. Se trata, de hecho, de seis textos en los que "la visión de la variedad, de la intensidad, de la suavidad áspera del Perú aparece en muchas formas"<sup>1472</sup>, en los que la peruanidad es fundada narrativamente a través de imágenes e íconos que proceden de la realidad peruana contemporánea, como el cebiche, la Inca Kola, o los poetas malditos, es decir los símbolos transculturados de Perú en el umbral del siglo XXI. La "peruanidad" sintética y heterogénea, entonces, viene a ser descrita a través de una imagen culinaria. Afirma de hecho Cueto en el prólogo: "En estos relatos de Daniel Titinger, que no son ni ensayos ni crónicas ni testimonios sino una mezcla creativa y personal de todo eso, lo peruano aparece como lo que es: un plato hondo en el que se cocinan todos los ingredientes, en el fuego lento de nuestra misteriosa historia"<sup>1473</sup>. La metáfora gastronómica, aunque resulte particularmente candente y adecuada a describir la realidad peruana actual, en el auge de la cocina y de los productos típicos peruanos, tan de moda y tan "fusion", puede contar con ilustres antecesores e interpretes de la diversidad americana, como el antropólogo y ensayista cubano Fernando Ortiz, quien, en *Contrapunteo del tabaco y del azúcar*<sup>1474</sup>, propone la imagen "del ajijaco", plato típico de la cultura criolla cubana, para simbolizar el mestizaje del proceso de formación de la cultura cubana.

"Lo peruano" es entonces un elemento híbrido, a veces contradictorio, casi siempre marcado por la exageración, hasta llegar a bordear los delirios de omnipotencia hasta afirmar que incluso Dios es peruano. De hecho, en el epílogo, titulado "Himno nacional", Titinger desarrolla una larga enumeración de las características y de los artefactos, objetos, personajes y elementos de la biodiversidad típicamente peruanos, de los que exalta valores y defectos:

---

<sup>1469</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2006.

<sup>1470</sup> Cueto, Alonso, *La hora azul*, Anagrama-Peisa, Lima, 2005.

<sup>1471</sup> Titinger, Daniel, *op. cit.*, 2006, p. 9.

<sup>1472</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>1473</sup> Titinger, Daniel, *op. cit.*, 2006, p. 9.

<sup>1474</sup> Ortiz, Fernando, *Contrapunteo del tabaco y del azúcar. Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*, Jesús Montero, La Habana, 1940, pp. 11-12.



El pisco es peruano. El cebiche es peruano y, con dosis imprudentes de ají, incluso más peruano que el pisco. Como la granadilla, la chirimoya, la guanábana, la lúcuma. El caballo de paso peruano es peruano por definición. La vicuña y la alpaca son auquénidos peruanos, y esas llamas que pastan, perplejas, en territorios de Chile, Bolivia y Argentina también son peruanas (porque la cara no miente). Machu Picchu es peruano. Es peruana esa ave nacional bautizada, con diminutivo cariño, «gallito de las rocas». Y la tardanza, toda una institución del Perú. [...] La papa es peruana, lo mismo que la quinua, el olluco, el yacón, la maca, y decir que toda esta lista es peruana es excesivo y radical. También son peruanos el Señor de Sipán, *La Señorita de Tacna*, mis mejores amigos, el cielo triste de Lima, Zavalita Julius, la virgen que llora, Santa Rosa de Lima, el Señor de los Milagros, el perfil del Cardenal Cipriani, Dios.<sup>1475</sup>

Titinger parece adquirir un tono de reivindicación de "lo nuestro", que, sin embargo, incluye también a las vicisitudes de las décadas recientes, enfocadas a través de una mirada irónica, no obstante se trate de episodios entre los más oscuros y sangrientos de la entera historia peruana:

Veamos: el cajón era peruano hasta que un guitarrista andaluz apodado Paco de Lucía se lo llevó a sus giras por el mundo y hoy es un típico instrumento español. Se llevaron nuestro pisco, nuestro cebiche, nuestros dulces, y recién cuando los vemos fuera del territorio peruano, gritamos por ellos: «Son peruanos, carajos». A propósito de carajo, son peruanos Abimael Guzmán Reynoso, Vladimiro Montesinos, Alberto Fujimori (el apellido Fujimori no es peruano). Sobrevivir es peruano.<sup>1476</sup>

Estos seis textos, entre los cuales encontramos perfiles y crónicas que en realidad se configuran como retratos colectivos son, como asevera el mismo autor, "todas historias reales, lo mismo que la gente que colaboró para que fuesen escritas"<sup>1477</sup>, presentadas, en el volumen, en dos secciones: "Así en la tierra", que abarca tres crónicas dedicadas a símbolos culturales y gastronómicos de Perú, como el Pisco, el cebiche y la Inca Kola, y "Como en el cielo", en la que caben tres perfiles, dedicados a figuras nacionales emblemáticas, como Sixto Paz Wells, un hombre que afirma haber visitado el planeta Ganimedes y ser portador del mensaje extraterrestre, la belleza trujillana María Julia Mantilla, coronada con el título de Miss Mundo en 2004, y, por

---

<sup>1475</sup> *Ibidem*, pp. 177-178.

<sup>1476</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>1477</sup> *Ibidem*, p. 179.

último, Manuel Cuba, ingeniero industrial que se ha dedicado a investigar las posibilidades de realizar un ascensor que conecte la Tierra al espacio.

En todos los textos es evidente la voluntad de organizar el relato a partir de una mirada inesperada, gracias a juegos de perspectivas, como podemos notar en el íncipit de la crónica dedicada al Pisco:

Pisco es un perro. Un perro peruano en el Perú: perdonen la tristeza. Esta mañana de primavera del 2005, mientras el ex presidente Fujimori está detenido en Santiago y mientras los gobiernos de Perú y Chile han postergado la discusión de las fronteras del mar, Pisco se pasea frente a la embajada de Chile en Lima sin ladrar a nadie. Siete policías armados son la seguridad en los tiempos del cólera bilateral: «¡Chile, escucha, devuelve al asesino!», es el último grito de moda. Pero este Pisco no es de temer ni ha venido a protestas contra nada.<sup>1478</sup>

Estas líneas revelan también el valor documental de estos textos, que retratan las vicisitudes y las instancias sociales de la contemporaneidad, y que son construidos a través de la yuxtaposición de las descripciones de los personajes que protagonizar las crónicas y los perfiles y de sus testimonios directos, como en el texto dedicado al cebiche, en el Titinger entrevista a uno de los pescadores más conocidos:

«Pero eso no es importante», dice el pescador William Anto, a seis kilómetros de la orilla de Punta Sal, una playa al norte de Perú donde coinciden con arrogancia los clichés de un almanaque caribeño: mar azul, sol radiante, arena blanca. Aún no amanecía cuando Anto cogió sus herramientas de pesca, subió a una lancha prestada y navegó hasta las coordenadas exactas donde nada importa demasiado. Aquí es: se guía el pescador por la sombra de dos cerros lejanos. En su pueblo de Máncora lo conocen como «el mejor pescador del norte», pero a veces, cuando el mar se pone bravo, no pica ni un pez.<sup>1479</sup>

También, destaca la presencia de fragmentos metadieéticos aptos a tramitar los testimonios intradieéticos de los informantes principales, que entonces se vuelven narradores secundarios, como en el caso de "Maju", María Júlía Mantilla, ícono nacional e internacional de la belleza del nuevo siglo:

---

<sup>1478</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>1479</sup> *Ibidem*, pp. 43-44.

—Estoy muy feliz con todos mis viajes —dice Miss Mundo con su voz de juguete. Luego sonríe con suma ternura, como si hubiese estudiado cuál es el desenlace perfecto de esa voz. El sonido no hace juego con su escote. —Mi mamá siempre me enseñó a hacer obras de caridad desde pequeña —cuenta Miss Mundo, y hace el gesto de pequeña con los dedos. Dice que estuvo en Perm, unos mil quinientos kilómetros al este de Moscú. Así de lejos, sonríe. Allí visitó un hospital para niños y luego, en una cena de gala, se recaudó un millón de rublos para los pobres gracias a que Miss Mundo estuvo allí para sonreír. —No sé cuánto es un millón de rublos —sonríe—. Debe ser bastante.<sup>1480</sup>

Como se puede observar en estas citas, los testimonios son entrelazados en el texto a través del uso del discurso directo narrativizado, o bien propuesto en forma de escenas dialogadas, en la que entra también el personaje del autor, como podemos notar en el siguiente ejemplo:

El paisaje es una combinación de cielo azul, parrones de uva y cerros, y en la entrada a la planta de Capel el guardia viejo y fastidiado sigue pensando en voz alta, ahora sobre la Guerra del Pacífico, «el pasado que nos mantiene distanciados», dice marcando con las palmas de las manos una cierta distancia. Luego recuerda un motivo de disputa entre ambos países, y cuando parece decidido a discutir sobre el pisco —el tema obvio dentro una planta pisquera entre un chileno y un peruano—, señala la orilla del cerro más próximo, a pocos metros de la caseta de seguridad en donde está sentado. Se le ve confundido.

—Es el cerro Peralillo —dice—, ¿en Perú también tienen cerro Peralillo, no?

—No.

—Ah, ¿entonces qué lugar tienen en Perú que es igual aquí?

—¿Pisco?

—¿Pisco? Pensé que era el cerro Peralillo, es una pena.<sup>1481</sup>

La instancia narrativa es intradiegetica, y la focalización interna, aunque el autor-narrador del primer volumen de Titinger resulte un poco encubierta: se trata de una modalidad enunciativa ambigua, que nunca conquista el "yo" pero que permanece interna. El autor-narrador, de hecho, se configura más bien como una voz colectiva que descansa en un nosotros inclusivo, participe de la identidad nacional:

---

<sup>1480</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>1481</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

Pregunta dramática: ¿Podría el Perú sobrevivir sin la Inca Kola? Le quedaría Machu Picchu, el cebiche, el pisco. Beberíamos más limonada, comeríamos más caramelos. Inca Kola va con todas las comidas, y seríamos menos tolerantes después de cada almuerzo. Y más flacos y quizás más tristes. Orinaríamos menos en las calles. Ojalá. [...] Además nos reconoceríamos menos. Sobreviviría el Perú, pero no seríamos iguales de peruanos. ¿Cómo una bebida tan dulce puede llegar a ser parte del melodrama nacional? [...] Pero algo más detrás de esa botella: en el Perú, las familias, los amigos, siguen siendo tribus reunidas alrededor de una mesa. Y en la mesa, la comida. Y en la comida, la amarilla. Un ingrediente de nuestra forma de ser gregarios.<sup>1482</sup>

Se trata, por lo tanto, de una instancia acogedora pero no protagonista, aunque sí experiencial, que parece incursionar en la "peruanidad" resaltando los aspectos irónicos y contradictorios de un país riquísimo que muy a menudo apuesta por exaltar el localismo y el patriotismo nacional, mientras que Titingher hace hincapié en los aspectos comunes a la entera región latinoamericana:

Ningún cebiche es igual a otro. Es inspiración de un momento: un arrebato de la cocina y un impulso del estómago. [...] Una disparidad nacional que se repite afuera: desde México hasta Chile, el cebiche puede ser tan distinto como las propias culturas, y seguirá siendo *cebiche* en cualquier parte. No le pertenece a nadie. Tal vez llegue el día en el que los peruanos querrán patentar su plato agregándole un apellido definitivo: Cebiche del Perú, y se acabó la historia, así como existe el Café de Colombia y el Ron de Venezuela. [...] El limón de Perú también se exhibe en los supermercados del resto de América. Nuestros ajíes no son mejores que los mexicanos. Sal hay en todo el planeta. Peces, en todo el océano. Los mariscos chilenos son los de fama universal. ¿Por qué habría de ser especial el cebiche peruano?<sup>1483</sup>

El tiempo de la historia, como en la recopilación *Cholos contra el mundo*, abarca el periodo en que se desarrolla la investigación, y se organiza principalmente en torno a una narración simultánea. En algunos casos el texto adquiere hasta un formato parecido a los apuntes de viaje, como en la crónica dedicada a la ruta del cebiche:

---

<sup>1482</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>1483</sup> *Ibidem*, p. 62.

Puerto de Santa Rosa, segundo día, kilómetro 730. Víctor es un ingeniero electrónico y dueño de La Brisa del Mar, un restaurante de dos pisos con ventanas al malecón. Desde allí se ve la playa: veinte bolicheras en la arena que no pueden zarpar porque el mar está muy bravo, con bandera roja. Hace dos semanas que está así.<sup>1484</sup>

Sin embargo, el tiempo del relato muestra una temporalidad condensada, por un lado enriquecida y, por otro lado, ralentizada por la inserción de escenas dialogadas y descripciones, herramientas que caracterizan la narración "escena por escena". Además, colaboran a disminuir el ritmo del relato incluso los *excursus* en los que se presentan los resultados de las investigaciones de carácter histórico-social y también literario realizadas, como demuestra el fragmento a continuación:

El cebiche es peruano. Aparece escrito con s y v, *seviche*, en el *Diccionario de peruanismos* de Juan de Arona, de 1884, pero no es peruano. No se confunda. «Seviche», dicen las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma y las crónicas de Ricardo Alcalde Mongrut, *El compadre Guisao*. «Se llama *seviche* y no *cebiche*», advierte, pero no fue peruano allí ni cuando lo escribieron los peruanos Ismael Portal, Manuel Ascencio Segura ni otro tradicionalista apodado *Karamanduka*.<sup>1485</sup>

Aunque la temporalidad principal atañe a la narración simultánea, como en el segundo texto de Titingher, en estos textos se pueden observar numerosas alteraciones temporales que muestran una oscilación hacia el futuro, en la construcción de raras figuras prolépticas de tipo predictivo, y hacia el pasado, en figuras analépticas relativas al pasado de los informantes y a sus memorias. Dicha oscilación es muy evidente, por ejemplo, en el perfil de Sixto Paz Wells, hombre que afirma estar en contacto con los ovnis:

Años más tarde, desde Lima, el hombre que visitó Ganimedes dirá que en sus inicios «todo sucedía demasiado rápido y uno podía equivocarse en la interpretación del futuro». Primero recibías un mensaje de Oxalc, y luego el mismo extraterrestre te ofrecía un encuentro cercano del tercer tipo; es decir un contacto en vivo y en directo con él ( o ella, lo que fuere). Fue su hermano quien recibió la primera

---

<sup>1484</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>1485</sup> *Ibidem*, p. 50.

invitación. El lugar pactado era el desierto de Chilca, sesenta kilómetros al sur de Lima. Hasta allí fueron cinco personas el 7 de febrero de 1974.<sup>1486</sup>

Titinger no solo quiere retratar a la "peruanidad contemporánea", configurándose como una instancia narrativa colectiva, parte de la entidad que pretende indagar, sino que también, dirigiéndose directamente al lector, demuestra una actitud metacomunicativa que, por un lado, indica el proceso compositivo de la obra, y, por otro, involucra al lector en el mismo proceso de descubrimiento:

El catalán Óscar del Álamo vino al Perú, tomó Inca Kola y sintió allí el sabor de la verbena. Verbenas? Planta aromática originaria de Europa mediterránea, de tallos erectos y cuadrados. Rara vez llega al medio metro de altura. A dosis prudentes baja la fiebre. Si se excede la dosis, provoca el vómito. Hicimos la prueba con Inca Kola. Demasiada coincidencia. Los libros advierten: «No confundir lo la hierbaluisa». Hierbaluisa: «Resulta un excelente insecticida y fumigatorio contra moscas y mosquitos». Seguir investigando podría llevarnos por caminos insospechados. Allá vamos.<sup>1487</sup>

Emblemático, además, resultan ser los cierres de sus textos, a menudo irónicos y abiertos, en los que, una vez más, se evidencia la voluntad de Titinger de poner la "peruanidad" en relación con la realidad de un mundo globalizado, con la intención de apagar chispas de conflictos culturales y reivindicaciones de pertenencia precisamente a través de la ironía, como vemos, por ejemplo, en el final del texto dedicado al emblema nacional del Pisco:

Sucede lo mismo con el pisco; no hay ciudadano de Chile que viaje a Lima, tome pisco sour, y siga creyendo que el pisco más memorable se bebe en el valle de Elqui. «Yo era un burdo borracho de pueblo hasta que probé el pisco sour peruano. Desde entonces soy un *gourmet* exquisito que ni siquiera soporta la variante chilena», cantó Joaquín Sabina. Pero hay otro español que vive en el Perú y ahora fantasea con que su perro, Pisco, «sea la etiqueta de un buen pisco». Eso quiere. Al final, la uva llegó al Nuevo Mundo gracias a España. Y el pisco, quién sabe, quizás haya sido un invento español. Perdonen la tristeza.<sup>1488</sup>

---

<sup>1486</sup> *Ibidem*, p. 107-108.

<sup>1487</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>1488</sup> *Ibidem*, p. 42.

Concluyendo, en ambos textos de Titingher, podemos observar la persistencia de dos niveles narrativos: por un lado, el primer nivel está caracterizado por una instancia intradiegética, en este volumen ya no testimonial sino más bien colectiva, partidaria de la identidad nacional, con focalización interna y estructurada en torno a una narración simultánea y ulterior, y, por otro lado, un segundo nivel relativo a los fragmentos metacomunicativos y a las narraciones secundarias de los informantes, que también se configuran como intradiegéticas y demuestran la misma oscilación temporal del primer nivel.

#### 2.4.9 Elogios criminales de Julio Villanueva Chang

Julio Villanueva Chang, no solo es uno de los fundadores y editores de la revista *Etiqueta Negra*, sino que también es uno de los principales impulsores del periodismo narrativo peruano. Ya colaborador de numerosos proyectos editoriales y de varias entre las más reconocidas publicaciones periódicas de América Latina, Villanueva Chang también tuvo la posibilidad de asistir a talleres impartidos por los más destacados nombres del periodismo narrativo internacional, entre ellos, Gabriel García Márquez, Alma Guillermoprieto, Tomás Eloy Martínez, Ryszard Kapuscinski y Jon Lee Anderson, en lugares fundamentales para la irradiación del género, como la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano de Cartagena de Indias, en la que fue becario. Asimismo Villanueva Chang es docente de los cursos de periodismo en la Universidad de Ciencias Aplicadas de Lima y director de los talleres "De cerca nadie es normal", en los que ha manifestado y difundido su interés en la práctica narrativa del perfil, entendida como "crítica narrativa del personaje". De hecho, en el prólogo de *Elogios criminales*<sup>1489</sup>, afirma: "como hay críticos de vinos, quien escribe un perfil es un crítico de personas, alguien que atraviesa por una cuerda floja la biografía y personalidad de un personaje poniendo en peligro su reputación"<sup>1490</sup>. La "crónica de personaje" se configura, según Julio Villanueva Chang, como una posibilidad para hablar del presente y dialogar con la historia a través de figuras emblemáticas de cierta época y de ciertas latitudes, como una manera de "narrar una *historia de verdad* sin traicionar el rigor de verificar los hechos, pero con el fin de *descubrir* a través de esa historia síntomas sociales de una época"<sup>1491</sup>. En la era del voyeurismo virtual y de la exposición universal de las identidades privadas, este género se

---

<sup>1489</sup> Villanueva Chang, Julio, *op. cit.*, 2009.

<sup>1490</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>1491</sup> *Id.*, "El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy?", en Jaramillo, Darío, *op. cit.*, 2012, p. 591.

vuelve una medida de introspección ya no tan solo en la biografía de los personajes indagados, sino más bien en contextos culturales, geográficos e históricos compartidos. El cronista, entonces, es el que, en palabra de Villanueva Chang, "enciende la luz" sobre estas realidades, el que "ilumina el mundo que retrata"<sup>1492</sup> y, sobre todo, que lo hace a partir de su experiencia, de hecho, como afirma en su ensayo a propósito del periodismo narrativo publicado en la ya citada Antología de crónica latinoamericana actual, "más que dar noticias, una buena crónica transmite una experiencia"<sup>1493</sup>.

El apartado de perfiles de este trabajo de investigación abarca dos publicaciones de Julio Villanueva Chang, *Mariposas y murciélagos*<sup>1494</sup>, publicado en 1999 y entonces precursor de lo que sería el auge del periodismo narrativo y de la práctica narrativa de la crónica y del perfil en Perú, y *Elogios criminales*, que, publicados a distancia de diez años, reúne textos presentados en la década pasada en revistas como la argentina *La Nación*, la colombiana *Gatopardo*, la española *EPS*, la estadounidense *The Virginia Quarterly Review*, y las peruanas *El Comercio* y, obviamente, *Etiqueta Negra*.

El objetivo focal de Villanueva Chang es entonces la narración de un personaje, de hecho, explica Lee Anderson en el prólogo de la segunda recopilación de perfiles del "maestro", asevera: "Julio Villanueva Chang salió de cacería y nos trajo de regreso a unos seres humanos: los va diseccionando como la *performance* de un anatomista, en un estilo narrativo muy meticuloso, que puede ser a la vez tan comprensivo e inquisidor como despiadado y socarrón"<sup>1495</sup>. En efecto, sus perfiles incluyen necesariamente a la figura del autor-narrador, puesto que para Villanueva Chang "la omnisciencia es un amor imposible"<sup>1496</sup>, y, por consiguiente, resultaría inútil, a nivel narrativo, "fabricar la ilusión de que alguien o algo ajeno al yo del sujeto, y en consecuencia, a sus intereses y opiniones, narre los hechos"<sup>1497</sup>. Por esta razón, la instancia narrativa configurada por Villanueva Chang, cómo veremos a continuación, es articulada en torno a la figura del cronista mismo, que, a través de su propia y personal experiencia, retrata a distintos personajes sin esconderse detrás de pretensiones de una objetividad imposible. En este sentido, según este autor, el trabajo de un cronista es muy parecido a el de un etnógrafo, que además de incluir su propio punto de vista, "no puede escapar a su personalidad", y que admite contar "una historia que no es omnisciente, pero que

---

<sup>1492</sup> *Ibidem*, p. 606.

<sup>1493</sup> *Ibidem*, p. 587.

<sup>1494</sup> *Id.*, *op. cit.*, 1999.

<sup>1495</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2009, p. 9.

<sup>1496</sup> *Id.*, "El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy?", en Jaramillo, Darío, *op. cit.*, 2012, p. 595.

<sup>1497</sup> *Ídem*, p. 587.



intenta ser honesta y responsable tanto en su autoridad como en su ignorancia<sup>1498</sup>. Los perfiles de Villanueva Chang, por lo tanto, se configuran como una experiencia escritural y narrativa performativa, puesto que se basan en la puesta en escena de la acción investigativa del cronista y en su propia visión y representación de los personajes indagados.

El volumen *Elogios criminales* consta de seis textos dedicados a figuras destacadas del escenario contemporáneo internacional que van del escritor y premio Nobel colombiano, padre fundador de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano de Cartagena de Indias, Gabriel García Márquez<sup>1499</sup>, al tenor peruano emblema de la ópera internacional Juan Diego Flórez<sup>1500</sup>, del escritor, periodista y corresponsal de guerra polaco y emblema del periodismo narrativo internacional Ryszard Kapuscinski<sup>1501</sup>, a Apolinar Salcedo, alcalde ciego de la ciudad colombiana de Cali<sup>1502</sup>, del cineasta alemán que rodó documentales en la selva peruana Werner Herzog<sup>1503</sup>, al renombrado chef catalán Ferran Adriá, quien restituye al tema gastronómico el estatus de verdadera cuestión identitaria<sup>1504</sup>. Los relatos enfocan estas figuras a través de sus encuentros, y entonces de sus entrevistas, con el cronista. Estos encuentros pueden ser directos, como en la mayoría de los casos, o bien o transpuestos, por ejemplo en el texto que Villanueva Chang dedica a García Márquez utilizando, en realidad, la mirada de su dentista. A este propósito, explica el autor en el epílogo:

Cada historia de *Elogios criminales* es sólo una evidencia de mi curiosidad: una picazón que atraviesa desde el más entusiasta respeto hasta el sabotaje involuntario a personajes que no entendía pero que me daban ganas de conocer. Son figuras públicas a las que fui encontrando durante una década: un cocinero revolucionario, un cineasta de culto, un genial escritor, un reportero legendario, un virtuoso cantante de ópera y un alcalde ciego. El tiempo que pasé con ellos fue tan dispar como azaroso: a Gabriel García Márquez lo he visto de cerca unas cinco veces –contando historias en un almuerzo de Cartagena de Indias, bailando vallenato en una discoteca de Monterrey–, pero preferí acercarme a él a través de los recuerdos de su dentista. A Werner Herzog le obstruí el paso por cinco minutos en la puerta del archivo de un periódico de Lima. Visité al alcalde ciego de Cali antes y después de su destitución, y fui testigo de cómo se cepillaba los dientes en su cuarto de baño. Desayuné con Ryszard

---

<sup>1498</sup> *Ibidem*, p. 596.

<sup>1499</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>1500</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>1501</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>1502</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>1503</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>1504</sup> *Ibidem*, p. 143.

Kapuscinski en un hotel de Ciudad de México a una hora en que él debía estar haciendo sus maletas para volver a Varsovia y en que sólo quería despedirse de mí. Intercepté a Ferran Adrià en dos viajes que hice hasta su asteroide culinario de Cataluña y no pude irme de su restaurante sin masticar todos sus inventos. A Juan Diego Flórez lo conocí en Estados Unidos, durante unas vacaciones en casa de su mamá.<sup>1505</sup>

Villanueva Chang trata de perfilar a estas figuras conocidas, que viven ocultos detrás de sus "mitificadas imágenes públicas"<sup>1506</sup>, en su dimensión más íntima y concreta, devolviéndoles la naturalidad, y, a través de estas trayectorias biográficas, y de esas experiencias, proponer reflexiones más generales, de hecho afirma Anderson en el prólogo: "El método de Villanueva Chang funciona tan bien que en estos perfiles ha emergido con nuevas verdades sobre sus personajes y también —quizás— sobre la naturaleza humana"<sup>1507</sup>. Los textos están divididos en partes, y en algunos casos han sido ampliados con respecto a los originales, que, para ser publicados en revistas, tuvieron que adquirir un formato reducido, mientras que, en este volumen, pudieron gozar de una mayor extensión y de una mayor profundización.

Como se ha dicho, la instancia narrativa que caracteriza la recopilación es intradieгética, y aunque en el principio pueda parecer heterodieгética debido a las descripciones que inauguran las aberturas de los textos, la focalización interna asoma de inmediato logrando transmitir la presencia de una voz interna al relato, como podemos observar en el perfil de García Márquez, construido a través del testimonio de su odontólogo:

El doctor Jaime Gazabón abrió la puerta de su clínica dental de Cartagena de Indias y descubrió a García Márquez tan solo como un astronauta en su sala de espera. Eran las dos y treinta del 11 de febrero de 1991 y el paciente había llegado puntual a su primera cita. «En siete años nunca llegó tarde», me contaría tiempo después el odontólogo.<sup>1508</sup>

Como se puede notar, Villanueva Chang construye los textos a través de la estructuración de los testimonios de sus informantes reportando sus afirmaciones en discurso directo, en forma narrativizada, pero

---

<sup>1505</sup> *Id., op. cit.*, 2009, pp. 217-218.

<sup>1506</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>1507</sup> *Ídem*.

<sup>1508</sup> *Ibidem*, p. 11.

también colocándose a sí mismo en el relato, y configurando, por lo tanto, una instancia narrativa ya no solo intradiegetica, sino más bien autodiegetica, como el siguiente fragmento, tomado del perfil del tenor Juan Diego Flores, que además muestra un desplazamiento temporal analéptico relativo a las memorias del mismo autor:

Fui entonces a verlo un día en que no había conciertos en su agenda. No hubo que fletar un bus hasta el Teatro de Ópera de Viena: Juan Diego Flórez estaba en Hudson, un vecindario en la costa oeste de Florida, a unas cinco horas al norte de Miami, un lugar más ideal para jugar al golf que para cantar. Era un lunes soleado y lluvioso de septiembre de 2004, y nos soplaban noticias de huracanes en la nuca.<sup>1509</sup>

Asimismo, señalamos el uso de la representación de escenas dialogadas, en las que también participa el autor-narrador, en discurso directo transpuesto, cuyo efecto de dilatación del tiempo del relato resulta todavía ampliado:

Pero había una pregunta metafísica: qué diablo iba a hacer con sus recuerdos cuando García Márquez se muriera.  
—Uno nunca sabe —me dijo—. Hasta uno se puede morir antes que él.  
—Los dentistas no van al cielo —le advertí.  
—Fíjate que yo sí voy —respondió.<sup>1510</sup>

En efecto, cabe precisar que el tiempo de la historia, que identifica y caracteriza al relato principal, abarca el tiempo del encuentro entre la figura protagonista y el cronista, relatado ya no en narración simultánea sino más bien en narración ulterior, como podemos ver en el siguiente segmento narrativo, tomado del perfil del alcalde ciego de Cali:

El alcalde ciego de Cali, una ciudad a unos quinientos kilómetros al sur de Bogotá, cuya reputación internacional se reparte entre la belleza de sus mujeres, la alegría de sus bailarines de salsa y la prosperidad de sus narcotraficantes. Cuando me recibió, el alcalde vestía un traje gris y una camisa

---

<sup>1509</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>1510</sup> *Ibidem*, p. 16.

amarilla que combinaba con una corbata también amarilla y de rayas azules, uno de los conjuntos que cada día le escoge su esposa, una mujer que no necesita anteojos más que para leer.<sup>1511</sup>

Por otro lado, el tiempo del relato está caracterizado por continuos movimientos analépticos internos y externos al tiempo de la historia. Las analepsis pueden afectar el relato relativo a la memoria del autor, que rememora, por ejemplos, los primeros contactos con los personajes indagados ("La primera vez que vi a Kapuscinski pude espiar su pasaporte: K había llegado a México el mismo día de su cumpleaños"<sup>1512</sup>), o también las memorias de los informantes, que se vuelven narradores intradiegeticos secundarios:

«El primer libro que leí no tiene ninguna importancia. Eran las memorias de un muchacho de su escuela secundaria en la Polonia del siglo XIX». Era una especie de Corazón escrito por un Edmundo de Amicis polaco, un libro infantil y melodramático, nada cotizabile en la bolsa de valores de la literatura, y que Kapuscinski desdeña sin piedad a sus sesenta y nueve años cumplidos. «Gente como Joyce nació en los apartamentos de sus padres y sus abuelos, que estaban llenos de libros y así empezaron a leer —me recuerda K—. Yo nací en una familia muy pobre que vivía en la parte oriental de Polonia. Al estallar la guerra fue ocupada por las tropas armadas soviéticas; entonces tuvimos que huir hacia Polonia Central y vivir en una aldea aún más pobre y más analfabeta, donde no había ningún libro».<sup>1513</sup>

Asimismo, observando la tónica temporal de los textos, destaca una abundancia de desplazamientos temporales que ocurren en el relato del autor-narrador, en el que se pasa de una narración ulterior a una narración simultánea recorriendo las etapas de desarrollo de la investigación, como vemos en el perfil de Kapuscinski:

Después de haber asistido en México a su taller para la Fundación Nuevo Periodismo en la Universidad Iberoamericana, Kapuscinski me había prometido una conversación sobre sus primeras lecturas. Pero esta mañana de marzo de 2001, el señor K no luce como el reportero *superstar* del Tercer Mundo: esta mañana el autor de *El emperador* luce una calvicie despeinada, se ha librado del asedio de la prensa y

---

<sup>1511</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>1512</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>1513</sup> *Ibidem*, p. 49.

de la corbata de los últimos días, pero aún conserva ese andar pendular de oso, y el rostro tan redondo y ruborizado como el de su paisano el Papa Karol Wojtila, una catadura en estado de pudor crónico.<sup>1514</sup>

Desde luego, estas narraciones se configuran también como un documento social sobre el desarrollo del periodismo narrativo en América Latina puesto que ponen el acento sobre sus figuras y sus locus enunciativos emblemáticos. Muy emblemático, a este propósito, resulta el perfil de Ryszard Kapuscinski, periodista y escritor polaco, que no solo se ha dedicado a escribir sembrando las semillas del mestizaje entre periodismo y literatura, sino que también ha desarrollado una intensa actividad de difusión de su estilo a través de seminarios internacionales y talleres, en los que reflexionaba, a través de una incursión metacomunicativa que se refleja en el texto de Villanueva Chang, acerca de las nuevas posibilidades de la narración periodística y literaria y de su misión en la contemporaneidad:

Había leído que Kapuscinski no creía en los géneros literarios tradicionales y que esa fe en la experimentación de lo inclasificable lo había llevado a decir que había que escribir más libros como *Tristes tropiques*, del antropólogo Lévi-Strauss, o *Cool Memories*, de Jean Baudrillard. «No se puede escribir ahora cualquier libro. Ahora escribir un libro debe ser una protesta», dijo en su taller de México, como uno de los últimos dinamiteros de las fronteras de género.<sup>1515</sup>

A subrayar la coherencia y la adhesión del tiempo de la historia al tiempo del encuentro de Villanueva Chang con el personaje, los textos terminan mostrando la conclusión de dichos momentos, ya sea que se trate de varios encuentros, como, por ejemplo, en el caso del dentista de García Márquez, de Kapuscinski o de Ferran Adrià, ya sea que se trate de un encuentro único, como en el caso del perfil del director cinematográfico alemán Werner Herzog. En este caso, resulta todavía más evidente que el perfil se pone como posibilidad narrativa que parte de una entrevista, es decir, el género periodístico de la entrevista se puede considerar como el "hipotexto" de la crónica de personaje. Sin embargo, como tratamos de subrayar en este apartado, el perfil de los autores peruanos no sólo enfoca a una persona, sino que la pone en relación con la misma instancia que la describe, es decir con el autor-narrador. Varios fragmentos del texto dedicado a Herzog, como el siguiente, bien ejemplifican este procedimiento narrativo:

---

<sup>1514</sup> *Ídem*.

