

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL
DOCTORADO EN COMUNICACIÓN

Trabajo de Tesis realizado como requisito para optar al título de
DOCTOR EN COMUNICACIÓN

TÍTULO DEL TRABAJO:

Procedimientos narrativos, procesos creativos y de producción de los cronistas
ecuatorianos en las revistas de periodismo literario. Un estudio de los casos
Mundo Diners, SoHo y Gatopardo.

Autor: Jeovanny Benavides

Directora: Dra. Natalia Aruguete

2016

A Elena: en tu silencio, en la eternidad.

Agradecimientos

Este trabajo fue posible gracias a la sabia lectura, paciencia, tiempo, tolerancia, colaboración y conocimiento de Natalia Aruguete, mi directora de tesis y guía en este proceso. Gracias por la orientación constante durante los años recorridos en esta investigación, por el cariño y la generosidad durante las horas compartidas. Gracias por ser luz en los momentos precisos. Y, más que todo, gracias por la amistad.

A Indelira, mi esposa, fiel compañera en estos 18 años juntos. Gracias por ver colores hasta cuando nuestro cielo ha estado gris.

A Diana y Victoria, mis hijas, por las risas de estos años juntos, por ser la fe para enfrentar la vida y mis ganas de vivir cada mañana.

A Mariana y Miguel, mis padres, que me dieron hasta lo que no tenían sin que yo lo mereciera, gracias por el esfuerzo cotidiano, por el apoyo y el amor.

Gracias al Gobierno del Ecuador por la beca que me permitió culminar este proceso. Y un agradecimiento especial a la Universidad Técnica de Manabí (Ecuador) por el apoyo y la confianza de siempre.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	1
Estructura de la tesis.....	6
Objetivos y preguntas de la investigación.....	7
PRIMERA PARTE: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	10
CAPÍTULO I. PERSPECTIVAS TEÓRICAS.....	12
1.1. El comparatismo periodístico-literario.....	12
1.1.1. Tradición, vínculos y relaciones de los estudios literarios con los estudios periodísticos.....	13
1.1.2. Modalidades del comparatismo periodístico-literario.....	14
1.1.2.1. La vertiente historiológica.....	14
1.1.2.2. La vertiente tematólogica.....	15
1.1.2.3. La caracterización morfológica.....	17
1.1.2.4. El enfoque de la parcela genológica.....	19
1.1.3. El estudio de las revistas ecuatorianas especializadas por medio del comparatismo periodístico-literario.....	20
1.2. La teoría de la narrativa.....	22
1.2.1. La perspectiva narratológica y su vínculo con la crónica periodística.....	26
1.2.2. Procedimientos de escritura y narración empleados en las revistas de periodismo literario.....	28
1.2.2.1. La recreación de escenas.....	28
1.2.2.2. La construcción de diálogos.....	29
1.2.2.3. La configuración del tipo de narrador.....	30
1.2.2.4. El uso del tiempo en el relato periodístico-literario.....	36
1.3. Los procesos creativos y de producción de los cronistas: la perspectiva tradicional del <i>Newsmaking</i> y el enfoque biográfico.....	38
1.3.1.1. El <i>Newsmaking</i>	39
1.3.1.1. El <i>Newsmaking</i> y los nexos con la crónica periodística.....	41
1.3.1.2. Formas de representar los hechos y de construir socialmente la realidad.....	45

1.3.1.3. Los <i>habitus</i> en las rutinas periodísticas.....	49
1.3.1.4. El Nuevo Periodismo y las rutinas productivas	52
1.3.1.5. El periodismo literario a la luz del proceso de producción propuesto por el <i>Newsmaking</i>	53
1.3.2. El enfoque biográfico.....	54
1.3.2.1. Mirada histórica del desarrollo del abordaje biográfico en las ciencias sociales.....	55
1.3.2.2. Fundamentos epistemológicos: la perspectiva biográfica en la construcción de la realidad.....	57
1.3.2.3. Las funciones y clasificación del enfoque biográfico	58
1.3.2.4. Los nexos del enfoque biográfico con la crónica periodística.....	59
1.3.2.5. El proceso creativo de los autores a partir de la mirada biográfica.....	60
 CAPÍTULO II. EL CONTEXTO DE LAS REVISTAS DE PERIODISMO LITERARIO EN AMÉRICA LATINA.....	
2.1. El contexto académico-cultural.....	65
2.1.1. Los autores y las revistas culturales: voz, incursión y compromiso en el campo intelectual.....	66
2.1.2. La producción cultural en América Latina: la tradición de las revistas culturales y literarias.....	69
2.1.3. El modernismo, desarrollo y evolución de la crónica y las publicaciones especializadas en América Latina y el Ecuador.....	74
2.1.4. El legado de las revistas culturales al periodismo literario latinoamericano. Análisis de casos.....	78
2.1.4.1. La revista argentina <i>Sur</i>	79
2.1.4.2. La revista <i>Casa de las Américas</i>	82
2.1.4.3. El caso paradigmático de la revista <i>Vuelta</i> de Octavio Paz en México.....	83
2.1.5. Las revistas contemporáneas de periodismo literario: cartografía de un auge que se abre paso en la región.....	85
2.1.6. Las revistas de periodismo literario en el Ecuador.....	87
2.1.6.1. Caso <i>Mundo Diners</i>	88
2.1.6.2. Casos <i>SoHo</i> y <i>Gatopardo</i>	91

2.1.7. Hacia un estado de la cuestión: estudios de la crónica y de las revistas especializadas en América Latina.....	96
2.2. El contexto político en el Ecuador.....	102
2.2.1. La década de 1970: golpe de Estado, dictadura y retorno a la democracia.....	102
2.2.2. Década del 80 e inicios de los 90: de la muerte del presidente Roldós, la crisis política y rol de los medios de comunicación.....	103
2.2.3. Los años de inestabilidad política: 1996-2006.....	106
2.2.4. El gobierno socialista de Rafael Correa: el nacimiento de los medios públicos en el Ecuador.....	108
CAPÍTULO III	
3. LA CRÓNICA PERIODÍSTICA COMO OBJETO DE ESTUDIO.....	111
3.1. Introducción.....	111
3.2. Antecedentes, inicios y contexto.....	112
3.3. El abordaje comparatista: del género literario al género periodístico.....	113
3.4. La crónica y su relación con la historia.....	116
3.5. La crónica y su nexos con el Nuevo Periodismo.....	118
3.6. La crónica y el boom literario latinoamericano.....	121
3.7. Definiciones de la crónica y un acercamiento a su taxonomía.....	122
3.8. Características de la crónica latinoamericana.....	126
3.9. La tradición de la crónica en el Ecuador y sus autores.....	128
SEGUNDA PARTE. INVESTIGACIÓN EMPÍRICA.....	
CAPÍTULO IV. METODOLOGÍA.....	
4.1. Introducción.....	133
4.2. La técnica del análisis cualitativo.....	133
4.3. La técnica de las entrevistas biográfico-narrativas.....	134
4.4. Unidad de Análisis.....	136
4.5. Unidades de contexto.....	137
4.5.1. Población y muestra.....	137
4.5.2. Diseño muestral.....	138
4.6. Crónicas periodísticas y autores seleccionados en la muestra.....	138

4.7. Los procedimientos narrativos en las crónicas de las revistas ecuatorianas de periodismo literario.....	139
4.8. Las entrevistas biográfico-narrativas a los cronistas ecuatorianos.....	141

CAPÍTULO V. ANÁLISIS Y PRESENTACIÓN DE RESULTADOS:

LAS CRÓNICAS Y SUS AUTORES.....	145
5.1. Introducción.....	145
5.1.1. Los procedimientos narrativos empleados en las crónicas publicadas en las revistas ecuatorianas de periodismo literario.....	146
5.1.1.1. La articulación del tiempo.....	147
5.1.1.2. La recreación de escenas dramáticas.....	152
5.1.1.3. La configuración del tipo de narrador.....	156
5.1.1.4. La construcción de diálogos.....	161
5.2. El estudio de los cronistas ecuatorianos: las entrevistas biográfico-narrativas.....	166
5.2.1. Análisis de la primera dimensión: trayectoria personal y profesional.....	169
5.2.1.11. Conclusiones del análisis de la primera dimensión de las entrevistas biográfico-narrativas.....	187
5.2.2. Análisis de la segunda dimensión: proceso de producción periodística.....	188
5.2.2.11. Conclusiones del análisis de la segunda dimensión de las entrevistas biográfico-narrativas.....	205
5.2.3. Análisis de la tercera dimensión: procesos creativos.....	207
5.2.3.11. Conclusiones del análisis de la tercera dimensión de las entrevistas biográfico-narrativas.....	223
5.3. Los rasgos que los procesos creativos y de producción dejan en los procedimientos narrativos empleados por los cronistas ecuatorianos.....	225
5.4. Relación de los procedimientos narrativos con los procesos de producción de los cronistas ecuatorianos.....	227
5.4.1. La articulación del tiempo en la crónica y sus nexos con el trato con los personajes.....	228
5.4.2. La recreación de escenas dramáticas y su vínculo con los tiempos destinados a la reportería.....	230
5.4.3. La configuración del tipo del narrador y su relación con la forma	

en que son asignados los temas.....	232
5.4.4. La construcción de diálogos y su relación con las formas de investigar y el trato con el editor.....	235
CAPÍTULO VI. CONCLUSIONES.....	239
6.1. Introducción.....	239
6.2. Sobre los procedimientos narrativos empleados por los cronistas ecuatorianos.....	239
6.3. Sobre los procesos creativos y de producción de los cronistas de las revistas ecuatorianas de periodismo literario.....	240
6.4. Sobre la relación entre los procedimientos narrativos y los procesos creativos y de producción de los cronistas en las revistas especializadas.....	240
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	244
ANEXOS	
Anexo 1. Guía de entrevistas.....	261
Anexo 2. Tabla de análisis. Primera dimensión de las entrevistas biográfico-narrativas.....	263
Anexo 3. Tabla de análisis. Segunda dimensión de las entrevistas biográfico-narrativas.....	266
Anexo 4. Tabla de análisis. Tercera dimensión de las entrevistas biográfico-narrativas.....	269
Anexo 5. Desarrollo de entrevistas biográfico-narrativas a los cronistas ecuatorianos.....	272
Anexo 6. Sistematización de los procedimientos narrativos empleados en las crónicas.....	336
Anexo 7. Crónicas analizadas.....	347

ÍNDICE DE TABLAS:

Tabla 1. Cronistas ecuatorianos y crónicas analizadas.....	139
Tabla 2: La articulación del tiempo en las crónicas analizadas.....	150
Tabla 3: La construcción de escena por escena en las crónicas estudiadas.....	155
Tabla 4: La construcción del tipo de narrador en las crónicas estudiadas.....	160
Tabla 5: Empleo de diálogos en las crónicas analizadas.....	165
Tabla 6: Dimensiones y categorías de análisis de los cronistas.....	168
Tabla 7: Análisis de la primera dimensión: trayectoria personal y profesional de los cronistas ecuatorianos.....	264
Tabla 8: Análisis de la segunda dimensión: proceso de producción.....	267
Tabla 9: Análisis de la tercera dimensión: procesos creativos.....	270

**Procedimientos narrativos, procesos creativos y de producción de los cronistas
ecuatorianos en las revistas de periodismo literario. Un estudio de los casos *Mundo
Diners, SoHo y Gatopardo*.**

Introducción

“Leedme con atención. Voy a narrar una sabrosa historia”.

Roberto Arlt¹

Las relaciones entre la literatura y el periodismo constituyen un campo fértil para la investigación. Esta simbiosis señala el vínculo entre tendencias creativas que en América Latina cuenta con una gran tradición. Particularmente, las manifestaciones periodístico-literarias como la crónica se han abierto paso en las revistas especializadas. En el Ecuador tienen presencia tres de las principales publicaciones de la región: *Mundo Diners, SoHo y Gatopardo*². Debido a este auge surgió un grupo de cronistas que ha publicado regularmente textos en los que brindan una mirada particular sobre la realidad social. Ese abordaje particular ha sido posible gracias a los procedimientos narrativos propios del campo de la ficción literaria que utilizan estos autores, los procedimientos con los que construyen sus textos, sus rutinas de trabajo, sus procesos de creación y sus rasgos escriturales. Consideramos que este fenómeno es merecedor de ser abordado en el presente estudio.

La clave de esta Tesis la encontramos en la razón misma de la crónica: en su hibridación. Este género ha sido definido como el “ornitorrinco de la prosa”, ese animal

¹ Arlt, Roberto. “Batallita naval por un cabaret florante”, en *El Mundo*, 28 de septiembre de 1939. Al margen del cable.

² La edición ecuatoriana de la revista *Gatopardo* se editó entre mayo de 2012 y diciembre de 2014. Durante este tiempo los autores de este país publicaron crónicas que son consideradas en nuestra investigación.

extraño que incorpora toda clase de rasgos ajenos (Villoro, 2005); el “centauro” por su dualidad en el que coinciden todas las mezclas y cuya mixtura misma está ya convertida en una unidad singular y autónoma (Rotker, 1992). Ese carácter híbrido es el que le da sentido a la crónica, que tiene en la indefinición uno de sus rasgos que la asemejan mucho a la concepción de “anfibia” que Hegel (1989) le daba al hombre moderno en su “Estética”, pues como género tiene que desarrollarse en medio de dos mundos que se contradicen, la literatura y el periodismo, de modo que “deambula por esta contradicción y, arrojada de un lado para otro, no puede satisfacerse ni en uno ni en otro” (p. 43). Y, decíamos, la clave de este estudio se encuentra en la hibridación, porque lo que proponemos para abordar nuestra investigación, tanto en su enfoque teórico como metodológico, está caracterizado por la mixtura de distintas perspectivas para conseguir nuestro principal objetivo: analizar los rasgos que los procesos creativos y de producción dejan en los procedimientos narrativos empleados por los cronistas ecuatorianos en las revistas de periodismo literario del Ecuador *Mundo Diners*, *SoHo* y *Gatopardo*.

Nuestro objeto de estudio lo abordamos a partir de la implicación de cuatro fundamentos teóricos: el comparatismo periodístico-literario, perspectiva que nos ha servido para profundizar en las relaciones y vínculos entre estas dos disciplinas; la teoría de la narrativa, que nos ha sido útil para determinar los procedimientos narrativos de las crónicas analizadas; el enfoque biográfico y el *Newsmaking*, teorías con las que analizamos la organización de los procesos creativos y de producción de los autores ecuatorianos y con las que comprendemos el desarrollo de sus rutinas periodísticas. Consideramos que el aporte de los soportes teóricos propuestos le brinda un marco epistemológico al ámbito del periodismo literario y enriquecen los estudios sobre esta disciplina. Respecto de la parte metodológica, los

procedimientos narrativos en las crónicas los abordamos con un análisis cualitativo, mientras que para conocer los procesos creativos y de producción de los cronistas ecuatorianos empleamos entrevistas biográfico-narrativas. La hibridación metodológica también la rescatamos como un aporte concreto de esta investigación.

Las revistas ecuatorianas de periodismo literario son los principales medios de expresión de los cronistas, pero no constituyen el fin último de nuestra investigación. Sobre estas publicaciones nos ha interesado explorar en aspectos que ni la academia ni los estudiosos se han preocupado en indagar, como el hecho de que rescatan la tradición de las revistas culturales y literarias latinoamericanas. Consideramos que las revistas contemporáneas especializadas son herederas de medios como *Sur* de Argentina, *Casa de las Américas* de Cuba o la revista *Vuelta* de México, porque con la difusión de sus textos los cronistas generan un diálogo con intelectuales y académicos. Establecer un vínculo entre estas publicaciones es esencial en nuestro estudio para entender el origen, la tradición y los debates que surgen a partir de estos medios. Por la naturaleza de nuestro trabajo obviamos abordajes que otros investigadores podrían considerar pertinentes como la influencia de las líneas editoriales o los criterios empresariales de estas revistas. Al ser *freelances* y no estar en una redacción todos los días, analizamos los procesos creativos y de producción de los cronistas ecuatorianos en base a la siguiente distinción conceptual:

- a. El proceso de producción lo asumimos como el conjunto de procedimientos con los cuales los cronistas ecuatorianos construyen la realidad. La articulación de estas prácticas configura una rutina que condiciona la publicación del texto. Las categorías que consideramos que son parte de la cultura profesional de estos autores son las

siguientes: trato con las fuentes y personajes, formas en que son elegidos o asignados los temas, formas de investigar y recopilar datos, tiempos de investigación y reportería y trato con el editor de la revista de periodismo literario. Este proceso lo abordamos desde el enfoque teórico del *Newsmaking*.

- b. Con la definición de proceso creativo nos referimos al trabajo ontológico autorial de los cronistas, a la forma en que escriben sus textos y configuran una rutina para redactar y construir sus historias. De esta manera nos acercamos a la trastienda de sus trabajos como autores y a la génesis de sus escrituras. En nuestra investigación los componentes de este proceso son los siguientes: espacios de creación, formas en que se estructuran los textos, recursos literarios empleados, proceso de escritura y plazos de escritura y edición. Esta instancia la abordamos a partir de la perspectiva del enfoque biográfico.

Para vincular ambos procesos acudimos en nuestro trabajo empírico a un análisis cualitativo, pero principalmente a entrevistas biográfico-narrativas. Este tipo de entrevistas, dice Sautu (2004), es inestructurado y contiene un alto número de descripción de situaciones, sucesos e interpretaciones subjetivas. En nuestro estudio seleccionamos una muestra significativa de diez crónicas publicadas en las revistas de periodismo literario y realizamos diez entrevistas biográfico-narrativas a igual número de autores. Con ello pretendemos determinar los rasgos que los procesos creativos y de producción dejan en la forma en que están escritos los textos. A cada cronista lo estudiamos desde su individualidad y su particular forma de construir la realidad. Sin embargo, a medida que nos encontramos con hallazgos teórico-metodológicos establecemos relaciones vinculantes y conexiones con nuestro objeto

de estudio. Creemos que así como la crónica le da voz a sus personajes por medio de recursos como el diálogo, el enfoque metodológico que proponemos también debería recoger los testimonios de sus autores. Y este propósito lo podemos alcanzar por medio de las entrevistas que empleamos a partir de las tres dimensiones que construimos: trayectoria personal y profesional, procesos de producción y procesos creativos. La narración de las experiencias de los cronistas por medio del enfoque biográfico nos ha permitido acercarnos al modo en el que interpretan la información que conforma sus historias. Con ello exploramos en sus trayectorias vitales y perspectivas autoriales, en sus rituales de escritura, en la forma en que piensan, en sus ideas y en la manera en que construyen su visión del mundo. A través del conjunto de dimensiones que proponemos nos acercamos a aspectos que las perspectivas tradicionales suelen omitir.

Tradicionalmente se han estudiado las rutinas de los periodistas que se encuentran en la redacción de un medio. Con frecuencia han surgido investigaciones sobre los mecanismos de escritura, recursos de composición y estilo empleados por los periodistas en sus textos. Sin embargo, no son habituales enfoques que traten sobre el proceso de producción de un autor *freelance* en el que existe la imposibilidad de realizar un abordaje *in situ*. Así como tampoco abundan trabajos sobre sus procesos creativos de escritura ni estudios que vinculen ambas perspectivas con los procedimientos narrativos de sus autores. En este contexto, la formulación misma de nuestra investigación constituye un aporte, en tanto involucra una combinatoria inhabitual de aspectos y saberes.

Estructura de la tesis

El capítulo I, “Perspectivas Teóricas”, está dedicado a la exposición de las corrientes teóricas en las que se basa el trabajo empírico de esta Tesis: el comparatismo periodístico-literario, la teoría de la narrativa, el *Newsmaking* y el enfoque biográfico. Este capítulo está organizado en diversos apartados en los que se desarrollan las premisas de la teoría del comparatismo periodístico-literario, a partir de este enfoque hacemos un recorrido entre las relaciones, los vínculos y nexos entre el periodismo y la literatura. En segundo término describimos la teoría de la narrativa. Aquí exponemos las líneas teóricas de este abordaje y la relación que posee con nuestro objeto de estudio. Además indagamos en los procedimientos narrativos empleados por los cronistas en la escritura de sus textos. Posteriormente, analizamos los fundamentos teóricos del enfoque biográfico y del *Newsmaking*, para establecer los vínculos de ambas perspectivas con los procesos creativos y de producción de los cronistas.

El capítulo 2, “El contexto de las revistas ecuatorianas de periodismo literario”, está integrado por una revisión del contexto académico-cultural de estas publicaciones en América Latina y por una perspectiva histórica del panorama político ecuatoriano. Este abordaje es relevante porque permite entender el contexto en que funcionan las revistas de periodismo literario en el Ecuador y la determinación histórica de sus prácticas profesionales.

El capítulo 3, “La crónica periodística como objeto de estudio”, está conformado por una revisión de la evolución que ha tenido este género. Además lo relacionamos con la historia, el Nuevo Periodismo, el modernismo y el boom literario latinoamericano. En este apartado también analizamos el desarrollo de la crónica en las revistas especializadas.

La segunda parte de la Tesis está conformada de la siguiente manera:

En el capítulo 4, “Estrategia metodológica”, describimos las técnicas e instrumentos utilizados en la investigación, mientras que en el capítulo 5, “Investigación empírica”, exploramos en los procedimientos narrativos y en los procesos creativos y de producción de los cronistas ecuatorianos. A partir de un análisis cualitativo de los textos y de la elaboración de entrevistas biográfico-narrativas a los cronistas ecuatorianos respondemos a las distintas preguntas de la investigación. Finalmente, en el capítulo 6 exponemos las principales conclusiones que surgen de esta Tesis, tanto en su dimensión teórica como empírica.

Objetivos y preguntas de la investigación

Objetivo general:

El objetivo de esta Tesis es analizar los rasgos que los procesos creativos y de producción dejan en los procedimientos narrativos empleados por los cronistas ecuatorianos en las revistas de periodismo literario del Ecuador *Mundo Diners*, *SoHo* y *Gatopardo*.

Para concretar el abordaje sistemático del objeto de estudio descrito, esta investigación se basa en los siguientes objetivos:

Objetivos específicos:

1. Analizar los procedimientos narrativos a través de los cuales los cronistas ecuatorianos construyen los textos publicados en las revistas especializadas.

2. Comprender la organización de los procesos creativos y de producción de los cronistas ecuatorianos y sus rutinas periodísticas en las revistas de periodismo literario.

3. Explorar la relación existente entre los factores que participan de los procedimientos narrativos y los procesos creativos y de producción de los cronistas ecuatorianos.

Pregunta central:

¿Cuáles son los rasgos que los procesos creativos y de producción de los autores ecuatorianos dejan en los procedimientos narrativos de las crónicas publicadas en las revistas de periodismo literario *Mundo Diners*, *SoHo* y *Gatopardo*?

Preguntas de la investigación:

1. ¿Cuáles son los procedimientos narrativos empleados por los autores ecuatorianos en las crónicas publicadas en las revistas especializadas?

2. ¿De qué forma perspectivas tan distintas como la teoría narrativa, el *Newsmaking* y el enfoque biográfico abordan el estudio de las crónicas publicadas en las revistas ecuatorianas de periodismo literario?

3. ¿Qué particularidades presenta y cómo se organizan las rutinas de producción periodística de los autores *freelances* que escriben para las revistas ecuatorianas de periodismo literario?

4. ¿Qué relación es posible establecer entre los procedimientos narrativos utilizados en las crónicas analizadas y los procesos creativos y de producción de sus autores?

PRIMERA PARTE:

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

CAPÍTULO I

PERSPECTIVAS TEÓRICAS

1.1. El comparatismo periodístico-literario

La orfandad teórica y la escasa argumentación académica en el ámbito periodístico encuentran una aportación importante en los estudios literarios. De hecho, la literatura ha ayudado a entender problemas o fenómenos propios del periodismo. El estudio de sus relaciones cuenta con una gran tradición conocida como periodismo literario. Esta tradición señala el entronque entre dos tendencias creativas que se encuentran en un diálogo permanente. Precisamente, la investigación que presentamos enmarca su análisis en la hibridación y profundos nexos entre ambas disciplinas.

El enfoque con que analizamos esta simbiosis es el comparatismo periodístico-literario (CPL), teoría fundada en 1999 por el investigador catalán Albert Chillón. Se trata de una perspectiva que aborda de manera comparativa la cultura periodística y la literaria y estudia de forma multidisciplinar las relaciones fecundas entre estas dos ramas. Este abordaje se halla inmerso dentro de la tradición de la crítica cultural. Con ello se ha prestado atención a aquellas expresiones anteriormente ignoradas o subestimadas, como lo es la escritura periodística. Relacionamos, además, diferentes áreas de la comparatística tradicional como las modalidades historiológica, tematólogica, morfológica y genológica. Nuestro estudio se nutre de algunas de estas vertientes, en especial de la morfológica, por su utilidad para el análisis de los procedimientos narrativos de las crónicas escritas por los autores ecuatorianos en las revistas *Mundo Diners*, *SoHo* y *Gatopardo*. De esta forma, vinculamos una actividad cultural,

como la publicación de revistas especializadas, con una actividad de naturaleza eminentemente lingüística, como es el estudio de los textos periodísticos literarios.

1.1.1. Tradición, vínculos y relaciones de los estudios literarios con los estudios periodísticos

El puente que tiende la literatura hacia diferentes culturas, campos del saber y áreas especializadas de estudio es la literatura comparada. El comparatismo periodístico-literario es una derivación de esta disciplina. La literatura comparada estudia los nexos estrictamente intraliterarios que pueden establecerse entre dos textos. El término “*littérature comparée*” (literatura comparada) fue acuñado en Francia entre 1828 y 1840 para determinar comparaciones entre autores y corrientes literarias distintas (Guyard, 1957). En sus comienzos, se asumía que cuando se pone a dialogar dos literaturas nacionales se hace literatura comparada. Según Guillén (1985), esta disciplina es una forma de exploración intelectual que desea superar los nacionalismos culturales a partir de un diálogo prometedor entre ciertas estructuras recurrentes en distintas literaturas a lo largo del tiempo.

A criterio de Fletcher (1964), el comparatismo ilumina rasgos literarios como aspectos del proceso creativo y de la génesis de la obra de arte. Su aplicación implica adoptar una mirada interdisciplinar que sistematiza una mixtura, un híbrido teórico-metodológico, entre los enfoques de los estudios literarios y las características esenciales de los estudios periodísticos. Con este abordaje pretendemos brindar una comprensión de la literatura como un todo y ampliar el objeto de estudio al relacionar esta disciplina con otras áreas del conocimiento y de la actividad humana, entre ellas el periodismo. Existe una profusa publicación de manifestaciones de literatura testimonial como la crónica de viajes y se han

presentado con recurrencia dosis de ficción y de realidad tanto en el texto periodístico como en el relato literario, lo que ha propiciado que las fronteras entre ambas disciplinas sean cada vez menos definidas.

La perspectiva comparatista aborda los rasgos estilísticos de los autores y afronta el estudio de las relaciones entre periodismo y literatura mediante una perspectiva multidisciplinar. De esta manera establecemos los vínculos entre la realidad construida por los autores y las revistas especializadas. El periodismo literario se distingue por considerar la dimensión estética del texto y por valorar el estilo de sus autores. No se trata sólo de una forma, sino un conjunto de reglas que regulan esa forma y que la relaciona con la funcionalidad. En este contexto, la apertura del moderno comparatismo al análisis de las relaciones de la literatura y otras áreas de actividad comunicativa nos da una base para el estudio comparado de las relaciones entre literatura y periodismo.

1.1.2. Modalidades del comparatismo periodístico-literario

El comparatismo periodístico-literario posee cuatro modalidades para su estudio: historiológica, tematólogica, morfológica y genológica. Debido a su carácter interliterario investiga los contactos entre la actividad cultural y comunicativa de la literatura y el periodismo. Indagamos en estas parcelas a continuación.

1.1.2.1. La vertiente historiológica

Se trata de una tipología que analiza los lazos históricos que hay entre el periodismo y la literatura, por ello también se relaciona con la historia literaria y las historias del periodismo y de la comunicación. Esta modalidad aborda los nexos que, desde un punto de

vista histórico, han existido entre el periodismo y la literatura. De esta forma, se periodiza un objeto de estudio con el propósito de determinar los vínculos diacrónicos y sincrónicos que pudieran establecerse. Es decir, se analizan las conexiones entre diversas generaciones o períodos, y también se estudian las relaciones entre los diferentes movimientos, escuelas o grupos que aglutinan una tendencia de pensamiento específica.

Desde la perspectiva historiológica, hay estrechos lazos entre el relato literario y el relato periodístico. Estos últimos son relatos no ficcionales que la prensa gráfica y las revistas especializadas en particular asumen como reales. Su base fundamental se encuentra en los recursos retóricos y estrategias de construcción relacionadas con los relatos de ficción. En este contexto, los textos periodísticos literarios exponen la realidad de manera simbólica, selectiva y articulada. El autor se acerca a los testigos tanto como es posible hacerlo y ya no es más un observador imparcial. Los planos de las expresiones discursivas empleadas en las crónicas escritas por autores ecuatorianos permiten identificar la forma en que el narrador periodístico construye al personaje en un tiempo y contexto determinado y se inscribe implícita o explícitamente como sujeto enunciante. La importancia de esta parcela para nuestra investigación radica en que contribuye a contextualizar el objeto de estudio. De esta forma, se le otorga un carácter histórico tanto a las revistas ecuatorianas de periodismo literario analizadas como a los cronistas que escriben en ellas. Este rasgo se encuentra acompañado por el contexto social y cultural de estas publicaciones y de sus autores.