<sup>1515</sup> *Ibidem*, p. 51.

No es un hombre monosílabos, pero crea el hermetismo de quien sólo dice lo justo. Quería preguntarle más: si seguía pensando que el ser humano era un eterno penitente. Preguntarle para qué entrevistar al único hombre que no quería evacuar una isla en el momento en que un volcán estaba por estallar frente a él. Pero al final le pregunté: ¿sigue siendo considerado un cineasta maldito, el de la generación de Fassbinder y Wenders, el otro?

—No, yo soy un cineasta bendito —me dijo Herzog con el ademán de irse—. Si no, no hubiera hecho hasta hoy cuarenta películas.<sup>1516</sup>

Solamente en raros casos se observan figuras prolépticas, que, normalmente, evaden el tiempo de la historia, concluido con el cierre del encuentro personaje-cronista, hasta proporcionar hipótesis sobre el futuro del protagonista del perfil. El caso más significativo se encuentra en la conclusión del perfil de Ferran Adrià, el chef estrellado catalán, en el Villanueva Chang relata de cómo se enteró de un cliente que abandonó el restaurante "El Bulli", de Adrià, sin pagar la cuenta:

Esa madrigada, el sábado 9 de junio de 2007, cuando iba a su cocina para despedirme, Ferran Adrà ya había desaparecido. No iba a ser el único. Un año después de mi última cena, el diario *La Vanguardia* titulaba: «Misteriosa desaparición de un gourmet suizo tras cenar en El Bulli».<sup>1517</sup>

En los demás textos, por el contrario, el cierre retrae la conclusión del encuentro entre el autor y el personaje sin proponer imágenes evocativas, y, más bien, dejando, a través de una leve ironía, el relato abierto, como muestra el final del perfil de Herzog:

La entrevista duró lo que un intermedio en el cinema, y el director se fue tan enigmático como llegó, más pariente del mimo que del cine. Última pregunta, Herzog: ¿qué película se va a ver esta noche?  
—No hablemos de eso —me dijo, como si le molestara el cine—. Mi único sueño es terminar esta historia.<sup>1518</sup>

En conclusión, en cuanto a los niveles narrativos presentes en la presente recopilación de perfiles de Villanueva Chang, destaca la presencia de un doble nivel: en primer lugar, el nivel relativo al relato principal,

---

<sup>1516</sup> *Ibidem*, pp. 138-139.

<sup>1517</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>1518</sup> *Ibidem*, p. 141.

caracterizado por una instancia autodiegética con focalización interna basada en una narración ulterior, en pasado, que recorre las experiencias del autor en sus encuentros con los personajes, y, en segundo lugar, el nivel relativo a las memorias y a las voces de los informantes de Villanueva Chang, que también consisten en instancias intradiegéticas, pero se configuran como narradores metadieгéticos secundarios.

#### 2.4.10 Mariposas y murciélagos: crónicas y perfiles de Julio Villanueva Chang

*Mariposas y murciélagos: crónicas y perfiles*<sup>1519</sup> es una recopilación de las crónicas y de los perfiles que Julio Villanueva Chang publicó en el diario peruano en *El Comercio* entre 1994 y 1999. Se trata, en total, de veinticinco textos breves, con una extensión que va de las tres a las nueve páginas como máximo, divididos en cuatro secciones, cada una de las cuales incluye a seis textos, excepción hecha por la primera sección en las que encontramos siete textos. Como indican los apartados del volumen, "Fugitivos y fantasmas", "Insomnes y soñadores", "Travesías y refugios", "Olvidados y ofendidos", en sus publicaciones periódicas Villanueva Chang se había centrado en el relato de los sectores marginados de la realidad y de la sociedad, restituyéndole voz a través de su narración, que John Lee Anderson define "prosa de no ficción", y, entonces, a través de su visibilización. La brevedad de los textos recopilados, obviamente, tiene a que ver con el medio en el que se publicaron, y además no fueron objeto de ningún proceso de reescritura, como en cambio pasó con los textos de *Elogios criminales*, que pudieron ser revisados y ampliados para su publicación exclusiva. De hecho, cabe subrayar que dos de los veinticinco textos aparecen en ambas colecciones, sin embargo en *Mariposas y murciélagos: crónicas y perfiles* podemos notar que se trata de la misma estructura pero en una forma condensada. Posiblemente, la distancia entre la publicación de 1999 y la de 2009 pueda demostrar la existencia de un mercado editorial que, ya entrado el siglo XXI, no solo aceptaría sino más bien apreciaría y valoraría la edición de un libro dedicado a unos pocos retratos, o crónicas de persona, como una publicación significativa en el ámbito del periodismo narrativo. Desde luego, incluso esta primera colección quiere marcar un hito en la evolución del género, de hecho, la misma recopilación de los textos se configura como un proceso de fijación de narraciones que no tienen una simple carga noticiosa, conforme a los objetivos del periodismo denotativo tradicional, sino precisamente una carga narrativa vehiculada por un anhelo literario, como bien subraya el intelectual español Fernando Savater en el prólogo:

---

<sup>1519</sup> *Id., op. cit.*, 1999.

Antes que Julio, incluso antes que marzo, allá por febrero más bien, me llegó *Mariposas y Murciélagos*, una recopilación de sus crónicas periodísticas. Hace bien en reunir las y publicarlas porque son literatura. Los periódicos pasan, es su oficio y su sacrificio, pero en ellos viaja también la literatura y resulta bueno que la literatura se quede un rato más. El poeta José Bergamín titulaba sus apuntes semanales *Las cosas que no pasan*. También Julio Villanueva Chang sabe hablar de lo que no pasa, incesantemente, de lo que se enreda en las palabras hasta nunca jamás. Es decir, hasta luego.<sup>1520</sup>

Cada texto es introducido por una imagen evocativa o una fotografía del personaje que va a retratar, a subrayar la naturaleza columnista del texto, que, de hecho, procede y ha sido concebido para el mundo de la prensa. El título de la colección es tomado a préstamo del perfil "Mariposas y murciélagos" dedicado a Juliane Koepcke, "aquella adolescente miope que a los diecisiete años, el 24 de diciembre de 1971, fue la única sobreviviente de un accidente de avión de la compañía Lansa en la selva del Perú"<sup>1521</sup>, puesto que, subrayando la rareza e incluso la singularidad de los personajes y de las experiencias retratadas, bien se presta para abarcar todos los relatos de no ficción de la colección. No obstante el halo de misterio y de insólito que rodea las situaciones que emergen de este volumen, cabe subrayar que Villanueva Chang utiliza a menudo el sentido del humor y la ironía para abarcar incluso temáticas difíciles o delicadas y para condensar la adhesión del texto a la imagen concreta del personaje o de la historia que quiere narrar, alejándose de su representación pública mitificada.

Como ya decimos, resulta particularmente significativo el hecho de que este texto se haya publicado en los albores del auge del periodismo narrativo peruano, puesto que manifiesta características distintas de los demás textos del corpus, sobre todo con respecto a los que conforman el apartado de perfiles. Por lo tanto, podemos suponer que los rasgos que emergen de un análisis contrastivo focalizado en el texto en cuestión con respecto al horizonte formado por los otros perfiles del corpus, sean reveladores de una contaminación evolutiva del género que influye sobre los autores que se están dedicando al periodismo narrativo en estos años, y que forman parte de algunos grupos significativos como los que integran el equipo de la revista *Etiqueta Negra*.

---

<sup>1520</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>1521</sup> *Ibidem*, p. 13.



Entre estos aspectos característicos podemos notar, en primer lugar, una ausencia marcada del "yo" del cronista, y entonces de la inclusión del autor-narrador en el texto, en calidad de personaje protagonista. Tan solos en raros casos, la instancia se vuelve intradiegetica, pero la actitud prevalente delata una heterogeneidad sustancial, tendencia que, como hemos tratado de demostrar, ha venido invirtiéndose en los textos publicados más recientemente. La ausencia del personaje del autor-narrador tiene a que ver con la adhesión al canon del periodismo tradicional en el que, pese a la manifiesta subjetividad narratológica, tenía que prevalecer una actitud objetiva y denotativa. Muy emblemático resulta, a este propósito, el perfil de Gabriel García Márquez, que aparece en su versión original en este volumen, con el título "García Márquez va al dentista. Historia clínica de un paciente ilustre y de su odontólogo enviado"<sup>1522</sup>, y que se ha vuelto a publicar, en versión ampliada, en *Elogios criminales*, con el título "García Márquez va al dentista. ¿Qué busca un Premio Nobel con caries en un odontólogo de provincia?"<sup>1523</sup>. De hecho, si en el texto republicado en 2009 se notan algunos fragmentos que revelan una implicación del cronista como narrador intradiegetico, dichos segmentos no se encuentran en el texto original, lo que permite circunscribir e identificar las zonas más trabajadas del nuevo texto y, entonces, las áreas que requirieron una intervención del autor. La revisión en dirección de una mayor subjetivación es evidente desde el incipit. El texto original, de hecho, se abre con un fragmento dedicado a la historia clínica del paciente, que remite directamente al elemento relevante del título:

Nombre del paciente: *Gabriel García Márquez*. ¿Cuál es su ocupación? *Paciente vitalicio*. Número de teléfono de oficina: *cortado por falta de pago*. Si es casado, ocupación de su esposa: *Sí, no hace nada*. ¿Para qué compañía trabaja su esposa? *Ya quisiera yo saberlo*. Nombre de la persona responsable por el pago del tratamiento: *Gabo, el hijo del telegrafista*. ¿Tiene usted alguna molestia o dolor? *Molestia sí, el dolor vendrá después*. ¿Nos podría decir quién le recomendó al Dr.? *Su fama universal*.<sup>1524</sup>

En *Elogios criminales*, en cambio, el texto se abre con el testimonio oral del dentista, el doctor Gabozón, quien se topó con el Nobel de la literatura en su sala de espera, reportado a través de una focalización interna autodiegetica por el cronista mismo:

---

<sup>1522</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>1523</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2009, p. 11.

<sup>1524</sup> *Id.*, *op. cit.*, 1999, p. 67.

El doctor Jaime Gabozón abrió la puerta de su clínica dental de Cartagena de Indias y descubrió a García Márquez tan solo como un astronauta en su sala de espera. Eran las dos y treinta de la tarde del 11 de febrero de 1991 y el paciente había llegado puntual a su primera cita. «En siete años nunca llegó tarde», me contaría tiempo después el odontólogo.<sup>1525</sup>

Villanueva Chang vuelve a conectarse con la historia clínica del paciente tan solo en el segundo párrafo, transpuesto de manera idéntica al original, lo que denota un desplazamiento del texto que pasa de una configuración denotativa y recopilativa a una óptica experiencial. El único texto de *Mariposas y murciélagos* que presenta la figura protagonista del autor-narrador es el perfil del director cinematográfico alemán Werner Herzog, que en el presente volumen aparece con el título "Al vuelo con Herzog. Cinco minutos de intermedio con el cineasta alemán", mientras que en *Elogios criminales* se titula "El cineasta invisible. ¿Puede ser tan callado un director que amenaza de muerte a su actor favorito?". Este texto, al contrario del perfil de García Márquez, no presenta una reelaboración sustancial, puesto que la figura del narrador autodiegético ya se había insertado en el relato, de manera disidente y vanguardista, como podemos notar en la secuencia siguiente:

Parecía irse feliz de no haber sido detenido ni señalado, hasta que alguien, un periodista que nunca había visto sus películas lo detuvo el último lunes para preguntarle si seguía siendo tan callado. [...]  
También yo le había mentado: quería preguntarle en verdad por qué a sus diecisiete años eligió hacer un documental sobre la cárcel, ¿sigue pensando que el hombre es un eterno e inevitable penitente?, preguntarle si también era suyo el enigma de Kaspar Hauser, uno de sus memorables personajes, preguntarle si, como el nombre de una de sus películas, también los enanos empezaron desde pequeños, se él también había sido un enano.<sup>1526</sup>

En este texto, de hecho, notamos una elevada coincidencia entre los fragmentos de ambas publicaciones. Sin embargo, la inserción declarada de una instancia intradiegética es de considerarse una excepción porque en la mayoría de los textos, aunque se perciba el hipotexto de la entrevista o de la investigación realizada por el autor, la focalización interna al relato permanece encubierta.

---

<sup>1525</sup> *Id., op. cit.*, 2009, p. 11.

<sup>1526</sup> *Ibidem*, pp. 102-103.

En los distintos textos que componen *Mariposas y murciélagos*, los relatos principales atañen, entonces, a los personajes mismos enfocados a través de una instancia narrativa que permanece heterodiegética, externa al relato, y manifiesta un afán puramente descriptivo y no experiencial, como por ejemplo emerge del perfil del modelo de la academia de Bellas Artes Muñoz del Río:

Rodolfo Muñoz del Río ha pasado la mayor parte de su vida calato: desde hace medio siglo los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes lo miran no como a un ser humano sino como una combinación de proporciones y claroscuros, un dibujo condenado a no moverse entre siete y doce horas diarias. Un dibujo de sesenta y seis años que se ha pasado la vida desnudo y cuyo máximo esfuerzo ha consistido en tratar de no hacer nada: de no pestañear, de no rascarse la nariz, de ser indiferente a las moscas, al aburrimiento, al frío.<sup>1527</sup>

A nivel temporal, podemos asistir a dos tipos de narración. Por un lado, algunos textos, como el perfil del periodista Christian Vallejo, titulado "La espantosa belleza de Vallejo. Un retrato del personaje más literario del periodismo nacional", presentan una predominancia de la línea simultánea:

El otro Vallejo es feo y asusta: parece el primer vampiro Nosferatu del cine, tiene la risa de ultratumba, el rostro siempre oculto bajo la cortina de humo de un cigarrillo, los dientes amarillo como un pergamino. Duerme de día y está despierto de noche, se un calvo sin sombrero, habita como desterrado un desvencijado cuarto de la azotea del diario *La República*, un escondite sin llave adonde no se atreve a llevar a nadie, donde guarda los originales de las veintisiete novelas inéditas que ha escrito y que usted jamás leerá.<sup>1528</sup>

Como podemos notar de la cita anterior, Villanueva Chang disemina sus textos con fragmentos metacomunicativos en los que se dirige directamente el lector, así como de referencias intertextuales a través de las que conecta figuras descriptas en el presente, en su contingencia, a la dimensión literaria de vigencia universal y atemporal, como podemos notar tanto en el perfil del periodista Vallejo:

---

<sup>1527</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>1528</sup> *Ibidem*, p. 25.

Que este último párrafo sea entonces para hacer caer el telón sobre el personaje más literario del periodismo nacional. Porque detrás de la cortina de este actor que se ha emancipado de su propia realidad, Christian siempre ha vivido entre dos versos de César: entre 'humana impotencia del amor' y 'hay, hermanos, muchísimo que hacer'.<sup>1529</sup>

así como en el perfil dedicado a García Márquez, en el que Villanueva Chang, a través de las citas sucesivas de *Cien años de soledad* recrea un contrapunteo entre la sacralidad de la obra literaria, y lo realidad contingente de su autor, en la más concreta y desacralizadora de las situaciones, como es ir al dentista:

Quienes lo hayan leído diente por diente no pueden quedar boquiabiertos al enterarse de esta íntima relación del escritor con su dentista. Hay en *Cien Años de Soledad* un episodio premonitorio de los motivos de esa primera visita al odontólogo: "vieron [los habitantes de Macondo] un Melquíades juvenil, repuesto, desarrugado, con una dentadura nueva y radiante. Quienes recordaban sus encías destruidas por el escorbuto, sus mejillas flácidas y sus labios marchitos, se estremecieron de pavor ante aquella prueba terminante de los poderes sobrenaturales del gitano". Ahora Gabozón exhibe su sonrisa de dentista mientras recuerda esa primera tarde en que García Márquez fue a su consultorio aquejado por un dolor periodontal, que en castellano es una vulgar inflamación de las encías. Al episodio citado de esa novela le sobra más miedo que soledad: "El pavor se convirtió en pánico cuando Melquiades se sacó los dientes, intactos, engastados en las encías, y se los mostró al público por un instante —un instante fugaz en que volvió a ser el mismo hombre decrepito de los años anteriores— y se los puso otra vez y sonrió de nuevo con un dominio pleno de su juventud restaurada". Pero la familiaridad literaria del Nobel con los accidentes dentales y sus temibles curadores no había parido el día que se escribió el primer capítulo de esta novela que lo condenaría a la fama.<sup>1530</sup>

Por otro lado, también podemos observar relatos principales guiados por una narración ulterior, en pasado, como por ejemplo destaca en el perfil de Ricardo Espinosa Reyes, llamado "El Caminante", quien cubrió a pie la entera distancia de la costa peruana, con una mochila y sin bronceador:

Meses después de haber colgado sus zapatos, jubilándolos de tan exagerada andanza veraniega, El Caminante subió a un automóvil. En noventa días este viajero peinó más de dos mil quinientos

---

<sup>1529</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>1530</sup> *Ibidem*, pp. 68-69.

kilómetros de carretera Panamericana tratando de ubicarlo todo: cada pueblo y restaurante, cada teléfono público y hotel, cada posta médica y estación de gasolina, taller de mecánica y banco, discoteca, difundo en pista y salida al mar como un lazarillo para ciegos veraneantes.<sup>1531</sup>

En este caso, el texto evidentemente es escrito desde una posición temporal distinta, que coloca el hecho en el pasado y no se focaliza en el encuentro en toma directa del autor y del personaje protagonista.

Asimismo, cabe destacar, entre los efectos de anisocronías, pasajes analépticos que se colocan en la memoria de los entrevistados y nunca en el pasado del autor. Sin embargo, dichos rápidos fragmentos no constituyen narraciones secundarias metadiegticas puesto que no presentan modificaciones a nivel modal:

La primera vez que el paciente ilustre visitó la casa del dentista entró por la puerta principal y se fue de frente a la cocina para saludar a las muchachas de servicio. También pudo haber ido donde cualquier odontólogo del mundo. ¿Por qué le confió su sonrisa a Gabozón? Su compadre sospecha que para romper la rutina de famoso.<sup>1532</sup>

Se trata, en general de textos breves, en los que empero el tiempo del relato se amplía mucho, puesto que el tiempo de la historia en realidad abarca el tiempo del encuentro entre el narrador y el personaje indagado, mientras que el tiempo del relato presenta numerosas figuras de dilatación rítmica, como el uso del discurso directo y de la narración escena por escena.

Sin embargo, en esta primera colección de textos notamos un uso reducido de los diálogos, y en general, del discurso directo transpuesto, hecho que también se configura como uno de los rasgos de hibridación entre periodismo y literatura, característico del recorrido evolutivo del periodismo narrativo, y, de hecho, muchos son los ejemplos que se pueden observar en las dos versiones del perfil de García Márquez. Por ejemplo, por lo que se refiere al párrafo en el que Villanueva Chang recoge el testimonio del dentista, el doctor Gabozón, relativo a cómo García Márquez se ofreció ser padrino de su sexto hijo, el texto original presenta una distancia narrativa mayor con respecto al hecho narrado, no implica directamente ni al autor-narrador, ni al personaje clave del doctor, y no presenta discurso directo:

---

<sup>1531</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>1532</sup> *Ibidem*, p. 71.

Los primeros siete años de consulta el odontólogo trató a García Márquez con el respetuoso vocativo de maestro. Desde hace seis meses le dice compadre: ahora el escritor es el padrino de su hijo, bautizado Jaime Enrique de Jesús, y a nadie le extrañaría que este bebé ya supiera leer y escribir. La historia de los compadres de sacramento nació cuando Jaime Gabozón le había dado la noticia de que su esposa estaba encinta de un varón, y Gabo, con el entusiasmo de un sacerdote recién ordenado, le preguntó: ¿y cuándo lo bautizamos? Alguien que había vivido en México tuvo que explicar al médico que en ese país, donde por años residiera el Nobel, el honor de ser padrino se ofrece a los padres y no al revés. Entonces el hijo de Gabozón vino desdentado a este mundo, y, cuando el escritor visitó otra vez a este dentista, le volvió a preguntar lo mismo. El odontólogo fue el último en enterarse que García Márquez quería ser el padrino de su hijo.<sup>1533</sup>

Por el contrario, en *Elogios criminales*, participan directamente en la escenas tanto el dentista, en calidad de testigo informante, así como el autor-narrador, que se configura como depositario de las confidencias de Gabozón:

Los primeros siete años de consulta el odontólogo trató a García Márquez con el respetuoso vocativo de *maestro*. Luego empezó a llamarlo *compadre*. Cuando se enteró de que la esposa del doctor estaba embarazada de su sexto hijo, García Márquez le preguntó con el entusiasmo de un sacerdote recién ordenado «¿Y cuándo lo bautizamos?». Iba a ser el primer hijo varón del dentista. Pero no entendió esta pregunta hasta que alguien que había vivido en México le explicaría que en ese país, donde el escritor reside por décadas, a veces el honor de ser padrino se ofrece a los padres y no al revés. El día del bautizo, García Márquez y su esposa Mercedes Barcha fueron los primeros en llegar a la iglesia.

—No creo que nada sea casual —me diría su dentista. —. Fue un bautizo macondiano.<sup>1534</sup>

El efecto resultante es la visibilización del proceso de investigación y de desarrollo de las entrevistas necesarias para escribir el texto, incluyendo a la revelación de los papeles de los varios personajes que participaron en la acción. Por el contrario, vemos que en *Mariposas y murciélagos*, los testimonios recolectados por el autor se encuentran generalmente reportados y narrativizados, sin que se de voz al personaje informante:

---

<sup>1533</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>1534</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2009, p. 12.

Un equipo de filmación la acompañaba para rodar la secuencia de un documental para la televisión alemana. Admite que su clavícula derecha no ha cicatrizado lo suficiente, pero que todo lo demás es un expediente cerrado. Vuelve a contar parte de su historia, con la misma serenidad que recordaba como virtud una de sus maestras del colegio Humboldt. La debe de haber contado miles de veces, pero la relata como si siempre fuera la primera vez.<sup>1535</sup>

En otros casos, se evidencia el uso de la estrategia polifónica del discurso indirecto libre, como notamos en el perfil de Juliane Koepcke: "Parece como si apenas se hubiera caído de una bicicleta: Juliane Koepcke estuvo el último lunes en *El Comercio* tratando de reconocerse en las historias que desde entonces se han publicado sobre ella. No quiero dar más entrevistas, advierte"<sup>1536</sup>.

Numerosas son, además, las escenas cinematográficas, que bien reflejan la técnica de la narración escenas por escena, como se evidencia en el siguiente fragmento, en el que el efecto resulta amplificado por la descripción efectiva de fotografías que se encuentran en el estudio del dentista de García Márquez, y que sin embargo denotan el proceder narrativo que caracteriza a todo el texto:

Por ahora él acaricia el mantel de vidrio de su escritorio bajo el cual han quedado retazos de su último álbum de familia. Escena uno: el ahijado que aún no sabe quién es su padrino le invita una galleta a quien en unos años lo va a hacer levitar. Escena dos: el padrino y su esposa, Mercedes, lo levantan en brazo en compañía de su madre, Angela Schiappa.<sup>1537</sup>

En conclusión, como en el segundo volumen de Villanueva Chang, podemos observar dos niveles narrativos, sin embargo relativos a aspectos distintos: el primer nivel atañe al relato heterodiegético, caracterizado por una focalización externa y por la ausencia de la figura del autor-narrador, que permanece encubierta, mientras que el segundo nivel atañe a los raros segmentos en los que emerge el relato autodiegético con focalización interna, en los que el autor-narrador se atreve a asomarse en el discurso. Por lo tanto vemos como a distancia de diez años de la primera publicación, se note una clara del relato del cronista que explora situaciones y personaje en calidad de narrador autodiegético, mientras que,

---

<sup>1535</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>1536</sup> *Ídem*.

<sup>1537</sup> *Ibidem*, p. 72.

evidentemente, a comienzos del siglo XXI, la "conquista del yo" a nivel narrativo estaba todavía a punto de empezar.

2.4.11 Yo, presidente: cinco políticos en su ruta al poder de Julio Villanueva Chang (ed.), con textos de R. Valencia, P. Dongo, E. Kawamura, T. Shinno y G. Carranza

El volumen *Yo, presidente: cinco políticos en su ruta al poder*<sup>1538</sup> editado por Julio Villanueva Chang, incluye a textos escritos por cinco jóvenes periodistas, egresados de la Facultad de Periodismo de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y participantes del taller de Periodismo Literario dirigido por el mismo Villanueva Chang, el cual, en estos cursos, trató de definir las líneas directivas del subgénero del perfil en el más amplio horizonte del periodismo narrativo contemporáneo, creando, entonces, lo que Augusto Álvarez Rodrich define, en el prólogo, una verdadera "escuela del perfil"<sup>1539</sup>. Escribe Julio Villanueva Chang en "Del ADN al DNI. Una joven escuela de perfiles", la presentación de los cinco textos que integran la colección:

Publicar el retrato de una personalidad supone atravesar un océano (o un desierto) de información y de tiempo para retratar con mayor o menor justicia a alguien que no sabes bien si es más lo que dice, lo que hace o lo que oculta. Quien escribe un perfil sabe que se enfrenta a un género tan ambicioso como decepcionante: se trata de conocer y explicar a alguien, es decir, una empresa detectivesca-maratónica-intelectual en la que cualquier autor está en frecuente desacuerdo consigo mismo.<sup>1540</sup>

Este volumen, por lo tanto, resulta particularmente significativo, puesto que demuestra la existencia de un afán didáctico e irradiador del género en tanto elección estética y retórica, en tanto forma de narrar la contemporaneidad, y, como veremos a continuación, los cinco textos muestran una coherencia estilística y formal en cuya base están características peculiares del género.

La totalidad de los textos es dedicada a personajes públicos que tuvieron un papel, relevante y menos, en el escenario político contemporáneo reciente: en primer lugar, Rodrigo Valencia escribe sobre Yehude

---

<sup>1538</sup> Villanueva Chang, Julio (ed.) con textos de Valencia, Rodrigo; Dongo, Paola; Kawamura, Eiko; Shinno, Tarcila; Carranza, Gonzalo, *op. cit.*

<sup>1539</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>1540</sup> *Ídem*.



Simon, ex gobernador regional de Lambayeque, diputado de la república, ex Presidente del Consejo y hoy congresista, famoso por sus declaraciones azarosas que parecían auspiciar la revolución, en el perfil "El esclavo de las palabras", en segundo lugar, Paola Dongo, en "La dama del presidente", dibuja la figura de Keiko Fujimori, hija del ex presidente y personaje emblema del neo-fujimorismo así como candidata en las elecciones libres del 2011, mientras que, en tercer lugar, con "La enfermedad del poder" de Eiko Kawamura volvemos a la figura del general y político peruano Juan Velasco Alvarado, quien lideró la peculiar experiencia de la dictadura militar revolucionaria entre los años '60 y '70, en cuarto lugar Tarcila Shinno en "El enviado de Dios" perfila al pastor evangélico y político Humberto Lay, integrante de la Comisión Ética del gobierno peruano y ex-integrante de la Comisión para la Verdad y Reconciliación quien se propone postular en las próximas elecciones presidenciales, y, en último lugar, en "Historia de una derrota", Gonzalo Carranza retrata a la abogada y congresista, emblema del Partido Popular Católico Lourdes Flores.

A través de la exploración de las experiencias de los rostros de estos políticos observamos, incluso en el perfil, la vuelta al tema de la "peruanidad" entendida como los aspectos peculiares de las vicisitudes a veces contradictorias de la historia reciente de Perú, que muy a menudo permanece encubierta y ofuscada por la actitud sensacionalista de la prensa amarillista, muy interesada en el clamor de los hechos noticiosos y a veces un poco azarosa con respecto a la veracidad de los acontecimientos. De hecho, Augusto Álvarez Rodrich, en el prólogo, subraya como la trayectoria del volumen pretenda adentrarse en el "mundo de los políticos al que no se suele acceder con facilidad porque está detrás del telón que marca el lindero con el escenario donde están los ciudadanos observándolos, a veces sin entender bien por qué hacen lo que hacen, lo cual se suele decidir en ese espacio más personal e íntimo en el que preparan su actuación"<sup>1541</sup>.

Los cinco textos presentan la estructura característica de la crónica política, que muchos rasgos comparte con los reportajes de carácter histórico social. Sin embargo, su eje central es la exploración ya no tan solo de los acontecimientos, sino más bien de un personaje central. En este sentido, podríamos definir este tipo de perfil de figuras histórico-políticas como "reportaje de persona", o, como ya nos recordó el mismo Villanueva Chang, "crónica de persona", en la que se configura como necesaria una etapa de reelaboración de toda la información recolectada y recopilada durante la observación y la investigación del personaje, que, desde luego, permite superar la actitud sensacionalista obligando al autor a profundizar mayormente las experiencias evidenciadas y a retratarlas desde una perspectiva más contextualizada. Como ya hemos recordado anteriormente, ese tiempo necesario para encontrar la medida correcta para conocer y,

---

<sup>1541</sup> *Ibidem*, p. 7.

por ende, poder restituir el perfil de un personaje, se define, como explica Villanueva Chang en el prólogo, "inmersión":

Cuando se trabaja en un perfil, el periodismo se vuelve una extraña carrera en la que llegar primero es casi siempre perder. La inmersión, ese tiempo dedicado al trabajo de buscar la identidad de una persona a través de su vida, es tan obsesiva y azarosa como la intuición de quién es alguien cuando lo tienes frente a ti.<sup>1542</sup>

Los cinco textos han sido escritos entre 1999 y 2008 por cinco autores, todos egresados de la Escuela de Periodismo de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, presentados en el encabezamiento de cada perfil a través de una pequeña biografía. Desde luego, como se puede notar, este lapso de tiempo abarca la primera década del siglo XXI, que se configura como el periodo de preparación y desarrollo del periodismo narrativo peruano, y, por lo tanto, presentan rasgos característicos del progreso en dirección de una definición del género. Notamos, por ejemplo, que en la mayoría de los textos no se evidencia una implicación del "yo" del autor, en favor de una instancia enunciativa de carácter heterodiegético, con focalización externa u omnisciente. El personaje principal es retratado a través de los testimonios de varios informantes, sobre los que se centra la narración, como podemos notar en el en el perfil de Yahude Simon, en el que Rodrigo Valencia verte la narración sobre los recuerdos de la señora Simon, mujer Nancy Valcárcel:

Nancy Valcárcel presentía que se acercaba un momento amargo para su familia. No era para menos. Las constantes llamadas de amenaza que habían recibido en casa durante los últimos días aumentaban su terror. Cuando los niños contestaban, la voz no tenía piedad. «Vamos a matar a tu papá. Cuando esté de viaje, lo vamos a matar»<sup>1543</sup>.

Al final del texto aparece un apartado de fuentes en el que los autores explican el proceso de desarrollo de la investigación, la estructura narratológica del texto y, sobre todo, se da información sobre todos los personajes involucrados en calidad de informantes. En esta sección, al contrario de lo que pasa en los textos, prevalece una voz intradiegética caracterizada por una función metacomunicativa de reflexión acerca del texto mismo, que configura una especie de "detrás de la escena", como una voz "en off", que

---

<sup>1542</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>1543</sup> *Ibidem*, p. 15.

comenta el proceso constructivo del perfil. Entonces este apartado, que no forma parte del perfil mismo, pero que sí es importante en la economía del volumen, representa el escalón intermedio entre el perfil puramente heterodiegético y el nuevo perfil narrativo, que pone en primer lugar el desarrollo mismo de la investigación y entonces, la instancia autodiegética del autor-narrador.

Por ejemplo, en la sección de "Fuentes" del perfil de Simon, Rodrigo Valencia afirma:

Esta historia comenzó a escribirse en el año 2002, cuando recibí la llamada de Yehude Simon en respuesta a una carta que le había enviado solicitando unos minutos de su tiempo para contestar a mis preguntas de estudiante universitario. Conversamos un par de veces en medio de su campaña electoral, mientras visitábamos algunas localidades de Lambayeque, y siete años después lo volvimos a hacer durante una de sus actividades oficiales como premier. Nancy Valcárcel, su esposa, me recibió en dos oportunidades en su casa de Surquillo y me brindó información y detalles de primera mano. Todos sus hijos: Jessica, Yehude Antonio, Yail y Yusef, conversaron también conmigo, y sus recuerdos fueron de gran importancia para recrear varias escenas del texto.<sup>1544</sup>

De hechos, las escenas recordadas por los informantes retoman vida en el texto a través de la estructuración de escenas dialogadas, como se puede observar en el perfil de Lourdes Flores, escrito por Gonzalo Carranza:

—¿Lulú, tú sabes manejar? —le preguntó Ada Graciela.

Flores Nano se rió como si la pregunta de su ahijada hubiese sido un disparate infantil. Pero la duda de Ada Graciela no era gratuita: durante los últimos meses, ella, una niña de siete años, morena y menuda, hija de la cocinera de Flores Nano, siempre había visto a su madrina en el asiento del copiloto. Cuando la mujer que había intentado en tres ocasiones dirigir su país se subía a un carro, alguien más llevaba el volante. Lo mismo pasaba cuando postulaba a la presidencia: era otro quien se quedaba en el poder. [...] —Pero claro que sé manejar— le respondió Flores Nano. Ya estaban afuera, en el estacionamiento de casa. Era un mediodía de otoño.<sup>1545</sup>

---

<sup>1544</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>1545</sup> *Ibidem*, pp. 163-164.

En algunos casos, los testimonios directos de los informantes, al ser extensos y al constituir fragmentos analépticos, se configuran como narraciones metadieéticas con enunciaciones secundarias, herramientas útiles para construir el perfil a través de un proceso polifónico y compartido, como se puede observar en el perfil de Keiko Fujimori, escrito por Paola Dongo a partir de la narrativización de testimonios obtenidos a través de numerosas entrevistas, incluso con el hermano menor de la primogénita del ex-presidente, Kenji:

—Los días debían empezar con un desayuno contundente —recuerda Kenji Fujimori en la oficina principal de la empresa de seguridad que dirige. El padre les decía que ésa era la comida más importante del día, sobre todo mientras estuviesen en el colegio—. Nunca se cansó de repetirnos que necesitábamos energía para concentrarnos y poder captar lo que nos enseñaban en las clases —afirma el hijo menor.<sup>1546</sup>

En los textos emerge una tónica temporal doble: por un lado observamos una narración ulterior, en pasado, con extensas analepsis internas, mientras que en otros casos la narración es simultánea. El tiempo de la historia ya no atañe de manera unilateral al momento del encuentro entre el cronista y el personaje, sino más bien la experiencia del personaje indagado en el fragmento significativo que el autor pretende indagar, y, en este caso, en la ruta al poder de estas figuras, como destaca en el ya mencionado perfil de Yehude Simon, firmado por Rodrigo Valencia:

Durante el primer gobierno de Alan García, entre 1985 y 1990, cuando Yehude Simon fue diputado del partido de Izquierda Unida, había sido vinculado al terrorismo por algunos miembros de la bancada oficialista del APRA. Ya casi se había convertido en una tradición, hacían lo mismo con otros representantes de la incómoda izquierda radical. Por aquellos días, Simon y su familia recuerdan haber recibido fuertes amenazas de la agrupación subversiva Sendero Luminoso, del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) e incluso de las Fuerzas Armadas. Aunque casi nunca se identificaban, por el tono de voz no era difícil reconocer de dónde provenían estas llamadas. Corría el mes de marzo de 1992 y esta vez se sabía quién estaba al otro lado del teléfono.<sup>1547</sup>

---

<sup>1546</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>1547</sup> *Ibidem*, p. 15.

Las analepsis internas pueden, como en la cita antecedente, preceder la exacta colocación temporal del relato principal, es decir del punto de enunciación del relato, que se desvela al final, y también pueden alternarse a lo largo de todo el texto, configurando una narración continuamente fragmentada.

Por otro lado, como hemos precisado más arriba, la narración principal también puede ser simultánea, como en el perfil de Keiko Fujimori, escrito por Paola Dongo:

Hoy no es un buen día para sonreír. Falta poco menos de una hora para que termine y Keiko Sofía Fujimori sólo piensa en su padre. Ni sus tres meses de embarazo, ni el veinte por ciento de intención de voto que la coloca en el primer lugar en las encuestas para las elecciones presidenciales de 2011, ni el recién estrenado pasaporte peruano de Mark Vito Villanella, su esposo norteamericano, que la espera en casa con su pequeña hija Kiara, son motivos suficientes para sonreír.<sup>1548</sup>

Emblemático es, en cambio el perfil de Alvarado, escrito por Eiko Kawamura, que se coloca en el presente a través de una actualización histórica:

Velasco está muerto. Pero incluso después de muerto, personas aún no identificadas, ya fuera por odio, resentimiento o venganza, dinamitaron su tumba para asegurarse de que nunca regresara. Sin embargo los fantasmas siempre regresan, y en su caso, lo hicieron como bonos perdidos de la Reforma Agraria que familias enteras tratan de recuperar casi cuarenta años después, o como candidatos presidencias que avanzan rumbo a las elecciones inspirados por él.<sup>1549</sup>

A continuación, tras este primer segmento, Kawamura inserta una parte introductoria que constituye un efecto de anisocronía textual puesto que se configura como una pausa de reformulación caracterizada por un fragmento de interrogativos retóricos:

Parece ser que sólo pronunciar su nombre dividiera todavía el país en dos. Quizás no estemos tan lejos de la verdad. Pero ¿qué empujó a este hombre a dar un golpe de Estado a un presidente democráticamente elegido? ¿Se le ocurrió porque sí? ¿Era una locura temporal? O, como le comentó

---

<sup>1548</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>1549</sup> *Ibidem*, p. 97.

una vez al periodista César Hildebrandt, lo hizo porque el Perú era «un país vendido de rodillas», y había que hacer algo.<sup>1550</sup>

Inmediatamente después, en la tónica temporal observamos una retrocesión analéptica al pasado, que luego se vuelve la línea temporal principal de texto:

Velasco había nacido para luchar sin descanso y así lo creyó hasta su muerte. En una conferencia de prensa recordó que su infancia había sido *pobre pero digna*. «Éramos once hermanos. Mi padre era empleado público y el presupuesto familiar siempre resultaba estrecho. Pero pudimos llevar nuestra pobreza con dignidad». Se dice que Velasco había crecido sin zapatos, y que fabricaba sus cuadernos con el papel sobrante de una imprenta.<sup>1551</sup>

Como se ha dicho, la instancia narrativa prevalente es heterodiegética, no obstante se pueda intuir el proceso de recolección de la información y de reorganización de los acontecimientos, como se puede observar en el texto de Paola Dongo sobre Keiko Fujimori:

Antes los periodistas, Keiko Sofía diría después que, mientras escuchaba la sentencia de su padre, sintió que le clavaban un puñal.

—No les voy a dar el gusto de quedarme callada o de estar triste. Estoy dolida, sí, pero va a pasar. El dolor me fortalece —dice ahora en vivo en el programa de televisión nocturno.<sup>1552</sup>

Sin embargo, en el texto de Tarcila Shinno sobre Humberto Lay, la instancia se vuelve no solo intradiegética, sino realmente autodiegética, puesto que el texto demuestra la inclusión de la figura del autor-narrador, como protagonista de la acción y personaje involucrado en las escenas dialogadas, como destaca en el siguiente fragmento:

—¿Estuvo bien que el pastor fuera candidato? —le pregunté.

---

<sup>1550</sup> *Ídem*.

<sup>1551</sup> *Ibidem*, pp. 97-98.

<sup>1552</sup> *Ibidem*, p. 56.

—Sí. Según la Biblia, alguien como él iba a llegar —respondió con una inmensa sonrisa dibujada en su rostro agrietados.

—¿Lo sigue viendo por acá?

—No, ya no. Pero sé que él nos lleva en su corazón.

El pastor Humberto Lay decidió no volver más a su templo. [...] Quizá no estaba dispuesto a renunciar a esa cumbre minúscula a la que había ascendido. A esa modesta fama de político novato que comenzaba a darle lo que, según sus enemigos y guardaespaldas, era una de sus debilidades: el afán de figuración.

—¿Ya no va a regresar usted a la iglesia?

—Como pastor ya no.

—¿Por qué?

—Porque tengo la convicción de que la política es mi misión.<sup>1553</sup>

Además, al final de cada texto, encontramos una sección dedicada a las "Últimas noticias", apartado que también aparece en el texto *Lima freak* de Juan Manuel Robles, también alumno de Julio Villanueva Chang. Este segmento es dedicado a la actualización de la información sobre el personaje, con una abertura proléptica hacia el futuro que sin embargo no resulta separada del resto del texto a nivel de contenido y argumento, sino simplemente por una modificación modal. De hecho, en estos apartados, como podemos notar en el perfil de Lourdes Flores, Gonzalo Carranza muestra una instancia enunciativa intradiegetica con función metacomunicativa:

«Una derrota así puede causar un daño tremendo. Aunque quizás se pueda revertir», me dijo Lourdes Flores Nano una tarde de septiembre de 2006, cuando la entrevisté para este texto. La ex candidata estaba haciéndole un guiño a su futuro político. No cerraba la puerta a volver a postular. Esa misma tarde me comentó que volvería a la vida académica. Había tenido que abandonarla años atrás, cuando priorizó su ascenso por los peldaños de la política peruana. Pero, en el momento de la entrevista, la frase pasó desapercibida. Pensé que se trataría de una cátedra, tal vez incluso de un libro. Seis días después, Flores Nano fue presentada como rectora de la Universidad San Ignacio de Loyola.<sup>1554</sup>

---

<sup>1553</sup> *Ibidem*, pp. 136-137.

<sup>1554</sup> *Ibidem*, p. 201.

Por último, cabe subrayar que en todos los textos están caracterizados por una heterogeneidad compartida, puesto que incluyen y citan otros textos, reportajes, cartas y testimonios escritos, útiles a dibujar el perfil del personaje iluminando algunos de sus aspectos.

En conclusión, el presente volumen presenta un tríplice nivel narrativo: por un lado se manifiesta una instancia narrativa heterodiegética, que excluye la figura del autor-narrador, mientras que por otro lado se observa una instancia intradiegética, aunque reducida a un único texto y a las secciones de "Fuentes" y de "Últimas noticias", y, en último lugar, destacan los fragmentos de narración secundaria autodiegética relativos a los testimonios de los informantes, también caracterizados por una instancia intradiegética.

#### 2.4.12 Sexografías de Gabriela Wiener Bravo

El último volumen del apartado de perfiles y del entero corpus de periodismo narrativo peruano es *Sexografías*<sup>1555</sup>, de Gabriela Wiener: una colección de crónicas, algunas de las cuales galardonadas con menciones periodísticas y publicadas en revistas latinoamericanas como *Etiqueta Negra*, *Soho* y *Paula*, que marcó el éxito tanto de la escritura "del yo" de esta autora, que, como ya hemos recordado en la sección de crónicas, se dedica al periodismo gonzo, así como de la temáticas del género y de la sexualidad<sup>1556</sup>.

Tras haberse publicado en España y en Perú en 2008, el texto, que consta de 17 crónicas divididas en tres secciones, en 2011 llegó también a Italia, por la traducción de Francesca Bianchi *Corpo a corpo. Storie di giornalismo gonzo*<sup>1557</sup>. Es interesante notar, además, que el libro, publicado por la editorial romana La Nuova Frontiera, representa el tercer título de la interesante sección editorial "Cronache di frontiera", dedicada al periodismo narrativo latinoamericano e inaugurada por un texto clave del género, es decir *Operación Masacre*<sup>1558</sup> de Rodolfo Walsh.

---

<sup>1555</sup> Wiener Bravo, Gabriela *op. cit.*, 2008.

<sup>1556</sup> El análisis y las reflexiones aquí propuestas han sido presentadas, en diciembre de 2014, en el ámbito del Congreso "Miradas a la literatura peruana de los últimos 60 años y Homenaje a Julio Ramón Ribeyro", organizado por la Profesora Giovanna Minardi en la Universidad degli Studi de Palermo. Las actas del congreso están en publicación.

<sup>1557</sup> Wiener, Gabriela, *Corpo a corpo. Storie di giornalismo gonzo*, trad. it. Francesca Bianchi, La Nuova Frontiera, Roma, 2011. Cabe destacar que la autora ha mantenido una presencia constante en Italia, gracias a la publicación de su texto, en papel y en e-book, pero también gracias a la participación en iniciativas como el Salón Social de la Editoría de Roma, el Festival de la revista Internazionale de Ferrara y la primera edición de la gran manifestación literaria milanesa BookCity.

<sup>1558</sup> Walsh, Rodolfo, *Operazione massacro*, trad. it. Elena Rolla, La Nuova Frontiera, Roma, 2011.



Como ya se ha dicho, Gabriela Wiener, con su "crónica erótica" y su "gonzo carnal" apuesta por la exploración de la identidad a través de un proceso de escritura performativa, que pone al centro de la actividad autorial la experiencia de la otredad, y, en particular, de las subjetividades no "heterocentradas", es decir cuyas conceptualizaciones de amor e identidad individual y sexual no están culturalmente determinadas. Por lo tanto, el proyecto en cuestión, que entonces se configura en un catálogo de posibilidades, experiencias e subjetividades observadas y experimentadas, como bien intuye Jorge Carrión, constituye una acción definitivamente política, puesto que la autora, a través de la escritura del cuerpo, llega a re-articular el concepto de "yo privado" a través del contagio con la otredad marginal invisibilizada. Dice Carrión comentando *Sexografías* en su blog literario:

En su trayectoria la crónica se mantiene como el vehículo de expresión de un cuerpo que constantemente pone en jaque el sistema de valores no sólo heterocéntrico, sino también poscolonial. Sus relatos de prostitutas, transexuales, prisiones, polígamos, sadomasoquistas o actores porno no sólo muestran un cierto grado de empatía hacia el otro, sino que sitúan el cuerpo propio como zona de conversación y de contagio con una otredad marginal, heterodoxa, monstruosa, que a menudo es el reverso del propio yo.<sup>1559</sup>

De hecho, en el perfil titulado "Gurú & familia", sobre la familia Badani, compuesta por Luigi Badani y su seis esposas, la autora, tras haber pasado un tiempo con ellos la autora llega a afirmar:

Al terminar esta noche las veo y quiero ser como ellas. Quiero ser mantenida y adorada con caramelos en forma de corazón y rosas de chocolate. Quiero que mi trabajo sea un *hobby*, estar todo el día en mi casa y que mi casa sea un lugar de juegos amorosos donde viven mis mejores amigas. Quiero hacer el amor delante de todas. Quiero bordar trusas y sostenes. Quiero hacer el más memorable almuerzo para mi hombre. Quiero usar ropa de fantasía árabe. Quiero amar el presente. Quiero un dios.<sup>1560</sup>

---

<sup>1559</sup> Carrión, Jorge, "La cuenta atrás (IX). Performance y travestismo", 27 marzo 2011, <<http://jorgecarrion.net/tag/narrativa-iberoamericana/>>.

<sup>1560</sup> Wiener, Gabriela, *Sexografías*, Melusina, Barcelona, 2008, pp. 29-30.

La misma clase de contagio es evidente en el perfil titulado "Consejos de un ama inflexible a una discípula turbada", en la que Gabriela retrata a una estela del mundo de las prácticas eróticas de la dominación:

Yo quiero usar ropa de cuero como ellas, aprender algo de ese sofisticado juego de poder que acaba con un hombre atenazado pidiéndome piedad, quiero cumplir la fantasía de tenerlo bajo mis botas, quiero convertirlo en alfombra.<sup>1561</sup>

Por lo tanto, el título *Sexografías* bien define esta colección de fotogramas de identidades y experiencias corporales<sup>1562</sup>, por las que la autora se siente fascinada y atrapada. La instancia narrativa que estructura Wiener refleja su voluntad de acercarse al objeto de su investigación, de dejarse contagiar, y, de hecho consiste en una voz intradiegetica que, como ya hemos recordado a propósito de otros de sus textos, puede ser definida "yo experiencial": la figura del autor también se vuelve personaje, ya que en sus textos Gabriela se inserta, de manera autoficcional, como reportera que vive y narra la experiencia sobre la que está investigando, sin diferencia temporal y en primera persona. Por ejemplo, vemos que en el texto "En la cárcel de tu piel, un tajo", sobre las condiciones de los presos en las cárceles limeñas, la autora empieza la narración describiéndose su personaje y sus pensamientos durante la tarea de investigación:

Estoy dentro de la cárcel y me he quedado sola. [...] Se había corrido la voz de que vendría hoy, un miércoles de visita femenina, y las autoridades penitenciarias me esperaban para llevarme a dar uno de esos tours de prensa después del cual uno siente que el penal está resucitando la bondad de los hombres y que incluye un almuerzo. Así que decidí venir como una mujer más que va en busca de su preso. Seguí a pies juntillas las instrucciones de siempre: falda larga, sandalias, mi documento de identidad, y me puse un gorro de lana para camuflarme. Compré una bolsa de pan y un rollo de papel higiénico para parecer más convincente. Dentro, en el pabellón veinte de Lurigancho, me esperaba Calambrito, que me había prometido ser mi guía, mi Virgilio en este paseo por el infierno.<sup>1563</sup>

---

<sup>1561</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>1562</sup> Quizás el referente se pierda un poco en el título italiano *Corpo a corpo. Storie di giornalismo gonzo*, en favor, desde luego, de una mayor aproximación al tema del cuerpo y a una mayor explicitación de la catalogación de un género, el del periodismo narrativo estilo gonzo, poco difundido en Italia, y también escasamente definido en el panorama de la narrativa contemporánea latinoamericana.

<sup>1563</sup> *Ibidem*, pp. 35-36.

Bien compleja es entonces la construcción de este personaje autorial y literario que comenta y experimenta, y que se representa con sus características reales: Gabriela embarazada, con un esposo, que se acerca a la marginalidad de familias polígamas pidiéndose si esta es la clave de un buen matrimonio, Gabriela que vuela a París para entrevistar a un transexual peruano con inmenso dolor al pecho por la lactancia interrumpida, Gabriela que arrastra su marido a un club de intercambio de parejas para poder luego dar un testimonio verdadero de este otro rincón tabú de la sociedad. En el perfil de Melvin y Amelia, titulada "Trans", la autora inaugura la narración con una secuencia autobiográfica, absolutamente ajena al periodismo denotativo, y que, en cambio, la configura como un personaje más de la escena:

He llegado a París esta mañana con un vuelo directo desde Barcelona, con mi teléfono móvil muerto y las tetas llenas de leche. Para venir hasta aquí he dejado a mi bebé de tres meses, pero mis pechos no parecen haberse enterado, siguen con su imparable producción de alimento y tengo la sensación de que estallarán de un momento a otro. Me siento tan culpable por haber dejado a mi niña que pienso si a lo mejor este malestar que va *in crescendo* no es mi merecido castigo.<sup>1564</sup>

Otro ejemplo del mismo esquema narrativo se encuentra en el texto "El planeta de los swingers", que trata de las lógicas y las experiencias del mundo del intercambio de parejas:

Esta noche me dispongo a ser infiel con permiso de mi marido. La puerta del 6&9 es tan discreta que nos hemos pasado de largo dos veces. Llevo encima un abrigo para camuflar mi look temerario y tres tragos de cerveza. J lleva una barba de tres días, lo veo tan guapo y tan mío que no puedo imaginar que en unos minutos se irá a la cama con alguien que no soy yo.<sup>1565</sup>

La autora se inserta incluso en escenas dialogadas, que reproducen parte de las entrevistas realizadas como hipotexto para luego construir el perfil, como en el caso del texto "Consejos de un ama inflexible a una discípula turbada", dedicado a la figura de la profesional del sadomasoquismo Lady Monique:

---

<sup>1564</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>1565</sup> *Ibidem*, p. 147.

—¿Cuál es el más arriesgado o doloroso de tus juegos? —le pregunté mientras cogía un latigo y lo probaba en la palma de la mano.

—No hay medida, cada persona es distinta, es como el ADN. ¿Cuál es el nivel más alto? El nivel que cada uno decida, cada uno tiene el suyo. Es recomendable utilizar la rueda con personas que ya hayan probado otras cosas, a no ser que les guste estar con el cuerpo invertido. Hay personas que en la cruz sienten algo muy fuerte y hay otras personas a las que basta decirles «ven, próstrate ante mí». ¿Dónde empieza lo fuerte y donde termina?<sup>1566</sup>

Claramente, las escenas dialogadas, sobre todo si se trata de discurso directo transpuesto y no narrativizado, como en el ejemplo anterior, ralentizan el ritmo del relato. Asimismo, los segmentos dedicados a las respuestas, que atañen a la interioridad e incluso a las memorias de los personajes entrevistados, o informantes, se configuran como narraciones secundarias en primera persona y, por ende, metadieéticas.

Observando la tónica temporal, notamos que en los textos prevalece una narración simultánea, que incluso identifica al relato primero, que siempre atañe al cuento autodieético de la experiencia de la autora en el encuentro con los personajes que va a retratar. Por ejemplo, en "Trans", el relato principal atañe al periodo de tiempo que la autora transcurre al lado de Vanesa, un transexual peruano que en realidad se llamaba Melvin y que en Lima, aun teniendo aspecto de mujer, había formado una familia con Amelia, una chica lesbiana con aspecto de hombre, y que ahora había emigrado a Francia pensando poder mejorar su situación social:

Esta mañana Vanesa viene a recogerme al aeropuerto de París con horas de retraso y sin coche a la vista. A lo lejos, luce igual que hace cuatro años, pero de cerca parece haberse deteriorado o haberse perdido para siempre. Está muy delgada y su huesudo rostro de chico casi se pierde entre sus cabellos ensortijados recién lavados y sin secar. No se ha maquillado. Viste unos jeans ajustados, botas blancas y un jersey del mismo color con cuello de cisne. Pese al frío no lleva abrigo. Para ser transexual exagera poco, intuyo que intenta verse como una mujer normal. Su complexión fina y su talla *small* se lo permiten.<sup>1567</sup>

---

<sup>1566</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>1567</sup> *Ibidem*, p. 49.

Como podemos observar, el perfil es enriquecido por la presencia de extensas descripciones que siguen el afán detallista de la autora y que, por un lado, colaboran a acercar el lector a la experiencia real y a los personajes retratados, por otro lado, ralentizan el ritmo del relato. Sin embargo, volviendo al análisis temporal del texto, vemos que la narración presenta una continua alternancia con el relato relativo al pasado de Vanesa, al que la autora vuelve a través de continuas analepsis:

Quando tenía aspecto de hombre, Melvin trabajaba como cobrador de una de esas pequeñas camionetas Combi que hacen las veces de transporte público en Lima. Al abandonar su carrera de Hostelería y Turismo en la Universidad San Martín para transformarse en mujer, su padre había dejado de hablarle. Tenía una frase que siempre repetía: «Hijo maricón al cementerio». Por eso le metió a practicar karate.<sup>1568</sup>

Las alternancias incluyen también a fragmentos prolepticos, puesto que la autora organiza su texto como si se tratara de una página de diario personal o de apuntes tomados durante la experiencia vivida en carne propia, y de hecho así parece ser:

Esta noche Frederic y Vanesa me llevarán al Bosque. Le Bois de Boulogne es un parque que se encuentra en el límite oeste de París, cerca del suburbio de Boulogne-Billancourt. [...] Le Bois alberga cerca de mil quinientos trabajadores sexuales de ambos sexos, pero hace unos años se hizo una «limpieza» y ahora sólo quedan algunas mujeres y varios cientos de transexuales, sobre todo inmigrantes de origen latinoamericano sin papeles.<sup>1569</sup>

Más allá de los aspectos narratológicos que caracterizan a todos los textos de Gabriela Wiener, y que ya hemos mencionado entonces en el apartado de crónicas, consideramos que *Sexografías* representa un texto emblemático en el horizonte del periodismo narrativo peruano, de hecho, la investigación sobre las identidades sexuales también consiste en una fuerte crítica a la sociedad, puesto que ilumina a los aspectos oscuros y contradictorios de las sociedades, tanto de la peruana como de las sociedades europeas. La autora explora de manera natural y vital las categorías periodísticas de "inmersión", es decir tiempo dedicado a la investigación previa de un hecho antes de representarlo para que la escritura llegue a un punto de

---

<sup>1568</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>1569</sup> *Ibidem*, p. 65.

conocimiento profundo de la realidad del otro, y de "gonzo", es decir la experiencia en primera persona de la situación o de la subjetividad que se desea contar como condición imprescindible para ponerse en lugar de esta otredad. Afirma Beatriz Sarlo: "En la inscripción de la experiencia se reconoce una verdad (¿originada por el sujeto?) y una fidelidad a lo sucedido (¿sostenida por un nuevo realismo?)" y se pregunta: "¿Guarda la narración de la experiencia algo de la intensidad de lo vivido, de la *erlebnis*?"<sup>1570</sup>

La experiencia se configura, en los textos de Wiener, como punto de encuentro entre expresión artística y acción: ya no es un simple relato, sino que escenifica un acto performativo. La teórica del género Judith Butler define la performatividad como la estrategia de representación y visibilidad de la identidad de sujetos mediante una imagen construida en el imaginario colectivo liminal. La performatividad del discurso, de un discurso como el de Gabriela Wiener, visibiliza y cuestiona la subjetividad heterodoxa y también heterosexual dejando emerger lo que Butler llama "identidades nómadas", es decir subjetividades independientes con respecto tanto a los centros de poder como al concepto naturalizado de sexo. El objetivo de Butler, de hecho, es desnaturalizar el concepto de sexo para demostrar como las identidades sexuales estén culturalmente determinadas por la hegemonía heterosexual, mientras que las subjetividades por así decir "alternativas" sean consideradas, en términos lacanianos, una "forclusión", es decir un significante que no está ni siquiera integrado en el inconsciente humano.

Las identidades descritas por Wiener, de hecho, no caben en las polaridades opuestas hombre-mujer, sino que se mueven a lo largo de un *continuum* de confines sutiles y variables. Nuevamente en el texto titulado "Trans", por ejemplo, encontramos dos personajes muy significativos: Amelia, una lesbiana con aspecto masculino, y su enamorado, Melvin, que a su vez es un transexual con apariencia de mujer. Juntos tienen una hija, una hija con una madre que se pone zapatillas deportivas y un padre que lleva tacones y que acaba volviéndose prostituta en París:

Él pensaba que ella era un chico y ella pensaba que él era una chica. Se habían conocido en el barrio y comenzaron a verse más seguido. Una noche, Melvin se quedó a dormir en casa de Amelia. Él dormía y ella no, así que lo despertó: —Oye, tu no eres hombre, ¿no? Amelia entreabrió los labios. —Tú tampoco eres una mujer. Así que déjame dormir. Melvin la abrazó y se durmieron.<sup>1571</sup>

---

<sup>1570</sup> Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado: cultura de memoria y primera persona*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005, p. 27.

<sup>1571</sup> Wiener, Gabriela, *op. cit.*, 2008, p. 47.