1.1.2.2. La vertiente tematólogica

Esta modalidad se fundamenta en la conciliación de la vertiente tematólogica de la literatura comparada con las aportaciones que se han realizado desde los estudios

comunicativos sobre tematización. Por un lado, la tematología estudiada desde la rama de la literatura comparada está basada en el análisis de los temas, motivos y argumentos de los textos literarios, en sus relaciones internas y externas y en su presencia en otros campos artísticos o textuales. Mientras que la tematización desde los estudios de comunicación consiste en abordar los procedimientos de construcción de las visiones del mundo mediante la focalización de la atención de los destinatarios sobre acontecimientos tematizados por los *mass media*.

En nuestra investigación esta parcela es relevante porque los temas que se publican en las revistas especializadas son seleccionados por los editores o propuestos por los autores. Los medios de comunicación analizados no son simples espejos de la realidad (Tuchman, 1983), sino instituciones que construyen versiones de la realidad social, diversamente interpretadas por los auditorios en función de factores históricos diversos y variables. El proceso de tematización en las revistas de periodismo literario se ha desarrollado a través de un procedimiento informativo que procura conceder mayor importancia a un tema. Fontcuberta (2006) sostiene que esto ocurre sin que los lectores se percaten de ello, así el medio jerarquiza una determinada información y obvia otras. En este proceso se presenta el temario como un conjunto estructurado de todo medio, que se organiza en sus secciones. Por lo general, los hechos más relevantes se destacan en las primeras páginas de las secciones y se convierten en temas de actualidad.

Luhmann (1973) creó el concepto de tematización para definir la forma en que las sociedades tematizan o construyen su atención sobre determinados hechos, cómo intervienen los medios en este proceso y la manera en que se genera la opinión pública. Desde esta

perspectiva, el centrar la atención sobre unos acontecimientos en lugar de otros es necesario porque “la función de un medio de comunicación es transmitir complejidad reducida”, (Luhmann, 1995, p. 16). Este tipo de estudios también se han desarrollado en el ámbito de la sociología de la cultura y de la comunicación. El estudio de los temas implica una tarea estructuradora de la obra literaria. Por medio del comparatismo periodístico-literario en su vertiente tematólogica nos aproximamos a los mecanismos de construcción de la realidad social que tienen los cronistas ecuatorianos que escriben para las revistas especializadas.

1.1.2.3. La caracterización morfológica

En el prólogo de “El abuelo”, Galdós (2007) dice que en el infinito reino del arte lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catalogales de géneros y formas. Y, sin embargo, los procedimientos formales pueblan un importante apartado de la crítica, están presentes de la misma manera que los géneros o los temas. Estas formas son esenciales para definir una ruta de lectura y de la escritura tanto de los textos literarios como de los textos periodísticos. Si bien la construcción de estas convenciones se la debemos más al crítico o al lector, son aspectos que merecen ser analizados en detalle.

La modalidad morfológica concibe un espacio donde confluyen la lingüística, la semiótica, la retórica y la narratología para el análisis y la descripción de la constitución interna de los textos. Mediante esta perspectiva teórica, junto con la teoría de la narrativa, estudiamos los procedimientos narrativos que emplean los autores ecuatorianos en la construcción de las crónicas publicadas en las revistas latinoamericanas de periodismo literario. Para dicho propósito, esta vertiente proporciona un enfoque encaminado a la comprensión de los mecanismos formales con los que son construidos este tipo de textos.

Como ya mencionamos, estos rasgos morfológicos, convenciones o formas son propios de la literatura. No obstante, pese a la distinción evidente entre estas dos disciplinas, la adopción de recursos de la literatura en el periodismo no le resta su condición de textos informativos, pues no se trata de un ornamento estilístico, ni siquiera de un mero recurso estético para seducir a sus destinatarios, sino de una postura definida ante la realidad que se construye a partir de allí. Según Claudio Guillén (1985), las formas son procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división en capítulos, la disposición de la cronología, el uso de escenas o sumarios en una narración, la intercalación, las estructuras dinámicas o las circulares. No existen formas puras que se encuentren exentas de significado, sino que estas contribuyen a dotar a los textos de significación. La precisión de este autor es válida para el estudio de las revistas especializadas que analizamos. En clave morfológica nos adentramos en el análisis de las crónicas que se publican en estos medios para desentrañar los procedimientos de escritura formales con que son construidos. Para entender estas manifestaciones discursivas, el comparatismo periodístico-literario enfoca su atención en los aspectos morfológicos del texto. Los procedimientos narrativos que analizamos en nuestro estudio son los siguientes:

- a. La recreación de escenas
- b. La construcción de diálogos
- c. La configuración del tipo de narrador
- d. El uso del tiempo en el relato periodístico-literario

En el estudio de la muestra seleccionada pretendemos consolidar convenciones formales concretas, de tal modo que alcancemos un esquema narrativo válido para el abordaje

de las crónicas de los autores ecuatorianos. El análisis en detalle de estos procedimientos lo realizamos en el subapartado relacionado con la teoría de la narrativa y en nuestro trabajo empírico.

1.1.2.4. El enfoque de la parcela genológica

La modalidad genológica se orienta al estudio sistemático de las conexiones entre los géneros literarios y los géneros periodísticos. Se trata de una vertiente que hace hincapié en las influencias, préstamos y contaminaciones recíprocas desde una óptica a la vez diacrónica y sincrónica. Aunque la teoría periodística de los géneros surgió en su momento de los avances y hallazgos descubiertos por las disciplinas lingüísticas y literarias, las adaptaciones entre estas disciplinas se han realizado desordenadamente y con escaso rigor científico y metodológico. La razón de la recurrencia a los estudios sobre géneros desde el punto de vista literario se debe a la debilidad teórica de las investigaciones periodísticas en este tema en particular.

La parcela genológica comparatista permite conjugar conceptos, métodos y teorías de larga tradición como los estudios literarios o los estudios de periodismo y comunicación. Esta vertiente se nutre esencialmente de la teoría de los géneros. Todo texto periodístico literario, aunque es único por su significación, propósito y proceso de creación, puede ser incluido dentro de uno o varios géneros, ya que las fronteras no siempre son precisas. Por ejemplo, hay críticos que definen como crónica lo que constituye un reportaje novelado. Como género periodístico la crónica tiene mirada propia. En este sentido, la percepción al momento de interpretar la realidad es fundamental. Este género establece el vínculo con sus personajes a través de la recreación subjetiva de los hechos.

1.1.3. El estudio de las revistas especializadas por medio del comparatismo periodístico-literario

Desde una perspectiva comparatista, el estudio de las revistas especializadas abarca el análisis de las relaciones de estos medios y explora en el campo intelectual que se teje en torno a ellas. En esta línea, las revistas constituyen un espacio cultural y un territorio en el que se distinguen los procesos creativos colectivos y donde también los autores consolidan sus criterios individuales.

Las dinámicas que existen en las revistas especializadas las consideramos como un auge en América Latina. Anderson (2012) sostiene que estamos ante un boom del periodismo literario en la región. En este contexto, estudiar estas revistas desde una perspectiva comparatista nos permite realizar un enfoque diferente desde el que comúnmente se abordan investigaciones sobre los medios de comunicación. Nos interesa explorar en sus orígenes, las formas de autoría que se generan en estos medios, la voz narrativa empleada, los procedimientos de escritura utilizados por los autores en la construcción de sus textos, los procesos creativos y de producción, entre otros aspectos. Según François Dosse (2007), las revistas son espacios muy valiosos para analizar la evolución de las ideas en tanto que lugares de fermentación intelectual y de relaciones afectivas. Su importancia radica en que son una estructura elemental de sociabilidad y se han consolidado como uno de los soportes esenciales del campo intelectual.

El comparatismo periodístico-literario es uno de los abordajes que nos permite entender el rol de las revistas latinoamericanas especializadas. A partir de su carácter multidisciplinar podemos incluir aportes enriquecedores provenientes de la narratología, la

semiótica, la retórica, la epistemología, literatura comparada y los estudios literarios para destacar los vínculos y la manera en que la literatura ha influido en el periodismo. Este enfoque se define por dos rasgos esenciales: por la investigación sistemática de un objeto de conocimiento formado por las relaciones entre la cultura periodístico-literaria y por el estudio de ese objeto de conocimiento desde una perspectiva netamente interdisciplinaria, que conjuga las aportaciones teóricas y metodológicas de los estudios periodísticos y comunicológicos, de un lado, y de los estudios literarios y lingüísticos, de otro.

Las revistas de periodismo literario son portadoras y mediadoras de cultura. En América Latina esta forma de hacer periodismo ha tenido asidero en suplementos culturales, pero con el paso del tiempo se ha impuesto el formato revista. En nuestro estudio analizamos las revistas ecuatorianas *Mundo Diners*, *SoHo* y *Gatopardo*. Estos medios son manifestaciones artísticas que evidencian tanto en su contenido editorial como en su diseño su relación con la historia, la sociología, la música, el teatro, la danza, las historias de vida de personajes, entre otras áreas de las bellas artes y el humanismo. Al tener un enfoque multidisciplinar, el comparatismo periodístico-literario contribuye al establecimiento de un diálogo entre estos aspectos.

La publicación y circulación de revistas en el mercado latinoamericano se ha incrementado. Hay un auge de este tipo de medios impresos que explora en diversas temáticas como la literatura, el periodismo, la política, la economía, el espectáculo, la cultura. El abordaje comparatista abarca el estudio del tiempo y el espacio en que se desarrollan las revistas especializadas y nos permite entender sus rasgos diferenciales y analógicos.

1.2. La teoría de la narrativa

La teoría de la narrativa o narratología es la disciplina que estudia los textos narrativos. Tradicionalmente, esta teoría ha sido empleada para el análisis de textos literarios, propios del campo de la ficción. Sin embargo, en el ámbito periodístico existen géneros, como el reportaje y la crónica, que poseen rasgos literarios. Por ello, el abordaje narratológico nos es útil para el análisis de los procedimientos narrativos empleados por los cronistas ecuatorianos que escriben para las revistas especializadas *Mundo Diners*, *SoHo* y *Gatopardo*.

La teoría de la narrativa se encarga de analizar la estructura de los relatos, que a su vez son configurados por medio de la narración. Al ampliar la definición de este término, podemos inferir que toda narración es de por sí una construcción textual. Junto con Esteban (2004) creemos que la narración es un acto de cultura omnicomprensivo que, como macroestructura de comprensión de la realidad, permite comunicar los acontecimientos realizados en un tiempo y un espacio específicos por una serie de personajes. La narratología es parte de la semiótica, pues estudia los relatos y en este aspecto se ha transformado en una herramienta de análisis indispensable. A partir de allí aborda las relaciones que surgen del estudio de los textos literarios y de no ficción.

La idea de ficción ha tenido un auge desde el siglo anterior. Es decir que todo acto de narrar involucra una especie de ardid para estructurar un texto por parte del narrador. De esta forma, el narrador al que hacemos referencia introduce al lector en un conjunto de enunciados propios de la ficción. Aristóteles (1977) planteó en “Poética”, obra que data del siglo IV A.C., la idea de mimesis como imitación, es decir que la literatura imita lo realizado por los seres humanos y con ello se transpone de alguna forma lo que ya se encuentra en el mundo real.

Según este principio, pese a que una obra explore en lo particular de una situación, su resultado es universal, de allí que esté revestida de arte y valor. Ricoeur (1995) sostiene que el concepto aristotélico vincula dos ideas con las cuales encuentra el nexo entre el relato y la realidad: mimesis como tal, que hace referencia al acto de imitar; y *mithoi*, que se refiere al acto de composición. Lo que hace Aristóteles es entretelar la trama con el proceso narrativo. En nuestro estudio, discriminamos esas ideas: los hechos narrados en sí, es decir la trama o la historia, y la ordenación estructural y estética que se puede evidenciar a lo largo del texto, o sea el discurso narrativo o relato. Esta distinción es clave para entender la relación del autor y la manera en que los cronistas ecuatorianos conciben la trama y la forma en que estructuran los relatos.

La narratología define las estrategias que permiten fundamentar el análisis del texto narrativo. A su vez aglutina a un conjunto de estudios sobre el relato. La crónica periodística podría encasillarse en una narración histórica por cuanto presenta al lector, a través de un relato cronológico, los elementos que conforman una realidad en un tiempo y espacio determinados. La estructura de estos textos posee un trato independiente de las estrategias que permiten contarlos. Por ello, algunos autores como Angulo Daneri (2011) definen a la crónica como la hija incestuosa de la historia y la literatura que nació de dos voluntades, la de narrar y la de comprender el mundo. En este contexto, todo acto de creación de un texto debe apelar a la ficción, incluso los textos de no ficción.

Estas aportaciones sitúan al relato en una situación privilegiada y evidencian que cada ser humano es el narrador de su propia existencia. La narración es aquello capaz de dotar de sentido su recorrido. Por ello, la ficción ha sido parte indispensable del ser humano por varios

motivos. Uno de ellos, quizá el principal, es que le permite conocerse a sí mismo y le ha servido para satisfacer las limitaciones, necesidades y fracasos de su propia existencia. O, en palabras de Vargas Llosa (1997), la tendencia a fantasear historias va a tono con la referencia a la “disidencia con la vida real, con el mundo tal como es” (p. 22). En este sentido, la ficción posee una función realizativa porque emplea el lenguaje en el marco de ciertos parámetros para producir efectos determinados. Se debe considerar que el abordaje de la noción de ficción está atravesado por el carácter hermenéutico y semiótico de sus postulados. Para Duch y Chillón (2012), el hecho de decir y de hacer están entrelazados, porque “cualquier acto de dicción es también de ficción, dado que no cabe referir ‘lo real’ sin imaginarlo y trocarlo en fenómeno o fantasma, por más que el fideísmo realista jure y perjure lo inverso” (p. 153).

En el acto de creación se imitan las acciones y estas se encuentran vinculadas estrechamente con la trama. La trama se crea tomando en cuenta la verosimilitud. Es decir, la coherencia es el elemento interno del relato que hace que la ficción sea creíble. O, para decirlo de otro modo, la mimesis no es una mera copia de la realidad, sino que le brinda un sentido a la misma a través de la forma en que se urde la trama. Así se entiende que la literatura no es mimética, porque no representa de forma directa la realidad, sino que se circunscribe en el campo de lo posible.

Otros enfoques diferencian entre lo factible y la realidad. Estos abordajes hacen referencia a la noción de mundos posibles, noción que se encuentra presente junto con el mundo ficcional al que hemos hecho referencia. Kripke (1997) afirma que el “mundo real” está atravesado por una variedad innumerable de mundos no reales a los que define como posibles. El conjunto de los mundos de ficción se caracteriza por ser infinito, pues siempre lo

posible va a tener mayor amplitud que lo real. Y tanto uno como otro son igual de ficticios. Algo curioso ocurre cuando los mundos de la ficción son accesibles desde el mundo real a través de canales semióticos. Incluso hay ciertos hechos históricos a partir de los cuales se desarrollan relatos ficcionales. Para Eco (1999), el mundo posible es un estado de cosas expresado por un conjunto de proposiciones; esas posibilidades se desarrollan solo dentro del relato y obedecen al narrador. Con ello nos acercamos a la comprensión y definición de los textos para crear un sistema narrativo, que permita identificar sus características concretas. Como no todos los textos son iguales, nos referimos al caso específico de las crónicas analizadas, la creación de ese sistema nos permitirá describir sus rasgos esenciales. Esto lo conseguimos mediante un abordaje estrictamente narratológico.

En este punto surge una pregunta crucial: ¿Cómo relacionar o establecer un vínculo entre la noción de ficción con la crónica periodística? Tradicionalmente, textos como la crónica han sido denominados como de “no ficción”. Contraponer la idea de ficción para referirse a un género periodístico concreto es uno de los fundamentos de nuestro análisis. Para evitar el cliché, el juicio fácil de catalogar a la ficción como la creación de textos fruto de la imaginación o de la mera inspiración de un autor, la asumimos como la construcción textual por parte de un sujeto en particular. Y al ser una construcción, en su estructura o en su forma, está circunscrita a una realidad determinada. El resultado, la obra al final, es interpretable. En este sentido, la ficción deja de ser concebida como un engaño, pues se vuelve un instrumento para conocer lo real. ¿Y el conocimiento de lo real no es acaso el fin último de la crónica, del periodismo en sí?

1.2.1. La perspectiva narratológica y su vínculo con la crónica periodística

Periodismo y literatura pretenden narrar qué sucedió, qué siente o piensa el personaje en una circunstancia determinada. Hay una relación filial. El escritor aprendió del periodismo una pauta para redactar e imponerse tiempos determinados para culminar sus relatos, porque una de las características en la producción periodística es escribir contra el reloj. Esto lo aprendieron autores hispanoamericanos como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Leopoldo Alas, entre otros. Ellos fueron solo algunos de los autores que convirtieron el periodismo en algo más que un registro sistemático de datos.

Habermas (1980) sostiene que es posible una conexión entre literatura y periodismo, conexión que de hecho se ha dado en la prensa gráfica y en revistas especializadas. “La integración de los ámbitos, antes separados, de periodismo y literatura, esto es, de información y raciocinio, por un lado, y de la novelística, por el otro, conduce a una verdadera remoción de la realidad, a una mezcla de los distintos planos de la realidad” (p. 198). En esta línea, el empleo de técnicas y recursos literarios por parte de los periodistas es antiguo. Es una práctica que surgió con el periodismo.

Algunos autores distinguen entre géneros de ficción y de no ficción. Sin embargo, luego del surgimiento de géneros híbridos como la literatura testimonial y documental o el memorialismo esta discusión se abre nuevos frentes. Hacia la segunda mitad del siglo XX, la tendencia se orienta hacia la fascinación por la realidad. Steiner (1982) lo denomina “la poética de la postficción”. Desde la perspectiva de este autor, la postficción o “poética del documento” ha tenido diversas y notables manifestaciones y también se evidencia en las

relaciones entre literatura y periodismo. Esta nueva tendencia se opuso a la separación de géneros y estilos como ensayos, reportajes, libros de viajes, autobiografías, no ficción novelada, dietarios, entre otros. Con ello apuntó a la hibridación de los géneros y a la mezcla de la realidad con la ficción o, en palabras de Arfuch (2002), “a la heterogeneidad constitutiva de los géneros, su estabilidad sólo relativa y el hecho de que no existen formas puras, sino constantes hibridaciones” (p. 55). Esta mixtura ha producido cambios considerables en la narración periodística y en la literaria.

La característica dominante de la actual escena literaria es la supremacía de la “no ficción” – reportaje, historia, polémica filosófica, ensayo crítico– sobre las formas imaginativas tradicionales. La mayor parte de las novelas, poemas y obras de teatro producidas en los últimos dos decenios no están, sencillamente, tan bien escritas como otras modalidades de la escritura en que la imaginación obedece al impulso de los hechos (Steiner, 1982, p. 27–28).

La crónica está siempre allí, amenazando traspasar las fronteras de los “géneros puros”. El cronista reconoce la especificidad de la subjetivación, que es uno de los rasgos del género, y describe con herramientas discursivas una historia para construir su posicionamiento en el relato. La afirmación de esta subjetividad va surgiendo a medida que se identificaban temas y procedimientos de escritura en la prensa latinoamericana del último siglo. En este contexto, es relevante considerar que el autor deja de ser un espectador que no reproduce lo real, sino que lo construye.

El periodismo emplea recursos, técnicas literarias y procedimientos narrativos propios de la ficción para construir una historia. En cambio, la literatura no requiere de veracidad, pues se construye a partir de la verosimilitud. Lo real es lo que sucede en el interior del texto. En la literatura está presente la ficción mientras que en el periodismo no. Géneros como la

crónica han adquirido rasgos propios de relatos literarios, porque en sus textos se configura la creación de un mundo simbólico con leyes propias.

1.2.2. Procedimientos de escritura y narración empleados en las revistas de periodismo literario

Las narrativas periodísticas literarias están basadas en hechos de repercusión pública. El periodismo literario rescata las historias, porque cuenta las experiencias vividas y le huye a la narrativa de lo espectacular. En su escritura define la mirada del autor, configurando así un relato periodístico caracterizado por la hibridez y la búsqueda permanente de sentido. En nuestro estudio reunimos los aportes de Bossio (2007) y Wolfe (1976) para el planteamiento de los siguientes procedimientos narrativos:

- a. La recreación de escenas.
- b. La construcción de diálogos.
- c. La configuración del tipo de narrador
- d. El uso del tiempo en el texto periodístico-literario.

1.2.2.1. La recreación de escenas

La escenificación fue empleada por la mayor parte de los grandes novelistas de la corriente realista: Balzac, Dickens, Flaubert y el propio Dostoievski. La narración escena por escena genera en el lector la misma sensación que produce en el espectador de una obra de teatro. Se trata de un recurso que pretende obviar la narración histórica, se minimiza la intervención de la voz del narrador y se relata exclusivamente los acontecimientos. Este recurso también fue empleado en los primeros diarios. Según Sims (1984), la investigación es

esencial para la narración periodística, porque solo quienes observan, escuchan y comparten en el lugar de los acontecimientos y con las personas implicadas pueden recrear ambientes y situaciones determinadas. Es decir, la exhaustividad en la obtención de datos puede dar cabida a la reconstrucción de escenas. Para Wolfe (1976), la reconstrucción de un texto con características nuevo-periodísticas debería leerse como una novela. Para que eso ocurra se deben adoptar varios puntos de vista a lo largo de la historia, se recoge exhaustivamente la información y hay una descripción escena por escena sin que medie forzosamente un orden cronológico.

El empleo de la escena es un procedimiento que dota a la historia de un sello literario, porque los hechos no se enumeran simplemente, sino que se recrean. Esto también ha propiciado que cambie la labor de reportería, porque para lograr recrear esas escenas los periodistas literarios deben ser testigos de los hechos y aunar información relevante para construir una historia a base a este procedimiento y evitar así caer en la ficción.

1.2.2.2. La construcción de diálogos

La introducción de diálogos en el texto es otro de los procedimientos del periodismo literario. Su estructura básica contempla el guión inicial y el verbo que lo acompaña, tradicionalmente este verbo es “decir” y se encuentra conjugado en pasado. Este procedimiento narrativo se desarrolla en un marco de referencia y requiere que cada uno de los interlocutores cuente con la participación del otro para seguir el hilo narrativo.

El diálogo es una manifestación discursiva frecuente que está relacionado con la igualdad entre la duración de la historia y del relato. Se trata de un recurso propio de la

literatura, originariamente proveniente de la tragedia y el drama. Su uso derivó también en géneros como la crónica y tuvo un auge importante en los reportajes novelados y perfiles, sobre todo durante el apogeo del denominado Nuevo Periodismo estadounidense. El diálogo se usa como un recurso literario que da la idea de interacción entre los personajes que intervienen en el texto periodístico. En las citas textuales se ubican modismos y jergas utilizados por los personajes.

Los diálogos en la crónica tienen como propósito reproducir textualmente las palabras del personaje, con sus interjecciones, redundancias, entonaciones y modismos de lenguaje, con el fin de retratarlos mejor. Con los diálogos se pretende recuperar la voz de los personajes y acercar al lector desde lo emotivo. El nivel de identificación entre el lector y los diálogos es evidente porque las voces que el narrador convoca bien pueden relacionarse con gritos, golpes y ruidos. En la crónica periodística la efectividad de este recurso radica en las frases cortas usadas por los personajes. Los autores emplean este procedimiento cuando aporta elementos claves y cuando sirve para dotar a la historia de mayor ritmo narrativo. La utilización de este procedimiento en algunos autores es un rasgo estilístico.

1.2.2.3. La configuración del tipo de narrador

En el periodismo literario se adoptan recursos propios de la ficción para contar una historia real y montar una estrategia narrativa atractiva. A criterio de Chatman (1990), al relatarse una percepción se presupone necesariamente otro acto de observación con un punto de vista independiente, es decir, el del narrador. Este es un criterio fundamental en el relato. Por ello, es clave precisar que en el relato periodístico el autor es el cronista, quien vive en el mundo real, mientras que el narrador es la figura que construye el cronista para contar su

historia. Genette (1989) propuso la siguiente clasificación de narradores: autodiegéticos, homodiegéticos y heterodiegéticos. En nuestro análisis empírico retomaremos estos conceptos. Veamos cómo se definen conceptualmente:

-Narrador autodiegético. Es un narrador visible que participa en la historia como protagonista y se sitúa en un instante posterior a ella. La narración ocurre en primera persona. Un ejemplo de este tipo de texto periodístico literario lo encontramos en la obra “Cabeza de turco” del reportero alemán Günter Wallraff (1987), quien durante dos años abandonó su identidad y mediante lentillas oscuras, una peluca, bigote, utilizando un alemán rudimentario se transformó en Alí, un inmigrante turco dispuesto a hacer los trabajos más duros, más insalubres y más peligrosos para poder sobrevivir. Otro ejemplo de este tipo de narrador se encuentra en la crónica “El humanitario negocio de alquilar tu cuerpo para el progreso de la ciencia” del argentino Leonardo Faccio (2008). Durante meses este autor se sumergió en las profundidades de una clínica farmacológica barcelonesa y se ofreció como cobaya humana o conejillo de indias para someterse a experimentos con un analgésico recomendado para el tratamiento del dolor. Ambas historias sirven como ejemplo para ilustrar este tipo de voz narrativa en el periodismo. El empleo del narrador autodiegético otorga una relación interesante entre el tiempo de la historia y el tiempo de la enunciación, es un elemento que dota de fuerza al texto y que atrae al lector. El narrador protagonista cuenta la historia como sucede en las autobiografías o en un libro de memorias. Leamos un fragmento de la crónica de Leonardo Faccio (2008) en la que emplea la figura de narrador autodiegético:

El ensayo clínico al que voy a someterme tendrá varias pruebas durante un mes, y por ello me pagarán quinientos euros, unos seiscientos cincuenta dólares. Es decir, un salario que en Europa no alcanza para alquilar un departamento ubicado en la zona céntrica de cualquiera de sus capitales. El medicamento que van a probar en mi cuerpo

es un calmante del dolor (un analgésico opiáceo) que no debería entrar en contacto con ningún estimulante del sistema nervioso. Por eso, además de venir en ayunas, dos días antes no debía tomar té, café, Coca Cola ni mate.

La doctora M ya me había advertido que participar como voluntario en un ensayo clínico era como someterme a un análisis de sangre, sólo que al revés: en lugar de extraerme glóbulos rojos de las venas, me inocularían una sustancia para medir las reacciones de mi cuerpo. En ambos casos los requisitos son los mismos: llegar temprano y en ayunas. «Ni agua puedes tomar», me dijo la doctora M. Así que esta mañana, mientras me hundo en un sofá en la sala de espera del hospital la Santa Creu i Sant Pau de Barcelona, siento que en vez de saliva tengo arena en la boca. Seré un conejillo de Indias para la ciencia: si todo sale bien, la sustancia que probarán en mi cuerpo se convertirá en un medicamento con la marca de un laboratorio y un precio para venderse en las farmacias. Pero ahora tengo ganas de huir. Peor que vender tu cuerpo es venderlo con el estómago vacío. Sin embargo, al igual que casi todos los voluntarios que llegan hasta aquí, me quedo. Al fin y al cabo, ser un conejillo de Indias en Europa es el remedio más rápido y legal para aliviar los síntomas del desempleo.

El metro al que subí esta mañana estaba lleno de albañiles y obreros con bolsas de plástico en las manos. Todos íbamos a trabajar. Ellos con sus músculos, y yo con mi hígado, mi estómago y mis neuronas. Quizá por eso, por el invisible anonimato de estos órganos, el trabajo de un conejillo de Indias humano no se considera un empleo. Está entre los últimos peldaños del escalafón laboral: un infra-subempleo para inmigrantes ilegales, universitarios, gente que necesita dinero con urgencia. Pero el primer mandamiento de un conejillo de Indias es confiar en el científico que está a cargo del experimento. El segundo es conservar la lucidez para poder contar los efectos que pronto empezarás a sentir, como si tuvieras que describir un paisaje campestre mientras te lanzas de un avión en pleno vuelo.

-Narrador homodieético. Es un narrador visible que participa en la historia a la vez que la narra. Obtiene la información que cuenta en sus historias de su participación en la diégesis. Su relato puede ser a modo de testimonio. Cuenta la historia de otro, pero a través de su perspectiva, como testigo de los hechos. En la actualidad es el tipo de nivel de voz narrativa más utilizado en los cronistas ecuatorianos que escriben sus textos para las revistas especializadas de su país. Leamos un fragmento de la crónica “El poder de una mirada” del periodista colombiano Felipe Restrepo Pombo (2010) en la que se emplea la figura de narrador homodieético:

En medio del bullicio del estudio, Ruven Afanador mira, fijamente, una pared. Muchas cosas ocurren a su alrededor, pero él parece ajeno al movimiento. Todo su cuerpo está inmóvil. Menos sus ojos, que se mueven rápidamente: repasan, una y otra vez, las imágenes que están pegadas en la pared blanca. Son recortes que escogió como inspiración para la sesión de esta mañana.