Por lo tanto, la autora pone en constante evidencia esta disolución de las fronteras identitarias conocidas y aceptadas. Además, las *Sexografías* de Gabriela dibujan un mosaico de las caleidoscópicas proyecciones del ser, que se cierce en una imprescindible desarticulación del concepto mismo de identidad: la experiencia del cuerpo provoca una fragmentación necesaria del yo. Un yo que ni siquiera sabe como definirse: "Vanessa se autodenomina transexual, pese a no haberse sometido a un cambio de sexo quirúrgico. En Lima, el colectivo TLGB (Trans, Lesbianas, Gays y Bisexuales) utiliza el término Trans para agrupar las identidades travestis, transexuales y transgénero".<sup>1572</sup> Un yo que esquivo los límites de su cuerpo y que evade a las tipificaciones culturalmente codificadas: "Vanessa es una mujer encerrada en un cuerpo de hombre. Pero según Frederic, es en realidad un chico encerrado en un cuerpo (falso) de mujer."<sup>1573</sup>

El concepto de "yo", entonces, vuelve a estructurarse a través de la exploración del "cuerpo", ajeno y propio, recorrido narratológicamente subrayado por las tres secciones que componen este volumen: "Otros cuerpos", "Sin cuerpo" y "Mi cuerpo". En la primera sección, la autora proyecta en la página su encuentro con cinco situaciones heterodóxicas cuya observación requiere buenas gafas, pero, dice la autora "esta vez no voy a leer libros sino cuerpos": desde la familia de un gurú limeño polígamo y sus seis mujeres hasta los cuerpos tatuados de los presos de una de las cárceles más degradadas de Lima, desde los personajes de Amelia y Melvin, cuyo cuerpo no responde a su identidad sexual y que no obstante esto forman una familia con papeles invertidos, hasta el viaje y la curación del cuerpo y a través del cuerpo gracias a la ayahuasca, para terminar con la figura de una estrella del porno español, Nacho Vidal. "Sin cuerpo", en cambio, se centra en las formas de sustitución o sublimación metafórica del sexo, como el egocentrismo y protagonismo, entonces el amor al yo antes que al otro, la pornografía, la obsesión por los coches, las muñecas y hasta la reproducción animal controlada. La progresión hacia el yo se concretiza, finalmente, en la sección "Mi cuerpo", en la que la autora secciona e inspecciona detenidamente su corporalidad en relación con distintas realidades: de la experiencia de intercambio de parejas con su propio marido en un club de *swingers* a la donación de óvulos con varias mujeres migrantes, del intento de colarse en un escenario del club La Sirenita prohibido a las mujeres, en su investigación acerca de la prostitución en Lima, a la operación para quitarse glándulas mamarias supernumerarias, para seguir con una entrevista con una conocida estrella de las prácticas sadomasoquistas, y terminar con el encuentro de la autora con su mismo cuerpo en proceso de

---

<sup>1572</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>1573</sup> *Ibidem*, p. 61.

cambio debido a la experiencia del embarazo y a los trastornos que todo aquello provoca también a nivel sexual.

Esta atención analítica e definitiva hacia el cuerpo podría ser entendida como actitud provocadora, sin embargo creemos que se puede insertar en el marco de las micropolíticas de desobediencia sexual, ya que, como afirma el Grupo de Investigación sobre Micropolíticas de desobediencia sexual en el arte contemporáneo argentino: "Los cuerpos son el espacio privilegiado de inscripción de la norma social, pero al mismo tiempo constituyen potencias políticas, territorios desde donde articular formas de resistencia capaces de desmontar o invertir las mecánicas de poder (heterocentradas) que los construyen"<sup>1574</sup>.

El cuerpo, configurado como un lugar donde "encender nuevos procesos de subjetivación disidente", se vuelve una herramienta "para pensar las estrategias poéticas y los modos de intervención críticos mediante los cuales estas prácticas ponen en cuestión los ordenamientos de saber / poder del régimen mayoritario heterosexual en su administración biopolítica de los cuerpos":

El uso del cuerpo como soporte de la experiencia estética en las prácticas que abordamos desde la noción de "desobediencia sexual", se inscribe en una apuesta por trastornar las asignaciones de sexo / género en sus relaciones normalizadas según la matriz de inteligibilidad heterosexual, así como las identidades.<sup>1575</sup>

Interesante sería entonces seguir con el análisis del gonzo carnal de Gabriela Wiener como práctica de cuestionamiento de la normatividad de la identidad heterosexual y heterodoxa, "posiblemente conyugada y monogámica"<sup>1576</sup>, y también de crítica hacia conceptos más amplios como los de ética y familia pero también hacia derechos violados que en cambio Wiener con su trabajo subraya, como los de dignidad, integridad física y ciudadanía.

Una última hipótesis: el cuerpo quizás se pueda interpretar también como territorio de crítica hacia la nación, hacia su nación, ensangrentada por el Conflicto Armado Interno. En un discurso en ocasión de la presentación del último trabajo literario de la autora, el esposo y también escritor Jaime Rodríguez Z., declara, de hecho:

---

<sup>1574</sup> <[https://red.anillosur.net/g/micropolíticas\\_de\\_desobediencia\\_sexual\\_en\\_el\\_arte\\_contemporaneo\\_argentino](https://red.anillosur.net/g/micropolíticas_de_desobediencia_sexual_en_el_arte_contemporaneo_argentino)>.

<sup>1575</sup> *Íbidem*.

<sup>1576</sup> *Íbidem*.



La pequeña Gabriela [...] tenía miedo. Miedo de los terroristas que ponían en jaque a nuestro país, miedo a la desaparición de sus padres, miedo a los locos de la calle. En contraparte, la pequeña Gabriela sembraba el terror entre sus muñecos. Pequeña diosa de su habitación, siempre. Decapitadora de símbolos extraños y de ternezas. Fue entonces entre el miedo de lo público [...] y su identidad secreta de condesa sangrienta, que Gabriela forjó su temperamento imbatible, abrasivo, poético.<sup>1577</sup>

El miedo, como queda más evidente en esta primera recopilación de los textos de esta autora, se vuelve entonces motor de la crítica a lo público, al estado, a la nación, y ve, otra vez, en el cuerpo su vehículo privilegiado.

En conclusión, en *Sexografías*, como en los demás textos de Gabriela Wiener, podemos observar la presencia de dos niveles narrativos: un primer nivel relativo al relato primero y dedicado a la instancia autodiegética con focalización interna de la misma autora-personaje, y un segundo nivel, también intradiegético, pero reservado a las narraciones secundarias de los personajes protagonistas retratados, que, entonces, se configuran como segmentos metadieгéticos.

---

<sup>1577</sup> Texto inédito.

## Conclusiones

### HACIA UN PARADIGMA PARA EL PERIODISMO NARRATIVO

#### 1. *Consideraciones finales sobre el análisis narratológico del corpus: rasgos, características y trayectorias críticas del periodismo narrativo peruano*

Escribe Darío Jaramillo Agudelo en la introducción de su *Antología de crónica latinoamericana actual*:

Hoy en día, la crónica latinoamericana es un género autónomo, con su propio territorio que tienen tratados de límites –o de ilímites–, por un lado, con la información neutra del periodismo establecido y, por otro, con la literatura. [...]Las diferencias entre este periodismo subjetivo y el de los periódicos de hoy –impersonal, frío, en apariencia objetivo y omnisciente– sin explícitas y han sido expuestas por casi todos los cronistas con un punto de vista en el que son unánimes: el periodismo literario, que, como hemos visto no es ni más ni menos objetivo que el seco periodismo omnisciente, que posiblemente transmita mejor el mundo que narra gracias a la inmersión, a la voz personal, a la exactitud y a la dimensión simbólica, el periodismo literario, en tanto que literario, en tanto que personal, forma parte del arte.<sup>1578</sup>

Con este trabajo de investigación hemos tratado de comprobar y dar sustancia a esta y a otras afirmaciones de estudiosos y críticos que se ocupan de periodismo narrativo latinoamericano contemporáneo a través del análisis de la producción peruana del siglo XXI, de su contextualización a la luz del panorama de los géneros literarios y de los centros enunciativos importantes para la evolución de estos textos que unen la disciplina periodística al hecho literario. Desde luego, nuestro recorrido, articulado sobre la subdivisión de los textos que integran el corpus de periodismo narrativo peruano en cuatro apartados, pone de manifiesto algunos aspectos sobre los que merece la pena detenerse, con el fin de sintetizar y condensar las reflexiones que emergieron a lo largo del camino.

En primer lugar, cabe subrayar que los siete reportajes histórico-sociales analizados han evidenciado la composición heterogénea de los textos, que se demuestran fuertemente acogedores e incluyentes con respecto a distintos materiales – documentos oficiales, cartas, folletos, imágenes y grabaciones – así como

---

<sup>1578</sup> Jaramillo Agudelo, Darío, "La crónica como arte", *op. cit.*, pp. 30-32.

abiertos a la incursión en géneros distintos, como la entrevista, el ensayo y la crónica. Muy variables resultan, además, los tonos y las funciones narrativas expresadas, del intento descriptivo-objetivo, a la manifestación autobiográfica y testimonial. Sin embargo, la participación del autor en primera persona no es un rasgo compartido por todos los reportajes examinados, y, al contrario, se limita a algunos casos. Por otro lado, resulta particularmente interesante la construcción de escenas dialogadas de carácter ficcional, episodios recreados y puestos en escena por el autor para asegurar una tensión narrativa a lo largo de un texto que, sin este expediente, entre otros, se configuraría como un informe de investigación. Afirma el investigador peruano Doménico Chiappe, en su manual *Tan real como la ficción. Herramientas narrativas en periodismo*:

Se recurre al diálogo para exteriorizar los deseos, sentimientos y pensamientos de los personajes, sin que el periodista tenga que rozar la omnisciencia. Porque por medio de la conversación, el reportero puede averiguar lo que siente y piensa su interlocutor, y así se lo transmite al lector: en boca del personaje, y no del narrador. [...] El diálogo también sirve para romper la hegemonía de la voz narrativa, ya sea primera o tercera persona, y que puede resultar monótona.<sup>1579</sup>

Los personajes históricos implicados son descritos de manera detallada, a veces hasta con esmerada atención omnisciente, con el fin de volverlos personajes de la escena, y, más allá de informar sobre hechos ocultos e indecorosos de la historia peruana, llegar a interpretar y explicar narrativamente dichas vicisitudes. En este sentido, Chiappe explica:

La descripción por medio de la acción también permite la aparición progresiva de las características del personaje. Las físicas (cualidades fenotípicas como estatura, colores de piel, cabellos y ojos, y otros rasgos visibles) se combinan con la etopeya (carácter, sentimientos y costumbres) para reconstruir una imagen visual y emocional del personaje.<sup>1580</sup>

El reportaje histórico-social es un género, que tanto por sus temáticas, esencialmente las de la violencia, como por sus características, resulta particularmente coherente con lo que Ana Forcinito en su

---

<sup>1579</sup> Chiappe, Doménico, *Tan real como la ficción. Herramientas narrativas en periodismo*, Laertes, Barcelona, 2010, pp. 100-101.

<sup>1580</sup> *Ibidem*, p. 17.

ensayo *Los umbrales del testimonio* define "gesto testimonial"<sup>1581</sup>, es decir la multiplicidad de narrativas, alternativas al testimonio jurídico, que reformulan la experiencia de la dictadura, en el caso de nuestro corpus, de la dictadura y del conflicto armado peruano, obviamente. La distintas prácticas testimoniales, de hecho, están determinadas por un "carácter mutante y nomádico"<sup>1582</sup>, cuya heterogeneidad y transversalidad geo-cultural, reclama un espacio de autoridad epistemológica abierto a la inclusión de géneros y disciplinas diferentes<sup>1583</sup>. Esta función testimonial del narrador es, por lo tanto, lo que obliga al autor a involucrarse activamente en el relato, rompiendo las fronteras de la narrativa periodística tradicional, porque, como afirma la investigadora argentina, "no puede considerarse al testimonio como gesto unidireccional, puesto que está cargado simultáneamente de sentidos que apuntan al pasado y al presente pero además a las transformaciones que sufre el sujeto 'testimoniante' con el paso de los años"<sup>1584</sup>.

Quizás también la fragmentación del texto y la continua alteración del orden temporal tenga a que ver con esta necesidad de interpretar el pasado a la luz del presente, tomando en cuenta también lo que ocurrió, mientras tanto, en la historia personal del autor, que, como hemos visto, a menudo insiste en presentar la historia de su reportaje. De hecho, sugiere Chiappe, "La decisión de asumir una narración en tiempo presente o pasado depende de la distancia que el periodista quiere reflejar entre él y la historia"<sup>1585</sup>, y, en el caso de los reportajes analizados, pese a las pretensiones de omnisciencia y de distancia objetiva de lo real, la narración se inclina hacia la perspectiva intradiegetica, segmentando las tónicas temporales, modales y enunciativas.

En segundo lugar, por lo que se refiere al análisis del apartado dedicado a los reportajes novelados, resulta imprescindible subrayar su relevancia en tanto textos de denuncia cuyo contenido detiene una importancia crucial en el proceso de redemocratización, puesto que pueden constituir por un lado, una base testimonial e investigativa para los juicios a los responsables de los crímenes de guerra, y, por otro lado, una herramienta de concientización de la opinión pública, acostumbrada a las mentiras y a las manipulaciones de la información centralizada. Como en el caso del reportaje de Ricardo Uceda, construido sobre la base del testimonio del militar Jesús Sosa Saavedra, estas prácticas testimoniales, aunque queden al margen de lo que se considera "testimonio jurídico", concierne una lucha para la indagación de la verdad que se opone a las

---

<sup>1581</sup> Forcinito, Ana, *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2012, p. 36.

<sup>1582</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>1583</sup> *Ibidem*, p. 20-21.

<sup>1584</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>1585</sup> *Ibidem*, pp. 118-119.

tensiones hacia la impunidad perseguida por el Estado a través de las leyes de amnistía y a las teorías de la obediencia debida<sup>1586</sup>. En muchos casos, estos textos, en los que la componente de testimonio y denuncia se hace todavía más palpable con respecto a los testimonios histórico-sociales, son importantes incluso para la abertura de nuevas causas judiciales en el nuevo milenio. En esta escena se coloca también el reportero, esta vez casi siempre presente en la narración como narrador autodiegético, testigo, a su vez, y depositario primario del testimonio de los informantes.

Podemos decir que, aunque en el texto de Uceda el proceso sea más evidente, el conjunto de los reportajes novelados se construye a través de un proceso de co-autoría en el que colaboran tanto los sobrevivientes, en este caso de las décadas de la violencia en Perú, como el autor. Estas obras, como asevera Ana Forcinito, conllevan un inevitable cuestionamiento del proceso social y culturalmente construido de "memoria", que en muchos casos no refleja una "verdad histórica oficial", sino consiste en una "memoria aceptable". La tarea del testimonio es, por lo tanto, representar de manera rotunda y contundente el referente de esta memoria para crear una zona de contacto entre los sobrevivientes-testigos y los lectores, o testigos indirectos, un "umbral", como dice Forcinito, "un mundo intermedio, espacio en el que deben lidiar con las expectativas (de verdad, de legitimidad, de ética, de coherencia narrativa, de 'normalidad', de heroicidad, de protagonismo, de memoria indeleble) de quienes afuera y desde el presente escuchamos, leemos, juzgamos e intentamos comprender sus testimonios"<sup>1587</sup>.

Entre los rasgos característicos de los reportajes novelados notamos, así como señalamos a propósito de los reportajes histórico-sociales, la presencia de una conmixión, de una hibridez entre lo documental y lo ficcional, tal como subraya Amar Sánchez analizando la obra de Rodolfo Walsh<sup>1588</sup>. Asimismo, el estudio de Albert Chillón identifica cuatro "procedimientos de escritura"<sup>1589</sup> que caracterizaron el nuevo periodismo norteamericano y que hoy caracterizan el "nuevo periodismo iberoamericano", como hemos enucleado a través del análisis. De hecho, vemos que en los textos de Gorriti y Uceda se evidencia, en primer lugar, una "construcción escena por escena", es decir una narración lograda a través de la concatenación de descripciones y diálogos, en la que se reduce al mínimo el uso de sumarios narrativos; en segundo lugar, notamos el extenso uso de la "transcripción de los diálogos", insertados en el texto como si se tratara de

---

<sup>1586</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>1587</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>1588</sup> Amar Sánchez, Ana María, *El relato de los hechos, Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Ediciones De la Flor, Buenos Aires, [1992] 2008.

<sup>1589</sup> Chillón, Albert, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, UAB, Barcelona, 1999, pp. 185-301.

una novela, con el fin de conferir autenticidad y lograr caracterizar personajes y situaciones de forma plástica y elocuente; en tercer lugar, la narración es a menudo vehiculada por un punto de vista interno, por lo tanto cada escena es presentada a través de los ojos de un personaje concreto, como es el caso del texto de Uceda, basado en el testimonio de Sosa, así como de los textos de Gorriti, en los que vemos un protagonismo de la figura del autor y una reducción de la narración puramente extradiegética; finalmente, observamos la descripción global y detallada de personajes, de situaciones, y de ambientes, que consiste en una combinación de “retrato fisonómico (*prosopografía*) y de carácter (*etopeya*)”<sup>1590</sup>.

Al lado de estos cuatro procedimientos característicos, que efectivamente podemos hallar en el apartado de reportajes novelados del corpus de periodismo narrativo peruano, y que fueron enunciados por primera vez por Wolfe y Johnson en 1973<sup>1591</sup>, no podemos no mencionar a los puntos fundamentales del “periodismo literario” que Norman Sims esboza en el prólogo de *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*<sup>1592</sup> y que también resultan significativos a la hora de reanudar la reflexión acerca de los reportajes novelados.

En primer lugar, Sims destaca la “inmersión”, es decir el tiempo y los recursos dedicados al trabajo, la inmersión en los temas que se pretende “croniquear” y por lo tanto el conocimiento profundo de los mundos marginales indagados, inmersión imprescindible y lograda, en el caso de Gorriti y Uceda, a través del papel de reporteros y de los largos años de investigación: Gorriti, de hecho, escribe *Sendero: historia de la guerra milenaria en el Perú*<sup>1593</sup> gracias a una beca de la Fundación Harry Frank Guggenheim de New York y no puede completar en proyecto originario de la obra por falta de posibilidad de inmersión, determinada por el contexto histórico-social de la época, mientras que Uceda logró escribir *Muerte en el Pentagonito*<sup>1594</sup>, solamente tras largos años de entrevistas a sus informantes. El segundo factor distintivo es la “voz” del narrador, que admite sin miedo el yo, sin dejar que la individualidad del autor ofusque el tema tratado. El periodismo narrativo, así como lo hace desde siempre el género autobiográfico, se plantea el problema de la relación entre lo objetivo y lo subjetivo, y marca la participación de la primera persona, como es patente en los textos de Gorriti y Uceda, en la narración: “La participación del yo es frecuente y variada en intensidad, en

---

<sup>1590</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>1591</sup> Wolfe, Tom; Johnson, Edward Warren, *The New Journalism*, Harper & Row, New York, 1973, ed. esp. *El Nuevo Periodismo*, trad. de José Luis Guarnier, Anagrama, Barcelona, 1977.

<sup>1592</sup> Sims, Norman, *The Literary Journalists*, Ballantine Books, New York, 1984, ed. esp. *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, El Áncora Editores, Bogotá, 2002.

<sup>1593</sup> Gorriti, Gustavo, *op. cit.*, [1990] 2012.

<sup>1594</sup> Uceda, Ricardo, *op. cit.*, 2004.

todo caso revela lo que es, a la vez, la mayor fortaleza y la mayor debilidad de la crónica como periodismo: el cuento es, en todo caso, subjetivo. (...) Hay aquí un implícito reconocimiento de la imposibilidad de lo objetivo de lo neutro"<sup>1595</sup>. De hecho, el mismo Gorriti apuntaba, en una entrevista "¿Cómo evitar que la circunstancia y las experiencias de tu vida marquen tu estilo, tu carácter, hasta la elección de temas?"<sup>1596</sup>.

Para Sims otra fuerza fundamental del periodismo literario es la exactitud, la no fabricación de escenas, sino la claridad crono-topográfica y la precisión en la indicación de las fuentes. La única mistificación que admite es el uso de pseudónimos o nombres inventados para referirse a unos personajes cuya identificación podría resultar peligrosa, de hecho vemos que tanto Gorriti como Uceda ponen de manifiesto la voluntad de proponer datos e informaciones lo más exactas posibles, pero al mismo tiempo eligen proteger a determinados testigos detrás de personajes de ficción, que a menudo unen los rasgos y las experiencias de más personajes históricos. Como todo producto literario, el periodismo narrativo encierra características polifacéticas, hasta incluir matices que podrían parecer antitéticos: al lado de la "exactitud", es decir, en este caso, la precisión meticulosa con respecto a las indicaciones de fechas, cantidades, datos y porcentajes, heredada del estilo periodístico, Sims destaca un cuarto recurso: el "simbolismo" del texto, es decir los elementos característicos de la reelaboración literaria así como los elementos retóricos que en algunos casos resultan tan significativos, como en el caso del reportaje novelado *La batalla* de Gorriti<sup>1597</sup>, como para sugerir la eficacia de un análisis incluso estilístico, mientras que otros textos se mantienen cercanos al molde escueto del reportaje clásico y demuestran un empleo menor de rasgos y figuras retóricas. Por último, Sims destaca el imprescindible papel de la experiencia como fundamento sustancial de la crónica, relacionado con las características enumeradas hasta ahora. El cronista tiene que conocer de manera muy profunda los hechos, hacerse voz de los que voz no tienen, y entonces desarrollar un vínculo empático con la marginalidad que quiere indagar. La producción de reportajes de Gorriti y Uceda acerca de los años "de los apagones", así como de los escándalos políticos ocurridos, demuestra una inevitable participación del autor, que en tanto reportero lleva al cabo una misión ética con respecto a la sociedad, que tutela y representa.

Por lo tanto, podemos afirmar que el yo participe del autor demarca, en palabras de Caparrós, un "lugar de resistencia"<sup>1598</sup>, una actitud frente a la realidad narrada que Baronti Marchió define "active

---

<sup>1595</sup> Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.*, 2012, p. 21.

<sup>1596</sup> Comunicación personal, enero de 2012.

<sup>1597</sup> Gorriti, Gustavo, *op. cit.*, 2003.

<sup>1598</sup> Caparrós, Martín, en Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.*, 2012, p. 614.

engagement"<sup>1599</sup>. Este compromiso del autor se traduce en un intento de conocimiento profundo que sobrepasa el realismo tradicional, dado que la realidad en sí ya no representa una justificación suficiente por la narración. Emerge pues el elemento clave que avalora el relato, es decir la experiencia: el yo del autor deja de lado las presunciones de objetividad denotativa del periodismo tradicional para declararse eje de una nueva narratividad, y, a través de su propio testimonio, narra, como sugiere el periodista y editor peruano Julio Villanueva Chang "una historia de verdad sin traicionar el rigor de verificar los hechos, pero con el fin de descubrir a través de esa historia síntomas sociales de su época"<sup>1600</sup>. Narrar, testimoniar, denunciar, resistir y también comprender: ésta es precisamente la tarea de las largas investigaciones realizadas por Gorriti y Uceda, que se configuran como lo que queda entre las víctimas de la guerra y los supervivientes, la sociedad actual. Asevera el filósofo Giorgio Agamben en *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, reflexionando acerca del holocausto nazista: "Los testigos no son ni los muertos ni los supervivientes, ni los hundidos ni los salvados, sino lo que queda entre ellos"<sup>1601</sup>. Estos reportajes novelados del corpus de periodismo narrativo peruano se sitúan precisamente en esta intersección entre el pasado y el presente, en este "umbral", como diría Forcinito, entendido como zona para reconstruir un mundo a través del debate entre el "mundo de afuera", o del después, y el "mundo de adentro", o del pasado, impenetrable e intrasmisible. La representación de este territorio fronterizo apuesta precisamente por su propio conocimiento, por el desarrollo de una conciencia de resistencia a la amnesia colectiva, y, finalmente, por la reconstrucción de una memoria colectiva, reconocida, indiscutible e innegable como única e indisoluble garantía de un "nunca más". De hecho, este propósito, en el prólogo de *Sendero: historia de la guerra milenaria del Perú*, Gorriti afirma:

La narración de un evento único tiene, sin embargo, muchos elementos de relevancia y de resonancia con situaciones parecidas en otros tiempos y lugares. De otro lado, como sucede con los entierros imperfectos y las muertes a medias, el tema ha vuelto a moverse inquieto entre nosotros. Hoy, como

---

<sup>1599</sup> Baronti Marchió, Roberto, "Journey without maps: il reportage narrativo", en Bottiglieri, Nicola (ed.), *Camminare Scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*. Atti del Convegno, 13-14 Dicembre, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2001, p. 55.

<sup>1600</sup> Villanueva Chang, Julio, en Jaramillo Agudelo, Darío, *op. cit.*, 2012, p. 591.

<sup>1601</sup> Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 1998.



antes, los exorcismos apresurados y las histerias ocasionales, sirven de muy poco. Nada reemplaza el conocimiento para entender y eventualmente controlar lo aparentemente irracional.<sup>1602</sup>

El subgénero relativo a las crónicas y a las colecciones de crónicas analizadas evidencia una elevada heterogeneidad textual, de hecho acoge tipologías narrativas distintas, de conjuntos de textos breves a textos extensos organizados en capítulos, sin embargo podemos identificar algunas características transversales. En primer lugar, la crónica, como género de no ficción, corresponde, entre los géneros de ficción, al relato. Si por un lado, en las literaturas hispanoamericanas contemporáneas se ha evidenciado el auge de la narrativa breve, en las formas de las microficciones, o microrrelatos, por otro lado, el corpus de periodismo narrativo demuestra la existencia de otro fenómeno literario emergente, que podríamos definir "micronoficciones", y que consiste en la representación literaria de la realidad en forma breve, publicadas en volúmenes colectivos o misceláneas, aunque en esta investigación, para los fines de análisis, se han tomado en consideración tan solo la colecciones monográficas de los distintos autores peruanos.

En segundo lugar, cabe subrayar que estas "micronoficciones" se configuran como escrituras del yo, puesto que la mayoría de las narraciones muestra una enunciación intradiegética con focalización interna. Dicha instancia narrativa puede oscilar desde una función testimonial hasta adquirir matices autodiegéticos, pero de todos modos subraya la centralidad del papel del cronista que se incluye necesariamente en su relato. Asevera Domenico Chiappe: "La crónica en primera persona es el espacio para mostrar indignación, ira, compasión, perplejidad. Sigue mostrando los hechos, como en el reportaje, pero donde «hay una voz de autor» se escribe sin ambages su interpretación y sentimientos"<sup>1603</sup>.

Este locus de enunciación privado e íntimo y al mismo tiempo participativo y colectivo se pone como punto de observación de la sociedad, de hecho vemos que los autores de crónicas se centran en temáticas disparatas, en la investigación de las situaciones insólitas de la contemporaneidad, en el mundo de la marginalidad. Se trata de autores por lo general jóvenes que toman las distancias de los asuntos políticos e históricos, incluso del tema del Conflicto Armado Interno, para radicarse en las nuevas páginas escritas por la sociedad, como si quisieran dejar de lado el trauma de la guerra, aunque inevitablemente él vuelva a emerger, y demostrar, a través de sus textos, que la realidad peruana también puede ser otra. Colocándose en el territorio de la experimentación de la realidad urbana, estos escritores se insertan en el surco de la

---

<sup>1602</sup> Gorriti, Gustavo, *op. cit.*, [1990] 2012, p. 15.

<sup>1603</sup> Chiappe, Domenico, *op. cit.*, pp. 35-36.

labor de los cronistas mexicanos de la envergadura de Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis, que hemos definido "caminantes", es decir autores cercanos a la sociedad y a sus rituales, a sus rarezas, a su patrimonio cultural popular, como intérpretes de realidades que quedan encubiertas, aisladas en enorme contenedor de la globalidad. Estos autores del corpus de periodismo narrativo peruano del siglo XXI comparten las características que la investigadora María Angulo Egea señala a propósito de los nuevos cronistas argentinos comprometidos con la descripción de los nuevos sujetos de la violencia, de hecho, estos nuevos escritores:

procuran aunar, desde el buen ejercicio del Periodismo literario, el rigor del etnólogo que se sumerge en estas vidas, en estos territorios dramáticos; la capacidad interpretativa del sociólogo con el apoyo de una diversidad de fuentes; la perseverancia del investigador en su proceso de documentación y acopio de pruebas, datos y materiales; la mirada del detective, medio psicólogo, que rescata el «detalle significativo», el cual permite avanzar en la investigación y desentrañar los porqués; la curiosidad y espíritu de confrontación del periodista; y, cómo no, el virtuosismo estilístico y la agudeza descriptiva del escritor, que indaga en los recursos literarios para construir y dar cuenta lo mejor posible de la realidad tal y como ellos la han vivido, la han percibido y testimonian.<sup>1604</sup>

Además, cabe añadir que sus textos están impregnados de la presencia de un yo que ya no es tan solo autobiográfico, en el sentido que otorga Lejeune<sup>1605</sup> al género de la autobiografía, sino más bien autoficcional. En efecto, como asevera Doubrovsky, la misma autobiografía, en realidad, se configura inevitablemente como una "ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales"<sup>1606</sup>. La autoficción, según el catedrático Jacques Lacarme<sup>1607</sup>, se presenta en el momento en que hay una identidad entre el autor, la instancia del narrador, y el protagonista del texto, como por ejemplo en los textos de Gabriela Wiener. Además, como agrega Manuel Alberca, la autoficción tiene "plena conciencia del carácter ficcional del yo y, por tanto, aunque allí se hable de la existencia del autor, no tiene sentido, al menos no es prioritario,

---

<sup>1604</sup> Angulo Egea, María "Bajo la piel de la marginalidad argentina. Crónicas literarias sobre los nuevos sujetos de la violencia", en Rodríguez, José Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*, 451 Editores, Madrid, 2012, pp. 66-67.

<sup>1605</sup> Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico*, Taurus, Madrid, 1974.

<sup>1606</sup> Doubrovsky, Serge, *Fils*, Gallimard, París, 1977.

<sup>1607</sup> Lacarme, Jacques, "Autofiction: un mauvais genre?", en *Autofictions & Cie*, RITM, 6, Université de Nanterre, 1994.

comprobar la veracidad autobiográfica, ya que el texto propone ésta simultáneamente como ficticia y real"<sup>1608</sup>.

Sin embargo, consideramos crucial subrayar dos aspectos. Por un lado no hay que olvidar que Gabriela Wiener vive en España, lugar donde en los últimos años se han evidenciados varios ejemplos de cultores del género de la autoficción, como Antonio Muñoz Molina, Javier Marías y Enrique Vila-Matas, por mencionar tan solo algunos ejemplos, y, por lo tanto, puede su obra insertarse en esta nueva corriente de narradores hispánicos contemporáneos que hacen del yo un único punto de enunciación, necesariamente literaturizado, transculturado por el lenguaje mismo. Por otro lado, cabe destacar que la implicación del lo que hemos definido "yo experiencial" deriva de la práctica procedural de una metodología de investigación que Hunter Thompson ha nombrado como "periodismo gonzo", y que consiste, como ya hemos explicado, en adentrarse en primera persona en la realidad que se quiere indagar, probar en primera persona esta experiencia con el objetivo de transformarla en una crónica. El "periodismo gonzo" por tanto se configura como una verdadera práctica escritural basada en una metodología de investigación que necesita la inclusión y hasta la descripción de la instancia enunciativa autoficcional para luego dar cuenta de su aventura.

Por lo tanto, en tercer lugar, se evidencia la centralidad de la experiencia directa, personal y declarada que está a la base del relato: si con poetas españoles de la envergadura de Luis García Montero ha despegado el género de la "poesía de la experiencia", basado en creaciones poéticas que parten de experiencias concretas, que toman las distancias del tono lírico y que diluyen la individualidad en la experiencia colectiva, con las crónicas del periodismo narrativo peruano se configura lo que podemos definir "prosa de la experiencia", es decir "micronoficciones" que se centran en acontecimientos verídicos, que han sido experimentados por el cronista pero cuya experiencia no es privada, sino que puede retratar y agrupar conjuntos de la realidad social.

Además, podemos añadir que estas "prosas de la experiencia" nacen de un preciso proyecto estético y político y se centran voluntariamente en aspectos marginales o insólitos de la sociedad para marcarlos, para encender las luces sobre los rincones oscuros de la cotidianidad con el fin de reintegrarlos, de rehabilitarlos. En este sentido, la crónica se vuelve una práctica escritural performativa, que parte de una acción y una elección de exposición del autor al contagio con la realidad que quiere relatar, y por ende

---

<sup>1608</sup> Alberca, Manuel, "¿Existe la autoficción hispanoamericana?", *Cuadernos del CILHA*, n. 7/8, 2005-2006, p. 120.

iluminar, para luego dedicarse a su la puesta en escena literaria, al "empalabramiento" o "literaturización"<sup>1609</sup> de lo real, a la performance del yo y de la experiencia.

Por último, el apartado de perfiles, señala la voluntad de indagar el mundo contemporáneo a través de la exploración de sus personalidades más significativas o emblemáticas. Un proceso que parte de una temporada de "inmersión" en la vida y en la experiencia de estos personajes, y que, a nivel textual, apoya sobre el género periodístico de la entrevista, y que si embargo evoluciona y desemboca en el retrato narrativo, un texto que, como afirma Roberto Herrscher en el capítulo "Lecciones a partir de Talese, Mitchell, Pla y Martínez. El perfil como arte y como oficio"<sup>1610</sup> se parece en mucho a las biografías, pero enfocan un segmento específico de la vida de una persona, normalmente relacionada con acontecimientos relevantes o hechos noticiosos. Desde luego, en cada perfil podemos observar procedimientos y arquitecturas narrativas distintas, que van de la presentación inicial del personaje en el presente para luego retroceder, a través de un recorrido analéptico, en sus vicisitudes y hasta proponer acercamientos prolépticos a su futuro o a su condición posterior al momento en que el autor redactó el texto. En los perfiles que componen este corpus se pueden observar, como subrayado por el análisis narratológicos, distintas alternativas posibles, sin embargo, el rasgo más significativo y característico sobre el que se estructura el perfil, en el ámbito del nuevo periodismo peruano, es representado por la posición modal y enunciativa, que se coloca adentro del texto, a nivel intradieгético: el personaje, entonces, es descrito a partir de la experimentación que de él tiene el autor o la autora, quien ha vivido en carne propia el contacto.

En este sentido, el recorrido evolutivo, subrayado por el análisis de textos que van desde los primeros años del siglo XXI hasta finales de la primera década, y que entonces abarcan el periodo de desarrollo y nueva configuración del género del perfil. Por ejemplo, vemos que Julio Villanueva Chang, autor y promotor clave del subgénero del perfil en Perú, en sus obras parte de una impostación enunciativa y modal heterodieгética, en *Mariposas y murciélagos*<sup>1611</sup>, para llegar a "conquistar el yo", con la inclusión de la figura autodieгética del autor-narrador, en *Elogios Criminales*<sup>1612</sup>. Por lo tanto, la entrevista con el personaje, o con otros informantes, como señala Herrscher, solo es uno de los ingredientes del perfil narrativo, puesto que es imprescindible, para lograr dibujar una imagen variada y detallada, dinámica y global del personaje, realizar otra tarea denominada "seguimiento al personaje":

---

<sup>1609</sup> Chillón, Albert, *op. cit.*, p. 36 y 395.

<sup>1610</sup> Herrscher, Roberto, *op. cit.*, p. 184

<sup>1611</sup> Villanueva Chang, Julio, *op. cit.*, 1999.

<sup>1612</sup> *Id.*, *op. cit.*, 2009.

Las entrevistas –así, en plural– para perfil deben ser variadas, al menos dos, y realizarse en días distintos y en lo posible en lugares diferentes. Así veremos al personaje desenvolverse en momentos distintos; [...]. Debemos recordar siempre que un perfil aspira a decirle al lector quién es esta persona. Lo que vale para una entrevista –en el momento de la entrevista dejó ver esta cara–, no es válido en un perfil, que aspira a comprender y hacer comprender al personaje. Si en una entrevista se espera que las respuestas se graben o al menos se escriban, en los perfiles estamos mucho tiempo recibiendo y procesando información pero no tomando notas o con la grabadora en mano.<sup>1613</sup>

Por lo tanto, prosigue Herrscher, lo que realmente separa el perfil de la entrevista "no es la forma de entrevistar, con todo lo que pueda tener de diferente. Es la manera en que el periodista sigue, acompaña, mira y acopia escenas de su personaje"<sup>1614</sup>, Y en el caso del periodismo narrativo peruano, vemos como el proceso de "seguimiento del personaje" llegue a reflejarse, a nivel narrativo, en la inclusión de este aspecto, dedicado a la inmersión, como eje principal y relato primero del texto. Siguiendo el ejemplo de grandes periodistas, como George Orwell o Tim O'Brian, pero también colocándose en el surco de la tradición del nuevo periodismo mexicano reciente, del que Alma Guillermoprieto es interprete y representante, los autores peruanos de perfiles incluyen el personaje del autor-narrador ya no como simple testigo o personaje secundario, sino más bien, como afirma Herrscher, como "mero protagonista"<sup>1615</sup> de lo que se ha definido "perfil de situación":

En estos textos, el periodista narrativo ha vivido experiencias que lo marcaron profundamente antes de entrar en la profesión o mientras no actuaba como periodistas. Después de mucho escribir sobre otros, vuelve la lupa hacia sí mismo. Hace esto porque su pasado tiene a que ver con un hecho, un acontecimiento, un personaje –lejano o reciente– de genuino interés noticioso. Fuimos parte de la Historia, aunque sea en uno de sus oscuros arrabales, y decidimos contar esa historia como si estuviéramos entrevistándonos a nosotros mismos en vez de entrevistar a otro.<sup>1616</sup>

---

<sup>1613</sup> *Ibidem*, pp. 188-189.

<sup>1614</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>1615</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>1616</sup> *Ídem*.

Herrscher quiere poner el acento sobre el hecho de que si estos autores se involucran espontáneamente en sus relatos hay una razón, y a parte el contagio estilístico que pudo haberse dado en el caso del corpus de periodismo narrativo peruano, o de la voluntad de adhesión a un determinado canon en formación, es importante destacar que, en efecto, a nivel temático, observamos una reincidencia y una insistencia en el tema de la peruanidad, lo que deja suponer una necesidad de dejar vivir en las páginas del perfil el vivido personal de autores que se han formado en los años recientes, que han vivido el Conflicto Armado Interno y que buscan nuevas maneras de "ser peruano". Señala a este propósito Herrscher:

En sus memorias, *Vivir para contarla*, García Márquez cuenta el proceso de entrevista, relación con el personaje, estructura y reacción del público, todo lo que sucedió alrededor de *Relato de un naufrago*. Pero en el texto en sí, tan ausente está la primera persona: la del personaje. García Márquez se borra de tal manera que no aparece ni siquiera su descripción del protagonista, a quien vio día tras días durante semanas.<sup>1617</sup>

Por el contrario, los autores peruanos, y entre ellos Herrscher se centra en la figura de Santiago Roncagliolo, autor del reportaje sobre Abimael Guzmán, "sucumben a la tentación de meterse en su relato", puesto que fueron jóvenes que vivieron la realidad de la violencia, del conflicto entre estados y organizaciones revolucionarias, que, en muchos casos, optaron por la emigración como posibilidad de emancipación y que, por lo tanto, no pueden prescindir de su propia experiencia de la realidad al retratar personajes que de ella forman parte. Por lo tanto, la centralidad de Perú, de su de su cultura, y de su gente en el género del perfil, colabora a la nueva fundación narrativa del país, que necesita volver a mirarse, a entenderse, y, quizás, a reconciliarse, después de las últimas décadas del siglo XX.

En conclusión, podemos afirmar que la metodología narratológica aplicada ha sido una herramienta particularmente fructífera con respecto a los objetivos del análisis, que, frente al auge del género en Perú, se proponían indagar la producción peruana a la luz de las otras manifestaciones latinoamericanas contemporáneas, para luego, a través de la exploración de su arquitectura narratológica, dejar emerger sus rasgos característicos no solo a nivel estilístico-compositivo, sino también en relación a las temáticas, a los contenidos, a los espacios y a las realidades incursionadas, que mucho pueden decirnos sobre las razones

---

<sup>1617</sup> *Ídem*.

que despertaron el interés en torno a esta posibilidad escritural y que ocasionaron su auge en el panorama de las letras latinoamericanas contemporáneas.

## *2. El periodismo narrativo: Argentina, México, Perú y más.*

El periodismo narrativo todavía puede ofrecer muchas otras perspectivas y consideraciones, tanto desde el punto de vista estilístico así como temático. Como hemos intentado subrayar, los textos y los subgéneros que conforman el corpus se presentan como distintos entre sí y, por ende, reaccionan de manera diferente al tipo de análisis narratológico aquí propuesto. De hecho, si por un lado, la aplicación de las categorías genettianas a un corpus amplio y heterogéneo, realizada por primera vez en el presente estudio, ha comprobado la posibilidad de interpretar la totalidad del corpus a la luz de la teoría literaria de la narratología, por otro lado, ha dejado emerger los rasgos característicos de cada grupo de textos, y, al mismo tiempo, ha dejado entrever la posibilidad de profundizar el análisis a través del estudio retórico-estilístico de la obra de algunos autores del corpus cuyos textos muestran una mayor predisposición para este tipo de observación. Asimismo, incluso a nivel temático y simbólico sería interesante seguir investigando de qué manera los textos de periodismo narrativo logran configurar narrativamente un nuevo rostro de la "peruanidad" que se construye en torno a una dimensión polisémica y transversal enriquecida por el elemento multiétnico, tanto en el espacio urbano así como en las regiones y comunidades rurales, y que revela la necesidad de mirar al propio país para redescubrirlo, tomando las distancias de las tristezas de la guerra y poniendo el acento sobre su afán progresista, emancipado y cosmopolita.

Por lo tanto, con este primer acercamiento, esperamos haber contribuido a la ampliación del campo de análisis del periodismo narrativo y a la implementación de la metodología en cuestión en otros contextos histórico-culturales. De hecho, en la actualidad, como también se ha subrayado a través del recorrido teórico de acercamiento al desarrollo del periodismo narrativo latinoamericano, muchas y significativas son las voces argentinas y mexicanas que están luciendo la importancia y la relevancia de este género híbrido en la contemporaneidad, en particular en relación a la narración testimonial y, sobre todo, experiencial de "lo otro", de lo marginal, de lo olvidado y silenciado. En el ámbito peruano, desde luego, enfrentar el tema del periodismo narrativo significa volver a explorar el tema del Conflicto Armado Interno, ahondar en la necesidad de rendir un testimonio sobre la guerra debida a las muchas cuestiones irresueltas que todavía quedan

debatándose, inquietas, en la sociedad contemporánea: la impunidad, las reparaciones cojas, la falta de justicia, las amnistías precoces, en síntesis, la falta de implementación de las medidas políticas previstas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en dirección de la construcción compartida de una reconciliación fundada en la memoria histórica. Es inevitable, entonces, que este trabajo también desarrolle una función meta-narrativa: si bien se aleje de las retóricas políticas y de los estudios de carácter jurídicos, no puede prescindir de enmarcar la producción de periodismo narrativo en la dimensión socio-histórica contemporánea y hablar, a través del análisis textual, de la época de la guerra y de la violencia política, así como de los factores que, en la actualidad, siguen perjudicando el proceso de inclusión y reconciliación entre las distintas partes del tejido social. Y, lamentablemente, la experiencia de la dictadura, del conflicto y de la represión, pero también de la exclusión, de la marginalización y de la marginación, en una palabra, de la violencia, resulta ser transversal en las coincidencias históricas latinoamericanas, lo que deja las puertas abiertas a la realización de nuevos interesantes estudios y aplicaciones en otros contextos latinoamericanos.

En este sentido, este trabajo, inevitablemente, es y quiere hacerse eco de aquel "nunca más" tan repetido, deseado, rezado, gritado, exigido, inflacionado, y hasta abusado, que encuentra, aquí y ahora, su más sincera expresión en tanto compromiso intelectual hacia la paz, la democratización y la preservación de los derechos del hombre.





## RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS

### 1. Periodismo narrativo peruano del siglo XXI

- ANGULO DANERI, Toño, *Llámallo amor si quieres. Nueve historias de pasión*, Aguilar, Lima, 2004.
- AVILÉS, Marco, *Día de visita: confesiones de mujeres desde el penal de Santa Mónica*, Aguilar, Lima, 2007, reeditado: *Día de visita. Fantasmas depravados, gatos que hablan de amor y otros secretos de una cárcel de mujeres*, Libros del K.O., Madrid, 2012a.
- *Un meteorito en el fin del mundo*, eCícer, 2012b.
- BEDOYA, Jaime, *Mal menor*, Norma, Lima, 2004.
- BOWEN, Sally, *El expediente Fujimori, El Perú y su Presidente 1990-2000*, Perú Monitor S.A., Lima, 2000.
- BOWEN, Sally; HOLLIGAN, Jane, *El espía imperfecto, La telaraña siniestra de Vladimiro Montesinos*, PEISA, Lima, 2003.
- CIFUENTES, Rosa María, *Asesinas: mujeres que matan en el Perú por odio, venganza, miedo o poder*, Mesa Redonda, Lima, 2008, reeditado: *13 Asesinas*, Mesa Redonda, Lima, 2010.
- GAMARRA, Luis Felipe; ROBLES, Juan Manuel; PAREDES, José Carlos, *Pequeños dictadores. Seis personajes que (también) gobernaron un país*, Solar Central de Proyectos, Lima, 2007.
- GORRITI ELLENBOGEN, Gustavo, *La batalla*, Instituto de Defensa Legal, Lima, 2003.
- *La calavera en negro: el traficante que quiso gobernar un país*, Planeta Perú, Lima, 2006.
  - *Petroaudios. Políticos, espías y periodistas detrás del escándalo*, Planeta Perú, Lima, 2009.
  - *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*, 1ª ed. en inglés *The Shining Path: A History of the Millenarian War in Peru*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1999; Planeta Perú, Lima, [1990] 2012.
- HIDALGO VEGA, David, *Sombras de un rescate. Tras las huellas ocultas en la residencia del embajador japonés*, Planeta Perú, Lima, 2007.
- JARA, Umberto, *Ojo por ojo, La verdadera historia del Grupo Colina*, 1ª ed. Norma, Lima, 2003; Página Uno Editores, Lima, 2007a.
- *Secretos del túnel: Lima, Perú, 126 de cautiverio en la residencia del embajador del Japón*, Norma, Lima, 2007b.
- JÁUREGUI, Eloy, *El pirata: historias de la música criolla*, Mesa Redonda, Lima, 2011a.
- *Pa' bravo yo: historias de la salsa en el Perú*, Mesa Redonda, Lima, 2011b.
- PAREDES, José Carlos, *La caída del héroe. La verdadera historia del general Ketín Vidal*, Planeta Perú, Lima, 2006.
- ROBLES, Juan Manuel, *Lima freak. Vidas insólitas en una ciudad perturbada*, Planeta Perú, Lima, 2007.
- *Zarái Toledo. La hija patria*, Sarita Cartonera, Lima, 2009.

- RONCAGLILOLO, Santiago, *La cuarta espada, La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, Debate, Madrid, 2007.
- TITINGER, Daniel, *Cholos contra el mundo*, Planeta Perú, Lima, 2012.
- *Dios es peruano. Historias reales para creer en un país*, Planeta Perú, Lima, 2006.
- UCEDA, Ricardo, *Muerte en el pentagonito, Los cementerios secretos del Ejército Peruano*, Planeta Colombia, Bogotá, 2004.
- VILELA GALVÁN, Sergio, *El cadete Vargas Llosa: la historia oculta tras La ciudad y los perros*, Planeta Chile, Santiago de Chile, 2003, reeditado: *El cadete Vargas Llosa: la mejor ficción de la realidad*, Alcalá Grupo Editorial, Alcalá La Real, 2011.
- VILLANUEVA CHANG, Julio, *Elogios criminales*, Planeta Perú, Lima, 2009.
- *Mariposas y murciélagos: crónicas y perfiles*, UPC, Lima, 1999.
  - ; VALENCIA, Rodrigo; DONGO, Paola; KAWAMURA, Eiko; SHINNO, Tarcila; CARRANZA, Gonzalo, *Yo, presidente: cinco políticos en su ruta al poder*, UPC, Lima, 2009.
- WIENER BRAVO, Gabriela, *Kit de supervivencia para el fin del mundo*, RHM Flash, 2013.
- *Mozart, la iguana con priapismo y otras historias*, Sigueleyendo, 2012.
  - *Nueve lunas*, Random House-Mondadori, Barcelona/Planeta Perú, Lima, 2009.
  - *Sexografías*, Melusina, Barcelona/Planeta Perú, Lima, 2008.

## 2. Otras obras periodísticas peruanas contemporáneas (colección de artículos y ensayos)

- AMPUERO, Fernando, *Gato encerrado: crónicas, entrevistas, reportajes*, PEISA, Lima, 1987.
- *Gato encerrado: crónicas, entrevistas, reportajes*, Punto de Lectura, Lima, 2009.
- ANGULO DANERI, Toño, *Nada que declarar : crónicas y viajes: lo que puedes descubrir cuando te alejas un poco de casa*, San Marcos/Recreo, Lima, 2007.
- BEDOYA, JAIME, *Trigo atómico. Textos reunidos*, Estruendomundo, Lima, 2010.
- BOYD JARA, María Cristina, *Prensa y Opción Militar, Rehenes en la Casa del Sol Naciente*, Aliaga, Lima, 2003.
- CARNERO, Alejandro, *Tanta gente extinta, tanta gente tonta*, Mesa Redonda, Lima, 2010.
- CHIRINOS ARRIETA, Eduardo, *Epístola a los transeúntes*, Fondo Editorial PUCP, Lima, 2001.
- *Los largos oficios inservibles*, Norma, Lima, 2004.
- CISNEROS, Antonio, *Ciudades en el tiempo: crónicas de viaje*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2001.
- *Los viajes del buen salvaje: crónicas*, PEISA, Lima, 2008.
- CUETO, Alonso, *Valses, rajés y cortejos*, PEISA, Lima, 2005.

- FERNÁNDEZ ARCE, Antonio, *China: el asombro. Crónicas y reportajes*, PetroPerú, Ediciones Copé, Lima, 2008.
- JOCHAMOWITZ, Luis, *Ciudadano Fujimori. La construcción de un político*, PEISA, Lima, 1993.
- *Última Noticia*, Aguilar, Lima, 2006.
  - *Vladimiro: Vida y Tiempo de un Corruptor. Expediente I*, El Comercio, Lima, 2002.
  - *Vladimiro: conversando con el Doctor (fragmentos). Expediente II*, El Comercio, Lima, 2002.
- LEÓN, Rafo, *La cruel servidumbre: patrióticos y malhumorados textos de opinión*, Aguilar, Lima, 2009.
- *La expulsión del paraíso (según la China Tudela)*, Planeta Perú, Lima, 2006.
  - *La China Tudela y la panaca real*, Norma, Lima, 2004.
  - *Lima bizarra: antigüía al centro de la capital*, Aguilar, Lima, 2006.
  - *Viajes de perro: crónica de travesías y extravíos*, Aguilar, Lima, 2005.
- MIRANDA RODRÍGUEZ, Luis Eduardo, *El pintor Lavoës y otras crónicas*, Ediciones del Erizo, Lima, 2008.
- ORTIZ, Beto, *Grandes sobras: crónicas*, Planeta Perú, Lima, 2006.
- *Por favor, no me beses*, Planeta Perú, Lima, 2006.
  - *Soy el hombre de mi vida*, Planeta Perú, Lima, 2010.
- PINILLA CISNEROS, Jimena, *Me he sentado a caminar*, PEISA, Lima, 2003.
- PRIETO CELI, Federico, *Así se hizo en Perú. Crónica política de 1939 a 2009*, Norma, Lima, 2010.
- SALAZAR, Jorge, *Crónicas gastronómicas*, Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2004.
- THORNDIKE, Guillermo, *Ocupación, testigo. La edad de plomo*. Universidad de San Martín de Porres, Lima 2003.
- *El rey de los tabloides*, Planeta Perú/Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2008.

### 3. Antologías de crónica latinoamericana

- AGUILAR, Marcela (ed.), *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina*, RIL Editores y Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile, 2010.
- ALARCÓN, Cristian (ed.), *Jonathan no tiene tatuajes. Crónicas de jóvenes centroamericanos en la encrucijada*, Coalición Centroamericana para la Prevención de la Violencia Juvenil, San Salvador, 2010.
- AVILÉS, Marco (ed.), *Locos, malos y virtuosos*, Editorial San Marcos, Lima, 2007.
- CARRIÓN, Jorge (ed.), *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Anagrama, Madrid, 2012.
- COLOMBI, Beatriz (ed.), *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.
- CRISTOFF, María Sonia (ed.), *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2006.
- FUENTES, Bárbara (ed.), *Historia de una mujer bomba y otras crónicas de América Latina*, Uqbar, Santiago de Chile, 2008.

- GALLO, Rubén (ed.), *México D.F.: Lectura para paseantes*, Turner, México, 2005.
- GUERRIERO, Leila (ed.), *Los malditos*, Universidad Diego Portales, Chile, 2012.
- JARAMILLO AGUDELO, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012.
- LAFUENTE PORTILLO, Sandra; LÓPEZ VINOGRADOFF, Lisa (eds.), *Se habla venezolano. Doce historias que laten con Marcapasos*, Ediciones Puntocero, Caracas, 2010.
- MARTELLI, Ernesto (ed.), *Crónicas filosas. Los mejores relatos de Rolling Stone*, Publirevistas, Buenos Aires, 2007.
- MONSIVÁIS, Carlos (ed.), *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, Era, Ciudad de México, 1980.
- *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, 2a ed. corregida y ampliada, Era, Ciudad de México, 2006.
- OSORNO, Diego Enrique (ed.), *País de muertos. Crónicas contra la impunidad*, Debate, México, 2011.
- OSORNO, Guillermo (ed.), *Crónicas de otro planeta. Las mejores historias de Gatopardo*, Debate, Ciudad de México, 2009.
- QUIROGA, José (ed.), *Mapa callejero. Crónicas sobre lo gay en América Latina*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.
- SAMPER PIZANO, Daniel (ed.), *Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo I 1529-1948*, Aguilar Colombia, Bogotá, 2003.
- *Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo II 1949-2004*, Aguilar Colombia, Bogotá, 2004.
- *Antología de grandes reportajes colombianos*, Aguilar Colombia, Bogotá, 2001.
- SCHNIRMAJER, Ariela (ed.), *¡Arriba las manos!: crónicas de crímenes, «filomisho» y otros cuentos del tío*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2011.
- SILVA, Miguel; MOLANO, Rafael (eds.), *Las mejores crónicas de Gatopardo*, Debate, Bogotá, 2006.
- SIMONETTI, Marcelo; FUENTES, Bárbara (eds.), *Para gritar, para cantar, para llorar. Mundiales inolvidables*, Universidad Adolfo Ibáñez/Uqbar, Chile, 2010.
- TOMAS, Maximiliano (ed.), *Argentina crónica. Historias reales de un país al límite*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 2007.
- TORRES, Héctor, *Caracas muere: crónicas de una guerra no declarada*, Puntocero, Caracas, 2011.
- V.V. A.A., *Años de fuego. Antología de los mejores reportajes colombianos entre 1990 y 2001*, Planeta/Semana, Bogotá, 2001.
- V.V. A.A., *Crónicas mexicanas*, Cal y Arena, Ciudad de México, 2009.
- V.V. A.A., *Dios es chileno*, Planeta Chile, Santiago de Chile, 2007.
- V.V. A.A., *Enviados especiales. Antología de nuevo periodismo hispanoamericano*, Nuevo Siglo, Aguilar, México, 2004.
- V.V. A.A., *La ley del cuerno: siete formas de morir con el narco mexicano*, Puntocero, Caracas, 2011.
- V.V. A.A., *Lo mejor de IDL-Reporteros 2010*, Instituto de Defensa Legal, Lima, 2011.

- V.V. A.A., *Lo mejor del periodismo de América Latina. Textos enviados al Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI*, FNPI/Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- V.V. A.A., *Lo mejor del periodismo de América Latina II. Textos enviados al Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI*, FNPI/Fondo de Cultura Económica, México, 2010.
- V.V. A.A., *México en cien crónicas*, Grupo Azabache, Ciudad de México, 1992.
- V.V. A.A., *Medellín secreto. Cinco reportajes sobre sexo, locura, suicidio...*, La Hoja, Medellín, 1995.
- V.V. A.A., *¡Qué viva la fiesta! Crónicas de fiestas populares colombianas*, FNPI/Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2010.
- V.V. A.A., *SoHo. Crónicas*, Aguilar Colombia, Bogotá, 2008.
- V.V. A.A., *Un mundo muy raro y otras crónicas de Gatopardo*, Aguilar Colombia, Bogotá, 2001.
- VEGA, Ana Lydia (ed.), *El tramo ancla: ensayos portorriqueños de hoy*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1989.
- ZEPEDA PATTERSON, Jorge; PÁEZ VARELA, Alejandro (eds.), *Día siete. Todos hasta atrás*, Primera ronda, Cal y Arena, Ciudad de México, 2006.

#### 4. Periodismo narrativo latinoamericano del siglo XXI

- ABAD FACIOLINCE, Héctor, *Oriente empieza en El Cairo*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 2002.
- AGUIRRE ZIMMERMAN, Natalia, *300 días en Afganistán*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- AGUIRRE, Osvaldo, *Historias de la mafia en Argentina*, Aguilar Altea Taurus Alfaguara, Buenos Aires, 2000.
- *Enemigos públicos*, Aguilar Altea Taurus Alfaguara, Buenos Aires, 2003.
  - *La pandilla salvaje. Butch Cassidy en La Patagonia*, Norma, Buenos Aires, 2004.
  - *La Chicago Argentina: crimen, mafia y prostitución en Rosario*, Editorial Fundación Ross, Rosario, 2006.
  - *La conexión latina*, Tusquets, Buenos Aires, 2008.
- ALARCÓN, Cristian, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia: vida de pibes chorros*, Norma, Buenos Aires, 2004.
- *Si me querés, quereme transa*, Norma, Buenos Aires, 2010.
- ALBERTO DE DIEGO GARCÍA MARRUZ, Eliseo, *Dos cubalibres: nadie quiere más en Cuba*, Península, Barcelona, 2004.
- *Una noche dentro de una noche*, Cal y Arena, México, 2006.
  - *La vida alcanza*, Cal y Arena, México, 2010.
- ANGUITA, Eduardo, *Cartoneros: recuperadores de desechos y causas perdidas*, Norma, Buenos Aires, 2003.
- *Grandes hermanos: alianzas y negocios ocultos de los dueños de la información*, Colihue, Buenos Aires, 2002.

- *Sano juicio: Baltasar Garzón, algunos sobrevivientes y la lucha contra la impunidad en Latinoamérica*, Sudamericana, Buenos Aires, 2001.
- ALMANDOZ MARTE, Arturo, *Crónicas desde San Bernardino*, Bid. y Co. Editores, Caracas, 2011.
- ALMAZÁN, Alejandro, *Gumaro de Dios, el caníbal*, Random House Mondadori, México, 2007.
- ALVARADO FERNÁNDEZ, Sinar David, *Retrato de un caníbal*, Random House Mondadori, Caracas, 2005.
- AMPUERO, María Fernanda, *Lo que aprendí en peluquería*, Dinediciones, Quito, 2011.
- *Permiso de Residencia, crónicas de la migración ecuatoriana a España*. La Caracola, Quito, 2013.
- ANAYA, Martha, *1988. El año que calló el sistema*, Random House Mondadori/Debate, México, 2008.
- ANGUITA, Eduardo; CAPARRÓS, Martín, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina, 1966-1978*, Norma, Buenos Aires, 2006.
- ARISTIZÁBAL, Adriana, *La guaca de las Farc: "Yo la encontré"*, Quintero, Bogotá, 2003.
- AVILÉS, Jaime, *Los manicomios del poder: corrupción y violencia psiquiátrica en México*, Random House Mondadori, México, 2007.
- BARRERA TYSZKA, Alberto, *Alta traición*, Debate, Caracas, 2008.
- *Un país a la semana*, Los libros de El Nacional, Caracas, 2013.
- BARRERA TYSZKA, Alberto; MARCANO, Cristina, *Hugo Chávez sin uniforme: una historia personal*, Debate, Madrid, 2005.
- BARROS, Rodolfo, *Fuimos. Aventuras y desaventuras de la clase media*, Aguilar, Buenos Aires, 2005.
- BLANCO, José Joaquín, *Álbum de pesadillas mexicanas: crónicas reales e imaginarias*, Era, México, 2002.
- BONILLA OTOYA, María Elvira, *Grandes conversaciones, grandes protagonistas*, Norma, Bogotá, 2005.
- *Palabras guardadas: 35 mujeres colombianas frente a sí mismas*, Norma, Bogotá, 2007.
- BOTERO, Joaquín, *El jardín en Chelsea*, Aguilar, Bogotá, 2007.
- *Memorias de un delivery*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2009.
- BRIANTE, Miguel, *Desde este mundo, antología periodística 1968-1995*, Sudamericana, Buenos Aires, 2004.
- BRIENZA, Hernán, *Maldito tú eres, el caso Von Wernich. Iglesia y represión ilegal*, Marea, Buenos Aires, 2003.
- *Valientes. Crónicas de coraje y patriotismo en la Argentina del siglo XIX*, Marea, Buenos Aires, 2010.
- BUDASSI, Sonia, *Mujeres de Dios. Cómo viven hoy las monjas y religiosas en Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 2008.
- *Apache, en busca de Carlos Tévez*, Editorial Tamarisco, Buenos Aires, 2010.
- CAPARRÓS, Martín, *Larga distancia*, Planeta, Buenos Aires, 1992.
- *¡Dios Mío! Un viaje a la India en busca de Sai Baba*, Planeta, Buenos Aires, 1994.
- *La guerra moderna*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 1999.
- *Una luna, diario de hiperviaje*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- *El interior: la primera Argentina*, Seix Barral/Planeta Argentina, Buenos Aires, 2006.