Pocos fotógrafos tienen tanto éxito como él. Su trabajo —inconfundible— es publicado regularmente en las revistas más prestigiosas del mundo; las grandes marcas se pelean para que haga sus campañas; los diseñadores lo adoran; es comparado con Patrick Demarchelier, Annie Leibovitz, David LaChapelle, Mario Testino y el recién fallecido Irving Penn, su gran ídolo; y ha retratado a jefes de Estado, actores, músicos, artistas y modelos de quienes todos sabemos los nombres.

Cuando me acerco, sale por un momento de su trance. Le pregunto qué necesita una foto para ser buena. “Tiene que ser lo suficientemente poderosa para que la gente le dedique tiempo. Ser una imagen única, que obligue a que la miren, en un mundo en el que hay millones de cosas por ver”, responde. Y su mirada regresa al lugar original.

Me encuentro con Afanador un martes de septiembre en un estudio de Alphabet City, en el East Village. El barrio —que se llama así pues sus avenidas tienen nombres de letras— fue uno de los más peligrosos de Manhattan hasta hace unos años, pero hoy es un tranquilo sector bohemio. El edificio en el que estamos tiene una larga historia: en los años setenta albergó unos baños públicos, que fueron clausurados durante el auge del sida. Ahora es un foro en el que Afanador organiza varias de sus sesiones más importantes. Hoy es una de ellas: va a fotografiar por primera vez a la cantante Courtney Love.

-Narrador heterodiegético. Es un narrador visible que contempla la historia desde fuera sin participar como actante en la misma. Se caracteriza por el empleo de la tercera persona. Es uno de los niveles de la voz narrativa más empleado en el periodismo literario. Leamos un fragmento de obra “Hiroshima” John Hersey (2002) en la que se emplea la figura de narrador heterodiegético:

Exactamente a las ocho y quince minutos de la mañana, hora japonesa, el 6 de agosto de 1945, en el momento en que la bomba atómica relampagueó sobre Hiroshima, la señorita Toshiko Sasaki, empleada del departamento de personal de la Fábrica Oriental de Estaño, acababa de ocupar su puesto en la oficina de planta y estaba girando la cabeza para hablar con la chica del escritorio vecino. En ese mismo instante, el doctor Masakazu Fujii se acomodaba con las piernas cruzadas para leer el Asahi de Osaka en el porche de su hospital privado, suspendido sobre uno de los siete ríos del delta que divide Hiroshima; la señora Hatsuyo Nakamura, viuda de un sastre, estaba de pie junto

a la ventana de su cocina observando a un vecino derribar su casa porque obstruía el carril cortafuego; el padre Wilhelm Kleinsorge, sacerdote alemán de la Compañía de Jesús, estaba recostado –en ropa interior y sobre un catre, en el último piso de los tres que tenía la misión de su orden–, leyendo una revista jesuíta, *Stimmen derZeit*; el doctor Terufumi Sasaki, un joven miembro del personal quirúrgico del moderno hospital de la Cruz Roja, caminaba por uno de los corredores del hospital, llevando en la mano una muestra de sangre para un test de Wassermann, y el reverendo Kiyoshi Tanimoto, pastor de la Iglesia Metodista de Hiroshima, se había detenido frente a la casa de un hombre rico en Koi, suburbio occidental de la ciudad, y se preparaba para descargar una carretilla llena de cosas que había evacuado por miedo al bombardeo de los B-2g que, según suponían todos, pronto sufriría Hiroshima. La bomba atómica mató a cien mil personas, y estas seis estuvieron entre los sobrevivientes. Todavía se preguntan por qué sobrevivieron si murieron tantos otros. Cada uno enumera muchos pequeños factores de suerte o voluntad –un paso dado a tiempo, la decisión de entrar, haber tomado un tranvía en vez de otro– que salvaron su vida. Y ahora cada uno sabe que en el acto de sobrevivir vivió una docena de vidas y vio más muertes de las que nunca pensó que vería. En aquel momento, ninguno sabía nada.

La configuración del tipo de narrador en el texto permite analizar la actitud del autor hacia los personajes así como la del narrador hacia el objeto de la narración. El lector del relato periodístico aprecia en la construcción del tipo de narrador la sensación que le brinda el autor de estar allí y de ser un testigo privilegiado de la historia. En palabras de Herrscher (2012), el periodismo literario es capaz de hacer algo más que transmitir la voz del narrador, porque “puede llevarnos a las voces, las lógicas, las sensibilidades y los puntos de vista de los otros” (p. 30). Los “otros” a los que se refiere este autor son los protagonistas o personajes de un hecho periodístico. El punto de vista se encuentra relacionado con la tipología del narrador que se decida utilizar en la historia. Una de las clasificaciones sobre este aspecto es la que brinda Friedman (1975) quien organiza los puntos de vista de la siguiente forma:

1. Omnisciencia editorial: el narrador se inmiscuye en la historia.
2. Omnisciencia neutral: el narrador utiliza la tercera persona de un modo impersonal, no interviene directamente.

3. El Yo como testigo: un personaje narra en primera persona, apenas conoce los pensamientos de los demás personajes.
4. El Yo como protagonista: también llamado narrador protagonista. Habla de sus pensamientos, etc.
5. Omnisciencia multi-selectiva: la historia llega directamente a través de la conciencia de los personajes, no hay narrador.
6. Omnisciencia selectiva: el punto de vista gira en torno a un único personaje.
7. Modo dramático: se suprime el narrador. El lector debe deducir lo que piensan los personajes por sus palabras y gestos. Se busca objetividad absoluta.
8. Cámara: se intenta presentar una historia tal como lo haría una cámara fotográfica.

La configuración del tipo de narrador dota a la historia de una gran riqueza narrativa. En las crónicas que constituyen nuestra muestra analizamos el empleo de esta tipología. Estos textos están caracterizados por contar con una mirada, con la construcción de la figura del narrador, que puede representarse de diferentes formas. Guillén (1985) sostiene que en el acto de creación el autor también se hace a sí mismo, se autoinfluye, se crea, se pregunta, se cuestiona: ¿Hasta qué punto influye en la vida de un autor lo que él mismo ha escrito? La actividad del autor se percibe en la forma en que compone y estructura su obra.

La figura del narrador que construye el periodista literario se caracteriza por contar con una insaciable curiosidad, que sabe averiguar y narrar las emociones aflitivas, los deseos, rencores o frustraciones de los protagonistas, a veces los más desapercibidos personajes de una historia. Quien narra en el periodismo literario tiene voz propia, a ratos puede ser irónico, honesto o sarcástico. Incluso puede transmitir sus dudas y certezas. Trata de

poner e imponer su rasgo personal, de dejar su huella en la historia, de que el texto esté impregnado de su personalidad y voz narrativa. Esa voz narrativa adquiere un tono personal y raya en lo intimista. En sus textos el periodista literario no pretende inventar los hechos, tampoco intenta asumir posiciones ni posturas ideológicas, sino que brinda su interpretación de un determinado acontecimiento desde el lugar donde mira. A veces asume la voz de una persona en particular, otras veces es visible y adquiere el tono de la primera persona inmiscuyéndose en la historia como personaje, ocasionalmente permanece al pie del relato como narrador omnisciente para emitir valoraciones y juicios sobre lo que ha presenciado o le han contado. La configuración del tipo de narrador es uno de los procedimientos esenciales del periodismo literario y que abordaremos en detalle en nuestro trabajo empírico.

1.2.2.4. El uso del tiempo en el relato periodístico-literario

En nuestra investigación hemos asumido las categorías sobre los tiempos narrativos propuestos por Genette (1989). Consideramos que el tiempo en la historia narrada tiene un orden compuesto por anacronías. Esta tipología la hallamos en géneros periodísticos literarios como la crónica. Las anacronías constituyen toda alteración del orden en el relato. El alcance de una anacronía es el salto temporal que ésta supone en el relato, la distancia que media entre el momento en que se encuentra el relato primero y al punto al que se retrotrae. Y se manifiestan en dos formas elementales: analepsis o retrospectivas temporales y prolepsis o anticipaciones temporales.

Denominaremos prolepsis a toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y analepsis a toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos, reservando el término general de anacronía para designar todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales, que, como veremos, no se reducen enteramente a la analepsis y la prolepsis (Genette, 1989, p. 95).

Un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin efectos de ritmo, es decir sin pausa, escena o sumario. El filólogo ruso Mijaíl Bajtín (1989) definió esta idea con el concepto de “cronotopo”, en el que se refiere a la posibilidad de ver el tiempo a través del espacio. En el cronotopo literario tiene lugar la unión de elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. En el ámbito temático, la figura del cronotopo le da forma al argumento del relato. Según este autor, en el cronotopo se concentran los acontecimientos argumentales. Estos sucesos se puede narrar, porque brindan indicaciones exactas acerca del lugar y tiempo de su realización.

En este contexto, también ayuda a entender la idea de que no existe espacio y tiempo por separado, ambos elementos se complementan simultáneamente. Según Vázquez Medel (2001), “no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio por más que nuestras operaciones separadoras insistan en ello. La noción del cronotopo es mucho más que un término feliz: es un concepto que se resiste a ser pensado, y que insiste en ser vivido, vivenciado, experimentado” (p. 36). Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Esto es posible debido a la concentración y concreción de las señas del tiempo, tanto si nos referimos al tiempo de la vida humana y al tiempo histórico, en determinados sectores del espacio.

Uno de los autores que trabaja la categoría tiempo y que es fundamental en nuestra investigación es Paúl Ricoeur (1995). Según él, los mayores ámbitos de aplicación de la narración aluden, en primer lugar, a la comprensión temporal de la experiencia humana y al problema de la identidad. Consideramos en nuestra investigación que el cronista transmite en el relato una vivencia del tiempo en que se mueven los personajes o protagonistas de la

historia, es decir le brinda un modo artístico al tiempo en su discurso, mientras que el lector asume estos postulados partiendo de su propia experiencia.

1.3. Los procesos creativos y de producción de los cronistas:

La perspectiva tradicional del *Newsmaking* y el enfoque biográfico

En este apartado relacionamos la perspectiva del *Newsmaking* con el enfoque biográfico. Encontrar el nexo nos lleva a formular algunas inquietudes: ¿Qué vínculos pueden tener ambos abordajes? ¿En qué punto convergen el proceso de producción en que los periodistas construyen la realidad con el proceso creativo de los cronistas ecuatorianos? ¿Cómo se relacionan las rutinas del día a día de los periodistas que escriben sus textos para medios tradicionales con el proceso de trabajo del *freelance* propio de los autores de las revistas especializadas?

Desde el *Newsmaking* exploramos las formas en que los cronistas construyen sus textos. Pese a que no se encuentren trabajando para un medio tradicional u ortodoxo, estos periodistas cumplen determinadas rutinas, mientras que desde el enfoque biográfico indagamos en sus procesos de escritura. En nuestro estudio planteamos la siguiente distinción:

- El proceso de producción lo entendemos como las prácticas o procederes con las cuales los periodistas construyen la realidad. Estos hábitos son parte de su cultura profesional con la que articulan y establecen una determinada rutina para un medio de comunicación. Los rasgos de esta rutina condicionan la configuración del producto periodístico, porque están relacionados con aspectos relevantes como la selección y construcción de los temas. El proceso de producción también determina el trabajo de

los cronistas analizados pese a su condición de *freelances*. Por ello, las categorías que consideramos son las siguientes: trato con las fuentes y personajes, formas en que son elegidos o asignados los temas, formas de investigar y recopilar datos, tiempos de investigación y reportería y trato con el editor de la revista de periodismo literario. El abordaje de este proceso lo realizamos a partir de la perspectiva del *Newsmaking*.

- El proceso creativo, en cambio, lo concebimos como la aproximación a la trastienda del trabajo de los cronistas ecuatorianos y a sus rutinas de escritura. Así como determinados procederes y condicionamientos articulan la reportería de los periodistas, también existen prácticas y hábitos de escritura que configuran el trabajo autorial. En nuestra investigación esas rutinas de escritura a las que hacemos referencia son las siguientes: espacios de creación, formas en que se estructuran los textos, recursos literarios empleados, proceso de escritura y plazos de escritura y edición. El abordaje de este proceso lo realizamos a partir de la perspectiva del enfoque biográfico.

En nuestro trabajo vinculamos los rasgos que ambos procesos dejan en los procedimientos narrativos utilizados por los cronistas. Empecemos, pues, con el análisis de estas teorías.

1.3.1. El *Newsmaking*

El *Newsmaking*, o teoría del proceso de creación de la noticia, es un área de análisis que intenta sistematizar el proceso de producción de la información. En nuestro estudio consideramos que este abordaje no se circunscribe solo a la noticia, sino que incluye

manifestaciones como la crónica. Se trata de una perspectiva relevante porque gracias a ella indagamos en las rutinas de trabajo de los cronistas y en sus procesos de producción.

Iniciamos el análisis de esta perspectiva abordando algunos debates. Golding y Elliot (1979) plantearon la discusión sobre la realidad que construyen los medios. Ellos enfocaron su trabajo en los noticiarios de radio y televisión y determinaron los procedimientos periodísticos que contribuyen a la “deformación” del mensaje de forma “involuntaria”. Estos aspectos se vincularon con la manera en que se organiza el trabajo en las salas de redacción y con las rutinas productivas. Además, relacionaron estos elementos con la cultura periodística. El vínculo fue clave para entender los estudios posteriores del *Newsmaking*.

Las primeras investigaciones sobre *Newsmaking* en los años setenta se circunscribieron básicamente a tres áreas: “Los sesgos en el contenido de las noticias, el debate sobre la objetividad en las noticias y la naturaleza de los valores noticiosos” (McQuail, 1998, p. 187). Según Arrueta (2009), hay consenso para sostener que Benard Roshco, profesor de la Universidad de Chicago, fue el primero en realizar una sistematización de los cuestionamientos ya expuestos. Hacia 1975, Roshco publicó su obra “*Newsmaking*”. En este texto analizó sesgos informativos en un contexto de “objetividad”. Establece, además, nexos entre la cultura del periodista, la organización para la que trabaja y las instancias del proceso de producción informativo. Existe una distorsión de la realidad social que se origina principalmente en las rutinas de los periodistas y en la forma en que ellos organizan su trabajo. Con ello se cuestiona el hecho de que esa deformación obedezca a una manipulación intencionada por parte de los reporteros o de los dueños de los medios.

Para Tuchman (1983), los periodistas tienen rutinas de trabajo preconcebidas al momento de reconstruir los hechos o sucesos que poseen el carácter de noticiables. Esta autora describe cómo los reporteros deciden qué es noticia y qué no, la forma en que se preocupan por cubrir unos aspectos de la realidad, descuidan otros y cómo finalmente asumen lo que los destinatarios pueden conocer. Este postulado aplicado a la noticia se puede vincular perfectamente con la crónica, porque es un género que cuenta con un discurso propio y en el que el autor no observa pasivamente la realidad, sino que intenta construirla y reconstruirla para darle un sentido a su texto. Gil González (2004) sostiene que la finalidad de la crónica es vincular al lector con los hechos, porque se trata de una interpretación personal e informativa de un acontecimiento determinado narrado por un cronista testigo que, para mantener ese vínculo simbólico que le une con sus receptores, debe demostrar un amplio manejo del lenguaje y dominar el tema.

1.3.1.1. El *Newsmaking* y los nexos con la crónica periodística

El *Newsmaking* es un proceso de construcción de realidad social que involucra disciplinas de trabajo, concepciones de tiempo y espacio, nociones ideológicas y hábitos culturales y profesionales. En la crónica ocurre algo similar. En este género periodístico sus autores reportean una historia, toman contacto con los hechos, los relacionan con sus experiencias, se acercan a sus personajes, articulan los datos y, cuando sistematizan el material recopilado, se encargan de interpretar, escribir, editar y publicar. De esta forma se va organizando el trabajo de los cronistas en las revistas de periodismo literario.

Existen determinados criterios de selección que se encuentran involucrados en las etapas del proceso de producción. Algunos son más importantes que otros y son considerados

como parte de la cultura profesional de los periodistas. Antes de precisar y diferenciar las rutinas que determinan e influyen sobre la construcción de la realidad es necesario distinguir por qué algunos sucesos tienen el carácter de noticiables y otros no. Que un hecho sea noticiable significa que cumple con características elementales para ser difundido.

En las revista de periodismo literario, la noticia no es el género que suele emplearse, sin embargo existen valores que son concomitantes al quehacer periodístico en general. Las rutinas de trabajo del reportero del periodismo tradicional y del periodista literario están marcadas por el proceso de selección y producción de la información. Según Wolf (1987), estos valores son los siguientes: el contenido, la disponibilidad del material, el público y la competencia. Estos criterios permiten identificar la forma en que se organiza el trabajo periodístico en los medios de comunicación. Cada información tiene necesariamente una valoración que le es otorgada. Hay una estrecha relación entre la fiabilidad de la fuente, la relevancia del suceso, el medio en que es publicada y el formato en que se presenta. Para Wolf (1987), existen tres fases que enmarcan las rutinas de producción: la recolección, la selección y la presentación del material. Estas fases las describimos a continuación.

La recolección del material es un proceso relacionado con los diversos canales establecidos para que el periodista recopile información. Tradicionalmente, los reporteros echan mano de las fuentes oficiales y las agencias de prensa. A estas fuentes, el periodista literario añade la búsqueda de personajes y el análisis de un hecho ajeno al tratamiento del periodismo convencional u ortodoxo. El cronista se encuentra en permanente búsqueda de una historia que considere digna de ser narrada. Sobre el empleo de las fuentes, las investigaciones sobre *Newsmaking* establecen este tipo de precisiones:

La red de fuentes que los aparatos informativos estabilizan como instrumento esencial para su funcionamiento refleja, por un lado, la estructura social y de poder existente y, por otro, se organiza sobre la base de las exigencias planteadas por los procesos productivos. Las fuentes que se encuentran al margen de estas dos determinaciones muy difícilmente podrán influir de forma eficaz en la cobertura informativa (Wolf, 1987, p. 255).

En este sentido, las prácticas periodísticas se basan en la búsqueda y recolección de información y esto se define en la relación que el periodista tenga con sus fuentes. Según McQuail (1998), esta relación se concreta en ámbitos frecuentes y altamente institucionalizados. En la práctica profesional, el reportero asume que los personajes ubicados en el más alto grado jerárquico de una institución o del gobierno pueden brindar datos que posean mayor garantía de credibilidad. Hay una tendencia a fomentar el vínculo de colaboración entre las fuentes habituales y el reportero. Esto sucede también a la inversa, porque este mismo tipo de fuentes acuerdan suministrar información mediante canales recurrentes. McQuail (1998) definió este proceso como “la industria de las relaciones públicas” (p. 192).

La selección no es una decisión subjetiva del periodista, sino que es parte de un proceso a menudo complejo. No hay máximas ni consignas que se cumplan infaliblemente. Que una información sea importante no garantiza que se publique. Wolf (1987) compara esta fase con un embudo, porque son introducidos muchos datos y solo una cantidad limitada pasará el filtro finalmente. Para Rodrigo y Alsina (1989), es válido que en el periodismo de investigación y en el literario, el reportero tenga en consideración fuentes no habituales, no rutinarias, que deben ser buscadas, porque al valerse de distintas herramientas, “los periodistas tienen un rol socialmente legitimado e institucionalizado para construir la realidad social como realidad pública y socialmente relevante” (p. 30). La mayor parte de los

periodistas literarios que trabaja para una revista especializada no es el reportero de planta de los periódicos tradicionales u ortodoxos, sino que es un profesional tipo *freelance*. Este profesional reporta durante semanas, incluso durante meses. Aunque el cronista se toma su tiempo en la selección del material por no estar expuesto a los avatares y presiones del día a día, tiene un plazo establecido por los directores y editores del medio para que recopile y seleccione el material que va a emplear en su texto. En las revistas especializadas, el criterio de noticiabilidad no está establecido necesariamente por la coyuntura, sino que es creado, recreado y construido con las técnicas propias del periodismo literario. Los periodistas recurren a diversos formatos para presentar la información. En esta fase el redactor decide el género y la perspectiva que tendrá el relato informativo. Se trata de un proceso relacionado a la redacción del texto y un factor que condiciona varias de las rutinas de producción que se realizan posteriormente. Balsebre (1993) sostiene que la planificación de unas determinadas estrategias redaccionales o de algunas de las rutinas productivas tendrá un sentido u otro en función de las decisiones que puedan tomarse en la presente fase, a partir de la cual el periodista decidirá si el hecho tomará finalmente la forma de un reportaje, crónica, entrevista o noticia.

La idea que los reporteros tienen del público destinatario de sus mensajes es otro de los factores que influye no solo en la selección del material, sino también en la presentación. Esta decisión sobre la presentación del material también es parte de la rutina del periodista. El periodista no sabe, por ejemplo, cuántas veces se debe repetir una información. Si el tema se ha agotado o no, si requiere volverse a publicar o no, es algo que solo lo intuye. Por lo general, el formato para la presentación de un texto noticioso es rígido, porque presenta una extensión o duración conocida previamente para que en esa forma se adapte el contenido

informativo. En el caso de los autores que escriben para las revistas especializadas, su texto es más amplio y permite que la historia esté marcada por un estilo y una mirada propia y singular sobre lo que escribe.

1.3.1.2. Formas de representar los hechos y de construir socialmente la realidad

El *Newsmaking* es una corriente que estudia el proceso en que los periodistas o profesionales de la información construyen la realidad. La finalidad de este enfoque implica poner en evidencia los rasgos de las rutinas y prácticas de los autores, sus ideologías profesionales, las relaciones con las fuentes. Las dinámicas en la toma de decisiones para seleccionar, proponer y construir los temas que se ofrecen a los lectores también son parte de este proceso. Según Hernández (1997), la concepción misma de noticia como un “producto manufacturado” precisa conocer el cómo de la producción noticiosa. “Esta preocupación es la que llevó a observar la existencia de rutinas de producción, tanto en el proceso de recolección de la información, como en el proceso de selección y edición de la misma” (p. 223). Por ello, la noción de rutina es la base del *Newsmaking*. Las condiciones de producción son esenciales para comprender la manera en que las revistas especializadas hacen una lectura de la realidad. Los aspectos ideológicos constituyen una ventana por medio de la cual se percibe la realidad social, porque “los medios de información tienen el poder de dar forma a las opiniones de los consumidores de noticias sobre aquellos tópicos acerca de los cuales son ignorantes” (Tuchman, 1983, p. 14).

A este tipo de influencia debe añadirse la posibilidad de alterar el contenido de la información. Es decir, lo que nos llega de los medios de comunicación ha sido modificado, adaptado, organizado y constituido en las salas de redacción de tal forma que ese producto

final no es una estructura fiel de los hechos tal como sucedieron. Varios son esos factores que tienen un notable impacto en la producción de la información. Lozano (2010) distingue cinco aspectos que influyen en este proceso:

- a) Individuales: se trata de la influencia que ejercen sobre el periodista aspectos como el sexo, la clase social, edad, educación, creencias, valores éticos o actitudes políticas.
- b) Rutinas de trabajo: se refiere a la dinámica de los reporteros o cronistas, ya sean *freelances* o no. Esta rutina está condicionada por horarios laborales, por su rol como profesional, por las prácticas que tenga el medio para tratar un tema determinado, etcétera.
- c) Organización del medio: infraestructura, organización de recursos y materiales, políticas editoriales, poder y presión de los dueños o directores del medio.
- d) Externas: las fuentes de información, la economía del país o rumbo político de la nación son roles sociales que pueden impactar en el proceso de producción de la información.
- e) Ideológicas: el sistema hegemónico dominante impacta en la cobertura y emisión de mensajes. Es decir, tanto la postura ideológica del periodista como la ideología que tengan los dueños del medio y que pretendan que se cumpla son factores que inciden en el producto final.

La lógica de la producción de noticias considera los acontecimientos que constituyen la realidad social y define el carácter rutinario para que funcione la administración de esta realidad desde los medios. De esta forma, el proceso productivo es concebido no como la suma de actividades particulares, sino como un circuito complejo que comporta una lógica propia, determinada y situada. La tendencia ideológica del medio, difundida a veces en manuales de estilo y normas de publicación, se encuentra internalizada por los periodistas en su proceso de producción. En el trabajo empírico no hacemos referencia a esta tendencia, porque los procedimientos de los cronistas *freelances* están condicionados por otros aspectos que detallaremos más adelante. A través del *Newsmaking* se analizan los diferentes condicionamientos que influyen en la producción de los textos informativos. En su estudio sobre las rutinas productivas en la prensa chilena, Stange y Salinas (2009) sostienen que las rutinas son prácticas marcadas por patrones y altamente repetidas. La alusión a un patrón supone pensar que

... la reiteración constante de estas prácticas tiene una densidad y una orientación semánticas; en otras palabras, las operaciones periodísticas rutinarias se constituyen como prácticas sociales, que están en el eje de la configuración productiva y discursiva de la prensa, y no como meras acciones determinadas por aquéllas (Stange y Salinas, 2009, p. 18).

Frente a este criterio, Tuchman (1983) sostiene que es necesario indagar la forma en que una empresa periodística acomete una crisis o asume sucesos imprevistos. Con ello se pretende verificar a partir de diferentes hechos o enfoques la manera en que se emplean criterios de noticiabilidad, el manejo de fuentes y las rutinas de abordaje. Es decir, cómo se constituye esta organización. Para Wolf (1987), en cambio, tanto la empresa como el rol que juegan sus propietarios se encuentran relacionados con la cultura periodística.

Otros factores que son determinantes del proceso de producción de la información son los siguientes: el espacio que se le brinda a un acontecimiento en particular, el tiempo que se destina para su reportería y el contexto en que ocurre. Como puede verse, la elaboración de los contenidos informativos parte de las rutinas y procedimientos del periodista. Si bien existen reglas y manuales de estilo en las empresas periodísticas, los reporteros no siempre están supervisados y pueden, en ocasiones, variar o ignorar algunas de las normas.

En la rutina del periodista hay varios niveles en la construcción del proceso de publicación. Odriozola (2008) afirma que existen diversas estrategias que le permiten al reportero estructurar de forma paulatina el producto informativo. En este proceso, el periodista realiza comparaciones de los acontecimientos que cubre, intenta comprender la forma en que se producen y entonces aplica normas perfectamente identificables en el momento de reconstruirlos. El periodista va al lugar de los hechos con una imagen mental previa del suceso al que se enfrenta. El acercamiento difiere de un profesional a otro. Al momento de escribir revisa antecedentes, se documenta y tiene un panorama más completo de lo que quiere decir. Según Stange y Salinas (2009), la noticia es obra del proceso de producción y no simplemente un formato de su consecuencia. Además, es producto de pautas culturales que se implican en cada una de las prácticas y actores sociales que forman parte de la producción noticiosa. Ellos afirman que la práctica rutinaria es, entonces, a la vez una interpretación de la realidad, y las claves de tal interpretación están contenidas en la práctica material que se lleva a cabo para su realización. El periodista construye la información mediante las tipificaciones de los hechos, así como de sus propias generalizaciones. Sin embargo, diversos estudios reconocen también que

... el trabajo informativo es una actividad diaria, práctica. El tiempo del trabajo informativo, incluyendo la cobertura del relato diferente de cada día, impone un énfasis sobre los acontecimientos, no sobre las cuestiones. Los acontecimientos están empotrados concretamente en la trama de la facticidad, el quién, qué, cuándo, dónde, por qué y cómo del encabezamiento tradicional de la noticia (Tuchman, 1983, p. 148).

Además de los periodistas, los medios también establecen procedimientos rutinarios. Según Wolf (1987), estos procedimientos son la racionalización del trabajo, reducción de los costos, reducción de los tiempos y la fiabilidad de quien suministra los materiales. Las empresas periodísticas son organizaciones complejas que “cuentan con todos los atributos principales de las burocracias: división del trabajo, jerarquía de autoridad, un sistema de reglas tanto para la recolección como para la transcripción de la información” (Hernández, 1997, p. 243). Tanto las rutinas de trabajo como el proceso de producción de los mensajes están condicionados por la disponibilidad de recursos económicos, humanos o de infraestructura de los medios de comunicación.

En su estudio sobre rutinas de producción y calidad periodística en diarios de Jujuy, Arrueta (2009) sostiene que hay una doble definición respecto al desarrollo de la práctica periodística: los valores inherentes a la profesión y los procesos intrainstitucionales que determinan las prácticas habituales en relación con los intereses del medio. La coexistencia de estos aspectos propicia que las decisiones sobre los hechos que son convertidos en noticias respondan a procedimientos involuntarios y no a la pasividad deliberada del periodista.

1.3.1.3. Los *habitus* en las rutinas periodísticas

Sobre las rutinas y hábitos profesionales hay aportes de perspectivas más hermenéuticas, como la constructivista o la crítica. La principal contribución desde estos abordajes es la inclusión de los estudios ya señalados en un enfoque distinto. Se pretende, con

ello, sistematizar la manera en que las prácticas periodísticas producen sentido y, simultáneamente, estructuran sus propias normas de funcionamiento. Esta perspectiva incorpora el modelo de investigación empírica de la sociología de campo propuesta por Bourdieu (1991) y que define como “*habitus*”. Esta idea es concebida por este autor como un concepto disposicional. El *habitus* es cultura interiorizada en forma de disposiciones para la acción, es generador de prácticas y, a su vez, las regula a través de un cierto “sentido común” o actitud práctica no consciente que reactiva el sentido, objetivado en las instituciones, o sea, las estructuras sociales. “De esta manera el *habitus* propicia la cohesión de individuos dentro de algún campo específico o gran esquema ordenador” (García Canclini, 1984, p. 17). Es decir, se trata de un concepto abierto que se articula con otras categorías que, en conjunto, conforman un sistema teórico. Las prácticas sociales son percibidas como esquemas de relación al interior del campo periodístico que presentan autonomía y estructura interna al estar en un área determinada. Sin embargo, también están condicionadas por factores externos.