- *Contra el cambio: un hiperviaje al apocalipsis climático*, Anagrama, Barcelona, 2010.
  - *Argentinismos: las palabras de la patria*, Planeta Argentina, Lima, 2011.
  - *El Hambre*, Anagrama, Barcelona, 2014.
- CASTAÑO HOYOS, José Alejandro, *¿Cuánto cuesta matar a un hombre?*, Norma Bogotá, 2006.
- *Zoológico Colombia: crónicas sorprendentes de nuestro país*, Norma Bogotá, 2008.
- CASTAÑÓN, Adolfo, *Viaje a México. Ensayos, crónicas y relatos*, Iberoamericana, México, 2008.
- CASTELLANOS, Laura, *México armado: 1943-1981*, Era, México, 2007.
- CASTRO CAICEDO, Germán, *Con las manos en alto*, Planeta Colombia, Bogotá, 2001.
- *Objetivo 4*, Planeta Colombia, Bogotá, 2010.
- CAVIGLIA, Mariana, *Vivir a oscuras. Escenas cotidianas durante la dictadura*, Aguilar, Buenos Aires, 2006.
- CHEIFEC, Sergio, *Baroni, un viaje*, Alfaguara, Buenos Aires, 2007.
- CHEREM, Silvia, *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez pintores mexicanos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- *Una vida por la palabra. Entrevista con Sergio Ramírez*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
  - *Por la izquierda. Medio siglo de historias en el periodismo mexicano contadas por Granados Chapa*, Khalida, México, 2010.
- CITTADINI, Fernando; SPERANZA, Graciela, *Partes de guerra. Malvinas 1982*, Edhasa, Buenos Aires, 2005.
- CIVALE, Cristina, *Esclavos, informe urgente sobre la inmigración en España*, Sudamericana, Buenos Aires, 2004.
- *Niños, lejos de Disneylandia*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 2006.
  - *Crónicas desde la frontera, viajes al mundo trans*, Marea, Buenos Aires, 2008.
  - *Las mil y unas noches. Una historia de la noche porteña 1969-2010*, Marea, Buenos Aires, 2010.
- CLAREMBAUX, Patricia, *A ese infierno no vuelvo*, Puntocero, Caracas, 2009.
- CONTARDO, Óscar, *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile*, Vergara, Santiago de Chile, 2008.
- CORREA SOTO, Carlos Mario, *Préstame tus ojos*, El Propio, Bogotá, 2004.
- *Las llaves del periódico*, Fondo Editorial Universidad EAFIT, Bogotá, 2008.
- CORTÉS FERNÁNDEZ, Rubén, *Crónicas de guerra. Afganistán e Irak en el frente de la batalla*, Cal y Arena, México, 2003.
- *Nueve meses en la eternidad. Historia de tres náufragos mexicanos*, Cal y Arena, México, 2007.
  - *¡Cuba, Cuba! 9 historias verídicas de la vida en la isla*, Cal y Arena, México, 2009.
- CRISTOFF, María Sonia, *Falsa calma. Un recorrido por los pueblos de la Patagonia*, Seix Barral, Buenos Aires, 2005.
- *Desubicados. Zoológicos*, Sudamericana, Buenos Aires, 2006.
- DAHBAR, Sergio, *Gente que necesita terapia*, Random House Mondadori, Caracas, 2004.
- DE MAULEÓN, Héctor, *El tiempo repentino. Crónicas desde la Ciudad de México en el siglo XX*, Cal y Arena, México, 2000.



- *El derrumbe de los ídolos. Crónicas de la ciudad*, Cal y Arena, México, 2010.
- DEHESA, Germán, *¡Qué modos! Usos y costumbres tenochcas*, Planeta México, México, 2005.
- DUIZEIDE, Juan Bautista, *Crónicas con fondo de agua. Vidas secretas del Río de la Plata*, Continente, Buenos Aires, 2011.
- ELIZALDE, Teresa, *24/24, Un día en la vida de 24 mujeres argentinas*, Aguilar, Buenos Aires, 2009.
- ESCANLAR, Gustavo, *Crónica roja*, Aguilar, Montevideo, 2001.
- *Disco duro*, Fin de Siglo, Montevideo, 2008.
- ESCUDOS, Jacinta, *Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras*, Editorial X, Guatemala, 2002.
- ESTRADA, Josefina, *Señas particulares. La muerte violenta en la Ciudad de México*, Gobierno del Distrito Federal, Secretaría de Cultura, México, 2003.
- FELICIANO, Héctor, *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial*, Emecé/Destino, Barcelona, 2004.
- FERNÁNDEZ CHADWICK, Francisco, *Escritor plebeyos: editoriales*, Bobby, Santiago de Chile, 2003.
- FERNÁNDEZ CICCO, Emilio, *Yo fui porno star y otras crónicas de lujuria y demencia*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2006.
- FIGUEROA LASCH, Juan Pablo, *El último ramal*, Universidad de Talca, Talca, 2009.
- FIHMAN, Ben Amí, *Boca hay una sola*, Fundación para la Cultura Urbana, Caracas, 2006.
- FIORILLO, Heriberto, *Nada es mentira. Crónicas y otros textos*, Planeta Colombia, Bogotá, 2000.
- FRITS, Darío, GÓMEZ María Idalia, *Con la muerte en el bolsillo. Seis desafortadas historias del narcotráfico*, Planeta México, México, 2005.
- FUGUET, Alberto, *Primera parte*, Aguilar, Santiago de Chile, 2000.
- *Apuntes autistas*, Aguilar, Santiago de Chile, 2007.
- *Missing (una investigación)*, Alfaguara, México, 2010.
- GAMBOA, Santiago, *Octubre en Pekín*, Mondadori, Barcelona, 2001.
- GARCÍA LUPO, Rogelio, *Últimas noticias de Perú y su tiempo*, Vergara, Buenos Aires, 2006.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Relato de un naufrago*, Tusquets, Barcelona, 1985.
- *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile*, Ediciones El País, Madrid, 1987.
- *Noticia de un secuestro*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1995.
- GARCÍA ROBAYO, Margarita, *Las personas normales son muy raras*, Plumas de mompox, Cartagena de Indias, 2011.
- GARÓN, Diego, *Otras voces, otro arte. Diez conversaciones con artistas colombianos*, Planeta Colombia, Bogotá, 2005.
- GIL OLMOS, José, SCHERER GARCÍA, Julio, *Los brujos en el poder. El ocultismo en la política mexicana*, Debolsillo, México, 2008.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo, *Crónica de la amistad y exilio*, Banda Oriental, Montevideo, 2011.

- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Huesos en el desierto*, Anagrama, México, 2002.
- *Hombre sin cabeza*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- GORODISCHER, Julián, *Golpeando las puertas de la TV: crónicas de la fama repentina*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2004.
- *La ruta del beso. Biografía sexual colectiva*, Norma, Buenos Aires, 2007.
  - *Orden de compra. Diarios de un consumidor compulsivo*, Marea, Buenos Aires, 2010.
  - *La ciudad y el deseo*, Sudamericana, Buenos Aires, 2011.
- GOSSAÍN, Juan, *Crónica del día*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2003.
- GUERRIERO, Leila, *Frutos extraños, crónicas reunidas (2001-2008)*, Alfaguara, Madrid, 2009.
- (ed.), *Los malditos*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2011.
  - *Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico*, Tusquets, Buenos Aires, 2005.
  - *Plano americano*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2009.
- GUILLERMOPRIETO, Alma, *The Heart That Bleeds: Latin America Now*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York, 1994.
- *Al pie de un volcán te escribo: crónicas latinoamericanas*, Editorial Norma, Barcelona, 1995.
  - *El año que no fuimos felices: Crónicas de la transición mexicana 1994-1997*, Editorial Norma, Barcelona, 1998.
  - *Las guerras en Colombia: tres ensayos*, Aguilar, Bogotá, 1999.
  - *Dancing with Cuba*, Pantheon, New York, 2004.
  - *La Habana en el espejo*, Random House Mondadori, Barcelona, 2005.
  - *Looking for History: Dispatches from Latin America*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York, 2007.
  - *Desde el país de nunca jamás*, Debate, Barcelona, 2011.
  - *Cronache di un continente che non c'è*, tr. it. de Nazzareno Mataldi, La Nuova Frontiera, Roma, 2011.
- GUMUCIO, Rafael, *Monstruos cardinales*, Sudamericana, Santiago de Chile, 2002.
- *Los platos rotos. Historia personal de Chile*, Sudamericana, Santiago de Chile, 2004.
  - *Páginas coloniales*, Random House Mondadori, Santiago de Chile, 2006.
  - *La situación: crónicas literarias*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2011.
- HABERKORN, Leonardo, *Nueve historias uruguayas*, Ediciones de la Plaza, Montevideo, 2005.
- *Historias tupamaras*, Fin de Siglo, Montevideo, 2008.
  - *Crónicas de sangre, sudor y lágrimas*, Fin de Siglo, Montevideo, 2009.
  - *Milicos y tupas*, Fin de Siglo, Montevideo, 2010.
- HACHER, Sebastián, *Sangre salada*, Marea, Buenos Aires, 2011.
- HERNÁNDEZ, Alejandro, *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, Tusquets, México, 2013.
- HERNÁNDEZ, Anabel, *Fin de fiesta en Los Pinos*, Grijalbo, México, 2006.
- *Los cómplices del presidente*, Random House Mondadori, México, 2008.

- *Los señores del narco*, Grijalbo/Mondadori, México, 2010.
- HERRSCHER, Roberto, *Los viajes de Penélope: la historia del barco más viejo de la guerra de Malvinas*, Tusquets, Buenos Aires, 2007.
- HILLER GARCÍA, Jörg, *La guaca maldita: revelaciones del teniente que sabe donde está el tesoro de las Farc*, Norma, Bogotá, 2007.
- IGLESIAS ILLA, Hernán, *Golden Boys en Nueva York: Vivir en los mercados*, Planeta Argentina/Seix Barral, Buenos Aires, 2006.
- *Miami. Turistas, colonos y aventureros en la última frontera de América Latina*, Planeta Argentina/Seix Barral, Buenos Aires, 2010.
- LA FUENTE PORTILLO, Sandra; MEZA, Alfredo, *El acertijo de abril*, Debate, Caracas, 2003.
- LARA KLAHR, Marco, *Días de furia. Memorial de violencia, crimen e intolerancia*, Plaza y Janés, México, 2001.
- *Hoy te toca la muerte. El imperio de las Maras visto desde adentro*, Planeta México, México, 2006.
- LEGUIZAMÓN, Dante, GLESER, Claudio, *La marca de la bestia y otras historias brutales*, El Emporio, Córdoba, 2005.
- LEMEBEL, Pedro, *Zanjón de la Aguada*, Seix Barral, Santiago de Chile, 2003.
- *Adiós, mariquita linda*, Sudamericana, Santiago de Chile, 2005.
- *Serenata cafiola*, Planeta Chile/Seix Barral, Santiago de Chile, 2008.
- LEMUS ESCALANTE, Eric; IRAZOLA, Jorge, YARZA, Guillermo, ALFARO, Carlos, *Érase otra vez en la calle: la niñez y la adolescencia en situación de calle en el gran San Salvador*, PEBA-Asociación La Ceiba, San Salvador, 2004.
- LEÑERO, Vicente, *Periodismo de emergencia*, Random House Mondadori, México, 2007.
- LEÓN, Juanita, *No somos machos, pero somos muchos (cinco crónicas de resistencia civil en Colombia)*, Norma, Bogotá, 2004.
- *País de plomo*, Aguilar, Bogotá, 2005.
- LICITRA, Josefina, *Los imprudentes. Historias de la adolescencia gay-lésbica en Argentina*, Tusquets, Buenos Aires, 2007.
- *Los otros. Historia del Conurbano Bonaerense*, Debate, Buenos Aires, 2011.
- LLONTO, Pablo Gustavo, *La noble Ernestina*, Punto de Encuentro, Buenos Aires, 2002.
- *La vergüenza de todos (el dedo en la llaga del Mundial 78)*, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2005.
- LÓPEZ ECHAGÜE, Hernán, *El otro: Eduardo Duhalde, una biografía política*, Norma, Buenos Aires, 2002.
- *Tierramemoria. Semblanzas, fragmentos, apuntes*, Norma, Buenos Aires, 2004.
- *Crónica del ocaso. Apuntes sobre papeleras y la devastación del litoral argentino y uruguayo*, Norma, Buenos Aires, 2007.
- *El regreso del otro: la reaparición de Eduardo Duhalde en la pelea política de Argentina*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 2010.

- LORENZ, Federico, *Fantasma de Malvinas. Un libro de viajes*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2008.
- MAQUEIRA, Enzo, *Historias de putas*, LEA, Buenos Aires, 2008.
- MARTÍNEZ, Óscar, *Son migrantes que no importan: en el camino con los centroamericanos indocumentados en México*, Icaria, Barcelona, 2010.
- MARTÍNEZ, Sanjuana, *La cara oculta del Vaticano*, Plaza y Janés, México, 2004.
- *Sí se puede. El movimiento de los hispanos que cambiará a Estados Unidos*, Grijalbo, México, 2006.
  - *Manto púrpura. Pederastia clerical en tiempos del cardenal Norberto Rivera Carrera*, Grijalbo, México, 2006.
  - *Prueba de fe. La red de cardenales y obispos en la pederastia clerical*, 2007.
  - *Periodismo incómodo: la entrevista reveladora*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2008.
  - *Se venden niños*, Planeta México, México, 2009.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La pasión según Trelew*, Granica Ediciones, Buenos Aires, 1974.
- *Las memorias del General*, Planeta, Buenos Aires, 1996.
  - *El sueño argentino*, Planeta, Buenos Aires, 1999.
  - *Ficciones verdaderas*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 2000.
  - *Episodios argentinos. Diciembre y después*, Aguilar, Buenos Aires, 2002.
  - *Réquiem por un país perdido*, Aguilar, Buenos Aires, 2003.
  - *La otra realidad, antología*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
  - *Argentina y otras crónicas*, Alfaguara, Buenos Aires, 2011.
- MASÓ, Fausto, *Sabana Grande era una fiesta*, Debate, Caracas, 2004.
- MEJÍA MADRID, Fabrizio, *Salida de emergencia*, Random House Mondadori, México, 2007.
- *Tequila D. F.*, Random House Mondadori, México, 2008.
- MENESES, Juan Pablo, *Equipaje de mano: crónicas de viaje*, Planeta Chile, Santiago de Chile, 2003.
- *Sexo y poder: el extraño destape chileno*, Planeta Chile, Santiago de Chile, 2004.
  - *La vida de una vaca*, Seix Barral, Buenos Aires, 2008.
  - *Crónicas argentinas*, Norma, Buenos Aires, 2009.
  - *Hotel España*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2009.
- MERADI, Laura, *Alta rotación. El trabajo precario de los jóvenes*, Tusquets, Buenos Aires, 2009.
- MESA, Eduardo, *El bronce vale y otras crónicas*, Silueta, La Habana, 2011.
- MICHELENA AYALA, Esteban, *Pase al vacío*, Paradiso Editores, Quito, 2010.
- MOCHKOFKY, Graciela, *Timerman. El periodista que quiso ser parte del poder*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003.
- *Tío Bóris, un héroe olvidado de la Guerra Civil Española*, Sudamericana, Buenos Aires, 2006.
  - *La Revelación. Una historia real*, Planeta, Buenos Aires, 2007.
- MOLANO, Alfredo, *Desterrados. Crónicas del desarraigo*, Santillana, Bogotá, 2005.
- *Ahí le dejo esos fierros*, Aguilar, Bogotá, 2009.

- MONSIVÁIS, Carlos, *Días de guardar*, Ediciones Era, México, 1970.
- *Amor perdido*, Ediciones Era, México, 1977.
  - *Escenas de pudor y liviandad*, Editorial Grijalbo, México, 1981.
  - *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*, Ediciones Era, México, 1987.
  - *Los rituales del caos*, Ediciones Era, México, 1995.
  - «No sin nosotros». *Los días del terremoto 1985-2005*, Era, México, 2005.
  - *Apocalipstick*, Random House Mondadori, México, 2009.
  - *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*, Paidós Mexicana Editorial, México, 2010.
- MONTENEGRO, Maximiliano, *Es la economía, estúpido: la historia secreta de las decisiones, trampas y falacias del kirchnerismo*, Planeta Argentina, Buenos Aires 2011.
- MONTEVERDE, Eduardo, *Lo peor del horror*, Ediciones B, México, 2004.
- MORENO, María, *A tontas y a locas*, Sudamericana, Buenos Aires, 2001.
- *Banco a la sombra*, Sudamericana, Buenos Aires, 2007.
  - *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011.
  - *Teoría de la noche*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2011.
- MOUAT, Francisco, *Nuevas cosas del fútbol*, Ediciones B, Santiago de Chile, 2002.
- *Chilenos de raza*, El Mercurio/Aguilar, Santiago de Chile, 2004.
  - *Crónicas ociosas*, El Mercurio/Aguilar, Santiago de Chile, 2005.
  - *Tres viajes*, Random House Mondadori, Santiago de Chile, 2007.
  - *La vida deshinchada*, Random House Mondadori, Santiago de Chile, 2008.
  - *Algunos adioses*, Lolita Editores, Santiago de Chile, 2010.
- NAVA, Roberto; PINTO, Darwin, *Un tal Evo: biografía no autorizada*, Editorial El País, Santa Cruz de la Sierra, 2006.
- NEIRA, Armando, *Monte adentro*, Planeta Colombia, Bogotá, 2004.
- NOVÓA, José Luis; ESCAMILLA, Óscar, *La tragedia continúa. El terremoto contado desde dentro*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2000.
- OSÍO CABRICES, Rafael, *La vida sigue*, El Nacional, Caracas, 2008.
- OSORNO, Diego Enrique, *Oaxaca sitiada. La primera insurrección del siglo XXI*, Grijalbo, México, 2007.
- *El Cártel de Sinaloa. Una historia del uso político del narco*, Grijalbo, México, 2009.
  - *Nosotros somos los culpables*, Grijalbo, México, 2010.
  - *La guerra de los Zetas*, Grijalbo, México, 2011.
  - *Z. La guerra dei narcos*, tr. it. di Francesca Bianchi, La Nuova Frontiera, Roma, 2013.
  - *Contra Estados Unidos. Crónicas desamparadas*, Almadía, México, 2014.
- PACHECO, Laura Emilia, *El último mundo*, Random House Mondadori, México, 2009.

- PADGETT LEÓN, Humberto, *Historias mexicanas de mujeres asesinas*, Planeta México, México, 2008.
- PAÉZ, Natalia, *Mitos y leyendas del vino argentino*, Aguilar, Buenos Aires, 2011.
- PAÉZ VARELA, Alejandro, *No incluye baterías*, Cal y Arena, México, 2010.
- PALACIOS, Rodolfo, *Adorables criaturas. Crónicas grotescas de ladrones y asesinos*, Editorial Fundación Ross, Rosario, 2012.
- *El Ángel Negro. Vida de Roberto Puch, asesino serial*, Aguilar, Buenos Aires, 2010.
  - *Pasiones que matan. Trece crímenes argentinos*, Aguilar/Alfaguara/Altea/Taurus, Buenos Aires, 2011.
- PASIK, Daniela, *Hacerse*, Grijalbo, Buenos Aires, 2010.
- PAULS, Alan, *La vida descalzo*, Sudamericana, Buenos Aires, 2006.
- PEÑA, Juan Cristóbal, *Los Fusileros, Crónica secreta de una guerrilla en Chile*, Debate/Random House Mondadori, Santiago de Chile, 2006.
- PÉREZ GAY, Rafael, *Sonido local. Piezas y pases de futbol*, Cal y Arena, México, 2006.
- *No estamos para nadie. Escenas de la ciudad y sus delirios*, Cal y Arena, México, 2007.
- PÉREZ MENDOZA, Rosa Elena, *Juanita Poulin y otras crónicas*, Fundación Editorial El perro y la rana, Caracas, 2006.
- PIÑÓN BALDERRAMA, Edgar David, *Conversaciones con la muerte. Memorias de la ola de la violencia*, Ficticia Editorial, México, 2009.
- PITOL, Sergio, *El viaje*, Era, México, 2000.
- *El mago de Viena*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
  - *Trilogía de la memoria*, Anagrama, Barcelona, 2007.
  - *Una autobiografía soterrada*, Anagrama, Barcelona, 2011.
- POLITZER, Patricia, *Bachelet. En tierra de hombres*, Random House Mondadori, Santiago de Chile, 2011.
- POMERANIEC, Hinde, *Katrina, el imperio al desnudo: racismo y subdesarrollo en Estados Unidos*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2007.
- *Rusos. Postales de la era de Putin*, Tusquets, Buenos Aires, 2009.
- PONIATOWSKA, Elena, *Palabras Cruzadas*, Ediciones Era, México, 1961.
- *Todo empezó un domingo*, FCE, México, 1963.
  - *Nada, nadie. Las voces del temblor*, Ediciones Era, México, 1987.
  - *Mil y una...La herida de Paulina*, Era, México, 2000.
  - *Amanecer en el Zócalo: los 50 días que confrontaron a México*, Planeta México, México, 2007.
- PRENZ, Miguel, *El heredero del General. La desconocida historia de Mario Rotundo*, Norma, Buenos Aires, 2011.
- RAHN, Hensli, *Crónicamente Caracas*, Fundación para la Cultura Urbana, Caracas, 2008.
- RAMOS, Laura, *La niña guerrera y otras historias reales*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 2010.
- RAVELO, Ricardo, *Crónicas de sangre*, Grijalbo, México, 2007.

- *Los capos: las narco-rutas de México*, Grijalbo, México, 2007.
  - *Osiel. Vida y tragedia de un narco*, Grijalbo, México, 2008.
  - *Narcomex*, Vintage Books, México, 2011.
- REYES, Gerardo, *Made en Miami: vida de narcos, santos, seductores, caudillos y soplonos*, Planeta Colombia, Bogotá, 2000.
- REYNA, Juan Carlos, *Confesiones de un sicario: la historia de Drago, lugarteniente de un sicario mexicano*, Grijalbo, México, 2011.
- RIERA Daniel, *Vas a extrañarlo, porque es justo*, Meridión, Buenos Aires, 2002.
- *Sexo telefónico*, Gente Grossa, Buenos Aires, 2005.
  - *El carácter Sea Monkey*, Eloísa Cartonera, Buenos Aires, 2007.
  - *Buenos Aires Bizarro*, Aguilar, Buenos Aires, 2008.
  - *Familia y propiedad / La vergüenza nacional*, Gente Grossa, Buenos Aires, 2009.
  - *Evangelios y apócrifos*, Libros del Náufrago, Buenos Aires, 2010.
  - *Nuestro Vietnam y otras crónicas*, Aguilar, Buenos Aires, 2010.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo, *Caribeños*, Instituto de Cultura Portorriqueña, Puerto Rico, 2002.
- ROJAS, Patricia, *Los pibes del fondo. Delincuencia Urbana. Diez historias*, Norma, Barcelona, 2000.
- *Mundo privado, historias de vida en countries, barrios y ciudades cerradas*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 2007.
- RONDEROS, María Teresa, *Retratos del poder*, Planeta Colombia, Bogotá, 2002.
- *5 en Humor*, Aguilar, Bogotá, 2007.
- RUVALCABA, Alonso, *Ciudad de restaurantes*, Grijalbo/Random House Mondadori, México, 2008.
- SACCOMANNO, Guillermo, *Un maestro. Una historia de lucha, una lección de vida*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 2011.
- SALCEDO RAMOS, Alberto, *El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé*, Debate, Bogotá, 2005.
- *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011*, Aguilar, Bogotá, 2011.
- SÁNCHEZ, Gonzalo, *La Patagonia vendida*, Marea, Buenos Aires, 2006.
- SÁNCHEZ, Luis Rafael, *Devórame otra vez: artículos de primera necesidad*, Callejón, San Juan, 2004.
- SÁNCHEZ, Yoani, *Cuba libre. Vivir y escribir en La Habana*, Debate, Barcelona, 2010.
- SÁNCHEZ OCAMPO, Carlos, *Argentina: rostros mixtos y mutantes*, Distribuidoras Unidas, Medellín, 2004.
- *Intemperies, obras de arte y esculturas del espacio público de Medellín. Crónicas*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2007.
- SANHUEZA CONTADOR, Ana María; VERGARA, Pablo, *Spiniak y los demonios de la Plaza de Armas*, Editorial La Copa Rota S.A., Santiago de Chile, 2008.
- SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús, *Entre golpes y revoluciones*, Debate, Caracas, 2007.

- SANTA CRUZ MENDOZA, Santiago, *Insurgentes. Guatemala, la paz arranca*, Editores Independientes de Chile, Buenos Aires, 2004.
- SANTORO, Daniel, *María Julia. Espejo de la corrupción en la Argentina*, Marea, Buenos Aires, 2010.
- SERNA, Enrique, *Giros negros*, Cal y Arena, México, 2008.
- SERVÍN, Joaquín Mortiz, *Por amor al dólar*, Planeta México, México, 2006.
- *D. F. Confidencial. Crónicas de delincuentes, vagos y demás gente sin futuro*, Almadía, Oaxaca, 2010.
- SESELOVSKY, Alejandro, *Cristo llame ya! Crónicas de la avanzada evangélica en la Argentina*, Norma, Buenos Aires, 2005.
- *Trash. Retratos de la Argentina mediática*, Norma, Buenos Aires, 2010.
- SHERIDAN, Guillermo, *Lugar a dudas: crónicas escogidas*, Tusquets, México, 2000.
- *Viaje al centro de mi tierra*, Almadía, Oaxaca, 2011.
- SIERRA, Álvaro, *Rusia: los años decisivos. Crónicas y reportajes*, Rojas Eberhard, Bogotá, 2001.
- SINAY, Javier, *Sangre joven, matar y morir antes de la adultez*, Tusquets, Buenos Aires, 2009.
- SINAY, Javier; CHAB, Norberto Isaac, *100 crímenes resonantes que conmovieron a la sociedad argentina*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 2010.
- SIVAK, Martín, *El dictador elegido: Biografía no autorizada de Hugo Bánzer Suárez*, Plural Editor, La Paz, 2001.
- *El Doctor: Biografía no autorizada de Mariano Grondona*, Aguilar, Buenos Aires, 2005.
  - *Jefazo: retrato íntimo de Evo Morales*, Debate, Buenos Aires, 2008.
- SOIFER, Alejandro, *Los Lubavitch en la Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 2010.
- SOLER, Jordi, *Salvador Dalí y la más inquietantes de las chicas yeyé*, Random House Mondadori, Barcelona, 2011.
- SOLER, Silvia, *La leyenda de Yessie Macchi, Fin de Siglo*, Montevideo, 2000.
- *La carprera: memorias de una prostituta rural*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2004.
  - *Manuscritos de vida. Historias de mujeres*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2007.
  - *Crónicas de la nada. Montevideo, el violinista y otras historias*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2010.
- SOSA, Gabriel, *Orientales excéntricos*, Cauce, Montevideo, 2001.
- SUCARRAT, María, *La vida sentimental de Eva Perón*, Sudamericana, Buenos Aires, 2006.
- *El inocente. Vida, pasión y muerte de Carlos Mugica*, Buenos Aires, Norma, 2010.
- SYMNS, Enrique, *La vida es un bar, "Cerdos y peces" y otros tragos*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2002.
- *Big Bad City*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2006.
  - *Senderos extraviados: crónicas y entrevistas al límite*, Ediciones Sentimiento Incontrolable/Quiebre, Buenos Aires, 2013.
- TELLO DÍAZ, Carlos, *En la selva. Crónica de un viaje por la Lacandona*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 2004.



- *2 de julio. La crónica minuto a minuto del día más importante de nuestra historia contemporánea*, Planeta México, México, 2007.
- TERCERO, Magali, *Cien Freeways: D. F. y alrededores*, UACM, México, 2005.
- TERRANOVA, Juan, *La Virgen del Cerro*, Sudamericana, Buenos Aires, 2007.
- *Peregrinaciones*, Sudamericana, Buenos Aires, 2008.
- TORRE, Wilbert, *Obama Latino. ¿Podrá gobernar sin nuestro apoyo?*, Editorial Jus, México, 2009.
- *Ocho artistas mexicanos que se comieron Nueva York: Perfiles*, Editorial Jus, México, 2010.
- TURATI, Marcela, *Fuego cruzado: las víctimas colaterales de una guerra*, Grijalbo, México, 2011.
- UHART, Hebe, *Viajera crónica*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011.
- ULANOVSKY, Carlos, *Seamos felices mientras estamos aquí. Crónicas del exilio*, Sudamericana, Buenos Aires, 2001.
- *Como somos. Trapitos argentinos al sol*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003.
- URREJOLA, Carola, *Chilenas*, Planeta Chile, Santiago de Chile, 2010.
- VALDEZ CÁRDENAS, Javier, *Malayerba*, Editorial Jus, México, 2009.
- *Miss Narco: belleza, poder y violencia*, Aguilar, México, 2009.
- VALENCIA, Cristian, *Hay días en que amanezco muerto: crónicas*, Debate, Bogotá, 2007.
- VALLE, Gustavo, *La paradoja de Ítaca*, Conac, Caracas, 2006.
- VALLE OJEDA, Amir, *Habana Babilonia. La cara oculta de las jineteras*, Ediciones B, Barcelona, 2006.
- VEGA, Ana Lydia, *Mirada de doble filo*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 2008.
- VERGARA ESPINOZA, Pablo, *Reportajes de La Tercera. La maldición del narco sin cabeza*, El Mercurio/La Tercera, Santiago de Chile, 2006.
- VILLORO, Juan, *Palmeras de la brisa rápida: un viaje a Yucatán*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1989.
- *Los once de la tribu*, Aguilar, México, 1995.
- *Dios es redondo*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- *Safari accidental*, Planeta México, México, 2005.
- *8.8, el miedo en el espejo. Una crónica del terremoto en Chile*, Anagrama, Barcelona, 2010.
- ; CAPARRÓS, Martín, *Ida y vuela. Una correspondencia de fútbol*, Seix Barral, México, 2012.
- VOLPI, Jorge, *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*, Era, México, 2004.

## **5. Monografías sobre periodismo y literatura, periodismo y periodismo narrativo**

- ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y literatura*, Guadarrama, Madrid, 1980.
- AGUILERA, Octavio, *La literatura en el periodismo y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo*, Paraninfo, Barcelona, 1992.

- ANGULO EGEE, María (ed.), *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*, Libros del K.O., Madrid, 2014.
- AYALA, Francisco, *La retórica del periodismo y otras retóricas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.
- *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Crítica, Barcelona, 1984.
  - *El escritor en su siglo*, Alianza, Madrid, 1989.
- BARBANO, Alessandro, SASSU, Vincenzo, *Manuale di giornalismo*, Laterza, Bari, 2012.
- BARONI, Raphaël, *La tension narrative: Suspense, curiosité et surprise*, Seuil, Paris, 2007.
- *L'oeuvre du temps: Poétique de la discordance narrative*, Seuil, Paris, 2009.
- BEAUCHESNE, Kim, *Visión periférica. Marginalidad y colonialidad en las crónicas de América Latina (siglos XVI-XVIII y XX-XXI)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2013.
- BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La crónica periodística: tres aproximaciones a su estudio*, Padilla, Sevilla, 1997.
- *Realidad y ficción en el discurso periodístico*, Padilla, Sevilla, 1997.
- BLANCO, José Joaquín, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, Cal y Arena, México, 1996.
- BLANCO ALFONSO, Ignacio; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar, *Entre la ficción y la realidad: perspectivas sobre periodismo y literatura*, Fragua, 2011.
- BOTTIGLIERI, Nicola (ed.), *Camminare Scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni. Atti del Convegno (13-14 Dicembre, Cassino)*, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2001.
- BOYNTON, Robert S., *The new new journalism: Conversations with America's best nonfiction writers on their craft*, Vintage Books, New York, 2005.
- CAMINOS MARCET, José María, *Periodismo de Investigación, Teoría y Práctica*, Editorial Síntesis, Madrid, 1997.
- CASAL CARRO, María Jesús, *Periodismo y sentido de la realidad. Teoría y análisis de la narrativa periodística*, Editorial Fragua, Madrid, 2005.
- CHARADEAU, Patrick, *El discurso de la información, La construcción del espejo social*, Gedisa, Barcelona, [1997] 2003.
- CHIAPPE, Doménico, *Tan real como la ficción. Herramientas narrativas en periodismo*, Laertes, Barcelona, 2010.
- CHICHARRO, Antonio, *Periodismo y crítica literaria hoy. Esbozo de una situación*, Alfar, Sevilla, 1996.
- CHILLÓN, Albert, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, UAB, Barcelona, 1999.
- *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2014.
- CHILLÓN, Albert, BERNAL, Sebastià, *Periodismo informativo de creación*, Mitre, Barcelona, 1985.
- CONNERY, Thomas (ed.), *A sourcebook of American Literary Journalism: Representative Writers in an Emerging Genre*, Greenwood, New York, 1992.
- EGAN, Linda, *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- FALQUI, Enrico, *Giornalismo e Letteratura*, U. Mursia & C., Milano, 1982.