Cervantes (1995) sostiene que el *habitus* periodístico establece las relaciones que el periodista tiene con los componentes de su campo profesional a través de sus prácticas. Uno de los aspectos fundamentales del *habitus* es que remite a una forma activa de interiorización de estructuras en el individuo, la cual simultáneamente fortalece la capacidad estructurante de las relaciones sociales y la autonomía de los grupos. El *habitus* describe las configuraciones históricas, sociales e institucionales que recaen sobre esas relaciones. A partir de esto, “el *habitus* (rutina) periodístico puede concebirse como un término relacional estructurado a la vez que estructurante, objetivante y objetivo, del proceso de producción de noticias y del campo profesional mismo” (Cervantes, 1995, p. 108).

La forma en que los individuos se adaptan a ciertos hábitos no se realiza en base a restricciones o imposiciones de criterios, normas o modelos establecidos al interior de una organización. Se trata de un proceso libre, espontáneo y al que no le antecede una estructura determinada. Coherente con ello, coincide la forma en que se integran los periodistas dentro de los medios de comunicación y el concepto de Bourdieu (1991) en torno a la consolidación de los *habitus* en los sujetos. Un procedimiento básico para el desarrollo de estas actividades es el siguiente:

... el jefe dispone la salida del reportero para cubrir un hecho. También distribuye material e indicaciones para que otros miembros de la redacción elaboren diarios. Al regreso el periodista entera al jefe de la naturaleza y magnitud de la noticia encomendada. Una vez evaluada y aprobada la información, la jefatura decide cómo y dónde la publicará (Macaggi, 1991, p. 35).

En base al desempeño de sus labores cotidianas, los periodistas se adaptan gradualmente al sistema de división del trabajo y a la jerarquía de funciones existentes en la empresa. La asimilación del orden organizacional implica que estos profesionales se mantengan dentro de los límites de ese orden. Para obtenerlo, las empresas utilizan mecanismos de recompensa y de castigo. En su estudio sobre el orden organizacional, Epstein (1981) concibe estos mecanismos como un sistema que permite a los periodistas adaptarse a las políticas del medio. De esta forma, hay guías que norman su trabajo de acuerdo con los lineamientos establecidos en la organización. Los mecanismos de recompensa y de castigo fomentan el desarrollo de las rutinas en los periodistas. Ello coincide con el criterio de Bourdieu (1991) a propósito de que la formación de *habitus* se encuentra definido con lo poco estructurado y lo inconsciente. En nuestro estudio, este concepto condiciona el trabajo de los cronistas en la medida en que las prácticas periodísticas de estos autores se basan en la búsqueda y recolección de información y esto se define en la relación que sostienen con sus

personajes. Coincidimos, por ello, con Breed (1972) en que la incorporación de los periodistas en un medio no supone el seguimiento de ningún tipo de manual o pautas escritas. Las políticas de las revistas especializadas son asimiladas por los cronistas en base a la observación y a la relación con sus colegas.

1.3.1.4. El Nuevo Periodismo y las rutinas productivas

El estudio de las relaciones entre periodismo y literatura tomó vigencia y se renovó por tendencias que impusieron actitudes y procedimientos distintos al periodismo tradicional u ortodoxo. Entre las décadas de 1960 y 1970 surgió en Estados Unidos un movimiento periodístico que cuestionó el canon y la forma de las prácticas periodísticas de la época. Intelectuales, jóvenes y estudiantes realizaron esfuerzos para romper con normas establecidas. Esta época estuvo marcada por el auge de importantes movimientos culturales y sociales que no fueron ajenos al rock, las drogas y la liberación sexual. Algunos autores intentaron expresar estas manifestaciones sociales y artísticas a través de la literatura. Con ello el periodismo tuvo campo abierto para ser una voz crítica y reaccionaria en esa época. Hubo varios escritores como Lilian Ross, John Hersey, Gay Talese, Truman Capote, entre otros, que publicaron textos empleando técnicas literarias. Estos autores fueron los precursores de lo que Tom Wolfe (1976) etiquetó como “Nuevo Periodismo”.

Aparte de los cambios morfológicos de la estructura periodística, esta tendencia significó la posibilidad de realizar profundas modificaciones en la forma de hacer periodismo. Junto con el abordaje y la presentación diferente de las noticias también la práctica periodística tuvo que ser repensada. El aporte del Nuevo Periodismo al estudio de los procesos de construcción de la realidad social pasa por una revisión y profundo análisis del

papel que desempeña el informador. Los nuevos periodistas dejaron de estar vinculados permanentemente a un medio y definieron su rol como *freelances*, en la actualidad son profesionales que ya no trabajan en el día a día de una sala de redacción, sino que realizan una tarea de reportería que puede durar meses y un trabajo de escritura y edición que se prolonga otro tanto. Comprender esos nuevos proceder con el enfoque del *Newsmaking* es uno de los desafíos que planteamos en el presente estudio.

1.3.1.5. El periodismo literario a la luz del proceso de producción propuesto por el *Newsmaking*

Desde el planteamiento del *Newsmaking* exploramos en las formas en que los cronistas construyen sus textos, sus rutinas de trabajo y la manera en que los periodistas adoptan una percepción autónoma sobre su labor ante la estructura del medio. Se trata de determinar cómo las rutinas que se establecen en estos medios de comunicación constituyen un factor relevante y condicionante en el proceso de producción de los textos. Ello es coherente con la repetición constante de esquemas de trabajo que estructuran la labor del cronista.

El periodista literario sabe que incorpora una visión subjetiva de la realidad en su mirada sobre el mundo, sobre los acontecimientos que relata. Las prácticas profesionales que parecieran objetivas, no lo son, porque la subjetividad es parte del ser humano y proviene del contexto, el lugar donde trabaja, su vida personal y su ideología. Mucho de los temas que abordan las crónicas que se publican en las revistas de periodismo literario han sido ya difundidas como noticias en diversos periódicos o en informativos de televisión. No todos estos acontecimientos son seleccionados por los editores de las revistas especializadas para realizar una crónica, porque surgen instancias de decisión que intervienen en el proceso de

producción de la información. También inciden aspectos que hacen referencia a la mirada del cronista, a la forma particular que tienen de concebir la realidad, a su formación cultural e intelectual y a los valores que posee para afrontar todo tipo de situaciones. El vínculo entre el periodismo literario y el *Newsmaking* es fundamental para nuestro estudio, porque en estas publicaciones hay aspectos como el trato con los personajes, el género a utilizar y la organización del trabajo con los autores que determinan el producto informativo a publicarse.

La perspectiva teórica del *Newsmaking*, entrelazada con el enfoque biográfico, nos permite comprender los procesos creativos y de producción de los autores ecuatorianos en las revistas especializadas. Con este abordaje nos acercamos a los aspectos que influyen en el contenido de los mensajes periodísticos como las rutinas de trabajo y valores profesionales. También es preciso añadir una serie de factores que caracterizan al cronista. En este contexto, la crónica es también una construcción social de la realidad (Berger y Luckmann, 1995).

1.3.2. El enfoque biográfico

Lo biográfico ha adoptado una pluralidad de contenidos y un reflejo de la multiplicidad de perspectivas teóricas. La investigación biográfico-narrativa no está circunscrita a comprender y analizar los relatos, sino que necesita indagar en un fundamento teórico que conciba, organice y le dé un soporte a esos relatos. Arfuch (2002) sostiene que este abordaje excede la tradicional demarcación de método por sus variados usos científicos en las ciencias sociales. El principal soporte de esta disciplina se basa en la experiencia de los sujetos analizados a partir de la cual se configura la construcción de la realidad y se convierte en conocimiento social los aspectos abordados. Se trata de un enfoque articulado en formas narrativas en constante hibridación que se interesa por las voces de los sujetos y las maneras

en que se manifiestan sus vivencias. Esta teoría, por tanto, se ubica en el marco de la investigación cualitativa y se encuentra vinculada con la sensibilidad posmoderna, pues aborda inevitablemente la subjetividad contemporánea desde una perspectiva que abarca la identidad de los sujetos estudiados.

El enfoque biográfico tiene su punto de partida en el momento en que se acerca el investigador a los individuos que serán analizados. Nuestro propósito se centra en indagar en los procesos creativos de los cronistas ecuatorianos que publican sus trabajos en las revistas especializadas. Dado que ellos son *freelances* y no participan en la cotidianidad de una sala de redacción en medios tradicionales, esta perspectiva nos será útil para indagar en la trastienda de su trabajo autorial. De esta forma exploramos en los rasgos que su proceso creativo va dejando en la manera en que estructuran sus textos. En el diálogo interactivo con los entrevistados analizamos los datos con determinados mecanismos que contribuyen a dotar el relato de significado. Y así construimos conocimiento. En este contexto, el enfoque biográfico tiene como principal cometido epistemológico, la recuperación del actor social como protagonista no sólo de su realidad, sino también del propio proceso investigador. Este es uno de los aportes significativos de esta disciplina.

1.3.2.1. Mirada histórica del desarrollo del abordaje biográfico en las ciencias sociales

Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) suele ser considerado el padre del método biográfico. Sin embargo, no es sino hacia inicios del siglo XX cuando este enfoque comenzó a utilizarse como una técnica en las ciencias sociales. Se trata de una reacción al abordaje positivista. Dosse (2007) sostiene que la perspectiva biográfica tiene tres edades perfectamente definidas: la heroica, que avanza desde la época antigua hasta la época

moderna, en que predominan los trabajos sobre héroes, santos, guerreros, reyes, pensadores, entre otros; la edad modal, que va desde el siglo XIX y bien entrado el siglo XX, en que este abordaje es empleado principalmente por novelistas y periodistas; y la edad actual o hermenéutica, en que existe sumo interés por la identidad, lo testimonial y las historias de vida.

En 1919, Thomas y Znaniecki emplean el abordaje biográfico en una investigación sobre los campesinos polacos denominada “El campesinado polaco en Europa y América”. Una de las categorías que empiezan a distinguirse es la de *life-story* (relato de vida) con *life-history* (historia de vida). La primera se refiere al relato que un sujeto hace de su vida y que conforma su historia individual. Viñas (2002) señala que se utilizó el término *life history* o historia de vida para designar la historia recogida por el investigador, complementando los documentos y entrevistas sobre esa vida con el trabajo elaborado a partir de ella, así se pretende describir la trayectoria vital de la persona biografiada.

En la década de 1930, la escuela de Chicago empleó este abordaje como medio para analizar la realidad. Según Arfuch (2002), la época de mediados del siglo XX se caracterizó por la implantación de múltiples prácticas de registro de la experiencia de los sujetos, afianzado “en nuevas formas y obsesiones, en el eterno intento de captura de lo irreplicable” (p. 182). La legitimación de esta disciplina ocurrió en 1986 cuando la Asociación Internacional de Sociología, reunido en un congreso en Estocolmo, Suecia, conformó el tema de debate denominado “Biografía y sociedad”. A partir de entonces lo biográfico empezó a tener una larga tradición en América Latina. Con ello hubo un auge del registro detallado de la oralidad, de las voces de los individuos y costumbres que tenían como finalidad rescatar la

memoria. Philippe Lejeune (1994) sostiene que el espacio biográfico adquiere especial énfasis en géneros como el diario íntimo, las memorias, la biografía, la autobiografía, entrevistas, conversaciones, retratos, anecdotarios, relatos de autoayuda y nuevas formas como los *talk-show*, *reallity show*, entre otros. Entre estos géneros está presente también la crónica periodística, porque tiene un direccionamiento ineludible a la narración de vivencias, de experiencias del ser individual y social.

1.3.2.2. Fundamentos epistemológicos: la perspectiva biográfica en la construcción de la realidad

Con el enfoque biográfico nos aproximamos al conocimiento de los procesos creativos empleados por los autores analizados. A partir de este abordaje, la experiencia se convierte en el principal elemento de análisis y hay una relación mucho más directa con el sujeto. Según Dosse (2007), más que narrar una vida, el relato biográfico narra una interacción presente utilizando como intermediaria una vida. Esta perspectiva ha sido de utilidad para construir de forma narrativa las identidades de los cronistas ecuatorianos. Nos acercamos, además, a mundos individuales de experiencias. Incluso, las narraciones de los cronistas sobre sus trayectorias y procesos creativos representan un mundo estructurado en sí mismo. Sobre ello Bertaux (2005) señala que las personas al narrar su biografía no construyen la historia real de su vida, sino el relato de ella en circunstancias precisas. Uno de los aportes más valiosos es que con el estudio de esta perspectiva se incorpora la dimensión subjetiva. Precisamente, esta dimensión es uno de los nexos con la crónica periodística. La crónica se caracteriza por tener una mirada que puede construirse y representarse de diferentes formas. El cronista reconoce la especificidad de la subjetivación que es uno de los rasgos del género y describe con herramientas discursivas una historia para construir su posicionamiento en el relato.

1.3.2.3. Las funciones y clasificación del enfoque biográfico

En cuanto a las funciones del enfoque biográfico, estas son definidas por Barroso (2010) de la siguiente forma: verificativa, deística, creativa, significativa y vindicativa.

La función verificativa hace referencia al contraste y detalle de hipótesis y observaciones. La función deística consiste en señalar problemas y preocupaciones que por medio de otras técnicas no hubieran podido ser descubiertas. La función creativa de la perspectiva biográfica conlleva un esfuerzo de imaginación que incentiva la investigación, cuando ésta ha llegado a un punto de estancamiento. Ayuda a formular hipótesis y teorías. La función significativa está relacionada con la comprensión de la realidad social desde el actor social. Se fundamenta en la dimensión subjetiva de los acontecimientos sociales. La función vindicativa, finalmente, está vinculada con el humanismo metodológico, como reacción al positivismo. Se trata de rescatar al actor social como protagonista de su realidad.

La clasificación del enfoque biográfico fue definida por Marsal (1974). Según los objetivos y el objeto de estudio puede considerarse las dimensiones de autobiografía y de biografía. En el caso de la autobiografía, la narración realizada por el propio sujeto, comprende las siguientes categorías: memorias, diarios personales, correspondencia, registros iconográficos y objetos personales. Mientras que las biografías, la narración externa de la vida del sujeto, agrupan los siguientes elementos: historias de vida, relatos de vida y biogramas. A continuación una breve definición, citada en Barroso (2010), de estas últimas categorías:

La historia de vida es una biografía basada en el relato del protagonista a través de entrevistas. Los relatos de vida, en cambio, se basan en documentos adicionales. Los relatos

de vida pueden ser paralelos o cruzados. Los biogramas consisten en una recopilación de una amplia muestra de biografías personales, sometidas a comparación.

El surgimiento del enfoque biográfico en las ciencias sociales supuso la pretensión de revalorizar al sujeto y recuperar sus experiencias más significativas. En nuestra Tesis tomaremos como criterio fundamental el de la historia de vida, porque coincidimos con Pujadas (1992) en que la historia de vida es una versión más completa y acabada dentro del género y está nutrida con la obtención de narrativas vitales. Una precisión que hacemos en este apartado es que el enfoque biográfico no se basa necesariamente en un proceso individualizado, sino que puede ser considerado como referente de un grupo social como es el caso de los cronistas ecuatorianos. En “Marxismo y literatura”, refiriéndose al proceso autorial, Raymond Williams (2000) señala lo siguiente: “Entender la individuación como un proceso social significa establecer límites al aislamiento, pero también, tal vez, a la autonomía del autor individual” (p. 220). En este contexto, lo vivido por los cronistas, y que es parte de sus rutinas de trabajo, caracteriza esta perspectiva y configura discursivamente el mundo en el que se desenvuelven estos periodistas.

1.3.2.4. Los nexos del enfoque biográfico con la crónica periodística

La crónica narrativa o periodística tiene profundos nexos con lo biográfico porque narra lo vivencial, vuelve sobre lo cotidiano, sobre la forma en que se presentan los relatos de vida, porque “contar la historia de una vida es dar vida a esa historia” (Sturrock, 1993, p. 20). Además establece desde el comienzo un pacto ético con el lector al decir que las historias de sus personajes son una construcción de lo real. Contar esto, lo real, es esencial porque significa que la producción discursiva adoptó la forma narrativa. Con el enfoque biográfico

pretendemos dar la voz a los cronistas ecuatorianos para aproximarnos a sus procesos creativos. Estos procesos los concebimos como la forma en que los cronistas escriben sus textos, sus perspectivas autoriales y las rutinas que establecen en la trastienda de sus trabajos. Con ello nos aproximamos a la génesis de sus escrituras. El diálogo que se configura en pos de la construcción del relato biográfico indaga más allá de los temas, los personajes, las tramas, el manejo del tiempo del tiempo y del espacio, porque a través de este enfoque el cronista aparte de brindar esas razones también construye una imagen de sí mismo, hace explícito el trabajo ontológico de la autoría y descubre algún hallazgo o arista de su obra que hasta entonces ni siquiera sospechaba que existía.

En la crónica surge una mezcla de aguda intuición social que la convierte en un espacio de condensación por excelencia. Y así, de esta manera, hay en el cronista una búsqueda de sentido o justificación también de su propia vida. Aquí, en este punto, radica una de las características esenciales de este género: su vitalidad. Según Rotker (1992), otras particularidades son la mezcla de un alto grado de referencialidad y actualidad (vinculado a la noticia) y la creación de una autonomía textual, un orden lógico que sólo existe en el espacio del texto.

1.3.2.5. El proceso creativo de los autores a partir de la mirada biográfica

Barthes solía comentar que la escritura es la única perversión digna de ser practicada delante de los otros (Volpi, 2003, p. 302). Y, sin embargo, rara vez tenemos acceso a esa perversión, porque el proceso creativo de escritura de los autores de ficción y de no ficción surge a partir del aislamiento y la soledad. En el desarrollo de la escritura, el cronista concibe la atmósfera, ritmos y silencios que rodean sus tramas, establece las circunstancias en las que

se desenvuelven sus personajes, los avatares y momentos felices o infortunios que considera dignos de ser narrados. Hay cronistas que le dedican a la redacción de sus textos seis u ocho horas diarias. De esta forma, construyen una determinada rutina en su forma singular de escribir y con la que encaran cada tema asignado o propuesto por los editores de las revistas especializadas. El cronista asume la configuración de este proceso como la posibilidad de crear un estilo propio. En este sentido, el conocimiento que el autor tiene previamente sobre la realidad político-social enriquece el texto y posibilita que incluyan los procedimientos narrativos que consideran más idóneos para lograr sus propósitos. Blanchot (2002) dice que escribir es un proceso que consiste en participar de la afirmación de la soledad del autor.

Escribir es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recommienzo eterno. Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación, y por él, en él, permanecer en contacto con el medio absoluto, allí donde la cosa vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es, cuando ya no hay mundo, cuando todavía no hay mundo (Blanchot, 2002, p. 15) .

La validez del enfoque biográfico radica en que configura un fundamento teórico multidisciplinario mediante una trama de sentidos. Desde campos como la sociología, la antropología, la semiología o la lingüística se abordan las diversas perspectivas del sujeto. Foucault (1999) sostiene que cada tanto la sociedad le pide al autor que rinda cuentas de la unidad del texto que lleva su nombre. “Se le pide que revele, o al menos que manifieste ante él, el sentido oculto que lo recorre; se le pide que lo articule con su vida su vida personal y con sus experiencias vividas, con la historia real que lo vio nacer” (p. 25). En el caso concreto de nuestra investigación, al incluir la categoría de “historia de vida” de los sujetos analizados vinculamos su vida personal con la trastienda de su trabajo periodístico-literario para las revistas especializadas. Se trata de una narración que estrecha profundos nexos entre el relato

subjetivo del momento histórico que viven los cronistas con sus rutinas de trabajo. En el estudio de determinados sujetos, la perspectiva biográfica también busca una nueva forma de comprender lo social, porque cada autor-cronista forma parte de un movimiento, de un transitar de lo individual a lo colectivo. El hilo conductor de los periodistas analizados es su vínculo con las revistas ecuatorianas de periodismo literario para las que escriben. Por ello, y como sabemos que el cronista es un profesional de carácter *freelance*, sistematizamos sus procesos creativos y de producción en base a tres dimensiones con sus categorías respectivas.

Estas son las siguientes:

- a) Trayectoria personal y profesional: edad, infancia y vida familiar, motivaciones personales para elegir ser periodista, formación académica formación inicial periodística, trayectoria profesional como autor y vínculo con las revistas ecuatorianas de periodismo literario.
- b) Procesos de producción periodística: trato con los personajes, formas en que son elegidos o asignados los temas, formas de investigar y recopilar datos, tiempos de investigación y reportería y trato con el editor de la revista.
- c) Procesos creativos: espacios de creación, formas en que se estructuran los textos, recursos literarios empleados, proceso de escritura y plazos de escritura y edición.

El testimonio de los cronistas ecuatorianos es la fuente principal de nuestro estudio. Las dimensiones individual y social están imbricadas en el relato de sus procesos creativos. La configuración de ese relato, en el marco de sus perspectivas autoriales, hace referencia a su

identidad, a su memoria, construida sobre la base de experiencias vividas. Según Dosse (2007), la biografía puede ofrecer una introducción privilegiada a la reconstrucción de una época. A su vez, cuando nos referimos al trabajo de los cronistas ecuatorianos como generadores de textos, pretendemos encontrar en este proceso los rasgos de su rutina como *freelance* para las revistas especializadas. Y aunque cada crónica es distinta, con sus peculiaridades y matices, el trabajo de sus autores también está marcado por determinados procederes y prácticas. Ese es uno de los propósitos de esta Tesis: hallar esas huellas, encontrar esos rasgos que el proceso creativo deja en los procedimientos narrativos empleados por los periodistas literarios.

CAPÍTULO II

2. EL CONTEXTO DE LAS REVISTAS DE PERIODISMO LITERARIO EN AMÉRICA LATINA

2.1. El contexto académico-cultural

El desarrollo que ha tenido en las últimas dos décadas el periodismo literario latinoamericano lo podemos rastrear a través de las revistas. La existencia de más de veinte medios dedicados a difundir este tipo de periodismo en la región constituye un fenómeno que es digno de ser analizado desde diversos abordajes. Son publicaciones que nacen con el apoyo de un grupo de autores y editores en los que se evidencia una profunda preocupación por la escritura. El auge de estos procesos editoriales está respaldado por los lineamientos y políticas de las empresas periodísticas que han abierto las perspectivas de publicación a nuevos temas y autores. De esta manera, el soporte de publicación del periodismo literario en las revistas especializadas le ha brindado un impulso considerable a esta tendencia en América Latina.

Las revistas de periodismo literario son manifestaciones artísticas que evidencian tanto en su contenido editorial como en su diseño su relación con la historia, la sociología, la música, el teatro, la danza, las historias de vida de personajes, entre otras áreas de las bellas artes y el humanismo. Sus lectores son un público que tiene un interés específico por obtener información y que pretende formarse una opinión en relación a los temas abordados. Johnson (1975) explica que tradicionalmente los periódicos son más lentos que las revistas para abrirse a cualquier clase de periodismo inventivo o experimental, en gran parte porque los periódicos tienen un público local predominante. El futuro de las manifestaciones periodísticas literarias encuentra su lugar principalmente en las revistas. En este tipo de medios se pretende brindar

una mejor información, más detallada, profunda y dotada de una mejor escritura a partir de una investigación que brinda una lectura diferente de la realidad social. También hay espacio para publicaciones especializadas, con una mixtura y perspectiva multidisciplinar, con segmentos más definidos como el periodismo literario. Esta forma de hacer periodismo es la manera de dar a conocer y difundir los productos culturales de una sociedad a través de los medios masivos. En estas publicaciones también se incluyen ensayos, poemas, cuentos, artículos, comentarios o columnas sobre variados temas.

El estudio de las revistas va teniendo paulatinamente mayor importancia en función de su orientación hacia una perspectiva de análisis en el ámbito sociocultural. Manifiestan la profunda necesidad de marcar una tendencia. Su irrupción en el mercado informativo marca un antes y un después de la forma de hacer periodismo literario en América Latina. Según Luengas (2012), el periodismo literario latinoamericano, si bien cuenta con una genealogía que podría derivarse desde los mismos registros de los cronistas de Indias, tuvo en estas revistas un auge, un acercamiento a los lectores y una posibilidad de jugar con el lenguaje, para hacer artículos profundos y divertidos. Por ello, con este trabajo pretendemos contribuir al estudio de estas revistas, las cuales representan un campo del quehacer periodístico que no se ha explorado del todo.

2.1.1. Los autores y las revistas culturales: voz, incursión y compromiso en el campo intelectual

Tradicionalmente, las revistas han sido espacios relevantes donde se desarrollan las ideas de un grupo de intelectuales. Desde 1930 y hacia mediados del siglo XX se llegaron a convertir en espacios de divulgación de los testimonios de escritores, pensadores, poetas e

intelectuales cuyos criterios definían su perfil en tanto y en cuanto son consideradas en un escenario propicio para la conformación del debate no solo intelectual, sino también sociopolítico. Un rasgo especial de estos medios en América Latina es que sirvieron no solo en la difusión de determinadas corrientes literarias o artísticas, sino que también fueron utilizadas para la conformación de cánones. Este proceso permite establecer cruces con la historia intelectual

Coincido con Gramuglio (2010) en que las revistas son formaciones características y significativas de la vida intelectual en las sociedades modernas. Además revelan el pulso de los tiempos en que se desarrollan, ponen en escena las novedades, recogen o protagonizan los debates de la época y definen posiciones en el campo intelectual. En un campo como el intelectual hay leyes específicas que rigen todo el escenario donde se movilizan los autores, editores o directores de una publicación. Según Bourdieu (1983), ese campo se constituye como tal en el momento en que afirma su lógica propia en relación con los demás. Existe un conjunto de factores asociado a la producción y creación de objetos que rige el desarrollo del pensamiento de una sociedad. En esos factores se va conformando un espacio, un escenario, un campo de desarrollo propio y autónomo que este autor lo denomina como “el campo intelectual”.

Hacia mediados del siglo XX, tanto vanguardistas, académicos, pensadores de izquierda o de derecha, intelectuales de diversas ideologías publicaron sus trabajos en revistas. Pese a que muchos de los estudios críticos realizados en la región obvian la importancia de estas publicaciones en la configuración de la historia cultural latinoamericana, su aporte fue relevante y trascendente para la difusión del pensamiento en la región.

En este contexto, las revistas fueron los espacios idóneos para el intercambio y circulación de ideas con las que se conformaron verdaderas redes de intelectuales. Como bien destaca Ángel Rama (1998), la realidad de los países latinoamericanos es tan amplia, sus problemáticas culturales y políticas son tan complejas, que el simple hecho de intentar lidiar con el asunto de la configuración de un campo intelectual común en la región es ya de por sí una tarea inútil. No obstante, hay hechos, situaciones, determinados procesos que ayudan a conformar una mirada aglutinante del intelectual en la región como las dictaduras militares y el posterior exilio de cientos de intelectuales. Después de los años sesenta, el exilio político fue un pretexto para la agrupación de intelectuales. Coincidió con otros procesos como el boom literario latinoamericano y la Revolución Cubana, que polarizó la posición política de múltiples autores. Y en medio de todo ello las revistas fueron el espacio ideal para recoger esas posturas, esos debates y testimonios que se iban entretejiendo. En países como México y Argentina es posible observar la activa participación de los intelectuales, quienes utilizaban las revistas para definir su participación al interior del campo cultural. Es destacable que durante este proceso los directores de las revistas cumplieron un rol valioso, pues se desempeñaron catalizadores de nuevos proyectos político-culturales y supieron apoyar a nuevos autores, así como a los ya consagrados. Por ejemplo, en las páginas de revistas argentinas como *La Rosa Blindada* (1964-1966), *Pasado y Presente* (1963-1973), los directores empezaron a conformar testimonios de los procesos que atravesaba el campo cultural de la época.

La prensa cultural presentaba en estas publicaciones la postura de intelectuales de la época. Según Rivera (1995), este tipo de periodismo se desarrolló en una zona muy compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordaron con propósitos creativos,

críticos, reproductivos o divulgatorios los terrenos de las bellas artes, la literatura, las corrientes de pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tiene que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o destinación estamental.

Consideramos que las revistas analizadas se han convertido en los principales exponentes del periodismo literario en Latinoamérica. Estas publicaciones están enmarcadas en la tradición y en una reinterpretación de revistas anglosajonas como *The New Yorker*, *Esquire*, *The Vanity Fair* y *Harper's*, y han incorporado la figura del editor anglosajón. Es decir, aquel que cuestiona los textos, interpela a los autores, devuelve originales y replantea el cauce de una historia. Esta forma de hacer periodismo comenzaría a ser gestada en el comienzo del siglo XX con pocas obras. Su nacimiento es acreditado alrededor de 1946, cuando la revista *The New Yorker* dedicó toda una edición para publicar lo que sería una de las principales referencias en periodismo literario: “Hiroshima”, de John Hersey. A continuación daremos un breve repaso por las publicaciones que dejaron su legado en las revistas contemporáneas de periodismo literario y que consideramos en nuestro estudio como sus principales predecesoras.

2.1.2. La producción cultural en América Latina: la tradición de las revistas culturales y literarias

El periodismo en América Latina empezó hacia los siglos XVII y XVIII, pero fue recién a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX cuando el denominado periodismo cultural y literario presentó diversas manifestaciones. El rol que cumplieron las revistas en la gestación de esta propuesta fue fundamental. Son precisamente estas publicaciones las

principales antecedentes de las revistas contemporáneas de periodismo literario que constituyen el objeto de nuestra investigación. Aparte de ser sus predecesoras también le heredaron un fecundo y rico legado que aún hoy es capaz de apreciarse en ellas. Si bien al final del siglo XIX hay una expansión de medios en el formato semanario, Beigel (2003) señala que ya en la primera década del siglo XX las revistas promovieron un nuevo modo de organización de la cultura, ligado a la explosión del editorialismo y el periodismo vanguardista. Estas publicaciones tuvieron un papel protagónico en la consolidación del campo cultural pues se caracterizaron por amalgamar las ideas de grupos heterogéneos, provenientes de experiencias políticas o culturales diversas. Se caracterizaron porque difundieron diversas y contradictorias tendencias ideológicas. Con ello se constituyeron en los principales y más importantes medios que contribuyeron a guiar el proceso de modernización cultural.

El análisis de las revistas culturales nos permite apreciar la forma en que se gestaron estos proyectos editoriales y su influencia extendida tanto en este ámbito, la literatura y el periodismo. Su auge se dio hacia inicios del siglo anterior y tomó mayor notoriedad hacia mediados del siglo XX cuando encontramos diversos temas tratados por autores en textos de ficción, poesías y ensayos. En un estudio sobre estos medios, Regina Crespo (2010) sitúa el origen de las revistas hispanoamericanas del siglo anterior en España con el surgimiento de *Nuevo Mundo* en 1907. Este proceso se caracterizó porque pretendió establecer relaciones entre los autores españoles con los latinoamericanos. El contexto en que empezaron a surgir estas revistas está determinado por la I Guerra Mundial. Otras revistas, como la chilena *Claridad*, surgieron al año siguiente de que terminara el conflicto. Aparte de su aguda intuición social empezaron a mostrar lo étnico y el debate político en el que la izquierda tuvo

gran preponderancia. Es precisamente en esos debates (1920-1930) cuando muchas de las revistas cuestionaron las políticas estadounidenses y los lectores a su vez buscaron acercarse a modelos y estereotipos latinoamericanos opuestos a estos principios.

Entre estas publicaciones fundacionales de las revistas culturales latinoamericanas constan: Revista *Azul* (México), *Nosotros* (Buenos Aires), *Cosmópolis* (Caracas), *Marcha* (Uruguay), *Amauta* (Lima), *Martín Fierro* (Buenos Aires), *Cuadernos Americanos* (México), *La Biblioteca* (Buenos Aires), *México Moderno* (México), entre otras. En estos medios se impulsaron tradiciones estéticas, culturales y se difundieron innovaciones teóricas, aunque algunas también eran empleadas como herramientas para el debate político.

Tanto las revistas culturales como las revistas literarias destinaron en sus páginas una diversa variedad temática y fueron territorio de grupos que defendieron unos determinados intereses. Además, los autores descubrieron con el paso del tiempo un amplio escenario donde fecundaron sus ideas y donde se pusieron en contacto con otros intelectuales de la región. En los inicios de estos proyectos culturales existió la necesidad de rescatar su historia literaria. De esta forma marcaron una tendencia y tuvieron una importante acogida en sus lectores. Estas formaciones culturales buscaron configurar desde temas marginales los postulados culturales con el propósito de situarse en el centro del debate.

Hacia 1930 y 1950, muchas de estas publicaciones alcanzaron una conciencia regional y facilitaron, además, un proceso de integración. Aunque tuvieron una vida efímera, estas revistas establecieron una red de intelectuales en América Latina y mantuvieron una actitud crítica frente a problemas de su época. Por ello, y como ya mencionamos, adoptaron posturas

frente a determinados acontecimientos o procesos sociales. Así, por ejemplo, algunas tuvieron una marcada tendencia marxista, aunque también hubo medios de sesgo capitalista. Las revistas fueron concebidas como un bien cultural significativo y buscaron constituirse en un espacio donde se consolidó una expresión literaria y cultural propia. Sobre la periodicidad de estas publicaciones, estas pasaron por modificaciones y atrasos de todo tipo debido, en parte, al acontecer político y también a las dificultades económicas. Un medio que da cuenta de esto es el *Boletín Renovación*, publicado en Buenos Aires entre 1923 y 1930. En él es posible rastrear las actividades que un grupo de intelectuales realizó para ponerse a la vanguardia política en América Latina al reflatar el ideal bolivariano e impulsar la integración política, económica y cultural de la región.

A mediados del siglo XX las revistas en Latinoamérica se preocuparon por tejer el entramado cultural en la región. Hubo un aluvión de autores y temas que buscaron salir a la luz. En estas publicaciones se percibió el legado, la estela de su trayectoria fundacional que iluminó el posterior quehacer cultural en América Latina. Las revistas constituyeron medios importantes de la historia de la crítica literaria, pues han sido parte esencial para el estudio y estructuración de la literatura de la región.

Los orígenes del periodismo literario en América Latina también los podemos rastrear en revistas surgidas a inicios del siglo XIX en México. De hecho, muchos estudiosos consideran que la conformación de una literatura nacional en este país estuvo respaldada por formas periodístico-literarias manifestadas en un medio impreso conocido como *Diario de México*, cuyo origen se sitúa en 1805. A partir de allí surgió el germen de fundar los suplementos y revistas literarias que agruparon a los autores más destacados de la época. No

obstante, los estudios de las revistas surgidas en esta época son escasos no han dado cuenta de la contribución editorial de estos medios. Ross (1965) considera que durante el siglo XIX y desde la independencia hasta la revolución mexicana, el periodismo fue el orientador de la sociedad, así como la sociedad lo fue del periodismo. Para conocer a fondo el origen y evolución de la literatura en América Latina es ineludible no volver la mirada a sus revistas y a los autores que expusieron sus ideas, pensamientos, poemas y cuentos.

Hacia 1958, Jorge Luis Martínez en un artículo que tituló “El periodismo literario en México” realizó una exploración sobre el rol de las revistas más representativas en el siglo XIX. Algunas, como es frecuente en muchas latitudes, tuvieron una corta duración. Por ejemplo, la revista *Museo Mexicano* (1843-1845) que tuvo un carácter nacionalista propio de la época. Un poco más tarde se publicaron medios gráficos en los cuales es posible apreciar ya la incursión del movimiento romántico, eso ocurre con el surgimiento de *El Año Nuevo* en 1837 de Rodríguez Galván y que es seguida por otras revistas como *El Artista* que data de 1875. Este tipo de espacios fueron esenciales para la transición de una generación a otra y es posible ver en ellas una preocupación y profundo cuidado por lo estético literario. Los casos de estas revistas no se circunscriben a México. Se trató de un fenómeno que fue extendiéndose a otros países. Más hacia el sur, concretamente en Argentina, y alrededor de 1860 surgieron revistas culturales que a la luz de la actualidad muchos estudiosos han definido como la fundación de una tradición.

Las revistas que aparecieron posteriormente fueron empresas más colectivas y con mayor espíritu de cuerpo. Estos medios fueron, en todo caso, un territorio fértil donde confluyeron tanto los proyectos colectivos como las trayectorias individuales. Poco a poco

tuvieron incursión en el ámbito político de la época y empezaron a ser referentes de la intelectualidad de la región. La tarea de publicar revistas se fue convirtiendo en un proceso más elaborado, porque tuvieron un importante apoyo editorial.

2.1.3. El modernismo, desarrollo y evolución de la crónica y las publicaciones especializadas en América Latina y el Ecuador

La crónica en América Latina surgió en la modernidad, a fines del siglo XIX. Rotker (1992) sostiene que lo que se conoce como “Nuevo Periodismo” nació en la región y no en Estados Unidos. Algunos de los autores que cultivaron esta tendencia fueron José Martí, Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera. La época en que surgieron estos escritores se produjo un cambio en los sistemas de percepción y expresión, se cuestionó el objetivismo científico y tomó posición el subjetivismo como una herramienta válida de autenticidad, porque la realidad es irónica y el hombre había construido totalidades para encontrar su propio contexto y sentido dentro de ellas.

El modernismo pretendió unir formas diversas y aplicar la dualidad como sistema, la escritura como tensión y punto de encuentro entre antagonismos: prosa y poesía, espíritu y materia, lo importado y lo propio, la literatura y el periodismo (Rotker, 1992). Las crónicas modernistas fueron espacios donde formas diversas se entrelazaron y se relacionaron. Este fue un género que agrupó varias tendencias y, con ello, cumplió con los requisitos kantianos para ser considerada obra de arte: originalidad y ejemplaridad.

El principal antecedente de las revistas culturales y de periodismo literario lo debemos buscar en el modernismo. La irrupción del modernismo en el Ecuador tuvo lugar a fines del

siglo XIX. Mientras en 1896 Rubén Darío publicaba su libro “Prosas profanas”, un grupo de poetas creó en Guayaquil, ciudad de la costa del Ecuador, la revista *América Modernista*. El hecho dio inicio a la vida literaria y cultural este país. Un año antes, en 1895, se desarrolló la Revolución Liberal. Esto produjo una serie de cambios estructurales. El modernismo literario llegó al Ecuador casi simultáneamente en los años en que este movimiento surge en otros países latinoamericanos.

La revista *América Modernista* se publicó quincenalmente y mostró desde sus inicios una apertura internacional de sus autores. El propósito de la revista, cuyo primer número se difundió el 20 de junio de 1896, fue representar en Ecuador en la escuela del modernismo. Según Handelsman (1983), esta revista fue una expresión de la sensibilidad estética que imperaba en América. Los fundadores de *América Modernista* fueron los intelectuales Joaquín Gallegos del Campo, Miguel Luna y Emilio Gallegos del Campo. Debido a su carácter internacional, este medio comenzó a publicar textos de José Santos Chocano, Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera. Además se difundieron reseñas a las obras de escritores como Émile Zola y José Enrique Rodó. Esta y otras revistas posteriores tenían corresponsales en más de diez países de la región.

La publicación de revistas literarias fue la más destacada forma de expresión de los modernistas en el Ecuador. La mayoría de integrantes de este tipo de revistas procedía de los periódicos. Con ello se estrecharon los vínculos entre el periodismo y la literatura. Incluso, los textos que se publicaron en estos medios no solo eran cuentos, relatos o poesías, sino que eran crónicas de la sociedad de la época. En esta categoría se incluyeron revistas literarias como *El Telégrafo Literario* y *Renacimiento*, ambas difundidas entre 1913 y 1914. Estas publicaciones

fueron los medios emblemáticos del modernismo ecuatoriano. En Quito también se formaron círculos literarios por esta época. Algunos de los escritores destacados de esta época fueron Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño, Humberto Fierro, entre otros. Críticos literarios como Guarderas (1959) afirman que estos autores no tuvieron una obra muy extensa, pero sí fue significativa. El poeta Medardo Ángel Silva (1898-1919) es considerado como el máximo referente del modernismo literario ecuatoriano. Los otros representantes de este movimiento fueron los escritores Ernesto Noboa y Caamaño (1891-1927), Humberto Fierro (1890-1929) y Arturo Borja (1892-1912). Estos cuatro integrantes compartían características e intereses similares y sus rasgos poéticos tenían aspectos comunes. Este grupo fue conocido como la “Generación Decapitada”, porque todos se suicidaron. Los diarios de la época influyeron para la consolidación del movimiento modernista en el Ecuador. Dos de los principales periódicos de la actualidad surgieron en este período. Diario *El Comercio* empezó a publicarse en 1906 y diario *El Universo* en 1921. La prensa desempeñó un importante rol en este proceso, porque generó las condiciones necesarias para que haya un ámbito literario autónomo al crear espacios para los escritores.

El vínculo entre periodismo y literatura fue constante en las etapas en que se desarrollaron estos movimientos. Los cuentos, fragmentos de novelas y poesías aparecían primero en los suplementos y secciones culturales de los diarios y periódicos de la época. Los miembros del modernismo ecuatoriano alternaron sus facetas periodísticas con sus escrituras de ficción. En las décadas de 1940 y 1950 el Ecuador pasó por nuevos períodos de cambios. Fueron los años de modernización socioeconómica del país. Hubo revistas literarias de corta duración en las que publicaron con asiduidad los autores de la época como Rafael Díaz Icaza, Pedro Jorge Vera, Miguel Donoso Pareja y otros. Además se consolidaron las secciones

culturales de varios periódicos, en especial de los diarios *El Comercio*, *El Universo*, *El Telégrafo* y diario *Hoy*.

Historiadores literarios y críticos como Pérez (2001) coinciden en que durante estas décadas hubo una etapa caracterizada por la búsqueda de identidad por parte de los círculos de autores que se formaron en las ciudades ecuatorianas de Quito, Guayaquil, Ambato y Cuenca. En las décadas de 1950 y 1970 se desarrolló un período de transición en el Ecuador entre el realismo social y las nuevas tendencias del boom literario latinoamericano. En este período existió un predominio de la lírica sobre la narrativa. Paralelo a ello, se mantuvo la publicación de revistas literarias como *Letras del Ecuador* de la Casa de la Cultura de Quito.

Sacoto (1996) sostiene que las revistas que se difundieron entre las décadas de 1960 y 1980 tenían gran prestigio. En ellas escribieron autores como Jorge Enrique Adoum, César Dávila Andrade, Ángel F. Rojas y periodistas de la época. La difusión de textos ficción en estas publicaciones se combinó con crónicas de personajes y entrevistas a intelectuales de la región. A la vida momentánea de este tipo de medios se sumó el hecho de que

... desgraciadamente la difusión de estas revistas en el exterior es ínfima. Sin embargo, su publicación se constituyó en el escenario ideal para que los cuentistas, ensayistas, poetas y periodistas escribieran y retrataran a su manera la sociedad de aquellos años (Sacoto, 1996, p. 109).

Las etapas de transición e intermitencias de las décadas de 1960 y 1980, según historiadores y críticos como Ortega (2004) y Ayala (1990), impidieron una mayor evolución de la literatura ecuatoriana. En cuanto a los nexos periodísticos literarios, estos se verán particularmente relacionados y enriquecidos con el surgimiento de revistas especializadas.

Hacia las dos últimas décadas del siglo XX, las revistas especializadas y secciones culturales de los distintos períodos publicaban poesías y fragmentos de obras de ficción, pero también tenían lugar géneros periodísticos como las crónicas, las entrevistas y los artículos. Durante este período la literatura ha tenido profundos nexos con el periodismo.

2.1.4. El legado de las revistas culturales al periodismo literario latinoamericano.

Análisis de casos

Las revistas representan una estrategia de divulgación. En ellas hay pluralidad de visiones diversas, porque sostienen un criterio más plural que homogéneo y la preocupación de sus autores por presentar sus trabajos a un mundo en transformación. Un aspecto a considerar es que empieza a pesar la idea de que el editor es una figura fundamental en su engranaje.

A continuación hacemos un análisis de casos de la revista argentina *Sur*, la revista cubana *Casa de las Américas* y de la revista mexicana *Vuelta*. Consideramos que estos medios han sido esenciales para la configuración de las revistas contemporáneas de periodismo literario que analizamos en nuestro estudio. Así como es impensado hacer un estudio sobre la crónica contemporánea y obviar la riqueza existente en su tradición e historia, así también resultaría lamentable hacer una investigación sobre las revistas especializadas y omitir el legado que han dejado las publicaciones culturales y literarias. Las revistas de la región constituyen un lugar identitario en tanto forma y afirmación de la conciencia latinoamericana. Se trata de medios que tienen un valor estético-social y que han hecho las veces de libros en muchos casos. Estas revistas se constituyeron en una muestra de la amplitud de la cultura izquierdista y de otras tendencias, así también fueron reconocidas como

una referencia para la cultura latinoamericana. De esta forma pretendemos enfatizar que las revistas contemporáneas de periodismo literario no surgen de la nada, sino que han aprovechado la rica tradición de las revistas culturales.

¿Cuál es el legado de estas revistas al periodismo literario contemporáneo en la región? Hay varios rasgos de estas publicaciones que las revistas especializadas heredan. Uno de ellos es la preocupación por el manejo del lenguaje, cada revista pretende alcanzar cierto nivel de coherencia y ser reconocida por el estilo de sus autores. Con ello buscan encontrar un escenario que legitime sus ideas sobre el acontecer político-social. Empezamos, pues, con el análisis de las revistas *Sur*, *Casa de las Américas* y *Vuelta*.

2.1.4.1. La revista argentina *Sur*

El surgimiento de la revista *Sur* marcó todo un antes y un después en la Argentina del siglo XX, debido a su rol decisivo en la formación de una cultura literaria moderna. La revista *Sur* se publicó entre los años 1931 y 1970. Durante este tiempo extendería su publicación regular hasta la muerte de Victoria Ocampo, su fundadora y directora, a fines de los años setenta. La revista *Sur* nos permitió ver cómo el intelectual de esa época se construyó como sujeto discursivo y posibilita estudiar por lo tanto los mecanismos de constitución de cierta clase de intelectual. Ya hacia 1920 y 1930 se acentuaron y fortalecieron la existencia de movimientos culturales e ideológicos que formaron una constelación cada vez más precisa y visible, al mismo tiempo que cobran mayor relevancia el ejercicio estético y la búsqueda de la novedad. Años antes, en 1924, apareció la revista *Martín Fierro*. Además, por entonces las revistas de izquierda desempeñaron un papel de intermediarios entre la cultura y los nuevos sectores que se integran en ella. El proyecto de la revista *Sur* se fraguó durante dos años y

surgió con el objetivo de tender un puente entre Europa y América, pero con la mirada central dirigida a este último.

En el primer número de *Sur* no hubo ninguna declaración de principios, sino una carta de Victoria Ocampo a Waldo Frank en la que se narraba el surgimiento del proyecto inicial de la revista. Según Suárez (2008), los primeros años fue una revista de difusión de ideas en la que se publicaron ensayos sobre corrientes culturales y sobre la intelectualidad y su relación con el resto de la sociedad. En 1935, con el número 10, hubo un cambio de rumbo, los dos consejos de redacción iniciales, el argentino y el extranjero, se fundieron en uno sólo; además, en 1933 y por consejo del filósofo español José Ortega y Gasset, tuvo lugar la creación de la editorial *Sur*, que sirvió de apoyo económico a la revista. El formato se modificó y el precio se redujo, la temática americanista emergió de nuevo y numerosos artículos y ensayos trataron el debate político de la época. Las páginas se llenaron de reflexiones sobre la crisis económica, la presencia del fascismo en Europa y la guerra civil española. Otro momento importante para el desarrollo de la revista fue la incorporación de José Bianco como secretario de Redacción en 1938.

En la mayoría de las revistas de esas décadas, el esencialismo estético, el internacionalismo cultural, el americanismo espiritualista y el aristocratismo intelectual estuvieron relacionados con los contenidos identitarios circulantes. La revista *Sur* no fue ajena a esta realidad y siguió la idea rectora de que la cultura occidental es patrimonio y tarea de la élite de los intelectuales, al margen de las vicisitudes políticas y los nacionalismos, más allá de una instancia programática y por encima de las diferencias ideológicas. A pesar de su pretendido apoliticismo, *Sur* expresó determinadas posturas y terminó por enfrentarse a otras

publicaciones por motivos políticos. Campos (2009) sostiene que esa adscripción a los valores de la aristocracia intelectual devino en el tipo de formación que adoptó la constitución del grupo minoritario particularmente y el elitismo del que se la acusa. En la revista, sin embargo, se cruzaron discursos de marca ideológica diferente, en la discusión de problemas que también preocuparon a otros sectores del campo intelectual.

No obstante, hay varias críticas a los fundamentos de esta revista. Bastos (1980) sostiene que *Sur* tuvo una actitud franca, valiente, frente a hechos extremos: el fascismo y el peronismo. En su afán por difundir el pensamiento de los intelectuales, *Sur* surgió con un espíritu internacional y cosmopolita con la finalidad de promover la comunicación entre los distintos países a través de la literatura y de la cultura. La influencia más constante en este medio fueron la literatura y el pensamiento de los franceses. Las relaciones personales de Victoria Ocampo con Paul Valéry, Albert Camus o André Malraux, significaron un intercambio fluido entre París y Buenos Aires. En cierto modo es posible pensar que una intención de Victoria Ocampo con la revista era terminar con el desconocimiento sobre América que se escondía detrás del interés exótico de muchos europeos. Una cuestión a tomar en consideración es que *Sur* se definía como la voz de una minoría civilizadora que quiso organizar el panorama intelectual y mantener las normas del decoro literario.

¿Qué nexos vemos entre *Sur* y las revistas contemporáneas de periodismo literario latinoamericano? ¿Cómo vinculamos estas publicaciones? *Sur* abrió un campo intelectual y tendió puentes entre América y Europa para atesorar lo mejor de ambos continentes. Las revistas contemporáneas de periodismo literario son herederas de esta tradición, porque cuentan con las colaboraciones de sus autores distribuidos por el mundo, especialmente con el

trabajo de los cronistas ecuatorianos corresponsales en diversos países como España, Francia y Brasil. Además, con las crónicas publicadas en estos medios sus autores inciden en el campo intelectual de la región. Los lazos existentes en estas revistas nutre nuestra investigación.

2.1.4.2. La revista *Casa de las Américas*

El primer número de la revista *Casa de las Américas* fue publicado en 1960 con la dirección de Haydeé Santamaría y la subdirección de Alberto Robaina. Esta revista fue uno de los voceros culturales más prestigiosos, pues promovió una concepción de la cultura con énfasis en la identidad latinoamericana. La revista *Casa de las Américas* fue considerada por muchos críticos como “hija de la Revolución Cubana”, pues tuvo una finalidad clara en ese sentido: articular el panorama crítico latinoamericano en torno a los programas revolucionarios (Crespo, 2010). Un referente anterior inmediato a *Casa de las Américas* es el suplemento literario *Lunes de Revolución* (1959-1961), aparecido el 23 de marzo de 1959 entre las páginas del órgano del Movimiento Revolucionario 26 de Julio. Otro de los antecedentes de *Casa de las Américas* fue el semanario uruguayo *Marcha*, que fue el pionero en el intento de desarrollar una articulación ideológico intelectual latinoamericano. De hecho, *Marcha* estuvo muy vinculada a *Casa de las Américas*, puesto que ya en su primer número de 1939, *Marcha* proclamó su vocación latinoamericanista en las intervenciones de su director, Carlos Quijano. *Casa de las Américas* propuso convertirse no sólo en el eje articulador de la diversidad de líneas intelectuales latinoamericanas de izquierda, sino que aspiró también a establecer un lugar de encuentro permanente para escritores, periodistas y hombres de letras con el propósito de abrir un espacio de intercambio, de promoción y de mediación ideológica que se tradujese en una práctica intelectual y una política editorial clara y homogénea hacia el

público en general. La revista fue creada con el objetivo primordial de tejer una red político-ideológica que diera contención a la joven Revolución Cubana y permitiera reforzar una identidad continental en la comunidad intelectual latinoamericana.

En su primera entrega, *Casa de las Américas* incluyó textos de Ezequiel Martínez Estrada, los cubanos Virgilio Piñera y Arrufat, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el colombiano Luis Enrique Valencia y el mexicano Carlos Fuentes. Los temas tratados por la revista fueron diversos, aunque los culturales y políticos fueron los protagonistas. El éxito de *Casa de las Américas* fue inmediato en los círculos intelectuales, muchos escritores latinoamericanos ganaron reconocimiento internacional a través de este medio. Los integrantes del boom literario de los sesenta colaboraron con la revista, entre ellos: Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Juan Gelman, Octavio Paz, Pablo Neruda, Ernesto Cardenal, entre otros. El vínculo de las revistas contemporáneas de periodismo literario con *Casa de las Américas* se basa en el diálogo con intelectuales, académicos y cronistas que proyectan pensamientos a partir de fomentar la literatura como escenario de compromiso social.

2.1.4.3. El caso paradigmático de la revista *Vuelta* de Octavio Paz en México

La revista *Vuelta*, fundada en México en 1976, se convirtió en una herramienta valiosa para la construcción de la coyuntura no solo cultural sino también política en la región. Es destacable el rol cumplido por su fundador, el poeta y Premio Nobel de Literatura Octavio Paz. La revista fue siempre polémica en el ámbito político. Sin embargo, su herencia directa a las revistas que son objeto de nuestro estudio radica en que planteó seriamente debates entre intelectuales latinoamericanos y europeos en torno a temas de actualidad. Además se esmeró

por brindar una mirada latinoamericana desde la perspectiva de los mismos autores de la región.

Concebida como un instrumento de batalla, *Vuelta* buscó ser “un signo de resistencia a los embates comerciales y una vocación por la búsqueda y exploración permanentes” (Flores, 2008, p. 59). Pero lo que la hacía verdaderamente única era la convivencia de voces contrastantes que fueron acogidas dentro de la publicación, porque las ideas de Paz no se extendieron a lo ideológico, sino que se limitaron a ser una fuente de estabilidad, el centro en torno al cual agruparse, pero no en el modelo único de pensamiento. De este modo, *Vuelta* se erigió como la casa de la disidencia, un espacio donde se privilegió la voz crítica del individuo en un esfuerzo por romper con la unanimidad y abrir un espacio para la auténtica libertad de expresión. Si bien las opiniones publicadas podían llegar a ser contradictorias, los autores siempre presentaron un frente unido ante la censura y el poder, buscando mantener su independencia y la libertad creativa. Este medio reavivó, como ninguna otra revista de su tiempo, el rol moral del escritor como un crítico, que no solo se limita a juzgar su contemporaneidad, sino a propiciar en sus lectores una conversación en torno a ésta. Así como Paz buscó restablecer al escritor como actor social, también defendió la figura del lector como el interlocutor de los críticos. Los que crecieron leyendo la revista vieron cómo se abría ante ellos la posibilidad de integrarse al diálogo intelectual. Para los latinoamericanos, *Vuelta* fue un punto de contacto entre los escritores y sus lectores, un primer acercamiento a una conversación que continuaría más allá de sus páginas. Fue una auténtica revista literaria cuyo fin último fue servir a los lectores de puente para acercarse a la compleja realidad del México moderno que recién se consolidaba.

Esta revista buscó comprender la modernidad a través de una reflexión que parte del pasado. Paz creía que “la búsqueda de la modernidad era un descenso a los orígenes” (Flores, 2008). *Vuelta*, como su nombre indica, es un retorno. Un regreso a aquella conversación que comenzó en *Plural*, esa otra revista de Paz que apareció en 1971 y que dejó de imprimirse tras la censura al periódico mexicano *Excélsior*. Ese retorno implicó también una trascendencia, es el punto de partida al que se regresa cambiado después del viaje: un espacio que se renueva y nos revela algo distinto. Retomar o considerar el trabajo realizado por revista *Vuelta* en nuestra investigación significa asumir ese regreso a una tradición crítica para encontrar sentido al presente y, al mismo tiempo, una invitación a mantener vivo el espíritu de la revista en las publicaciones periodísticas literarias latinoamericanas, continuando así el diálogo que contribuyó a animar.

2.1.5. Las revistas contemporáneas de periodismo literario: cartografía de un auge que se abre paso en la región

La tradición periodística literaria se ha consolidado desde inicios del siglo XXI en América Latina con el surgimiento de revistas especializadas que han significado un espacio para que una nueva generación de autores empiecen a publicar sus historias. La crónica ha estado ligada al desarrollo del periodismo literario en diferentes momentos.

Un aporte a las revistas especializadas en la región ha sido la aparición de organismos que impulsan el periodismo literario en Latinoamérica. Hacia 1994, el Premio Nobel de Literatura, Gabriel García Márquez, creó en Cartagena de Indias, Colombia, la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), un organismo que nació para impulsar la narración periodística y que ha realizado más de 300 talleres y seminarios de periodismo

literario y capacitado a alrededor de siete mil reporteros y cronistas. Hacia el 21 de octubre del año 2000, esta misma organización instauró el premio internacional Nuevo Periodismo, que empezó a entregarse a partir del año siguiente con el objetivo de promover y destacar la excelencia en la práctica periodística y distinguir a las personas comprometidas con los valores profesionales en el ejercicio del periodismo. En el 2008, a instancias de esta misma institución, se desarrolló en Bogotá el Primer Encuentro de “Nuevos Cronistas de Indias”, que tuvo su segunda versión en el 2012 en México. De estos encuentros han surgido los principales cronistas que escriben para las revistas especializadas. Además, en el sitio web de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano se encuentran vinculadas las revistas especializadas que contribuyen a fomentar el desarrollo del periodismo literario en la región.