- FERNÁNDEZ BARRERO, María Ángeles; LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*; Comunicación Social. Ediciones y Publicaciones, Salamanca, 2013.
- GARGUREVICH REGAL, Juan, *Historia de la prensa peruana (1594-1990)*, La Voz, Lima, 1991.
- *Historias de periodistas*, La Voz, Lima, 2009.
  - *La prensa sensacionalista en el Perú*, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 2000.
  - *Periodistas peruanos del siglo XX. Itinerario biográfico*, Universidad San Martín de Porres, Lima, 2008.
- GONZALES ALVARADO, Osmar, *Prensa escrita e intelectuales periodistas 1895-1930*, Fondo Editorial USMP, Lima, 2010.
- *José Vasconcelos y los intelectuales peruanos. Cartas con José de la Riva Agüero*, Ediciones Mn, Lima, 2008.
- GONZÁLEZ DE LA ALEJA BARBERÁN, Manuel, *El Nuevo Periodismo Norteamericano*, Diputación, Albacete, 1990.
- GRIJELMO, Álex, *El estilo del periodista*, Taurus, Madrid, 1997.
- GUTKIND, Lee (ed.), *In fact: The Best of Creative Nonfiction*, W. W. Norton, New York, 2005.
- *Keep It Real: Everything You Need to Know about Researching and Writing Creative Nonfiction*, W. W. Norton, New York, 2008.
- HARLOW, Barbara, *Literatura de Resistencia*, Ed. Laiomento, Santiago de Compostela, 1993.
- HART, Jack, *Storycraft: The Complete Guide to Writing Narrative Nonfiction*, University Chicago Press, Chicago, 2011.
- HARTSOCK, John, *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form*, University of Massachusetts Press, Amherst, 2000.
- HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo*, Edicions Universitat Barcelona, Barcelona, 2012.
- HOLLOWELL, John, *Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1977.
- HOLUB, Robert C., *Reception Theory: A Critical Introduction*, Methuen, London-New York, 1984.
- IÑIGO, Alejandro, *Periodismo Literario*, Gernika, México, 1988.
- JOZAMI, Eduardo, *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*, Norma, Buenos Aires, 2006.
- KAPUSCINSKI, Ryszard, *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)*, Fondo de Cultura Económica, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fundación Proa, México, 2003.
- *Los cínicos no son para este oficio*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- KRAMER, Mark; CALL, Wendy (ed.), *Telling true stories: A Nonfiction Writer's Guide from the Nieman Foundation at Harvard University*, Penguin Books, New York, 2007.
- LENZI, Mario, *Dizionario di giornalismo*, Mursia, Milano, 1974.
- LITS, Marc, *Du récit au récit médiatique*, De Boeck, Bruxelles, 2008.
- MACHUCA CASTILLO, Gabriela, *La tinta, el pensamiento y las manos. La prensa popular, anarquista, anarcosindicalista y obrero-sindical en Lima, 1900-1930*, Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2006.
- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos. Reportaje. Crónica. Artículo. Análisis diferencial*, Paraninfo, Madrid, 1987.

- NOORTWIJK, Annelis van, *Periodismo y Literatura*, Rodopi, Amsterdam, 1997.
- PAPUZZI, Alberto, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 1998.
- PFEIFFER, Michael, *El destino de la literatura*, El Acanalado, Barcelona, 1999.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl, *El periodismo en Perú*, Instituto Raúl Porras Barrenechea, Lima, 1970.
- REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, *Literatura y Periodismo en el siglo XXI*, Fragua, Madrid, 2011.
- REES CHENEY, Theodore, *Writing Creative Nonfiction*, Writer's Digest Books, Cincinnati, Ohio, 1987.
- REYES, Gerardo, *Periodismo de investigación*, Editorial Trillas, México, 1996.
- RODRÍGUEZ, Pepe, *Periodismo de Investigación: técnicas y estrategias*, Paidós, Madrid, 1994.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel (ed.), *Contar la realidad, El drama como eje del periodismo literario*, 451 Editores, Madrid, 2012.
- ; ANGULO EGEA, María (eds.), *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*, Editorial Fragua, Madrid, 2010.
- ROTKER, Susana, *Bravo Pueblo: poder, utopía y violencia*, Fondo Editorial La Nave Va, Caracas, 2005.
- *La invención de la crónica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- SALAS ANDRADE, Nancy, *La crónica periodística peruana*, Editorial San Marcos, Lima, 2009.
- SIMS, Norman, *The Literary Journalists*, Ballantine Books, New York, 1984.
- *Literary Journalism in the Twentieth Century*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2008.
- *Literary journalism across the globe: journalistic traditions and transnational influences* (edited by John S. Bak and Bill Reynolds, University of Massachusetts Press, Boston, 2011.
- *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, El Áncora Editores, Bogotá, 2002.
- ; KRAMER, Mark (eds.), *Literary Journalism*, Ballantine Books, New York, 1995.
- TALESE, Gay; LOUNDSBERRY, Barbara (eds.), *The Literature of reality. Writing Creative Nonfiction*, Harper-Collins, New York, 1995.
- THORNE BOAS, Carlos, *La Generación del 50 y el periodismo peruano de la segunda mitad del siglo XX*, Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2007.
- URRITIA, Jorge, *La verdad convenida. Literatura y comunicación*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.
- VALLEJO MEJÍA, M. Luz, *La crítica literaria como género periodístico*, EUNSA, Pamplona, 1993.
- VERES, Luis, *Periodismo y literatura de vanguardia en América Latina: el caso peruano*, Universidad Cardenal Herrera/Fundación Universitaria San Pablo, Moncada (Valencia), 2003.
- VILA, Teresa, *Tra giornalismo e racconto: studio della "crónica latinoamericana actual"*, Tesis de maestría supervisada por el Profesor Gabriele Bizzarri, Università degli Studi di Padova, A.A. 2012-2013, <[http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Vila\\_tesi.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Vila_tesi.pdf)>.
- VILLANUEVA CHANG, Julio, *Un día con Julio Villanueva Chang*, Asociación de Prensa de Aragón, Congreso de Periodismo Digital, Huesca, 2006.
- V.V.A.A., *Amauta, 80 años. Simposio Internacional*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 2008.

- WEINGARTEN, Marc, *The gang that wouldn't write straight: Wolfe, Thompson, Didion and the New Journalism revolution*, Crown Publisher, New York, 2006.
- WIÑAZKI, Miguel, CAMPA, Riccardo, *Periodismo: ficción y realidad*, Biblos, Buenos Aires, 1995.
- WOLFE, Tom; JOHNSON, Edward Warren, *The New Journalism*, Harper & Row, New York, 1973.
- *El Nuevo Periodismo*, trad. de José Luis Guarnier, Anagrama, Barcelona, 1977.
- ZANUTELLI ROSAS, Manuel, *Periodistas peruanos del siglo XIX. Itinerario biográfico*, Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2006.

## **6. No ficción y novela testimonio en América Latina**

- BARNET, Miguel, *Biografía de un Cimarrón*, Siglo XXI Editores, México, 1968.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, *Crónicas personales*, Anagrama, Barcelona, 1988.
- BURGOS, Elizabeth, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Siglo XXI, México, 1992.
- CAPOTE, Truman, *A sangre freddo*, Garzanti, Milano, [1966] 2005.
- CAPOTE, Truman, *In cold blood: A true account of a multiple murder and its consequences*, Random House, New York, 1965.
- CUETO, Alonso, *La hora azul*, Anagrama – PEISA, Barcelona – Lima, 2005.
- DOSTOIEVSKI, Fedor, *Recuerdos de la casa de los muertos*, Bruguera, Barcelona, 1981.
- FALLACI, Oriana, *Carta a un niño que nunca nació*, Planeta, Barcelona, 2012.
- *Gli antipatici*, Rizzoli, Milano, 1963.
- *Los antipáticos*, Editorial Mateu, Barcelona, 1964.
- *Intervista con la storia*, Rizzoli, Milano, 1974.
- *Entrevista con la historia*, Noguer y Caralt, Barcelona, 1978.
- *Un uomo*, Rizzoli, Milano, 1979.
- *Un hombre*, Mundo Actual de Ediciones, Barcelona, 1980.
- HERSEY, John, *Hiroshima*, Alfred A. Knopf, New York, 1973.
- HIDALGO VEGA, David, *La muerte no se escribe sola*, Agencia Perú, Aguilar, Lima, 2006.
- KAPUSCINSKI, Ryszard, *El Emperador*, Siglo XXI Editores, México, 1980.
- *El Sha o la desmesura del poder*, Anagrama, Barcelona, 1987.
- *La guerra del fútbol*, Anagrama, Barcelona, 1992.
- *El Imperio*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- MAILER, Norman, *The Executioner's Song*, Little, Brown and Company, Boston, 1979.
- *The Armies of the Night: History as a Novel/The Novel as History*, New American Library, New York, 1968.

- *Of a Fire on the Moon*, Little, Brown and Company Boston, 1970.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La novela de Perón*, Legasa, Buenos Aires, 1986.
- PONIATOWSKA, Elena, *Hasta no verte Jesús mío*, Ediciones Era, México, 1969.
- *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, Ediciones Era, México, 1971.
- RONCAGLILOLO, Santiago, *Arbil Rojo*, Alfaguara, Madrid, 2006.
- ROSS, Lillian, *Picture*, The Non-fiction Book Club, London, 1952.
- SAVIANO, Roberto, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano, 2006.
- *Gomorra. Un viaje al imperio económico y al sueño de poder de la Camorra*, Debate, Madrid, 2007.
- SCIASCIA, Leonardo, *La scomparsa di Majorana*, Einaudi, Torino, 1975.
- *L'affaire Moro*, Sellerio, Palermo, 1978.
- *La desaparición de Majorana*, Editorial Juventud, Barcelona, 1994.
- *El caso Moro*, Destino, Barcelona, 1999.
- THOMPSON, Hunter S., *The Room Diary*, Simon&Schuster, New York, 1959.
- *Hells Angels: A strange and Terrible Saga*, Random House, New York, 1966.
- *Los Ángeles del Infierno. Una extraña terrible saga*, Anagrama, Barcelona, [1966] 1980.
- *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream*, Random House, New York, 1971.
- *Gonzo Papers*, vol. 1-2-3-4, Simon&Schuster, New York, 1979-1994.
- VERBITSKY, Horacio, *Civiles y militares: memoria secreta de la transición*, Contrapunto, Buenos Aires, 1987.
- *Cristo vence: la Iglesia en la Argentina, Un siglo de historia política (1884-1983)*, Sudamericana, Buenos Aires, 2007.
- *Doble juego: la Argentina católica y militar*, Sudamericana, Buenos Aires, 2006.
- *El silencio, De Paulo VI a Bergoglio: las relaciones secretas de la Iglesia con la ESMA*, Sudamericana, Buenos Aires, 2005.
- *El vuelo*, Planeta, Buenos Aires, 1995.
- *Ezeiza*, Contrapunto, Buenos Aires, 1985.
- *Hacer la Corte: la construcción de un poder absoluto sin justicia ni control*, Planeta, Buenos Aires, 1993.
- *La educación presidencial: de la derrota del '70 al desguace del Estado*, Editora/12, Puntosur, Buenos Aires, 1990.
- *La mano izquierda de Dios, La última dictadura (1976-1983)*, Sudamericana, Buenos Aires, 2010.
- *La posguerra sucia*, Sudamericana, Buenos Aires, 1985.
- *La violencia Evangélica, De Leonardi al Cordobazo*, Sudamericana, Buenos Aires, 2008.
- *Medio siglo de proclamas militares*, Editora/12, Buenos Aires, 1987.

- *Prensa y poder en Perú*, Extemporáneos, México, 1975.
  - *Robo para la corona: los frutos prohibidos del árbol de la corrupción*, Planeta, Buenos Aires, 1991.
  - *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina 1976-1978*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1985.
  - *Un mundo sin periodistas: las tortuosas relaciones de Menem con la ley, la Justicia y la verdad*, Planeta, Buenos Aires, 1997.
  - *Vigilia de armas, Del Cordobazo de 1969 al 23 de marzo de 1976*, Sudamericana, Buenos Aires, 2009.
- VERDUGO AGUIRRE, Patricia, *Los zarpazos del Puma*, Ediciones ChileAmérica CESOC, Santiago de Chile, 1989.
- WALLRAFF, Günter, *Cabeza de turco*, Anagrama, Barcelona, 4ªed., [1985] 1999.
- *El periodista indeseable*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- WALSH, Rodolfo Jorge, *El caso Satanovsky*, Editorial De la Flor, Buenos Aires, [1973] 1986.
- *Operación Masacre*, Editorial De la Flor, Buenos Aires, [1957] 2002.
  - *¿Quién mató a Rosendo?*, Editorial De la Flor, Buenos Aires, [1968] 1994.
- WOLFE, Tom, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1968.

## **7. Monografías sobre no ficción y testimonio**

- AGAMBEN, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 1998.
- AGOSÍN, Marjorie, *La literatura y los derechos humanos: Aproximaciones, lecturas y encuentros*, Editorial Universitaria Centroamericana, San José, 1989.
- AMADO, Ana, *Lazos de familia. Herencias, cuerpo, ficciones*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, *El relato de los hechos, Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Ediciones De la Flor, Buenos Aires, [1992] 2008.
- BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo, *La voz del otro: testimonio y subalternidad y verdad narrativa*, Latinoamericana Editores, Lima-Pittsburgh, 1992.
- CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1998.
- CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora, *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Damiela Eltit y Carmen Boullosa)*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000.
- ELTIT, Damiela, *Emergencias, Escritos sobre literatura, arte y política*, Planeta/Ariel, Santiago de Chile, 2000.
- *Signos Vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2008.
- FORCINITO, Ana, *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la postdictadura*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2012.

- GUGELBERGER, Georg M., *The Real Thing. Testimonial discourse and Latin America*, Duke University Press/Durbans&London, 1996.
- JARA, René; VIDAL, Hernán, *Testimonio y literatura*, Inst. For the study of ideology and literature, Minneapolis, 1986.
- JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana (eds.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Siglo XXI, Madrid, 2005.
- KLEIN, Irene, *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2008.
- LACAPRA, Dominick, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.
- LUDMER, Josefina, *Aquí América Latina*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.
- NOFAL, Rossana, *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur 1970-1990*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 2002.
- PERIS BLANES, Jaume, *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*, Universitat de València, Valencia, 2008.
- REATI, Fernando, *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina 1975-1985*, Legasa, Buenos Aires, 1992.
- Richard, Nelly (ed.), *Crítica de la memoria (1990 - 2010)*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2010.
- SLODOWSKA, Elzbieta, *El Testimonio Hispanoamericano. Historia, Teoría, Poética*, Ed. Peter Lang, New York, 1992.
- VALVERDE, José María, *Nietzsche, de filósofo a Anticristo*, Planeta, Barcelona, 1993.

## **8. Monografías de estudio y crítica de la literatura**

- ALBÒNICO, Aldo, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perú*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1984.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.
- *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, París, 1982.
  - *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1993.
  - *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1992.
  - (a cura di), *L'analisi del racconto: le strutture della narritività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*. Bompiani, 1987.
- BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1985.
- BELLINI, Giuseppe, *Amara America meravigliosa: la cronaca delle Indie tra storia e letteratura*, Roma, Bolzoni, 1995.



- *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1997.
- BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica, Unicità e Duplicità secondo Benjamin*, Giulio Einaudi Editore, Torino, [1955] 2000.
- *Per la critica della violenza*, Edizioni Alegre, Roma, 2010.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966. Trad. española: *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, Madrid, 1988.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
- BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn, *Understanding Fiction*, F.S. Crofts & Co., New York, 1943.
- CAMPRA, Rosalba, *América Latina: l'identità e la maschera*, Meltemi, Roma, 2000.
- CORNEJO POLAR, Jorge, *El costumbrismo en el Perú. Estudio y antología de cuadros de costumbres*, Petróleos del Perú, Lima, 2001.
- *La novela peruana. Clorinda Matto de Turner, Enrique López Albuja, Ciro Alegría, José María Argueda, Manuel Scorza, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa*, CELACP-Latinoamericana Editores, Lima, [1989] 2008.
- DOUBROVSKY, Serge, Fils, Gallimard, Paris, 1977.
- ECO, Umberto, *Il segno*, Mondadori, Milano, 1971.
- *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 2000.
- *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano, 2002.
- GENETTE, Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976.
- *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.
- *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.
- *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998.
- *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1987.
- GOIC, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, V. I-III, Crítica, Barcelona, 1988-1991.
- IÑIGO-MADRIGAL, Luis, *Historia de la literatura hispanoamericana*, V. I-III, Cátedra, Madrid, 1982-1998.
- LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico*, Taurus, Madrid, 1974.
- LOAYZA, Luis, *El Sol de Lima*, Fondo de Cultura Económica, Mosca Azul Editores, México, 1993.
- LUKÁCS, György, *Sociología de la literatura*, Península, Barcelona, 1989.
- METZ, Christian, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.
- OVIDO, José Miguel, *Narradores peruanos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1968.
- PÉRUS, Françoise, *Historia y crítica literaria, el realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*, Casa de las Américas, La Habana, 1982.
- POUILLON, Jean, *Temps et Roman*, Gallimard, Paris, [1946] 1993.
- PUPO-WALKER, Enrique, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Gredos, Madrid, 1982.
- REQUEJO, Néstor Tenorio, *El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*, Arteidea Editores, Lima, 2006.

- *El grupo Narración en la literatura peruana*, Grupo Editorial Arteidea, Lima, 2007.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Tomo I: *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris [1983] 1991.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Luis Alberto, *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*, Editorial Guaranía, Asunción, Vol. VI, 1951.
- *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*, Mejía Baca, Lima, Vol. IV, 1981.
- SEGRE, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985.
- STEINER, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, FCE, México, 1981.
- *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona, 1982.
- TODOROV, Tzvetan, *Grammaire du "Décameron"*, The Hauge, Mouton, 1969.
- *I generi del discorso*, La nuova Italia, Scandicci, 1993.
- *Poetica della prosa. Le leggi del Racconto*, Bompiani, Milano, 1996
- *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971.
- *Teoría de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires, 1970.
- VALERO JUAN, Eva M<sup>a</sup>, *Lima en la tradición literaria del Perú: de la leyenda urbana a la disolución del mito*, Universitat de Lleida, Lleida, 2003.
- VIDAL, Hernán, *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: cuestión teórica*, Juan de la Cuesta Hispanicmonographs, Newark, Delaware, 1994.

## **9. Monografías de crítica de la cultura y estudios culturales**

- ARGUEDAS, José María, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Siglo XXI, México, [1975] 1998.
- ARGUMEDO, Alcira, *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*, Ediciones El Pensamiento Nacional, Buenos Aires, 2000.
- BARNABÉ, Mónica, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)*, Beatriz Viterbo-IEP, Lima, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernità líquida*, Laterza, Roma – Bari, 2002.
- BAYÓN Damián (ed.), *América Latina en sus artes*, Siglo XXI Editores, México [1974] 1980.
- BEVERLY, John, *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*, Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2004.
- BILBIJA, Ksenija; CELIS CARBAJAL, Paloma (eds.), *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*, Parallel Press/University of Wisconsin-Madison Libraries, Wisconsin, 2009.
- BOURDIEU, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, Eudeba, Buenos Aires, 2002.
- BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Barcelona, 2002.

- CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo (eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Miguel Ángel Porrúa, México, 1998.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires, 1999.
- GRAMSCI, Antonio, *Quaderni dal Carcere*, Istituto Gramsci, Roma, 1975, trad. sp. *Cuadernos de la Cárcel*, ERA, México, 2000.
- MODONESI, Massimo, *Subalternidad, Antagonismo, Autonomía. Marxismo y subjetivación política*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales -CLACSO, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2010.
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Editorial Andariego, Buenos Aires, [1984] 2008.
- ROJAS MIX, Miguel, *El imaginario: civilización y cultura en el siglo 21*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006.
- SIBILA, Paula, *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.
- SUTHERLAND, Juan Pablo (ed.), *Cielo dandi. Escrituras y poéticas del estilo en América Latina*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2011.
- MIGNOLO, Walter D., *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2007.

## **10. Ensayos y estudios sobre el la violencia política en Perú**

- CAIRATI, Elisa, *Il reality show di Alberto Fujimori*, Tesis de Maestría, Università degli Studi di Milano, Milano, 2011 (inédito).
- CASTIGLIONE, Alfonso, *El preso 3008. Testimonio de un periodista en prisión*, Fondo Editorial de la Asociación de Periodistas del Perú, Lima, 2003.
- CECCOLI, Silvano, *Il Perú di Sendero Luminoso dalla cattura di Gonzalo alla fuga di Fujimori*, AIEP Editore, San Marino, 2001.
- *Il ritorno di Sendero Luminoso: conflitti sociali e “guerra popolare” in Perú dal 2001 al 2005*, AIEP Editore, San Marino, 2006.
- CECCONI, Arianna, *I sogni vengono da fuori. Esplorazioni sulla notte nelle Ande peruviane*, Ed. It., Firenze, 2012.
- CHIARAMONTI, Gabriella, *Perù, Ecuador e Bolivia. Le repubbliche impervie (1860-1990)*, Giunti, Firenze, 1992.
- CITRONI, Gabriella, *L'orrore rivelato, L'esperienza della Commissione della verità e riconciliazione in Perú: 1980-2000*, Giuffrè, Milano, 2004.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN, *Hatun Willakuy, Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*, Comisión de la Verdad y Reconciliación, Lima, [2004] 2008.
- *Informe final, Conclusiones generales*, Comisión de la Verdad y Reconciliación, Lima, 2003.
- COMISIÓN INVESTIGADORA DE LOS SUCEOS DE UCHURACCAY, *Informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay*, La Comisión, Lima, 1983.

- COORDINADORA NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS/GRUPO DE TRABAJO DE SALUD MENTAL, *Juicio a Fujimori: subjetividades, negación y juegos de poder*, Milagros Sovero, Lima, 2008.
- COX, Mark R., *Violence and Relations of Power in Andean-based Peruvian Narrative since 1980*, Tesis doctoral, Universidad de Florida, 1995 (inédito).
- *El cuento peruano en los años de la violencia*, Editorial San Marcos, Lima, 2000.
  - *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, Editorial San Marcos, Lima, 2004.
  - *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia*, Pasacalle, Lima, 2010.
- DAESCHNER, Jeff, *La guerra del fin de la democracia*, Perú Reporting, Lima, 1993.
- DEGREGORI, Carlos Iván, *La década de la antipolítica, Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*, IEP, Lima, 2000.
- *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú 1980-1989*, IEP, Lima, 2011.
  - ; RIVERA PAZ, Carlos, *Perú 1980-1993: Fuerzas Armadas, subversión y democracia, Redefinición del papel militar en un contexto de violencia subversiva y colapso del régimen democrático*, IEP, Documento de trabajo N° 53, Serie: Documentos de Política N°5, IEP, Lima, 1993.
  - ; et al., *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso*, IEP, Lima, 1996.
- DELEUZE, Gilles, "Posdata sobre las sociedades de control", en Ferrer, Christian (ed.), *El lenguaje libertario*, vol. TI, Nordan, Montevideo, 1991.
- DE LA JARA, Ernesto, *Memoria y batallas en nombre de los inocentes: Perú 1992-2001*, IDL, Lima, 2001.
- GAVILÁN SÁNCHEZ, Lurgio, *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia*, IEP, Lima, 2012.
- GORRITI ELLENBOGEN, Gustavo, *Ideología y destino*, Instituto de Defensa Legal, Lima, 2003.
- HOSOYA, Hiromi, *La memoria post-colonial: tiempo, espacio y discursos sobre los sucesos de Uchuraccay*, Documento de Trabajo n. 134, IEP, Lima, 2003.
- INSTITUTO DE DEFENSA LEGAL, *Los inocentes insultados*, IDL, Lima, 1996.
- JIMÉNEZ QUISPE, Edilberto, *Chungui: violencia y trazos de memoria*, IEP, COMISEDH, DED, Lima, 2009.
- LA BELLA, Giuseppe, *Perù: Il tempo della vergogna, Rapporto finale della Commissione per la Verità e riconciliazione*, EMI, Bologna, 2004.
- MURAKAMI, Yusuke, *El espejo del otro: el Japón antes la crisis de los rehenes en el Perú*, IEP/JCAS, Lima/Tokyo, 1999.
- *Perú en la era del Chino. La política no institucionalizada y el pueblo en busca de un salvador*, IEP/CIAS, Lima/Kyoto, 2007.
- OSSIO, Juan, *Violencia estructural en el Perú: Antropología*, AEPEP, Lima, 1990.

- PORTOCARRERO, Gonzalo, *Profetas del odio, Raíces Culturales y líderes de Sendero Luminoso*, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2012.
- *Razones de sangre*, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1998.
- STABILI, Maria Rosaria, *Le verità ufficiali, Transizioni politiche e diritti umani in America Latina*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2008.
- THEIDON, Kimberly, *Entre Prójimos, el conflicto armado interno y la política de reconciliación en el Perú*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, [2004] 2009.
- TIPE SÁNCHEZ, Jaime, TIPE SÁNCHEZ, Víctor, *Uchuraccay. El pueblo donde morían los que llegaban a pie*, G7 Editores, Lima, 2015.
- UBILLUZ, Juan Carlos; HIBBETT, Alexandra; VICH, Victor, *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*, IEP, Lima, 2009.
- V.V.A.A., *Informe de la comisión investigadoras de los sucesos de Uchuraccay*, Editora Perú, Lima, 1983.
- V.V.A.A., *La muerte se escribe sola. Una historia basada en el crimen de Challapampa*, Agenciaperu/Aguilar, Lima, 2006.
- V.V.A.A., *Los enigmas del poder, Fujimori 1990-1996*, Tuesta Soldevilla Editor, Fundación Friedrich Ebert, Lima, 1996.
- V.V.A.A., *El Debate. Versión Completa del Debate realizado entre los Candidatos a la Presidencia de la República, en el Centro Cívico de Lima, el 3 de junio de 1990*, Universidad del Pacífico, Lima, 1990.

## 11. Artículos y Ensayos

- ACHUGAR, Hugo, "Historias paralelas/ historias ejemplares: la historia y la voz del otro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, Año XVIII, Lima, 2º sem. 1992.
- ALBARÁN DE ALBA, Gerardo, "Diferencias entre el periodismo de investigación en Estados Unidos y Latinoamérica", *Sala de Prensa*, núm. 32, Año III, Vol. 2, 2001, <www.saladeprensa.org>.
- ALBERCA, Manuel, "¿Existe la autoficción hispanoamericana?", *Cuadernos del CILHA*, n. 7/8, 2005-2006, pp. 115-126.
- ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis, "Periodismo y Literatura: el «Relato de viajes» como género híbrido a la luz de la pragmática", en Hernández Guerrero, José Antonio; García Tejera, M.<sup>a</sup> del Carmen; Morales Sánchez, Isabel; Coca Ramírez, Fátima (eds.), *Retórica, Literatura y Periodismo, Actas del V Seminario Emilio Castelar*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 2006, pp. 167-236.

- ALONSO MARTÍN, María del Rosario, "Así como lo vi lo conté. Elena Poniatowska y la crónica mexicana", *Antagonía, Cuadernos de la Fundación Goytisolo*, n. 3, Actas del III Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea "Periodismo y Literatura hoy", Fundación Goytisolo, Cádiz, 1998, pp. 81-97.
- AMANDO, Miguel, "Periodismo literario y literatura periodística", en *Sociología de las páginas de opinión*. ATE, Barcelona, 1982, pp. 15-31.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, "La propuesta de una escritura (en homenaje a Rodolfo Walsh)", *Revista Iberoamericana*, LII/135-136, 1986, pp. 431-445.
- ANGULO EGEE, María, "De Las Vegas a Marina D'Or. O cómo llegar desde el New Journalism norteamericano de Hunter S. Thompson hasta la nueva narrativa española de Robert Juan-Cantavella", *Olivar*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Buenos Aires, 2011, pp. 109-135.
- "Crónicas de Buenos Aires. La megalópolis porteña en el periodismo literario argentino actual", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, núm. 2, vol. 19 (julio-diciembre), 2013, pp. 615-633.
- BARNET, Miguel, "La novela-testimonio: Socioliteratura", in JARA y VIDAL, *Testimonio y Literatura*, Inst. For the study of ideology and literature, Minneapolis, 1986.
- BARONI, Raphaël, "Approches passionnelles et dialogiques de la narrativité", *Cahiers de narratologie*, n. 14, 2008, <<http://narratologie.revues.org/579>>.
- BARONTI MARCHIÓ, Roberto, "Journey without maps: il reportage narrativo", en Bottiglieri, Nicola (ed.), *Camminare Scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*. Atti del Convegno, 13-14 Dicembre, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2001, pp. 51-60.
- BEVERLEY, John, "El testimonio en la encrucijada", *Revista Iberoamericana*, núm. 164-165, Pittsburg, Vol. LIX, Julio-Diciembre 1993.
- BEVERLEY, John, "Introducción", *Revista de Crítica Literaria L.A.*, núm. 306, Lima, Año VIII, 2º sem. 1992.
- BOCCHINO, Adriana A., "Prensa Clandestina de Rodolfo Walsh: la escritura del «territorio cercado»", *CELEHIS Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Universidad Nacional Mar del Plata, Año VIII, n. 11, 1999, p. 23-38.
- BOSSIO SUÁREZ, Sandro, "Crónica peruana contemporánea: tataranieta sanguínea de la Crónica de Indias", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42, Núm. Especial, 2013, pp. 55-64.
- BUFORD, Bill, "Ryszard Kapuscinski. Mucho más que un periodista", *Ajoblanco*, n. 5, febrero de 1988, pp. 37-43.
- BUSUTIL, Guillermo, "La realidad de la ficción", en *Periodismo y Literatura*, Actas del IX Congreso, 17, 18 y 19 de octubre de 2007, Fundación Caballero Bonald, Jerez de la Frontera, 2007, pp. 215-239.
- CAIRATI, Elisa, "Cronache della guerra in Perù: il discorso apocalittico di Sendero attraverso l'opera di Gorriti", *Altre Modernità*, Numero Speciale "Apocalipsis 2012", 07/2013, pp. 215-228, <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline>>.