La crónica ha pasado por un proceso de visibilización en varios sectores editoriales. Una muestra de ello son las publicaciones de este tipo de narraciones en libros y antologías, los concursos, premios, reconocimientos y, sobre todo, la aparición de revistas especializadas. En este tipo de revistas se pretende brindar una información detallada, profunda y dotada de una escritura dotada de calidad estética con recursos literarios, pero a partir de una investigación exhaustiva que brinda una lectura diferente de la realidad social. Alonso (2007) afirma que, aunque estas revistas no son un buen negocio, muchas han sobrevivido por su arriesgada línea editorial y porque exhiben una constante búsqueda de novedosos e inquietantes ángulos en sus notas de corte atemporal, un exhaustivo proceso de edición en el que se narran historias reales que requieren arduos trabajos de reportería y que se escriben utilizando recursos formales de la literatura de ficción. La apuesta de empresarios y editores por impulsar revistas de periodismo literario no siempre ha sido exitosa. Publicaciones como *Pie Izquierdo* en Bolivia u *Orsaí* en Argentina han tenido una corta duración. La difusión de

estas revistas se constituye en un desafío para sus gestores. Incluso son muy pocas las que se conocen y otras, al no encontrar su espacio en el mercado, tienen una duración fugaz. Los anuncios publicitarios de las grandes firmas y empresas no se encuentran con asiduidad en estos medios, porque no cubren sus exigencias relacionadas con el nivel de ventas. Pese a ello, hay grupos de académicos, periodistas, escritores, historiadores, artistas y estudiantes que se conforman en torno a proyectos de publicaciones culturales para la difusión de sus actividades.

Entre las revistas contemporáneas de periodismo literario más destacadas constan: *Gatopardo*, *El Malpensante*, *SoHo* y *Etiqueta Negra*. Paralelo a ellas se crearon las revistas argentinas *Rolling Stone* y *Latido* y las chilenas *Fibra* y *The Clinic*, que se sumaron a *Marcapasos* en Venezuela, *Lamujerdemivida* en Argentina, *Sábado* y *Paula*, de Chile, y *Letras Libres* de México. Estos medios se han convertido en los principales exponentes del periodismo literario en Latinoamérica. En nuestro estudio analizamos tres de estas publicaciones: *Mundo Diners*, *SoHo* y *Gatopardo*, que tienen su sede en Ecuador, ofrecen un amplio abanico de piezas esenciales sobre la tendencia estudiada y permiten visibilizar a los autores, pues se constituyen en sus principales medios de expresión.

2.1.6. Las revistas de periodismo literario en el Ecuador

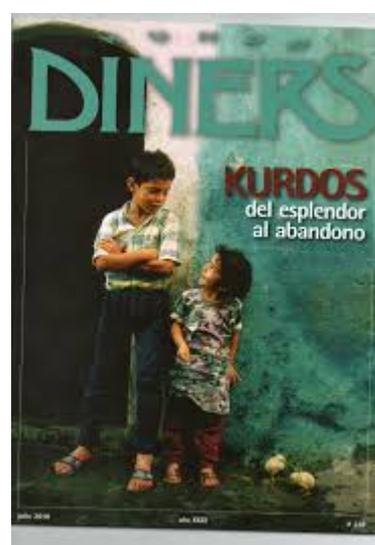
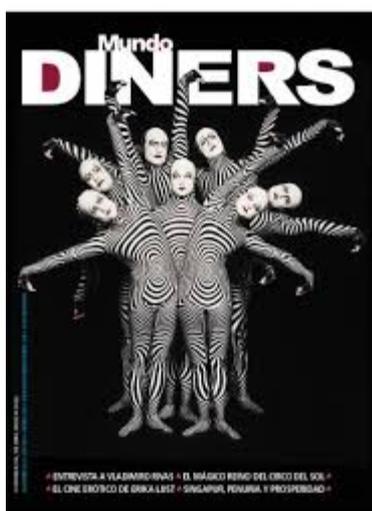
La producción de revistas atraviesa todos los órdenes de la cultura, porque han sido los vehículos privilegiados a través de los cuales se expresan los colectivos humanos, ya sean políticos, literarios, artísticos, científicos o filosóficos. A través de los debates frecuentes entre las revistas se ha configurado un campo donde los distintos colectivos reconfiguran incesantemente sus identidades. Su propósito es intervenir en los debates culturales.

Desde que Ecuador regresó a la democracia, en 1979, vivió una época de reformas estructurales del Estado. Mientras eso ocurría, la revista *Mundo Diners*, empezó a editarse. Hasta entonces las revistas culturales y literarias habían tenido una existencia momentánea. Entre las publicaciones que han perdurado constan *Letras del Ecuador* de la Casa de la Cultura de Quito, que se mantiene desde 1945, la revista *El guacamayo y la serpiente* de la Casa de la Cultura del Azuay cuyo primer número vio la luz en 1969. Otros medios que han perdurado pertenecen a algunas universidades. Hubo también revistas que abordaron además de las temáticas literarias, lo político social e ideológico como la revista *Nueva*, creada en 1972. Desde esta época las revistas ecuatorianas se caracterizaron por su intermitencia y escasa permanencia en el mercado editorial.

2.1.6.1. Caso *Mundo Diners*

Como indicamos, *Mundo Diners* se creó en 1979. Tres años antes surgió en Colombia la primera edición de una revista llamada *Diners*, que era propiedad de la empresa Diners Club. Desde ese país llegaron algunos empresarios con la intención de publicar una revista con similares características en el Ecuador. Se planificó un número cero que incluyó un reportaje al pintor Oswaldo Guayasamín y entrevistas a personajes del medio. Esa edición se publicó en diciembre de 1979. Rubén Soto, un chileno exiliado, propuso elaborar la revista en el Ecuador. Él fue su primer editor. Durante su primer año, *Mundo Diners* tuvo una periodicidad trimestral, el segundo y el tercer año pasó a ser bimensual y recién en el cuarto año de publicación fue editada mensualmente. La edición colombiana de la revista tenía el carácter de ser un club y por ello se hablaba de viajes. La nueva versión tuvo un rasgo que destacaba a la sociedad ecuatoriana. *Mundo Diners* se define como una revista que publica temas relativos a la literatura, artes escénicas, cine y música. Además, difunde historias sobre

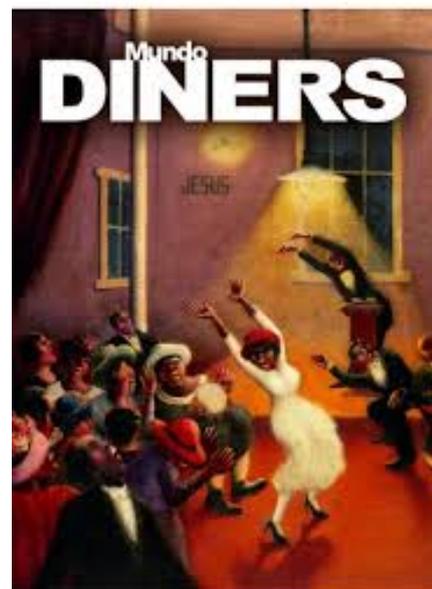
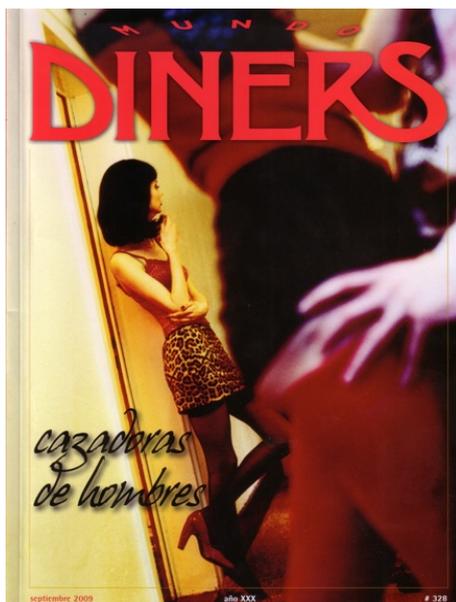
la realidad social ecuatoriana, personajes, deportes, quehacer político, interacción con el medio, religión, tecnología, entre otros. Desde su permanencia en el mercado editorial, *Mundo Diners* se constituyó en un medio que acompañó el transitar democrático del Ecuador. El abordaje a la realidad social del país lo hizo a partir de una perspectiva diferente, con crónicas e historias alejadas de las difundidas por la prensa tradicional u ortodoxo. En diciembre de 2015 llegó a su edición número 403.



Portadas de la revista *Mundo Diners*

Cronistas consagrados y jóvenes han publicado sus historias en este medio, entre ellos: Esteban Michelena, Pablo Cuvi, Juan Carlos Moya, Ileana Matamoros, Juan Fernando Andrade, Gabriela Alemán, María Fernanda Ampuero, entre otros. Esta publicación convocó entre sus páginas a importantes intelectuales. La apertura a los cronistas y a una nueva forma de hacer periodismo en el Ecuador fueron factores que propiciaron una óptima acogida en los lectores y generaron espacios de libertad ideológica.

Desde 1979, Fidel Egas Grijalva preside el consejo editorial de esta publicación. A partir de ese año este empresario obtuvo el 81% de las acciones del Banco Pichincha, una de las instituciones financieras más importantes del Ecuador. Este empresario creó el grupo Dinediciones que edita las revistas *Gestión*, *SoHo*, *Gente* y *Mundo Diners*. En la década de 1980 y hasta 1994, la revista *Mundo Diners* publicó reportajes extensos que se alternaban con crónicas turísticas a lugares remotos. Además difundió entrevistas a reconocidos personajes y reportajes sobre pintores ecuatorianos y extranjeros. Sus artículos no estaban destinados para referirse a la coyuntura política o económica del país, sino que pretendían dar una perspectiva diferente a la que brindaban los diarios tradicionales. En esta primera etapa, la revista estuvo dirigida a un público de cierta élite, porque los ejemplares solo podían ser obtenidos a quienes poseían la tarjeta de crédito Diners Club. Aunque predominaron temas de connotación cultural también se publicaron temas referentes a la política y a la economía. En 1994 asumió como director editorial el periodista Jorge Ortiz García. Con ello se impuso un nuevo estilo con artículos menos extensos con el objetivo de llegar a una mayor cantidad de lectores.



Portadas de la revista *Mundo Diners*

El diseño inicial de *Mundo Diners*, pequeño y cuadrado, fue un modelo en las revistas ecuatorianas de la época. Luego, el Consejo Editorial decidió modificarlo. Este cambio se hizo efectivo en enero de 1999, con la edición número 200. Paralelo a *Mundo Diners* se difundieron publicaciones culturales y literarias como la *Revista Nacional de Cultura*, *Letras del Ecuador* y *Rocinante*. En ellas se expuso la dinámica del quehacer cultural y novedades del ámbito literario.

Medios como *Mundo Diners* surgieron de una larga tradición de revistas culturales como *Vuelta*, *Casa de las Américas* o la revista argentina *Sur*. Durante su trayectoria también ha sido una voz crítica que ha brindado a sus autores la oportunidad de expresar ideas y ser un espacio activo en la lucha por mantener el espíritu democrático. Así, entre número y número, *Mundo Diners* publica historias, pero también continúa el diálogo iniciado por sus publicaciones predecesoras de las cuales se siente heredera.

2.1.6.2. Casos *SoHo* y *Gatopardo*

El contexto en el cual se desarrolló *SoHo* predominó la inestabilidad política ecuatoriana que provocó sucesivos golpes de Estado y cambios de gobiernos, mientras que los orígenes de la revista *Gatopardo* en Ecuador estuvieron determinados por el surgimiento de un marco legal que definió las nuevas formas de hacer periodismo en este país. *Gatopardo* surgió en 1999 en Colombia. Fue fundada por Miguel Silva y Rafael Molano. Ellos reunieron autores para este medio que posteriormente fueron conocidos como la nueva generación de cronistas latinoamericanos, desde el 2006 esta revista se edita en México y distribuye más de cien mil ejemplares.

La revista *Gatopardo* se define como una revista dedicada al periodismo narrativo que presenta una mezcla de buena escritura, aguda intuición social, reportajes en profundidad y retratos memorables de la gente más influyente de la región. En este medio han publicado sus textos prestigiosos escritores considerados “las grandes plumas del continente”. Constan entre ellos: Ernesto Sabato, Tomás Eloy Martínez, Antonio Tabucchi, Juan Villoro, Carlos Fuentes, Martín Caparrós, Alma Guillermoprieto, entre otros autores latinoamericanos. El nombre de la revista se basa en el título de la novela “El gatopardo” de Giuseppe Tomasi di Lampedusa y circula en México, Colombia, Panamá, Venezuela, Chile, Perú, Uruguay, Costa Rica y Ecuador. Su director editorial en el período de la investigación fue el periodista Guillermo Osorno.

La revista *SoHo* fue fundada en Colombia en 1999 por el escritor Daniel Samper Ospina y mezcla su filosofía con contenido local como modelos, escritores y crónicas de autores ecuatorianos. La empresa Dinediciones y el grupo colombiano Semana lanzaron esta revista al mercado ecuatoriano en el 2002. Está dirigida a un público masculino y mezcla su filosofía con contenido local como modelos, escritores y crónicas de autores ecuatorianos. Al estilo de *Playboy*, esta publicación fusiona la sátira periodística y las crónicas con el erotismo. En una época de conflictos y protestas, insatisfacción social y crisis política surge *SoHo*. En un estudio sobre este medio, Aguirre (2012) sostiene que *SoHo* es una revista de estilo de vida para hombres de clase y se reconoce porque tiene un temperamento editorial claro, logrado por una mezcla de factores vanguardistas, sofisticados, inteligentes, modernos, urbanos, polémicos, eróticos y estéticos, en el que los textos y las fotos se complementan para causar asombro y sorpresa en el lector. Son 20.000 los ejemplares que mensualmente vende esta revista.



Portadas de la revista *SoHo Ecuador*

A diferencia de *Mundo Diners*, en el cual sus lectores deben ser suscriptores, *SoHo* se encuentra en los quioscos de venta al público. Los cronistas tienen un nuevo espacio de publicación y tienen la oportunidad de publicar historias locales, ecuatorianas, en una revista internacional. La revista tiene su forma y esquema propios. Por ser uno de los medios que publica, regularmente crónicas periodísticas la hemos considerado para este estudio. Los autores ecuatorianos que difundían sus trabajos en suplementos culturales o revistas literarias empezaron a publicar sus trabajos en *SoHo*. En el contexto de la crisis política de la época, la imagen que los editores de *SoHo* pretendían brindar es la de un producto periodístico que evita la confrontación, fresco, con ideas renovadas y que brinda una visión diferente de la realidad que ellos mismos se encargaban de construir.



Portadas de la revista *Gatopardo Ecuador*

En la mayoría de las revistas el editor recibe los artículos, los analiza y decide cuáles se tomarán en cuenta y cuáles no. En cambio, en *Gatopardo* el trabajo de los editores consiste en acompañar a los autores hasta la publicación del texto. Este trabajo de acompañamiento es parte, en primera instancia, del proceso de selección y luego del proceso de producción del texto informativo. Los temas pueden venir de varias fuentes. En ocasiones son propuestos; en otras, dispuestos. Los procesos creativos y de producción de una crónica periodística implican que el autor llegue a un acuerdo con el editor. Regularmente se pacta un mes de reportería, aunque hay algunos cronistas que por la complejidad del tema suelen tomarse un plazo mucho mayor.

En nuestro estudio, las revistas *Mundo Diners*, *SoHo* y *Gatopardo* intercalan en sus páginas crónicas de la realidad social del Ecuador con las historias firmadas por autores

reconocidos de la región como Juan Villoro, Leila Guerriero, Martín Caparrós, entre otros. El surgimiento de las revistas de periodismo literario ha brindado a los autores la oportunidad de publicar sus historias. Además, estos medios han contribuido decisivamente para la consolidación del periodismo literario en la región.

2.1.7. Hacia un estado de la cuestión: estudios de la crónica y de las revistas especializadas en América Latina

En esta última década se han publicado numerosos estudios sobre la crónica periodística en América Latina. Sin embargo, la mayoría de las investigaciones sobre este género ha abordado la relación autor-texto por separado y ha dejado de lado el análisis de los procesos creativos y de producción de los cronistas. Por ello, la implicación e hibridación en este trabajo de la perspectiva comparatista periodística literaria, el abordaje narratológico, el aporte del *Newsmaking* y el enfoque biográfico nos ha permitido acercarnos a nuestro objeto de estudio. Consideramos que al asumir esta postura centramos nuestro análisis en las categorías narrativas y que el aporte de los fundamentos teóricos propuestos enriquecen los estudios sobre la crónica periodística.

En América Latina dos de los referentes más valiosos para el estudio de esta forma de hacer periodismo son “Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas” (1999) de Albert Chillón y “La invención de la crónica” (1992) de Susana Rotker. A ellos debe sumarse la obra “Periodismo Narrativo” (2012), del argentino Roberto Herrscher, y “Escribiendo historias, el arte y el oficio de narrar en el periodismo” (2003) del colombiano Juan José Hoyos. Chillón dedica un capítulo íntegro a lo que denomina “los nuevos periodismos latinoamericanos”. Este autor admite que en la región se ha cultivado en las

últimas décadas un periodismo literario de alta calidad. Incluso destaca y analiza a escritores consagrados como Gabriel García Márquez, Miguel Barnet, Fernando Gabeira, Tomás Eloy Martínez, entre otros.

El libro de Roberto Herrscher “Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con los recursos de la literatura” (2012) explora un mapa de los caminos y las posibilidades del periodismo literario y su acercamiento a la realidad política, social, cultural y económica de Latinoamérica. En esta región vibra desde hace un par de décadas un fenómeno que permite contar, pensar y actuar en la realidad con valentía y originalidad. Esos textos están escritos como novelas o cuentos, pero relatan hechos, y en muchos casos están investigados con un rigor similar o superior al de los grandes ejemplos del periodismo de investigación.

Una particular visión de la crónica en América Latina la brinda el profesor colombiano Juan José Hoyos en su libro “Escribiendo historias, el arte y el oficio de narrar en el periodismo” (2003). Según este autor, la inmersión es el único camino para encontrar una historia y que eso sucede precisamente con el periodismo literario en la región, donde el autor va al mundo con el corazón abierto para obtener el poder de narrar la vida en toda su complejidad. En tanto que la obra “Voces con poder, estrategias de autoridad del narrador periodístico”, de Gonzalo Saavedra Vergara (1999), es un estudio sobre el punto de vista que se refiere a la narrativización y el efecto omnisciente en los textos de no ficción. En esta investigación describe la técnica de la narrativización de los discursos y el consiguiente efecto de acceso interior.

Susana Rotker (1992) sostiene en su obra “La invención de la crónica” que la crónica nació en América Latina con autores como José Martí, Rubén Darío o Manuel Gutiérrez Nájera. Las crónicas de Martí muestran rasgos similares a los del modernismo en poesía: expresividad impresionista, simbolismo e incorporación de la naturaleza. Más de la mitad de la obra escrita de José Martí y dos tercios de la de Rubén Darío se componen de textos publicados en periódicos. Por ello, la crónica nace con el modernismo.

En esta misma línea, el investigador Aníbal González (1983) enfoca uno de sus trabajos en el análisis de la crónica hispanoamericana y sus nexos con lo literario. González sostiene que autores como Rubén Darío, Martí, Gutiérrez Nájera y Rodó han sido figuras esenciales en la conformación de la crónica modernista hispanoamericana y que gracias a este género el periodismo se ha situado en una compenetración histórica más relevante que los textos de historia u obras literarias como las novelas, pues la crónica ha permitido conocer cómo los escritores sistematizaban sus creaciones. De esta manera, González correlaciona el estudio de los textos periodísticos con su respectivo contexto histórico.

Julio Ramos (1989) en su obra “Desencuentros de la modernidad en América Latina” sitúa al cronista en una ciudad latinoamericana y define a estos autores como los escritores de la vida urbana. Junto con los editores y correctores, los cronistas fueron los primeros literarios en el campo profesional interesados en conformar un mercado literario. Otro autor que aborda la crónica es Ángel Rama (1998). Lo hace en su libro “La ciudad letrada”.

Abordajes como los de Añón, (2008), Saitta, (1993) y Bernabé (2006), dejan entrever la forma en que han evolucionado los vasos comunicantes entre literatura y periodismo a

través de múltiples manifestaciones en América Latina. En estas investigaciones se reconoce el aporte de autores como Gabriel García Márquez y Rodolfo Walsh como las figuras latinoamericanas que otorgan a este género la ambición y la estructura de la novela. En 1955, el Nobel de Literatura colombiano publicó por entregas “Relato de un naufrago”, mientras que dos años más tarde surgió “Operación Masacre”, que antecede al movimiento norteamericano denominado “Nuevo periodismo”. Con su obra, Walsh plasmó varias de las tomas de posición que posteriormente serán adoptadas por el Nuevo Periodismo estadounidense. En el prólogo a la primera edición de su libro, el autor afirmó que escribió el texto para que fuese publicado, para que actuara, no para que se incorporase al vasto número de las ensoñaciones de ideólogos. Las huellas de Walsh están presentes en la crónica latinoamericana contemporánea, porque se preocupa por dotar de la mirada crítica hacia la sociedad y por el creciente interés por los sectores marginados.

Otro autor imprescindible para la crónica latinoamericana es Roberto Arlt. Desde 1930 los textos de este autor se empezaron a publicar en el diario *El Mundo*, bajo el título de "Aguafuertes porteñas", que en 1934 se denominaron "Buenos Aires se queja". En su obra Arlt ensaya varios formatos que la crítica ha catalogado como “nuevo-periodísticos”. Este autor incluye en sus textos recursos propios de la literatura realista para estructurar sus relatos en los distintos géneros en los que incursionó: la nota costumbrista, relatos ficcionales, diarios de viajes, cartas, críticas de cine y de teatro, consultorio por correspondencia. Es destacable el estudio que la académica Sylvia Saítta (2000) ha realizado sobre este autor, particularmente su biografía titulada “El escritor en el bosque de ladrillos”.

Hay otros estudios que ayudan a comprender el conjunto de conexiones existentes dentro de la cultura periodística y literaria gracias al interés que el tema despierta en teóricos, críticos, investigadores y profesores de periodismo, por ejemplo: “Periodismo y literatura” (1973) de José Acosta Montoro; “La literatura en el periodismo” (1992) de Octavio Aguilera; “La crónica periodística” (1997) de Manuel Bernal Rodríguez; “Tan real como la ficción” (2010) de Doménico Chiappe, entre otros. Más reciente es el estudio de Linda Egan (2013) quien aborda la obra del escritor y periodista Carlos Monsiváis y brinda una aproximación a lo que define como crónica urbana, un género híbrido que pretende poner en la palestra a grupos marginados. Esta autora considera que periodismo y literatura no son disciplinas contrarias, sino equivalentes, y que géneros como la crónica y el reportaje novelado poseen características comunes de ambas disciplinas. En los últimos quince años también se han multiplicado investigaciones sobre la crónica periodística desde la academia, en modalidad de tesis tanto de pregrado como de posgrado. Destacamos algunas de ellas:

La investigadora mexicana María Fernández Chapou (2009) indagó en un estudio sobre el Nuevo Periodismo en la prensa hispana contemporánea. Para definir el auge del periodismo literario plantea la idea de un post-Nuevo Periodismo. Mirian Borja Orozco (2005) elaboró una investigación sobre la obra del periodista argentino Ernesto Ekaizer. En ella, presenta la obra de este autor como producto de la expresión periodística y literaria que pretende cuestionar cualquier sentido acabado o definitivo para identificar lo que pueda entenderse por literatura o por periodismo. Además, se han realizado estudio sobre las revistas especializadas. Los autores colombianos Juan González Quintero y Manuel Sarmiento Pinilla (2002) analizaron la revista *Gatopardo* en el que destacan la labor pionera de esta publicación en la difusión de géneros como la crónica. Un abordaje sobre las herramientas discursivas de

la crónica latinoamericana fue elaborado por Julia Comba (2012) para la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Este estudio analizó las estrategias discursivas que utilizan los cronistas para construir sus puntos de vista. Mientras que para la Universidad Nacional de La Plata se han realizado investigaciones sobre Roberto Arlt y sus escritos en 1930 por parte de la académica Laura Juárez (2008), hay un estudio sobre la obra del cronista chileno Pedro Lemebel elaborado por Clelia Moure (2014), entre otros.

Además se han publicado diversas antologías sobre la crónica latinoamericana. Las más recientes son “Mejor que ficción” de Jorge Carrión (2012) y “Antología de crónica latinoamericana actual” de Darío Jaramillo (2012). Estas no son las primeras, también se debe considerar a las siguientes: “Enviados especiales. Antología de nuevo periodismo hispanoamericano” (2004), coordinada por Sergio González y Leonardo Tarifeño; “Idea crónica” (2006), libro editado por María Sonia Cristoff y que complejiza en su selección la hibridez del género; “Domadores de historias” (2010), antología editada por Marcela Aguilar que incorpora diálogos con cronistas de la región; “A ustedes les consta, antología de la crónica mexicana”, editada por Carlos Monsiváis y publicada por primera vez en 1980; “Cosmópolis” (2010), editada por Beatriz Colombi; “¡Arriba las manos!” (2010), editada por Ariela Schnirmajer, y “Cielo dandi” (2011), editada por Juan Pablo Sutherland. Las tres últimas son antologías temáticas que estuvieron bajo la dirección de María Moreno y cuyo corpus, en parte, se compone de crónicas. Asimismo, hay antologías de un solo autor como las de Tomás Eloy Martínez, Martín Caparrós, Clarice Lispector, Juan Villoro, Pedro Lemebel, Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Mario Vargas Llosa, Laura Restrepo, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Rodolfo Walsh, Roberto Arlt, por mencionar solo a algunos.

Con nuestro trabajo incorporamos una nueva mirada al abordaje de la crónica periodística contemporánea. En las investigaciones señaladas se han estudiado aspectos generales de este género, pero no se conocen estudios sobre los procedimientos narrativos y los procesos creativos y de producción de los cronistas que publican regularmente sus textos en las revistas especializadas. Vincular esos procesos es el foco de nuestra Tesis.

2.2. El contexto político en el Ecuador

Desde que se reconquistara la democracia a fines de la década de 1970, en el Ecuador se vivió una época de profundas transformaciones, crisis y reformas estructurales del Estado. Las historias de personajes, los perfiles y las crónicas que hasta entonces eran relegadas a suplementos culturales empezaron a tener un espacio propio en la revista *Mundo Diners*, la primera revista de periodismo literario en este país. En este contexto se considera relevante realizar una descripción de los diversos aspectos de la historia del Ecuador de tal manera que sea posible enmarcar histórica y políticamente el tema tratado en el presente estudio.

2.2.1. La década de 1970: golpe de Estado, dictadura y retorno a la democracia

Desde 1968 y hasta 1972 José María Velasco Ibarra gobernó el Ecuador. En el último año de su mandato se declaró dictador y fue derrocado del poder por medio de un golpe de Estado, que presidió el general Guillermo Rodríguez Lara. De esta manera se instauró la dictadura en el Ecuador. Rodríguez Lara se mantuvo en el poder hasta 1976. Durante ese período el gobierno militar se caracterizó por iniciativas nacionalistas, que estuvieron apoyadas por la bonanza económica de la época fruto del denominado boom petrolero. Durante este período hubo insatisfacción popular por medidas como el aumento de los pasajes urbanos.

A inicios de 1976 se desarrolló en Quito una movilización estudiantil y barrial. Sarango (2005) sostiene que este hecho fue el que desencadenó la caída de Rodríguez Lara, porque el 11 de enero de ese año éste es removido del mando. En su lugar los militares organizaron un Consejo Supremo de Gobierno que se hizo del poder. Este consejo estuvo conformado por el vicealmirante Alfredo Poveda Burbano, el general Guillermo Durán Arcentales y el brigadier Luis Leoro Franco. Ellos representaban a las tres ramas de las Fuerzas Armadas. La continuidad del régimen militar continuó generando insatisfacción popular. Esta insatisfacción y visible rechazo se reafirmó, según Ayala (1990), por una serie de hechos represivos, entre ellos la masacre a los obreros del ingenio Aztra, provincia del Cañar, el 18 de octubre de 1977. Se estima que fueron asesinados más de cien obreros que pedían mejoras salariales. El Consejo Supremo de Gobierno realizó un “Plan de Reestructuración Jurídica” para volver al régimen legal. Con ello se allanó el camino para el retorno a la democracia. Al año siguiente los militares convocaron a elecciones. En este contexto se funda *Mundo Diners*.

2.2.2. Década del 80 e inicios de los 90: de la muerte del presidente Roldós, la crisis política y rol de los medios de comunicación

Jaime Roldós Aguilera asumió la presidencia del Ecuador luego de vencer en la segunda vuelta electoral a Sixto Durán Ballén el 29 de abril de 1979. Calderón (2002) refiere que Roldós heredó de la dictadura una economía endeudada. Sin embargo, al año siguiente de su gobierno las finanzas del país registraron una considerable mejoría: hubo un incremento del PIB, la inflación se vio reducida así como los índices de desempleo. Roldós pretendió impulsar un proyecto para profundizar el modelo Estado-céntrico que se había implementado

con la dictadura militar, no obstante sus planes se truncaron debido a su fallecimiento ocurrido el 24 de mayo de 1981 producto de un accidente aéreo.

Oswaldo Hurtado, que se desempeñaba como vicepresidente, asumió el mando a inicios de junio de 1981. El Ecuador estaba sumergido en una profunda crisis económica. Gaibor (2013) sostiene que las medidas asumidas en esta época afectaron la economía del país. La insatisfacción popular seguía imperando. Hurtado ofreció dar prioridad al sector agrícola, a los programas de desarrollo rural integral, a los proyectos de vivienda social, a la alfabetización y a la educación. Sin embargo, “la crisis se acentuó debido a la caída del precio del petróleo, los cambios en la demanda externa, las consecuencias del enfrentamiento armado con Perú y las presiones sociales por las transformaciones profundas en el aparato estatal” (p. 41). Hacia esa época ya se habían consolidado diarios nacionales y que se caracterizaban por un tiraje que superaba los cien ejemplares, constan entre ellos los periódicos *El Comercio*, *El Universo* y *El Expreso*, fundados en 1906, 1922 y 1969, respectivamente. Estos medios tuvieron una postura cuestionadora a los gobiernos tanto de Roldós como de Hurtado.

En 1984, León Febres Cordero asumió la presidencia de la república. Durante su período amplió los plazos de pago de la deuda en sucres de los deudores privados con el Banco Central del Ecuador, congeló la tasa de interés en 16% y el tipo de cambio en 100 sucres por dólar. Para 1985 el PIB mostró una tasa de crecimiento del 2,9%. Además, y debido a un incremento de la producción agrícola, la balanza comercial presentó un superávit, la inflación promedio anual para este año descendió al 28% en relación a 1984, con un desempleo que se ubicó en 11%. Este gobierno fue cuestionado por su actitud confrontativa

con los medios y por su carácter represivo. Según historiadores como Tamayo (2007), durante el mando de Febres Cordero se inauguró en el Ecuador las desapariciones forzadas de personas, los asesinatos extrajudiciales y se institucionalizó la práctica de la tortura. Estas actuaciones han quedado en la impunidad. Los periodistas y medios fueron objeto de persecución y represalias por parte de políticos y funcionarios del gobierno. Varios comunicadores, incluso, fueron separados de sus medios. El régimen impidió la salida al aire de canales de televisión. Pancho Jaime, el editor de la revista *Censura*, fue detenido y torturado en una oficina cercana a la gobernación del Guayas y se clausuraron emisoras. Fue una época que se caracterizó por múltiples violaciones a los derechos humanos, desapariciones y por la instauración de diversos escuadrones de la muerte.

En 1988 asumió la presidencia el socialdemócrata Rodrigo Borja Cevallos. Su gobierno se prolongó hasta 1992. En este período la economía presentó un bajo crecimiento del PIB del 0,3%; hubo un superávit en la balanza comercial gracias a las exportaciones petroleras que significaban el 48,75% de las exportaciones totales. El gobierno de Borja, según Calderón (2002), comenzó a dar una mayor apertura al comercio para incentivar las exportaciones, razón por la cual inauguró políticas aperturistas como la Reforma Arancelaria y de Aduanas en procura de atraer la inversión extranjera, medidas que al finalizar su periodo mostrarían resultados positivos. Durante los cuatro años del gobierno socialdemócrata se bajó el tono de intensidad contra los medios de comunicación. Sin embargo, la hostilidad se hizo presente a inicios de 1990 con el cierre de medios de comunicación como Radio *Sucre*.

En 1992 Sixto Durán Ballén fue posesionado como presidente. Este gobierno se caracterizó por el conflicto con el Perú, el inicio de la modernización del Estado, la reducción

de la inflación (del 60% al 24%) y un incremento de la reserva monetaria. Debido a un caso de corrupción, el presidente Durán le pidió la renuncia a su vicepresidente Alberto Dahik. En este gobierno la prensa tuvo un rol alineado debido a la Guerra del Cenepa, el conflicto armado contra el Perú, ocurrido en 1995.

2.2.3. Los años de inestabilidad política: 1996-2006

Entre los 1996-2006 se sucedieron varios, gobiernos, intentos dictatoriales en el año 2000 y con los únicos 3 presidentes electos por votación popular, pero derrocados: Abdalá Bucaram (1996-1997), Jamil Mahuad (1998-2000) y Lucio Gutiérrez (2003- 2005).

En 1996 asumió el poder Abdalá Bucaram. Él permaneció pocos meses en el poder, pues fue declarado “incapaz mental” para gobernar por 42 de los 80 diputados que conformaban el Congreso Nacional. Fue destituido del cargo además por mal uso de gastos reservados y de otros hechos de corrupción. Según Sánchez López (2009), en el régimen presidencialista como del Ecuador el poder legislativo concentra en diferentes medidas, de acuerdo a sus competencias institucionales, diversos grados de poder de veto, lo que potencialmente puede constituirse en un factor de desestabilización institucional. En febrero de 1997, la vicepresidenta Rosalía Arteaga gobernó apenas por tres días. Posteriormente, el Congreso nombró como presidente interino a Fabián Alarcón.

En 1998 se reformó la Constitución mediante una Asamblea. En esas reformas se introdujeron algunas disposiciones para evitar los hechos que ocurrieron en 1997. La nueva constitución fue puesta en vigencia el 10 de agosto de 1998, cuando fue posesionado como presidente el exalcalde de Quito, Jamil Mahuad. Menos de dos años después él también fue

destituido. Historiadores como Ayala (2008) afirman que este acontecimiento profundizó de forma irreversible la crisis política ecuatoriana. La insatisfacción popular marcó buena parte de este período, porque durante este lapso tuvo lugar la crisis bancaria y se agravó la devaluación del sucre, la moneda ecuatoriana de entonces. Además se instauró la dolarización luego de un proceso inflacionario sin precedentes. El régimen de Mahuad afrontó dos bloqueos por los taxistas del país y movilizaciones de los indígenas. El 21 de enero del 2000 fue destituido del cargo tras un levantamiento indígena que tomó el Congreso, la Corte Suprema de Justicia y el Palacio de Carondelet. El Congreso Nacional cesó en sus funciones a Mahuad por abandono del cargo. Por unas horas, el poder estuvo en manos de un triunvirato conformado por el general Carlos Mendoza, Carlos Solórzano y Antonio Vargas. Desde la perspectiva de Ollier (2008), una característica predominante de los regímenes políticos latinoamericanos como el de Ecuador es su débil institucionalización. Durante este período surgió la revista *SoHo*.

Tras la caída del presidente Mahuad, asumió el poder Gustavo Noboa, quien era el vicepresidente. Noboa ejerció el mando hasta el 15 de enero del 2003, fecha en que asumió Lucio Gutiérrez. Durante su período, Gutiérrez no pudo establecer alianzas con el Congreso. Se mantuvo en el poder hasta el 20 de abril de 2005. Cárdenas (2010) sostiene que el mandatario prefirió estrechar lazos con Estados Unidos lo que provocó su ruptura con los grupos de izquierdas y con los indígenas que lo llevaron al poder. El 20 de abril de 2005, el Congreso removió al presidente de su cargo, una vez más en medio de protestas populares y con la venia del alto mando militar.

El vicepresidente de Gutiérrez, Alfredo Palacios, fue quien se posesionó como primer mandatario. Se comprometió a refundar el país. Durante su gobierno garantizó la continuidad de la dolarización, asumió la deuda externa y respetó el convenio con Estados Unidos, vigente hasta 2009, que convertía a la Base Aérea de Manta en un centro operacional estadounidense en su lucha contra el narcotráfico. El ministro de Economía de Palacios fue Rafael Correa, él eliminó el fondo de estabilización de los ingresos petroleros y lo sustituyó por la cuenta de reactivación productiva y social. Por diferencias con Palacios, Correa renunció y se dedicó a forjar su candidatura política para las elecciones siguientes en las que terminó imponiéndose.

2.2.4. El gobierno socialista de Rafael Correa: el nacimiento de los medios públicos en el Ecuador

Rafael Correa llegó al poder luego de vencer al magnate bananero Álvaro Noboa en la segunda vuelta electoral del 26 de noviembre de 2006. Surgió en el escenario político en un momento de gran crisis de los partidos políticos tradicionales y consiguió la adhesión de las clases populares y de los movimientos sociales.

Correa asumió el mando con un fuerte discurso antipolítico y de crítica a las instituciones que los ciudadanos cuestionaban fuertemente. Fue capaz de levantar una proposición de política que mezclaba la promesa de satisfacción de las viejas demandas con la desazón ante el fracaso ya evidente, junto a una promesa de incorruptibilidad y solidez moral que era una de las demandas más profundas del electorado ecuatoriano (Meléndez, 2010, p. 11).

El presidente socialista ecuatoriano ha ganado ya dos reelecciones. Durante su mandato se crearon los medios públicos. Estos medios nacieron en el 2008 por su iniciativa directa como la televisión pública, el periódico *El Ciudadano*, impreso y digital, *Radio Pública del Ecuador*, diario *El Telégrafo*, entre otros. Además hubo medios privados que

fueron incautados a los banqueros responsables del denominado “corralito financiero” en el 2000, constan entre ellos: *TC Televisión*, *Gama TV* y algunas radios. En política exterior, es reconocido su acercamiento y amistad con el fallecido expresidente de Venezuela, Hugo Chávez. En febrero de 2013 fue electo para un nuevo período presidencial en una sola vuelta al captar el 57.17%, lo que equivalía a casi cinco millones de votos. Durante el gobierno de Correa empezó a editarse la revista *Gatopardo*, que surgió en mayo de 2012.

CAPÍTULO III

3. LA CRÓNICA PERIODÍSTICA COMO OBJETO DE ESTUDIO

3.1. Introducción

A diferencia de otros géneros, la crónica no surgió con el periodismo. La tradición histórica y literaria ha marcado el origen y desarrollo de esta forma de escritura. Sin embargo, el periodismo se apropió de ella. La crónica se ha caracterizado por su mestizaje y formas de expresión. Contextualizar la crónica en el presente y analizar su modo de producción no implica circunscribirla a una sencilla analogía de la sociedad. Como explican Deleuze y Guattari (1976), un texto no es imagen del mundo sino que, al modo de una máquina viva, hace rizoma con el mundo.

La reflexión sobre los géneros posee varias propuestas teóricas. Una de las más influyentes ha sido la de los formalistas rusos, que han puesto de manifiesto el agotamiento de modelos anteriores y exigido el surgimiento de otros que había sido menos valorados. Hay una relación entre el género y su contexto histórico. Con ello se extraen los rasgos que caracterizan su especificidad respecto de otros géneros y definen también el contacto que puede haber entre ellos. En este sentido, Bajtín (1986) sostiene que el género tiene que ser analizado en sus comienzos, porque las formas del uso de la lengua son tan variadas como las acciones de las personas. Este autor diferencia entre géneros primarios y secundarios. Los primarios incluyen textos como cartas, diarios, notas, anécdotas y los secundarios, formas más complejas que evolucionan a partir de los géneros primarios, engloban a novelas, cuentos, obras de teatro o poesías. Es en este segundo grupo donde es posible encasillar a los géneros como la crónica periodística. Se puede señalar la presencia y el juego literario que se hace a

partir de los primarios, para hablar después de los antecedentes del género y su evolución. Cada género se estructura y se desarrolla a partir de otros géneros conocidos. Por ello es importante ver cómo evoluciona con el objetivo de analizar las características y los cambios que podría tener.

3.2. Antecedentes, inicios y contexto

El origen de los géneros se encuentra en la teoría de la literatura y a partir de esa vinculación se han ido incorporando al periodismo con unas determinadas características. En occidente la idea de género se remonta a Grecia. Los filósofos Platón y Aristóteles hicieron referencia en algunas de sus obras a este concepto. En el libro III de “La República”, Platón (1993) concibió una organización de los géneros de acuerdo con el carácter interno de los textos. De acuerdo con él, la relación entre la realidad y la literatura se fundamenta en el concepto de la imitación. Aristóteles (1977), por su parte, no incluyó una clasificación de los géneros. En “Poética” no tiene la pretensión de ser normativo, divide el concepto de mimesis (imitación del lenguaje) con la finalidad de definir las variedades o géneros³. La sistematización aristotélica empezó en la época alejandrina cuando los géneros se impusieron como un catálogo de formas literarias a seguir. Tanto en Grecia como en Roma, los géneros se agruparon en relación con la doctrina platónica y aristotélica de la mimesis. A criterio de Lukács (1989), lo definitorio del género radica en la configuración establecida entre las facetas concretas de la realidad y las problemáticas esenciales del ser. La ciencia obra sobre nosotros por sus contenidos y el arte por sus formas. Por ello, la primera condición del arte consiste en elevar a la categoría de universal las elementales realidades de la vida, del hombre y su destino.

³ La definición y criterio sobre la mimesis aristotélica lo hemos ampliado en el apartado referente a la teoría de la narrativa.

Según Merayo (1992), la aparición histórica del fenómeno periodístico es muy cercana en el tiempo comparado con otras manifestaciones de carácter literario. Por consiguiente, si se pretende una aproximación al concepto de género periodístico se hace necesario acudir a la teoría literaria. Los géneros empleados en el periodismo literario adoptan características y cualidades de otras formas de escritura. De la poesía se emplean tropos y sonoridad, del teatro asumen la representación de escenas, además de la reconstrucción de diálogos y monólogos, de la narrativa adoptan la construcción de la figura del narrador, que le brinda al periodista literario un rol privilegiado para contar sus historias.

Con los géneros periodísticos ocurre lo mismo que con los géneros literarios: su razón de ser está en el hecho de ser un principio de orientación para el lector, además de un principio de clasificación para el crítico y para el historiador (Martínez Albertos, 1991, p. 267). En este género el autor asume con honestidad su parcialidad y posiciona su mirada particular en el relato. Su punto de mira es la manera que tiene de interpretar la realidad. Hay, entonces, una construcción del espacio, de la mirada y también la posibilidad de dudar. Por la naturaleza eminentemente narrativa del género, la crónica ha sido capaz de mostrar los tiempos diversos por los cuales ha transitado la humanidad. Debido a sus orígenes, la crónica se ha caracterizado por su mixtura de enfoques. Precisamente, el carácter híbrido de este género requiere un abordaje desde distintas perspectivas.

3.3. El abordaje comparatista: del género literario al género periodístico

La historia literaria se levanta a partir de la comunicación dialéctica de formas. De acuerdo con la comparatista tradicional los textos que pertenecen a un género sostienen relaciones de influencias y préstamos con los cuales se estrechan sus nexos a través del

tiempo y el espacio. La relación tanto entre texto y género se concibe como ejemplificativa, porque el texto se convierte en ejemplo de la clase genérica a la que pertenece. La literatura comparada estudia tanto el desarrollo de las formas literarias a lo largo del tiempo, como la explicación y ordenación de las estructuras supranacionales y diacrónicas. Es en este cruce del tiempo y del espacio en el que se sitúa la categoría de género.

En el contexto de la dialéctica planteamos el concepto de género. A la luz de este criterio, la modificación permanente de un modelo que es a la vez formal y temático se asume como un proceso de cambio y transformación. Siguiendo los postulados del formalismo ruso, esta concepción de los géneros se basa en una clasificación histórica descriptiva y en que cada época agota modelos precedentes, mientras se consolidan géneros que antes eran considerados secundarios. Esta teoría de los formalistas rusos es una de las que más ha tenido influencia en occidente, sin embargo no abarca toda su literatura.

Desde la perspectiva de Fowler (1970), los géneros evolucionaron y su desarrollo pasó por tres fases principales: en la primera fase se conforma una serie de elementos hasta que surgió un tipo con forma regular. En la segunda apareció una segunda versión del desarrollo del género, una forma que el autor basa conscientemente en la primera versión, variando sus temas y motivos, adaptándose a propósitos diferentes, pero manteniendo las características principales de su estructura formal. La tercera fase de desarrollo se puede apreciar en muchos géneros cuando, por ejemplo, un autor utiliza una forma secundaria de un modo radicalmente nuevo.

¿Cómo aparece o desaparece un género? A criterio de Guillén (1985), el género queda establecido solo por imitación, reiteración o remodelación. Es decir que para que un género se constituya como tal necesita forzosamente de normas que regulen su clasificación desde una perspectiva histórica, tanto desde el punto de vista de la conciencia creadora como desde la recepción por parte de sus lectores. Por ello, los géneros son un tipo de faro que guía al autor sin obligarlo a seguir un determinado camino, porque al fin de cuentas “no suprimen la libertad de maniobra del navegante; antes al contrario la presuponen y favorecen. Los faros dominan la posición del barco, pero no coinciden con ella” (Guillén, 1985, p. 144). Desde una perspectiva histórica, los géneros son modelos que forman parte de un conjunto de opciones y soportan un momento particular de la evolución de las reglas poéticas, una circunstancia que convocó a su estudio en una perspectiva histórico evolucionista, en una dialéctica entre continuidad y multiplicidad.

Todorov (1981) señala que toda descripción de un texto es una descripción de un género. "Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura" (p. 15). En una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas. La crónica, por ejemplo, emplea distintas herramientas discursivas para dotar a sus historias de verosimilitud. En este sentido, se trata de un género en el que emerge lo que Kramer (2001) define como “una voz que refleja el conocimiento que el autor tiene de sí mismo”. Esta voz narrativa es esencial para estructurar y poder determinar los procedimientos empleados por los cronistas ecuatorianos en la estructura de sus textos.

3.4. La crónica y su relación con la historia

La palabra crónica proviene del latín “*chronica*”, que viene del griego “*kroniká*” y este, a su vez, del griego “*kronos*” que significa tiempo. Esto es aplicable a la concepción del término como relato de un acontecimiento en un orden de tiempo. En este sentido, la crónica nace con la historia. De hecho, estudiosos del género como Caparrós (2011) y Kapuscinsky (2006) reconocen en Herodoto de Halicarnaso (484- 425 a. C.) al primer cronista de la historia. Los primeros textos históricos son los relatos de acontecimientos realizados en orden cronológico y Herodoto escribió los hechos que habían tenido lugar en un círculo temporal.

Hay crónicas en las primeras civilizaciones que dejaron su testimonio. La crónica está presente en la Biblia, en el génesis del mundo. Existe crónica en los griegos y romanos, que documentaron la riqueza de su cultura. Incluso el emperador Alejandro Magno (en la segunda mitad del siglo IV A.C.) tenía cronistas que escribían sus conquistas. En suma, ha sido uno de los mecanismos más idóneos para la transmisión del conocimiento histórico. La historia como tal es más que una serie de hechos. En este sentido, Barthes (2011) afirma que el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de culturas diversas e incluso opuestas; el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida. De esta forma, la crónica histórica está limitada a los hechos, personajes y escenarios reales.

Autores como Hayden White (1992) consideran que la crónica junto con el relato, son los “elementos primitivos en la narración”, y que constituyen una manera de explicar las formas de representar de un modo comprensible para un público los procesos de selección y ordenación de los datos del primer registro histórico. La construcción de este relato está presente en muchas manifestaciones narrativas y ha estado siempre vigente en el transcurso de los siglos. Sobre este punto Ricoeur (1983) afirma que una historia debe ser más que una enumeración de sucesos en orden serial, debe ser una totalidad inteligible, de tal manera que pueda uno preguntarse cuál es el tema de la historia. El narrador-historiador presencia los hechos, pero también recoge información por medio de documentos y entrevistas a los testigos o protagonistas del suceso con el propósito de rescatar hechos relevantes del acontecer social para evitar, según Herodoto, “que las acciones realizadas por los hombres se apaguen con el tiempo” (Borges, 1984, p. 17).

Los cronistas de indias fascinaron a Europa con sus relatos del Nuevo Mundo a fines del siglo XV e inicios del siglo XVI. Se trataba de relatos de hazañas, contadas en orden cronológico a cargo de un testigo cuya misión era precisamente defender su presencia como narrador de tales proezas. Cuando surgieron los periódicos en el siglo XIX el antiguo cronista, aquel que documentaba todo lo que pasó, se convirtió en periodista. Sobre este punto, Falbo (2007) expresa que la crónica llegó a fines del siglo XIX convertida en memoria, pero mantiene su esencia: conserva la mirada del testigo privilegiado que asiste a los hechos de cerca y de diferentes maneras su carácter épico y su ambición literaria. De esta manera es posible entender cómo el periodismo se convirtió en una manera que le permitió a la humanidad proyectar luces sobre su propia historia. En este contexto, es preciso destacar los nexos de la historia con la literatura, porque tanto la denominada literatura histórica como la

literatura de ficción, las novelas en especial, han contribuido para conocer las costumbres y la forma de vivir de una determinada sociedad. Incluso académicos de las ciencias sociales e investigadores destacan la utilidad de las novelas como aportantes de información relevante para el campo científico.

3.5. La crónica y su nexa con el Nuevo Periodismo

El estudio de las relaciones entre periodismo y literatura se ha iniciado desde hace algunas décadas, pero ha tomado vigencia y se ha renovado por tendencias que han impuesto actitudes y procedimientos como el denominado “Nuevo Periodismo” norteamericano hacia las décadas de 1960 y 1970 en Estados Unidos. Uno de sus antecedentes data de 1946 cuando la revista *The New Yorker* dedicó una edición a un referente del género nuevo-periodístico: el texto de no ficción “Hiroshima”, de John Hersey. Con la publicación de varias obras, pero en especial con “A sangre fría” de Truman Capote en 1965, Tom Wolfe (1976) proclamaba que había fundado una corriente que postulaba la introducción de recursos literarios en las técnicas periodísticas. Wolfe etiquetó esta tendencia como “Nuevo Periodismo”.

El caso de Truman Capote es relevante para entender algunos postulados de esta tendencia. Cuando a mediados del siglo XX, Capote empezó a definir la idea de escribir lo que él llamó una *non fiction novel* publicó varios relatos de ficción y algunos de no ficción. Capote dijo que se proponía algún día enfrentarse a un hecho rigurosamente real, sucedido, pero que deseaba encararlo desde un punto de vista literario, no para hacer ficción con él, sino para aprovechar los recursos de composición y estilo de la novela realista del siglo XIX. Empleando estos procedimientos, Capote documentó un suceso criminal bien conocido: la muerte de la familia Clutter en Kansas, Estados Unidos. Este autor, como es obvio, no

presenció los asesinatos. Su mérito consistió en tomar una noticia cualquiera y decidir que era una buena ocasión para poner en práctica su hipótesis. Y, en efecto, dedicó cinco años a su investigación, interrumpidos por el hecho de que Dick y Perry, los dos asesinos, fueron detenidos y juzgados. Los cinco años destinados a la investigación del hecho le sirvieron a Truman Capote para reconstruir, recrear escenas dramáticas e involucrar en su texto procedimientos compositivos de la novela realista. Su objetivo era ejercer un pleno dominio de las técnicas narrativas para elevar la no ficción a la categoría de arte. Sobre ello señaló Capote a su biógrafo Gerald Clarke:

El periodismo se mueve siempre en un plano horizontal al contar una historia, mientras que la narrativa –la buena narrativa– se mueve verticalmente, profundizando en el personaje y en los acontecimientos. Al tratar un hecho real con técnicas narrativas (algo que un periodista puede realizar) es posible elaborar este tipo de síntesis. Como por lo general los buenos narradores habían desdeñado el reportaje y la mayoría de los reporteros no habían aprendido a escribir buena narrativa, no se había llegado a tal síntesis ni tampoco advertido el potencial de los relatos ceñidos a los hechos. Era como mármol aguardando al escultor, como la paleta aguardando al pintor (Clarke, 1989, p. 330).

En este sentido, el Nuevo Periodismo significó la posibilidad de realizar profundas modificaciones en la forma de hacer periodismo y un rechazo evidente a la objetividad imperante en la mayoría de los medios de comunicación de la época. A criterio de investigadores como Martínez Albertos (1989), el significado profundo de esta corriente no está en sus innovaciones literarias, sino “en lo que tiene de grito subversivo contra un determinado concepto de la objetividad” (p. 167).

Hay otros antecedentes del Nuevo Periodismo en América Latina. En 1957, ocho años antes de que Capote escribiera su obra, Rodolfo Walsh publicó en Argentina el libro “Operación Masacre”. Además, en 1955 Gabriel García Márquez publicó por entregas

“Relato de un naufrago”. Y, mucho antes, a fines del siglo XIX, se debe destacar el rol del modernismo en el impulso y la publicación de textos periodísticos literarios. Por ello, existe consenso entre los estudiosos del género en fijar América Latina como la cuna de la crónica periodística. Un antecedente remoto del género son las crónicas de Indias publicadas en el siglo XVI. Son textos históricos-literarios que se publicaron en la época de la conquista y la colonización.

Al principio, los textos de los nuevos periodistas se encontraban relegados a las secciones dominicales. Sin embargo, tuvo su auge particularmente en revistas especializadas como *New Yorker*, *Esquire* y *Rolling Stone*. En España, el Nuevo Periodismo tuvo figuras concretas. Lúcidos ensayos fueron publicados en la prensa de fines del siglo XIX y en el transcurso del siglo XX por célebres escritores que en sus estilos hibridaron el periodismo informativo con técnicas literarias, como Leopoldo Alas, Miguel de Unamuno, Gabriel Miró, Azorín, José Ortega y Gasset, Pedro Antonio de Alarcón, Julio Camba, Corpus Barga, entre otros. En esta misma línea, se han destacado escritores contemporáneos como Maruja Torres, Francisco Umbral, Juan José Millás, Rosa Montero, entre otros. Estos autores practican alguna modalidad del periodismo literario y tienen en común las influencias del Nuevo Periodismo estadounidense. En su mayoría, ellos tratan temáticas ajenas a las agendas tradicionales de los medios de comunicación de la época. Sobre este tipo de textos, Chillón y Bernal (1985) establecen características en común, como la ruptura con los géneros periodísticos tradicionales, el empleo de variados puntos de vista narrativos, la aplicación de la técnica de la transcripción del diálogo en su totalidad, la descripción y el retrato global del personaje, la huida del lenguaje estereotipado y la innovación estructural.

3.6. La crónica y el boom literario latinoamericano

Mientras en las décadas del sesenta y setenta se desarrollaba el Nuevo Periodismo en los Estados Unidos, en América Latina surgió el denominado “boom literario”. Este fenómeno visibilizó a autores de la región. La mayoría de los escritores del boom, como García Márquez, Vargas Llosa o Cortázar, incursionaron también en el periodismo. Sus textos se caracterizaban por un estilo personal y una voz propia para narrar la realidad social de sus países.

Tanto el Nuevo Periodismo como el boom literario tuvieron profundos vínculos con la consolidación y formación del periodismo literario en América Latina. Aunque algunos estudiosos de la historia de la literatura consideran que el boom latinoamericano sólo fue una estrategia editorial, este movimiento tuvo una considerable influencia en el periodismo.

Desde la perspectiva del crítico uruguayo Ángel Rama (1982), el boom de la literatura latinoamericana fue un fenómeno de la sociedad de consumo. A los autores de esta tendencia se los empezaba a ver como la novedad literaria del momento y también había la necesidad en el ámbito académico de estudiar este movimiento. Sobre este aspecto, Mario Vargas Llosa (1972), premio Nobel de Literatura 2010, señala que el denominado “boom” no se trató en ningún momento de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral. Por ejemplo, Cortázar y Fuentes tienen pocas cosas en común y muchas otras en divergencias. Esta situación fue aprovechada por los editores para la difusión de la literatura latinoamericana.

Lo que se llama “boom” y que nadie sabe exactamente qué es -yo particularmente no lo sé-, es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada

uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico (Vargas Llosa, 1972, p. 2).

Julio Ortega (1988), profesor de la Universidad de Texas, sostiene que los narradores del boom continuaron con la búsqueda de voces y formas estéticas diversas, plurales y hasta contradictorias que habían iniciado novelistas de la talla de Onetti, Asturias, Rulfo o Roa Bastos en la década anterior, para narrar las problemáticas cruciales del hombre latinoamericano. De esta manera se desarrolló un proceso de conexión entre las tradiciones locales, las leyendas indígenas, los diversos paisajes rurales y urbanos, personajes propios de América Latina. Los textos enmarcados dentro de esta tendencia se escriben con nuevas técnicas narrativas en las que predomina la ruptura del orden cronológico temporal, el juego de narradores, el monólogo interior y el fluir de la conciencia. Las producciones de los autores del boom mostraban un lenguaje nuevo que les permitía narrar las respectivas problemáticas locales y trascender sus fronteras para exigir a sus lectores estar abiertos a nuevas formas de lectura que demandaban mayor compromiso y participación.

3.7. Definiciones de la crónica y un acercamiento a su taxonomía

Uno de los rasgos de la crónica es la forma en que está escrita. Según Kramer (2001), los autores que han incursionado en este género trabajan intensamente en su escritura de manera que ésta sea libre y con estilo. El mejor lenguaje de los cronistas es también evocador, lúdico. Este lenguaje se apoya en el uso de verbos que denotan acciones específicas. El periodista literario evita los verbos que no son útiles para hacer una descripción precisa, así como los adjetivos abstractos, los adverbios y las formas de los verbos ser y estar. Además es restringido en cuanto al uso de conectores gramaticales.

Como “el ornitorrinco de la prosa” fue definida la crónica por Villoro (2005), un animal extraño que incorpora toda clase de rasgos ajenos, capaz de irrumpir en el sistema del discurso periodístico respondiendo a leyes de composición propias. Basó su argumento en la hibridez del género, en la mezcla de muchas formas narrativas y literarias: 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; del teatro moderno, la forma de montarlo; 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. Según Monsiváis (1980), la crónica es la reconstrucción literaria de sucesos o figuras y que se caracteriza porque es un género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas. En esa mixtura, la crónica evidenció una mezcla de identidades y configuró su evolución en el transcurso del siglo anterior.