- "El desafío de 1509 Operación Victoria: documentar la guerra de espionaje en el Perú. Una conversación con Judith Vélez Aguirre", *Altre Modernità*, n. 11, 05/2014, pp. 179-188, <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline>>.
  - "El Periodismo Narrativo en el Perú: el Conflicto Armado Interno a través de las crónicas de Gustavo Gorriti y Ricardo Uceda", in Kulak E.C. (ed.), *Historia y cultura de España y América Latina en las fuentes literarias, documentales y artísticas*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2014, pp. 111-117.
  - "El periodismo narrativo peruano: Gorriti y las trayectorias híbridas de la no ficción", *Yuyaykusun. Revista de la Universidad Ricardo Palma, Lima - Perú*, n.7, 11/2014, pp. 231-244.
  - "Generazione narco", *Indice dei Libri del Mese*, XXXI, n.4, abril 2014, pp. 10-11.
  - "Gustavo Gorriti, Sendero: historia de la guerra milenaria en el Perú", *Altre Modernità*, n. 8, 11/2012, pp. 333-336, <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline>>.
  - "Initiations, conflicts and nations. Prologue for eight contemporary neorealist Peruvian stories", en *Beings, Stories from Peru*/Fundación para la Literatura Peruana, Londra, 2014.
  - "Las 'historias ilustrativas de la violencia' de Edilberto Jiménez: narrativa, testimonio y memoria", *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. V n.1, 6/2013, pp. 158-175 <<http://confluente.unibo.it/index>>.
  - "Periodismo narrativo peruano como territorio de la subalternidad", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42/2013, Número Especial, Universidad Complutense de Madrid, pp. 41-54, <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI>>.
- CAMPUZANO, Luisa, "Testimonios de Mujeres Subalternas Latinoamericanas", in REIS, Livia de Freitas, PORTO, Maria Berdanette, VIANNA, Lúcia Helena, *Anais di VII Congresso Nacional Mulher e Literatura*, Vol. 1, EdUFF, Rio de Janeiro, 1999.
- CAPARRÓS, Martín, "Contra los cronistas", 2008, in Jaramillo Agudelo, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericanan actual*, Alfaguara, Madrid, 2012, pp. 613-615.
- "Por la crónica", 2007, in Jaramillo Agudelo, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericanan actual*, Alfaguara, Madrid, 2012, pp. 607-612.
- CÁRDENAS, Tanius Karam, "Acercamiento semiótico al estudio de la crónica testimonial en la obra de Elena Poniatowska", *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, n. 33, 2006, <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/eleponia.html>>.
- CARRIÓN, Jorge, "Del viaje. Penúltimas tendencias", *Revista Quimera*, n. 284-285, pp. 33-55.
- "Metaviajeros", *Revista Quimera*, n. 284/5 (julio-agosto), 2007, pp. 31-68.
  - "¿Una tradición silenciada? Hacia un corpus de la literatura nómada", *Revista Lateral*, n. 123, marzo 2005, en <<http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/123/carrion.htm>>.
- CIFUENTES, María Ángela, "Sobre medios, masa, cultura popular en las crónicas de Carlos Monsiváis", *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, n. 36, Quito, enero 2010, pp. 147-156.

- CHARTIER, Roger, "Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la función-autor", *Signos Históricos*, n. 1, enero-junio de 1999.
- CLARK, Roy Peter, "The False Dichotomy and Narrative Journalism", *Nieman Reports*, vol. 54, n. 2, 2000, pp. 11-12.
- CORNEJO POLAR, Antonio, "Costumbrismo y periodismo en el Perú del siglo XIX", *Estudios de Literatura Peruana*, Universidad de Lima y Banco Central de Reserva, 1998, p. 75-105.
- "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 4, No. 7/8, 1978, pp. 7-21.
  - "Relaciones entre el costumbrismo peruano y el español", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 539-540, 1995, pp. 59-62.
- COX, Mark R., "Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con estudio previo)", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 68, 2008, pp. 227-268.
- "An Annotated Bibliography of Narrative Fiction about Sendero Luminoso and the Guerrilla War in Peru", *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1, 1998.
- DORIA, Sergi, "Entrevista con Carlos Monsiváis", *Barcelona Mètopolis: Revista de informació i pensament urbans*, 2008, <[www.barcelonametropolis.cat](http://www.barcelonametropolis.cat)>.
- Escajadillo, Tomás G., "El indigenismo narrativo peruano", *Philologia hispalensis*, Nº 4, 1, 1989, pp. 117-136.
- ELOY MARTÍNEZ, Tomás, *Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI*, Conferencia pronunciada antes la asamblea de la SIP el 26 octubre 1997, Guadalajara, México, Centros de Estudios de Medios, Buenos Aires, 1997.
- FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE DERECHOS HUMANOS, *El juicio a Fujimori: ¿El fin de la impunidad?*, n.509, noviembre 2008, pp. 10-11.
- FERNÁNDEZ VEGA, "La cólera de un particular. Rodolfo Walsh entre Borges y Perón, Estética y política" *Razón y Revolución* núm. 3, 1997, riedizione elettronica <<http://www.razonyrevolucion.org.ar>>.
- FOWKS, Jacqueline, "IDL – Reporteros, un aporte al periodismo de investigación", *Sala de Prensa*, núm. 126, 2010, Año XI, Vol. 6, <[www.saladeprensa.org](http://www.saladeprensa.org)>.
- FUENTES, Alma, "Periodismo de Precisión: la vía socio informática de descubrir noticias", *Sala de Prensa*, núm. 9, 1999, Año II, Vol.2, <[www.saladeprensa.org](http://www.saladeprensa.org)>.
- GARCÍA, Victoria, "Autor, editor, puesta en obra: desencuentros y conciliaciones en los contornos de un libro, Operación Masacre, 1957" *Discurso, Teoría y Análisis*, núm. 30, 2010, <<http://www.iis.unam.mx/discurso/general.html>>, Universidad Autónoma de México, pp. 83-107.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, "Globalizarnos o defender la identidad. ¿Cómo salir de esta opción?", *Nueva Sociedad*, n. 163, septiembre-octubre 1999, pp. 56-70.
- "La modernidad después de la posmodernidad", in BELLUZZO, Ana María de Moraes, *Modernidade: Vanguardias artísticas na América Latina*, Memorial Unesp, São Paulo, 1990.



- GARCÍA LUCERO, Dafne, "El periodismo de investigación en Argentina", *Sala de Prensa*, núm. 27, Año III, Vol. 2, 2011, <www.saladeprensa.org>.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, "El mejor oficio del mundo", Discurso a la Asamblea General de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP), Los Ángeles, 7 de octubre de 1996, pp. 1-8, <www.fnpi.org/fileadmin/documentos/imagenes/Maestros/Textos\_de\_los\_maestros/elmejor.pdf>.
- GELPÍ, Juan G., "Testimonio periodístico y cultura urbana en La noche del Tlatelolco de Elena Poniatowska", *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año IX, n. 12, Mar del Plata, 2000, pp. 285-308.
- GÓMEZ ALFARO, Antonio, "Comunicación, periodismo, literatura", *Gaceta de La Prensa*, núm. 126, Madrid, 1960.
- GONZALES ALVARADO, Osmar, "Amauta y las revistas de la época" en V.V.A.A., *Amauta, 80 años. Simposio Internacional*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 2008.
- GRILLO, Rosa Maria, "Romanzo-inchiesta, tra giornalismo e letteratura", en E. Favilene, M. Cariello, C. Saggiomo, P. Viviani, S. Obad, *Itinerari di Culture*, Loffredo Editore, Nápoles, 2011, pp. 109-122.
- GUERRIERO, Leila, "Sobre algunas mentiras del periodismo", 2006, in Jaramillo Agudelo, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012, pp. 616-626.
- GUERRIERO, Leila, "El rastro en los huesos", *Gatopardo*, n. 88, abril 2008.
- KRAMER, Mark, "Breakable Rules for Literary Journalists", in Kramer, Marc, Sims, Norman (ed.), *Literary Journalism*, Ballantine Books, New York, 1995.
- "Invasive Procedures", in SIMS, Norman, *The Literary Journalists*, Ballantine Books, New York, 1984.
  - "Reglas quebrantables para periodistas literarios", *El Malpensante*, agosto-septiembre, 2001, pp. 73-85.
- KRISIUK, Bárbara, "Política y medios de comunicación: La construcción de liderazgos neopopulistas en el marco de los multimedia, Reflexiones acerca de Menem en Argentina y Fujimori en Perú (1989-1995)", *Revista de Ciencia Política*, N.4 América Latina entre dos siglos, <www.revinciapolitica.com.ar>.
- LACARME, Jacques, "Autofiction: un mauvais genre?", en *Autofictions & Cie*, RITM, 6, Université de Nanterre, 1994.
- LITS, Marc, "Le récit médiatique: un oxymore programmatique?", *Recherches en Communication*, n. 7, 1997, pp. 36-59.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel, "La crónica de guerra: pasado y presente. El argumento de autoridad", en Hernández Guerrero, José Antonio; García Tejera, M.<sup>a</sup> del Carmen; Morales Sánchez, Isabel; Coca Ramírez, Fátima (eds.), *Retórica, Literatura y Periodismo, Actas del V Seminario Emilio Castelar*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 2006, pp. 63-165.
- MELGAR BAO, Ricardo, "Amauta: política cultural y redes artísticas e intelectuales", en V.V.A.A., *Amauta, 80 años. Simposio Internacional*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 2008.
- MIGNOLO, Walter, "Los Estudios Subalternos ¿son posmodernos o poscoloniales?: la política y las sensibilidades de las ubicaciones geoculturales", *Casa de las Américas*, La Habana, Año XXXVII, N° 204, julio-septiembre, 1996a, pp. 33-40.

- "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los Estudios (latinoamericanos) de Áreas", *Revista Iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburg, vol. LXII, N° 176 y 177, julio-diciembre, 1996b, pp. 679-686.
- MORAÑA, Mabel, "El boom del subalterno", en S. Castro-Gómez y E. Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, Porrúa, México, 1998.
- MUÑOZ, Boris, "Notas desabotonadas. La crónica latinoamericana", 2008, in Jaramillo Agudelo, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012, pp. 627-631.
- ORTIZ PEREA, Gisela; ROJAS, Percy, "Sacsamarca en la memoria...30 años después", en la página web del Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF), <<http://epaferu.org/sacsamrca-en-la-memoria30-anos-despues/>>.
- OSORNO, Diego Enrique, "Manifiesto del periodismo infrarrealista" en el blog *Nuevos Cronistas de Indias* de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, <<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/el-manifiesto-del-periodismo-infrarrealista-de-diego-osorno/>>.
- PIGLIA, Ricardo, "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad", *Revista Nuevo Texto Crítico*, núm. 12-13, 1994, pp. 13-15.
- PONIATOWSKA, Elena, "Carlos Monsiváis, el cronista", *Blog El Puercoespín*, 15 junio 2011, <<http://www.elpuercoespín.com.ar/2011/06/15/carlos-monsivais-el-cronista-por-elena-poniatowska/>>.
- RAMA, Ángel, "Las dos vanguardias latinoamericanas", *Maldoror*, 9, pp. 58-64.
- REVAZ, Françoise; PAHUD, Stéphanie; BARONI, Raphaël, "Classer les 'récits' médiatiques: entre narrations ponctuelles et narrations sérielles", en Aboubakr, Chraïbi (ed.), *Classer les récits: théories et pratiques*, L'Harmattan, Paris, 2007, pp. 59-82.
- REGUILLO, Rossana, "Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie", *Diálogos de la comunicación*, n. 58, agosto de 2000.
- RICCIO, Alessandra, "Lo testimonial y la novela testimonio", *Revista Iberoamericana*, núm. 151, Julio- Diciembre 1990, pp.1055-1068.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, "¿El boom de la crónica latinoamericana?", *Papeles Perdidos*, blog literario de El País, 15 de febrero de 2012, <[www.blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2012/02/el-boom-de-la-cronica-latinoamericana.html](http://www.blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2012/02/el-boom-de-la-cronica-latinoamericana.html)>.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel; ALBALAD AIGUABELLA, José María, "El periodismo narrativo en la era de internet: las miradas de Orsaí, Panenka, Anfibia, Frontera D y Jot Down", en Angulo Egea, María (ed.), *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*, Libros del K.O., Madrid, 2014, pp. 85-121.
- SALAZAR, Diego, "Entrevista con Alma Guillermprieto", *Letras Libres*, junio 2011, en <<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/entrevista-con-alma-guillermprieto>>.
- SALCEDO RAMOS, Alberto, "Del periodismo narrativo", 2011, in Jaramillo Agudelo, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012, pp. 632-633.
- SALCEDO RAMOS, Alberto, "La roca de Flaubert", 2010, in Jaramillo Agudelo, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012, pp. 634-635.

- SERRANO PUCHE, Javier, "Entre el periodismo y la literatura: aproximación a los *racconti-inchiesta* de Leonardo Sciascia", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 17, Núm. 2, 2011, pp. 661-674
- SIMS, Norman, "The Art of Literary Journalism" in Kramer, Marc, Sims, Norman (ed.), *Literary Journalism*, Ballantine Books, New York, 1995.
- SLODOWSKA, Elzbieta, "Miguel Barnet y la novela-testimonio", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, núm. 200, Julio-Septiembre, 2002, pp. 799-806.
- SMORKALOFF, Pamela, "De las crónicas al testimonio", *Revista Nuevo Texto Crítico*, núm. 08, Año IV, Standford University, 2º sem., 1991.
- SOTELO, Clara, "El testimonio: una manera alternativa de narrar y hacer la historia", in *Texto y Contexto*, Bogotá, num. 28, sept/dic. 1995, pp. 66-97.
- STARN, Orin, "New Literature on Peru's Sendero Luminoso", *Latin American Research Review*, Vol. 27, N. 2, 1992, pp. 212-226.
- TARIFEÑO, Leonardo, "Periodismo narrativo: el nuevo boom latinoamericano", *La Nación (Argentina)*, 10 de agosto de 2012, <[www.lanacion.com.ar/1497165-periodismo-narrativo-el-nuevo-boom-latinoamericano](http://www.lanacion.com.ar/1497165-periodismo-narrativo-el-nuevo-boom-latinoamericano)>.
- TERÁN, Óscar, "Amauta o Vanguardia?", en V.V.A.A., *Amauta, 80 años. Simposio Internacional*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 2008.
- TODOROV, Tzvetan, "Les catégories du récit littéraire", *Communication*, n. 8, 1966, pp. 125-151.
- TORRES LÓPEZ, Fabiola, "Proyecto Editorial Recreo", *El Comercio*, Lima, 19 de marzo de 2007, <<http://www.elcomerciope.com.pe/EdicionImpresa/Html/2007-03-19/ImEclima0691678.html>>.
- UBILLUZ RAYGADA, Juan Carlos, "¿Nuevos sujetos subalternos? ¡No en la nación cercada! del "Informe sobre Uchuraccay" de Mario Vargas Llosa a Madeinusa de Claudia Llosa", *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, Vol. 10, Nº 37, 2010, pp. 135-156.
- VANOOST, Marie, "Defining narrative journalism through the concept of plot", *Diegesis*, Vol.2, no. 2, 2013, pp. 77-97.
- "Journalism narratif: proposition de définition, entre narratologie et éthique", *Les Cahiers du Journalism*, no. 25, 2013, pp. 140-161.
- VALENZUELA GARCÉS, Jorge, "La experiencia literaria del Grupo Narración: El caso de las Crónicas", *UMBRAL. Revista de Educación, Cultura y Sociedad*, FACHSE (UNPRG) Lambayeque, año IV, n. 11-12, agosto 2006, pp. 213-226.
- VARGAS LLOSA, Mario, "La verdad sospechosa", *Caretas*, n. 791, 25 de septiembre de 2003.
- VERA, León, Antonio, "Hacer Hablar, la transcripción testimonial", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, Año XVIII, Lima, 2ºsem. 1992.

- VILCHEZ, Virginia, "Editorial Recreo y su contribución a la promoción de la lectura. Entrevista a Javier Arévalo", Lima, mayo de 2008, <<http://www.librosperuanos.com/editoriales/entrevista/0033/Editorial-Recreo-y-su-contribucion-a-la-promocion-de-la-lectura>>.
- VILELA, Sergio, "El fenómeno Etiqueta Negra. Cómo curar siete años de adicción a una extraña revista para distraídos", *Poder 360*, mayo de 2009, <[http://www.poder360.com/article\\_detail.php?id\\_article=1853](http://www.poder360.com/article_detail.php?id_article=1853)>.
- VILLANUEVA CHANG, Julio, "El que enciende la luz", in Jaramillo Agudelo, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012, pp. 583-606.
- VILLORO, Juan, "Diseción de un ornotorrico", Relatoría del Taller de Periodismo Narrativo con Juan Villoro, Cartagena de Indias (Colombia), del 25 al 29 de mayo de 2010, pp. 1-11, disponible en línea en <[http://www.caf.com/media/3156/RELATORIA\\_VILLORO\\_2010.pdf](http://www.caf.com/media/3156/RELATORIA_VILLORO_2010.pdf)>.
- "La crónica, el ornotorrico de la prosa", in Jaramillo Agudelo, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Madrid, 2012, pp. 577-582.
- VIÑAS, David, "Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra", *Nuevo Texto Crítico*, núms. 12-13, 1994, pp. 17-20.
- WALSH, Rodolfo, *Carta abierta de un escritor a la Junta militar*, en *Operación Masacre*, Editorial De la Flor, Buenos Aires, 2000, y disponible en línea en el *Archivo de documentos históricos "EducAr"* <<http://archivohistorico.educ.ar/content/carta-abierta-de-rodolfo-walsh-la-junta-militar>>.
- ZANNOTTI, Martina, "Il Perù e Sendero Luminoso: l'ottimismo di Humala sulla regione del VRAE", *Geopolitica. Rivista dell'Istituto di Alti Studi in Geopolitica e Scienze Ausiliarie*, 12/09/2013, <[www.geopolitica-rivista.org/23420/il-peru-e-sendero-luminoso-lottimismo-di-humala-sulla-regione-del-vrae/](http://www.geopolitica-rivista.org/23420/il-peru-e-sendero-luminoso-lottimismo-di-humala-sulla-regione-del-vrae/)>.
- ZÁRATE, Julio, "8.8 o la crónica de un instante caótico, de Juan Villoro", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, Número Especial, vol. 42, 2013, pp. 95-105.

## 12. Sitografía

- Agencia Perú* <[www.agenciaperu.com](http://www.agenciaperu.com)>
- Alberto Fujimori, páginas oficiales* <[www.albertofujimori.com](http://www.albertofujimori.com)>; <[www.albertofujimori.org](http://www.albertofujimori.org)>
- Alertanet en Derecho y Sociedad, Comisiones de la verdad*  
<[www.alertanet.org/pe-Proy-ComisionVerdad.htm](http://www.alertanet.org/pe-Proy-ComisionVerdad.htm)>
- Altre Modernità, revista de estudios culturales y literarios de la Universidad Degli Studi de Milán*  
<[www.riviste.unimi.it/index.php/AMonline](http://www.riviste.unimi.it/index.php/AMonline)>
- Amnesty International* <[www.amnesty.org](http://www.amnesty.org), [www.amnesty.org/en/region/peru](http://www.amnesty.org/en/region/peru)>; <[www.amnistia.org.pe](http://www.amnistia.org.pe)>
- Anales de Literatura Hispanoamericana, Revista de la Universidad Complutense de Madrid*  
<[www.revistas.ucm.es/index.php/ALHI](http://www.revistas.ucm.es/index.php/ALHI)>
- Andina, Agencia Peruana de Noticias* <[www.andina.com.pe](http://www.andina.com.pe)>

*Archivo de documentos históricos "EducAr"* <[www.archivohistorico.educ.ar](http://www.archivohistorico.educ.ar)>  
*Arte-Nuevo* <[www.arte-nuevo.blogspot.com](http://www.arte-nuevo.blogspot.com)>  
*Asia Times* <[www.atimes.com](http://www.atimes.com)>  
*Asociación Paz y Esperanza* <[www.pazyesperanza.org](http://www.pazyesperanza.org)>  
*Asociación Peruano Japonesa AJP* <[www.apj.org.pe](http://www.apj.org.pe)>  
*Asociación Pro Derechos Humanos APRODEH* <[www.aprodeh.org.per](http://www.aprodeh.org.per)>  
*Asociación Ser* <[www.noticiasser.pe](http://www.noticiasser.pe)>  
*BBC, sección Mundo, Latin America* <[www.news.bbc.co.uk](http://www.news.bbc.co.uk)>  
*Blog Coordinadora Nacional de Derechos Humanos* <[www.blog.dhperu.org](http://www.blog.dhperu.org)>  
*Blog del escritor Eloy Jáuregui "El-jáuregui"* <[el-jauregui.blogspot.com](http://el-jauregui.blogspot.com)> y "*Cangrejo negro*"  
<[cangrejonegro.wordpress.com](http://cangrejonegro.wordpress.com)>.  
*Blog del escritor Jorge Carrión* <[www.jorgecarrion.net](http://www.jorgecarrion.net)>  
*Blog del periodista Jaime Bedoya* <[www.noticias.terra.com.pe/trigoatomico/blog](http://www.noticias.terra.com.pe/trigoatomico/blog)>  
*Blog del periodista Marco Avilés* <[www.cronicasdewaterloo.com](http://www.cronicasdewaterloo.com)>  
*Blog del TEC de Monterrey, Seminario de Narrativa y Periodismo*  
<[www.seminariodenarrativayperiodismo.com/blog/](http://www.seminariodenarrativayperiodismo.com/blog/)>  
*Cambio 90* <[www.cambio90.pe](http://www.cambio90.pe)>  
*Caretas-Ilustración peruana* <[www.caretas.com.pe](http://www.caretas.com.pe)>  
*Caretas. Revista de la Ilustración Peruana* <[www.caretas.com.pe](http://www.caretas.com.pe)>  
*Casa de las Américas* <[www.casadelasamericas.com](http://www.casadelasamericas.com)>  
*Centro de Investigación Periodística* <[www.ciperchile.cl](http://www.ciperchile.cl)>  
*Centro Institucional para la justicia Transicional* <[www.ictj.org](http://www.ictj.org)>  
*Cometa* <[www.cometacomunicacion.com](http://www.cometacomunicacion.com)>  
*Comisión de la Verdad y Reconciliación* <[www.cverdad.org.pe](http://www.cverdad.org.pe)>  
*CONACULTA, Consejo Nacional para Culturas y Las Artes de México* <[www.conaculta.gob.mx](http://www.conaculta.gob.mx)>  
*Congreso Peruano* <[www.congreso.com.pe](http://www.congreso.com.pe)>  
*De otros lados. Blog de literatura latinoamericana contemporánea*  
<[latinoamericanacontemporanea.wordpress.com](http://latinoamericanacontemporanea.wordpress.com)>  
*Derechos Human Rights* <[www.derechos.net](http://www.derechos.net)>  
*Diario Perú21* <[www.peru21.gob.pe](http://www.peru21.gob.pe)>  
*Diario Que Pasa* <[www.diarioquepasa.com](http://www.diarioquepasa.com)>  
*El Comercio* <[www.elcomercio.com.pe](http://www.elcomercio.com.pe)>  
*El Faro (El Salvador)* <[www.elfaro.net](http://www.elfaro.net)>  
*El Mercurio* <[www.emol.com](http://www.emol.com)>  
*El Mundo* <[www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)>

*El País* <[www.elpais.com](http://www.elpais.com)>

*El Peruano* <[www.elperuano.pe](http://www.elperuano.pe)>

*El poder en el Perú* <[www.elpoderenelperu.com](http://www.elpoderenelperu.com)>

*El Puercoespín* <[www.elpuercoespin.com.ar](http://www.elpuercoespin.com.ar)>

*Emeequís (México)* <[www.m-x.com.mx](http://www.m-x.com.mx)>

*Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF)*  
<<http://epaferu.org/sacsamrca-en-la-memoria30-anos-despues/>>

*Etiqueta Negra (Perú)* <[www.etiquetanegra.com.pe](http://www.etiquetanegra.com.pe)>

*Expreso* <[www.expreso.com.pe](http://www.expreso.com.pe)>

*Federación de Periodistas de América Latina y Caribe (FELPAC)* <[www.felpac.org](http://www.felpac.org)>

*Federación Internacional de Derechos Humanos* <[www.fidh.org](http://www.fidh.org)>

*Federación Latinoamericana de Asociaciones de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (FEDEFAM)*  
<[www.desaparecidos.org/fedefam](http://www.desaparecidos.org/fedefam)>

*Fuerza 2011, página oficial* <[www.fuerza2011.com](http://www.fuerza2011.com)>

*Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano* <[www.fnpi.org](http://www.fnpi.org)>

*Gatopardo (México, Argentina, Colombia)* <[www.gatopardo.com](http://www.gatopardo.com)>

*Geopolítica. Rivista dell'Istituto di Alti Studi in Geopolitica e Scienze Ausiliarie* <[www.geopolitica-rivista.org](http://www.geopolitica-rivista.org)>

*Gobierno de Perú, Mensajes a la Nación* <[www.congreso.gob.pe/museo/mensajes.htm](http://www.congreso.gob.pe/museo/mensajes.htm)>

*IEP, Instituto de Estudios Peruanos* <[www.iep.org.pe](http://www.iep.org.pe)>

*Instituto de Defensa Legal de Perú* <[www.idl.org.pe](http://www.idl.org.pe)>

*Instituto de Defensa Legal IDL – Reporteros, Lima* <[www.idl-reporteros.pe](http://www.idl-reporteros.pe)>

*Instituto Peruano de Educación en Derechos Humanos y la Paz- IPEDEHP* <[www.ipedehp.org.pe](http://www.ipedehp.org.pe)>

*Instituto Prensa y Sociedad* <[www.ipys.org](http://www.ipys.org)>

*Juicio a Fujimori* <[www.juicioafujimori.org.pe](http://www.juicioafujimori.org.pe)>; <[www.fujimoriontrial.org](http://www.fujimoriontrial.org)>

*La historia en el Perú* <[www.la.historiaenelperu.blogspot.com](http://www.la.historiaenelperu.blogspot.com)>

*La Nación (Argentina)* <[www.lanacion.com.ar](http://www.lanacion.com.ar)>

*La República* <[www.larepublica.pe](http://www.larepublica.pe)>

*Lamujerdemivida (Argentina)* <[www.lamujerdemivida.com.ar](http://www.lamujerdemivida.com.ar)>

*Letras Libres (México)* <[www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com)>

*Memorial "El Ojo que Lloro"* <[www.memorialelojoquellora.blogspot.com](http://www.memorialelojoquellora.blogspot.com)>

*Ministerio de Justicia de Perú* <[www.mijus.gob.pe](http://www.mijus.gob.pe)>

*Movimiento Amplio de Mujeres Línea Fundacional – Perú* <[www.mamfundacional.org](http://www.mamfundacional.org)>

*Movimiento Ciudadano "Para que no se Repita"* <[www.paraquenoserepita.org.pe](http://www.paraquenoserepita.org.pe)>

*Nieman Foundation for Journalism at Harvard*  
<[www.nieman.harvard.edu/NiemanFoundation/ProgramsAndPublications/NarrativeJournalism](http://www.nieman.harvard.edu/NiemanFoundation/ProgramsAndPublications/NarrativeJournalism)>

*Nuevos Cronistas de Indias* <nuevoscronistasdeindias.fnpi.org>  
*Otra Mirada* <www.otramirada.pe>  
*Ovalo de la Esperanza* <www.arte-nuevo.blogspot.com/2010/06/vandalismo-institucionalizado.html>  
*Página Libre* <www.paginalibre.net>  
*Papeles Perdidos, blog literario de El País* <www.blogs.elpais.com/papeles-perdidos.html>  
*Paz y Esperanza* <www.pazyesperanza.org>  
*Peace Reporter* <www.peacereporter.net>  
*Perù 30* <www.peru30.wordpress.com>  
*Peruvian Graffiti* <www.gci275.com/peru>  
*Pintemos Nuestra Memoria* <www.pintemosnuestramemoria.blogspot.com>  
*Proyecto La Cantuta, en la boca del Diablo* <www.enlabocadeldiablo.com>  
*Qatary Panituri* <www.derechoalaverdad.blogspot.es>  
*Radical Liberty Press* <www.rvg-press.net>  
*Revista Andina* <www.revistandina.perucultural.org.pe>  
*Revista de Ciencia Política* <www.revenciapolitica.com.ar>  
*Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* <www.ase.tufts.edu/romlang/rcll/normas.htm>  
*Revista de Investigación en Psicología* <www.pepsic.bvsalud.org>  
*Revista Iberoamericana* <www.revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana>  
*Revista Ideele* <www.revistaideele.com>  
*Revista Lateral* <www.circulolateral.com/revista>  
*Revista Oiga* <www.revistaoigaenelperu.blogspot.com>  
*Revista Tónica* <www.revistatonica.com>  
*Sala de Prensa* <www.saladeprensa.org>  
*Selvas.org, Osservatorio Informativo sulle Americhe* <www.selvas.eu>  
*SoHo (Colombia)* <www.soho.com.co/intro>  
*Transparency International* <www.transparency.org>  
*Vanity Fair (España)* <www.revistavanityfair.es>  
*Virginia Quarterly Review. A national journal of literature & discussion* <www.vqronline.org>

## Agradecimientos

Esta investigación no hubiera sido posible sin la presencia, la confianza, los estímulos, el ejemplo en el compromiso y en la tenacidad de la Profesora Emilia Perassi, Catedrática de Lenguas y Literaturas Hispanoamericanas y Directora de la Sección de Estudios Ibéricos de la Universidad Degli Studi de Milán, quien no solo creyó en mí, sino que hizo posible que yo también lo hiciera.

Además, he tenido la suerte de estar rodeada, en mi recorrido doctoral, por investigadores y profesores, que mucho aportaron a mi formación académica, y, sobre todo, humana: la Profesora Laura Scarabelli, de la Universidad Degli Studi de Milán, la Profesora Anamaria González Luna, de la Universidad Degli Studi de Milán-Bicocca, el Profesor Edoardo Balletta, de la Universidad Degli Studi de Bologna y la Profesora Giovanna Minardi, de la Universidad Degli Studi de Palermo, quienes compartieron conmigo estos años y estas reflexiones.

Imposible, por otro lado, no querer abrazar a los colegas del doctorado, a estas almas grandes y generosas con las que crecemos, a las que confiamos nuestras zozobras más inquietantes, nuestras esperanzas más íntimas, nuestro ser más verdadero, y que, pese a todo ello, se quedan a nuestro lado: la imprescindible Doctora Giuliana Calabrese, pero también nuestro querido compañero de sección Alberto Maffini, a quién le va a tocar después, y, cómo no, a los Doctores Elisabetta Bevilacqua, Chiara Buglioni, Marco Canani, Alessandro Achilli y Elisa Alberani, con los que luché desde el primer día, y, a todos los doctorandos que formaron parte del Comité Organizador de las I Jornadas de Estudios Doctorales del Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad Degli Studi de Milán y a los que participaron en el coloquio. Por último, quiero agradecer a dos colegas cuyo trabajo, cuyas figuras, y cuyo ejemplo me fascinaron y me inspiraron desde lejos, y que, estoy segura, serán grandes faros en las tormentas de las literaturas hispanoamericanas: los Doctores Jesús Cano Reyes, de la Universidad Complutense de Madrid, y Paul Baudry, de la Universidad de París-Sorbonne.

Otro agradecimiento necesario va a las colegas de la Universidad Degli Studi de Milán-Bicocca, capitaneadas por la Profesora Anamaria González Luna: Nina, Laura, Ana, Marta y Mará, así como a los colegas más cercanos de las escuelas en las que he prestado servicio en estos años, cuya presencia y cuyo apoyo han sido para mí un verdadero regalo.

Escribía Gustavo Gorriti en *La Calavera en negro*: "Escribí el libro en casa. Mi familia me aguantó. Eso bordea lo heroico", y tenía razón. Gracias, sin más, y desde lo más profundo de mi alma, a mis héroes: a Luca, a mi hermana, a mi sobrino y a mis padres, por saber esperar, entender, amar. Por estar allí cada día haciéndome sentir su comprensión y su fuerza, aun cuando más me necesitaban. Y, finalmente, gracias también a mi gran familia de amigas y amigos con los que cada día es verano, y que sin ellos no valdría la pena.