Además de estas definiciones, algunas de las concepciones tradicionales de la crónica que constan en los manuales de periodismo son las siguientes:

La crónica periodística es una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos, actuales o actualizados, donde se narra algo al tiempo que se juzga lo narrado. El cronista, al narrar algo, nos da su versión del suceso, pone en su narración un tinte personal (Martín Vivaldi, 1986, p. 123).

Es un género narrativo con fuerte apoyo descriptivo; se recurre a la forma narrativa para relatar los acontecimientos y a la forma descriptiva para que el lector perciba los detalles como si realmente estuviera presenciando el suceso (González Reyna, 1991, p. 48).

Narración directa e inmediata de una noticia con ciertos elementos valorativos, que siempre son secundarios respecto a la narración del hecho en sí. Encontramos una gran variedad de subgéneros, que hacen difícil una caracterización universal. Las crónicas se caracterizan por una cierta continuidad, bien por la persona del periodista, bien por los temas o ambientes tratados (Martínez Albertos, 1987, p. 34).

La crónica periodística posee variadas clasificaciones según las modalidades que diversos teóricos han expuesto en manuales y teorías del periodismo. Elaborar una taxonomía de la crónica y esbozar un concepto único de este género caracterizado por su hibridez e indefinición es tan arbitrario como pretencioso. No obstante, al convocar diversos autores como Gomis (1991), Gargurevich (1982) y Cáceres (2012) planteamos la siguiente propuesta de clasificación de la crónica en función temática:

a) Crónicas de sucesos

Se trata de un tipo de crónica que aborda acontecimientos relacionados a hechos delictivos, accidentes de todo tipo, catástrofes, hechos de violencia, entre otros. En algunos textos periodísticos o manuales de estilo este tipo de crónica es denominada “roja” o “policial”. Se caracteriza porque presenta un alto contenido dramático, fotografías explícitas o por la narración de historias de personajes. En América Latina, esta modalidad aborda temas relacionados como el narcotráfico y la migración.

b) Crónicas políticas.

Esta modalidad apunta a las crónicas que tratan temas referentes a la clase política empleando los procedimientos narrativos propios de la ficción. A través de esta vertiente se ha

descrito la coyuntura política, analizado los rasgos de los políticos e indagado en investigaciones relativas a la corrupción del poder. Es usual que en este tipo de crónica algunos autores apelen al humor y a dotar de ironía sus textos. Un claro ejemplo lo constituyen los trabajos del cronista ecuatoriano Francisco Febres Cordero. Algunos teóricos como Bracamonte (2013) denominan esta modalidad como “parlamentaria”. Ejemplo de una crónica política es aquella que narra la posesión de un presidente de la república.

c) Crónicas sociales y culturales

Las crónicas sociales y culturales son aquellas en las que se hace hincapié en cuestiones relativas a la cobertura de eventos sociales que son importantes para un determinado sector de la sociedad. Por ejemplo: un reinado de belleza, un desfile, la visita de alguna autoridad. Este tipo de crónica es la que mayormente tiene cabida en la prensa tradicional u ortodoxa porque su propósito es contar la forma en que se produjo un acontecimiento de carácter social o cultural. .

d) Crónicas de viajes

Son textos que narran relatos de experiencia de viajes. Según Bernal (1997), en la crónica de viajes es posible divisar los rasgos más destacados de las crónicas de corresponsales, pues ofrece información contextualizada escrita por un cronista testigo. Esta modalidad combina la información del cronista con su interpretación de sucesos que ocurren en sitios distantes de los lectores.

e) Crónicas deportivas

Las crónicas deportivas tienen como propósito narrar de forma minuciosa la manera en que se desarrolla un determinado evento deportivo.

3.8. Características de la crónica latinoamericana

La crónica latinoamericana cuenta con rasgos propios. Es, según Falbo (2007), “la matriz de uno de los modos de contar la realidad social latinoamericana” (p. 15). Remontándose a los orígenes del género en la región, Caparrós (2003) expresa que América se hizo a base de crónicas. América se llenó de nombres y de conceptos y de ideas sobre ella a partir de esas crónicas, que eran como un intento increíble de adaptación de lo que se sabía a lo que no se sabía. En suma, la incursión de la crónica ha hecho que en América Latina este género esté ligado al desarrollo del periodismo literario en diferentes momentos.

El cronista no se muestra en el texto como el informante ortodoxo del periodismo de noticias y aparentemente objetivo, que se apoya en los hechos y que se abstiene de hacer juicios. Este autor impone su rasgo personal, deja su huella en la historia y se distingue por considerar la dimensión estética del texto. Como está dentro del campo del periodismo y no de la literatura, el cronista no ficcionaliza los hechos, tampoco intenta asumir posiciones ni posturas ideológicas, sino que brinda su interpretación de un determinado acontecimiento desde el lugar donde mira, desde el lugar en el cual construye su punto de vista narrativo. Quien narra en el periodismo literario tiene voz propia, por momentos puede ser irónico, honesto o sarcástico. Incluso, puede transmitir sus dudas y certezas. En el texto está impregnada su personalidad y voz narrativa, porque

... el periodista no es un agente pasivo que observa la realidad y la comunica: es una voz a través de la cual se puede pensar la realidad, reconocer las emociones y las tensiones secretas de la realidad, entender el porqué y el para qué y el cómo de las cosas con el deslumbramiento de quien las está viendo por primera vez (Martínez, 1996, p. 2).

En la crónica asistimos a la puesta en escena de personajes que viven en situaciones particulares, en historias no concluyentes, que buscan incesantemente lo que Bauman (2004) señala como “agitación”, personajes que “lo que verdaderamente ansían es perseguir la liebre, no atraparla. El placer (en ellos) está en la cacería, no en la presa” (p. 222). Con ellos, con la puesta en escena de estos personajes, hay un registro de voces donde lo privado se narra desde la propia experiencia del cronista. En la crónica se hace presente lo que Sarlo (2005) refirió como “giro subjetivo” (p. 17). Es decir, la revaloración de la primera persona, la legitimación de la dimensión subjetiva, con el propósito de reconstruir las texturas de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia.

Otra característica se encuentra en los temas que la crónica latinoamericana aborda. Falbo (2007) sostiene que en la actualidad la crónica latinoamericana trata las historias sobre la violencia de la vida contemporánea: “Las grandes enfermedades, la opresión del Estado, las guerrillas, las invasiones, estas narrativas persisten en un rasgo de la crónica que se puede rastrear desde la conquista hasta el presente: son versiones de la realidad que ponen en conflicto la versión hegemónica de las sociedades que cuentan” (p. 119). Por ello, este género establece el vínculo, la forma en que la información se convierte en emoción. La capacidad de ser en el otro y en los otros. Y esto se logra a través de la recreación subjetiva de los hechos.

3.9. La tradición de la crónica en el Ecuador y sus autores

En la última década, el periodismo literario en el Ecuador ha tomado un nuevo impulso. Además de las revistas, hubo un auge en la publicación de antologías de este género en formato libro. En marzo de 2014, el Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina de Quito editó el texto “Premio Ciespal de Crónica 2014” compuesto por 20 textos. Las crónicas finalistas de este concurso fueron las que integraron esta obra. A este certamen se presentaron 103 trabajos, que se presentaron de 43 medios de comunicación provenientes del Ecuador, España, Francia y Argentina. De estos textos, 22 fueron editados para revistas y 21 en periódicos impresos o digitales. Fue el primer evento de estas características que se desarrolló en el Ecuador y sirvió para visibilizar a los autores de este país que han publicado sus crónicas en diversos medios.

Adicional a ello, la editorial la Caracola Editores publicó a inicios de 2013 “La invención de la realidad”, una antología de crónica ecuatoriana que reúne, en tres volúmenes, textos de 16 periodistas y escritores ecuatorianos entre ellos Juan Fernando Andrade, Francisco Santana, Solange Rodríguez y María Fernanda Ampuero. Ampuero lanzó en solitario “Permiso de residencia” una colección de 45 crónicas y reportajes cuyo eje es la migración. Por su parte, el escritor Huilo Ruales Hualca publicó con la editorial Eskeletra dos volúmenes de su antología de crónicas “El alero de las palomas sucias”. Además, el escritor Jorge Martillo publicó “Guayaquil de mis desvaríos (crónicas urbanas)”, que constituyó una selección de sus trabajos publicados entre 1993 y 1995 en el diario *El Universo*.

En la crónica escrita por autores ecuatorianos se exhiben historias mínimas y se muestran y se movilizan emociones, la subjetividad adquiere gran relevancia. Se rescatan este

tipo de tramas y se vuelve sobre lo cotidiano, sobre la forma en que se presentan los relatos de vida. Este género narra lo privado y lo íntimo desde el registro de la propia experiencia del autor, adquieren así un innegable suplemento de valor: veracidad, autenticidad, proximidad, presencia. La crónica sale de sus propios límites, pues no se basa tan solo en descripciones de acontecimientos, sino que se “planta ante los personajes, describe sus relaciones recíprocas, explica las razones por las que actúan; describe el contexto de las acciones y las interacciones; elabora juicios (evaluaciones) sobre las acciones y los actores mismos” (Bertaux, 2005, p. 36).

Este género hace visible temas desapercibidos. Villanueva (2005) sostiene que la crónica es un género camaleónico y excéntrico. En la actualidad no es tanto un modo entretenido de enterarse de los hechos, sino una forma de traducir el mundo. Para lograr esta traducción, los cronistas emplean procedimientos narrativos propios del campo de la literatura con el objetivo de dotar de ritmo, estilo, voz narrativa, pero también de rigor informativo a sus historias.

La crónica trata de acontecimientos que han ocurrido en un espacio y tiempo determinados. Al emplear recursos literarios o narrativos, los autores que cultivan este género no obvian los hechos, sino que los vuelven más verosímiles. La crónica escrita por autores ecuatorianos se caracteriza porque no busca la espectacularidad ni la resonancia mediática y establece desde el comienzo un pacto ético con el lector al decir que el relato es una construcción de lo real y se lo cuenta de una manera que nadie más podrá hacerlo. Esa realidad del texto está en sus condiciones particulares de enunciación. No se limita a reglas establecidas, narra experiencias, porque busca leer con afán ese relato vivencial, entendido

esto como la concepción trascendente que Gadamer sintetiza con palabras de Schleiermacher: “Cada vivencia es un momento de la vida infinita” (Gadamer, 1993, p. 106).

La realidad se recrea mejor cuando se aporta cierta creatividad para mirarla. Esa percepción particular es fundamental, para evitar una observación distante y evasiva del hecho. Por eso el relato de la crónica en el Ecuador expone la realidad de manera simbólica. Con su forma de enunciación, la crónica transgrede la objetividad clásica. En esa multiplicidad, busca ser el mecanismo capaz de aprehender con autenticidad el presente. Así, nos acerca a los testigos tanto cuanto es posible hacerlo. Ya sea historias sobre migrantes, la vida de personajes conocidos o el trato de temas sobre la violencia o narcotráfico, los cronistas ecuatorianos siguen el imprevisible curso de los acontecimientos y buscan sorprender a sus lectores con aspectos de la realidad que no se habían reparado, pero que confirman el pulso de una intuición. El autor sabe que hay una historia humana que todavía no ha sido contada. El cronista ecuatoriano más libre, más suelto, más ambicioso ofrece un relato inédito sobre la imprevisible, dúctil, difícil y sorprendente condición humana.

SEGUNDA PARTE:

INVESTIGACIÓN EMPÍRICA

CAPÍTULO IV

4. METODOLOGÍA

4.1. Introducción

En este capítulo desarrollamos el abordaje metodológico de esta Tesis. En nuestro estudio empleamos una metodología interpretativa o hermenéutica basada en la interpretación de la realidad, el significado de los textos y la comprensión de datos biográficos. Entendemos por método “un modo de hacer, un procedimiento, generalmente regular y ordenado” (Webster’s, 1980, p. 894). En este sentido, en nuestro trabajo el método escogido está determinado por su carácter descriptivo–explicativo. Por ello, seleccionamos las siguientes técnicas que nos permitirán alcanzar los objetivos que nos hemos planteado: el análisis cualitativo de los textos y las entrevistas biográfico-narrativas, que han sido de utilidad para estudiar los procedimientos narrativos y los procesos creativos y de producción de los cronistas ecuatorianos. Exponemos, a continuación, un detalle de estas técnicas.

4.2. La técnica del análisis cualitativo

Uno de los abordajes para emprender una investigación en ciencias sociales es el análisis cualitativo. Se trata de una técnica cuyo proceso dinámico pone énfasis en el sentido del texto. Uno de sus propósitos es describir un fenómeno lingüístico. Según Vasilachis (2006), este enfoque metodológico se caracteriza por su rigor y por su flexibilidad, por su sistematicidad y por su creatividad, por su seriedad y reflexividad. A partir de esta perspectiva de análisis retórico-estilística con vertientes cualitativas nos acercamos al carácter subjetivo y a las particularidades de los textos de los cronistas ecuatorianos.

A criterio de Creswell (1998), el análisis cualitativo es un proceso interpretativo de indagación basado en la construcción de una imagen compleja y holística por parte del investigador. Este análisis empieza, según Rossmán y Rallis (1998), con la recogida de datos y termina cuando se redacta el estudio, es decir que aún en la escritura el investigador puede continuar analizando datos. Con ello se pretende indagar en alternativas y en formular hipótesis de trabajo más que de verificarlas. Este enfoque no indaga en la repetición o en la frecuencia de aparición de ciertos aspectos, sino que busca la presencia, el significado y el valor de los temas que surgen. Cuando el análisis cualitativo aborda el estudio de textos sintetiza la estructura de la narrativa al trabajar con categorías predeterminadas. En nuestro caso estas categorías son los procedimientos narrativos empleados en las crónicas de los autores ecuatorianos: la articulación del tiempo, la reconstrucción de escenas, la configuración del tipo de narrador y el empleo del diálogo.

4.3. La técnica de las entrevistas biográfico-narrativas

En las ciencias sociales, las entrevistas se han empleado como técnica de investigación cuantitativa y cualitativa. En este estudio trabajamos únicamente con este segundo abordaje metodológico. De acuerdo con Denzin y Lincoln (1994), la perspectiva cualitativa intenta dar sentido a los fenómenos en los términos del significado que las personas les otorgan y abarca el estudio de una variedad de materiales empíricos como las entrevistas o historias de vida, que describen los momentos habituales y problemáticos y los significados en la vida de los individuos.

Las entrevistas de carácter cualitativo no pretenden establecer muestras estadísticamente representativas ni construir nexos causales con determinadas variables. Para

elegir a los entrevistados se privilegia la representatividad sustantiva y, por ello, el investigador no intenta reproducir las características de la totalidad del universo social estudiado sino que se interesa por las situaciones o casos que sean relevantes para los fenómenos analizados. Taylor (1996) sostiene que este tipo de entrevistas se caracteriza por ser flexible. No se trata de un intercambio formal de preguntas y respuestas, sino de una conversación fluida, entre iguales. En líneas generales, la entrevista cualitativa es un diálogo utilizado para recoger datos sobre el universo de determinados actores sociales. Favorece un acercamiento entre el investigador y los sujetos activos del fenómeno social estudiado. “Nos permite acercarnos a determinadas realidades sociales con los ojos de los actores que la viven” (Soriano, 2007, p. 242). Sobre esta perspectiva de análisis, Sautu (2004) señala que dentro de los márgenes de duda que toda investigación científica debe inspirar, en cualquier tema o disciplina, la entrevista es un instrumento potente para reconstruir el pasado.

La entrevista biográfico-narrativa es un procedimiento de análisis que supone una aproximación máxima a los hechos experimentados por un sujeto (Appel, 2005). Consideramos que esta técnica nos es útil para comprender la organización de los procesos creativos y de producción de los autores ecuatorianos. La principal ventaja de estas entrevistas es que permiten recopilar una gran cantidad de detalles. El proceso para el estudio de las entrevistas lo sintetizamos en la transcripción íntegra de las mismas (ver anexos); posteriormente, y en base a las respuestas de los cronistas ecuatorianos, construimos dimensiones y categorías de análisis. Con estos datos realizamos el estudio de los autores que constituyen nuestra muestra. En la aplicación de la técnica de la entrevista biográfico-narrativa hemos inferido patrones específicos, tipologías y conceptos que aportan a los objetivos de la investigación.

4.4. Unidad de Análisis

Las unidades de análisis que se determinaron para este estudio surgieron de las preguntas de la investigación. Según Krippendorff (1990), estas unidades nunca son absolutas, pues surgen de la interacción entre la realidad y su observador; son una función de los hechos empíricos, de las finalidades de la investigación y de las exigencias que plantean las técnicas disponibles.

Las revistas de periodismo literario reúnen distintos géneros como el reportaje, la entrevista, la opinión, el perfil y la crónica. Todas estas manifestaciones periodísticas han sido publicadas en las revistas especializadas del Ecuador. En lo que respecta al trabajo empírico hemos considerado solo las crónicas, porque en este género podemos observar un rigor informativo, predominio de la estética, mirada de autor y los procedimientos de escritura y composición. Además, para nuestro trabajo empírico se seleccionaron solo las crónicas de los autores ecuatorianos y no la de periodistas de otros países que suelen publicar en estos medios.

De acuerdo con los objetivos y preguntas de investigación de esta Tesis, elaboramos un universo de análisis conformado por las crónicas publicadas en las revistas ecuatorianas de periodismo literario estudiadas. Con el análisis cualitativo indagamos en los procedimientos narrativos de los textos que conforman nuestra muestra, mientras que con la entrevista biográfico-narrativa analizamos los procesos creativos y de producción de los cronistas ecuatorianos. Posteriormente, determinamos los rasgos que ambos procesos dejan en los recursos que han utilizado los autores.

4.5. Unidades de contexto

Las unidades de contexto son las tres revistas ecuatorianas de periodismo literario que analizamos: *Mundo Diners*, *SoHo* y *Gatopardo*. Estas publicaciones tienen una connotación internacional, porque se originan en otros países latinoamericanos. *SoHo*, por ejemplo, es parte del grupo colombiano Publicaciones Semana y *Gatopardo* pertenece a la editorial mexicana Travesías Editores SA.

4.5.1. Población y muestra

La muestra es el conjunto de elementos, individuos o aspectos sobre los que se efectúa una investigación y las mediciones correspondientes. La población es “el conjunto de unidades de análisis definidas por presentar valores constantes en un conjunto de variables” (Baranger, 1992 p. 71). Este aspecto está integrado por determinados elementos que pueden agruparse de acuerdo con una serie de especificaciones. Tomando en cuenta los objetivos planteados, elaboramos la siguiente población y muestra:

Entre los años 2002 y 2014 en las revistas especializadas se publicaron 311 crónicas: 144 corresponden a las crónicas editadas en la revista *SoHo*, 144 a *Mundo Diners* y 23 a *Gatopardo*. Dado que proponemos un análisis cualitativo optamos por construir una muestra significativa que comprende: tres crónicas seleccionadas de la revista *Mundo Diners*, tres de la revista *SoHo* y cuatro de la revista *Gatopardo*. Diez textos en total, un trabajo por cada cronista que entrevistamos. Puesto que el arco temporal son doce años, dado que no se pueden abordar todos los textos empleando un análisis cualitativo, hemos decidido seleccionar esta alternativa, porque nos permita extraer las características del universo total. Esta decisión tiene sustento teórico por parte de diversos autores. Ellen (1984), por ejemplo, sostiene que

una muestra se convierte en significativa cuando es pertinente dar cuenta de relaciones determinadas. Mientras que Guber (2004) señala que el análisis textual o de un acontecimiento no es más o menos válido para la investigación únicamente si se presenta tantas veces, porque los hechos, las prácticas, las verbalizaciones o los objetos materiales nos interesan también según su forma de integración en un sistema de significados y de relaciones sociales. Por ello, el criterio de significatividad es fundamental en la selección de discursos, personas y procederes que se observan y registran para su ulterior incorporación al análisis y la construcción de esa lógica en su diversidad. Precisamente, eso es lo que pretendemos en nuestro estudio.

4.5.2. Diseño muestral

El diseño muestral es de tipo no probabilístico. Es decir, a criterio del investigador. Lo fundamentamos de la siguiente forma: hemos seleccionado a diez autores que han publicado frecuentemente en estas revistas a aquellos cronistas ecuatorianos que tienen más de cinco textos publicados en estos medios. Y de entre esos textos escogemos uno de cada autor, es decir aquel que consideramos más significativo. Además, creemos que la muestra seleccionada confirma una constante estilística en cuanto al empleo de los procedimientos narrativos, a fin de establecer la relación existente entre los factores que participan de los procesos creativos y de producción de los cronistas ecuatorianos.

4.6. Crónicas periodísticas y autores seleccionados en la muestra

Si bien la selección de las crónicas no es estadísticamente representativa, el criterio metodológico que proponemos no se centra en las crónicas excluidas, sino en la pertinencia de las elegidas. Cock (2012) señala que la selección debe hacerse de acuerdo con criterios

pertinentes, porque el significado de la muestra y de los elementos que la componen es más relevante que el volumen. En este contexto, las crónicas y los autores seleccionados para su análisis son las siguientes:

Tabla 1. Cronistas ecuatorianos y crónicas analizadas

Número	Cronista	Título de la crónica	Revista	Año de publicación
1	María Fernanda Ampuero	¿Qué no ves que estamos en crisis?	<i>Gatopardo</i>	2012
2	Juan Carlos Moya	El canoero, piratas reman en las sombras.	<i>Mundo Diners</i>	2006
3	Sabrina Duque	Cristiano Ronaldo, discípulo humilde	<i>Gatopardo</i>	2012
4	Santiago Rosero	La sociedad de jueguistas elegantes	<i>Gatopardo</i>	2012
5	Gabriela Alemán	Los limones del huerto de Elisabeth	<i>Mundo Diners</i>	2014
6	Marcela Ribadeneira	Los cuerpos desnudos venden autos, ¿pero pueden vender ideologías?	<i>Gatopardo</i>	2014
7	Esteban Michelena	Alex Aguinaga: el poder en la redonda	<i>SoHo</i>	2002
8	Juan Fernando Andrade	Galápagos: the ecuadorian dream	<i>SoHo</i>	2009
9	Francisco Febres Cordero	Envejecer con dignidad	<i>SoHo</i>	2013
10	Ileana Matamoros	En el Guasmo suena Mozart	<i>Mundo Diners</i>	2012

Fuente: Elaboración propia.

4.7. Los procedimientos narrativos en las crónicas de las revistas ecuatorianas de periodismo literario

En esta Tesis hemos definido operacionalmente los procedimientos narrativos que han sido empleados en las crónicas estudiadas. El análisis abordó aspectos que consideramos elementales para estudiar cualquier narración: la articulación del tiempo, la recreación de escenas dramáticas, la configuración del tipo de narrador y la construcción de diálogos. Estos

procedimientos los recogemos de los aportes de Bossio (2007) y Wolfe (1976). Veamos en detalle las categorías que integran estos aspectos y que abordaremos en el siguiente apartado.

a. La articulación del tiempo

Este procedimiento atraviesa todos los textos periodísticos literarios que analizamos. En nuestro trabajo empírico consideramos las siguientes categorías:

-El empleo de analepsis. Es la evocación de un acontecimiento anterior al momento en que se encuentra en el relato.

-El empleo de prolepsis. Es cuando el narrador da a conocer con anticipación un acontecimiento de la historia.

b. La reconstrucción de escenas

El narrador busca reconstruir el escenario de la historia, sus personajes y sus acciones. En lugar de hacer uso de la narración histórica el autor muestra lo que aconteció empleando profusamente la descripción. Aunque se narra un hecho pasado, los verbos pueden ser usados en tiempo pretérito o empleando un “presente ficticio”, que consiste en situar el punto de referencia del narrador no en el momento de los acontecimientos, sino en el momento en que se desarrolla la escena. En este punto ocurre la descripción de ambientes y situaciones y descripción de personajes. Este procedimiento se caracteriza por describir el escenario o ambientes en que suceden las acciones.

c. La configuración del tipo de narrador: la voz narrativa en el relato periodístico literario.

Recordamos que la diégesis es el mundo en el que se sitúan los personajes, situaciones y acontecimientos que constituyen la historia narrada. En nuestro análisis empírico acudimos

a la siguiente clasificación de narradores propuesta por Genette (1989): autodiegéticos, homodiegéticos y heterodiegéticos. El narrador autodiegético relata sus experiencias como si fuera un personaje central en la historia y se sitúa en un instante posterior a ella, mientras que el narrador homodiegético es aquel que participa en la historia a la vez que la narra. En cambio, en el relato heterodiegético el narrador está fuera de la historia y no participa de ella. Se trata de la narración en tercera persona y posee una forma de omnisciencia.

d. El empleo del diálogo

El diálogo es la representación directa en el texto periodístico literario del intercambio verbal entre dos o más personajes. Suelen emplearse guiones para diferenciar del resto de la narración. Esta acción hablada orienta la atención del lector a lo que los personajes están conversando. Según Camarero (2007), los diálogos se construyen de la misma forma que se recrean las escenas, porque cuando nos referimos a un diálogo realista no lo definimos como una conversación real, sino como un artificio. Por ello, concebimos las funciones del diálogo de la siguiente manera: dar una información sin que la acción se detenga, revelar una emoción y caracterizar al personaje que habla, al que escucha y a aquellos de quienes se habla.

4.8. Las entrevistas biográfico-narrativas a los cronistas ecuatorianos

En este estudio utilizamos este tipo de entrevistas como complemento del análisis cualitativo. Las entrevistas a los autores ecuatorianos aportan información relevante que vinculamos con los diferentes factores presentes en la investigación. El procedimiento de la planificación y realización de este tipo de entrevista contempla el siguiente proceso:

1. La selección de los informantes. En el caso de esta Tesis se trata de los cronistas que escriben para las revistas de periodismo literario *Mundo Diners*, *SoHo* y *Gatopardo*. Al elegir informantes con características similares se pretende que los datos obtenidos sean precisos. En este caso son *freelances*. Sus procesos creativos y de producción de las crónicas puede durar de uno a seis meses de reportería, elaboración, escritura, edición y publicación.

2. La realización de la entrevista. El comportamiento del entrevistador durante la misma no se debe interrumpir, hay que escuchar y tomar notas hasta que el entrevistado señala que ha terminado su relato. Según Dosse (2007), esta relación de empatía entre el sujeto informante y la persona que realiza la entrevista debe conseguirse manteniendo una distancia justa, donde se simultanearán momentos de complicidad y tomas de distancia objetivantes para mantener el hilo conductor, ambos necesarios para la investigación. A partir de un guión previo se formularon preguntas abiertas al entrevistado para que en el transcurso de la conversación emergieran los criterios profesionales y las rutinas del trabajo periodístico.

3. La transcripción. Consiste en la reproducción textual íntegra de la entrevista. Cada investigador genera un código propio, siguiendo ciertas normas básicas.

El procesamiento de la información obtenida en las entrevistas biográfico-narrativas lo realizamos a partir de un procedimiento de codificación basado en dimensiones de análisis predefinidas. Con ello armamos una base de datos conforme a las respuestas proporcionadas por los cronistas ecuatorianos. Estos aspectos los sistematizamos de la siguiente forma:

a) Trayectoria personal y profesional: edad, infancia y vida familiar, motivaciones personales para elegir ser periodista, formación académica formación inicial periodística, trayectoria profesional como autor y vínculo con las revistas ecuatorianas de periodismo literario.

b) Procesos de producción periodística: trato con los personajes, formas en que son elegidos o asignados los temas, formas de investigar y recopilar datos, tiempos de investigación y reportería y trato con el editor de la revista.

c) Procesos creativos: espacios de creación, formas en que se estructuran los textos, recursos literarios empleados, proceso de escritura y plazos de escritura y edición.

Sautu (2004) afirma que este tipo de entrevistas es inestructurado y contiene un alto número de descripciones de situaciones y sucesos, comentarios, evaluaciones y expresión de emociones y por explicaciones técnicas e interpretaciones subjetivas. La construcción de núcleos temáticos requiere necesariamente establecer un procedimiento en el cual se configure un estándar comprensible y reproducible para otros investigadores. Los datos que obtuvimos persiguieron más un criterio de significatividad que de representatividad. Eso es precisamente lo que detallamos en el siguiente apartado.

CAPÍTULO V

ANÁLISIS Y PRESENTACIÓN DE RESULTADOS:

LAS CRÓNICAS Y SUS AUTORES

Introducción

A la luz del *Newsmaking* comprendemos que el acercamiento de los periodistas a sus fuentes establece un determinado proceder. En el periodismo tradicional ese acercamiento es metódico, casi riguroso, mientras que en el periodismo literario este proceso se da de forma distinta, empezando por la denominación: lo que para el reportero de planta de un periódico la obtención de datos se logra a través de sus fuentes, para el cronista la construcción de su historia se basa en la aproximación a sus personajes. Esto porque, según Guerriero (2008), a los autores *freelances* les cuesta creer en un mundo donde las personas no son personas sino fuentes, donde las casas no son casas sino el lugar de los hechos, donde la gente no dice cosas sino que ofrece testimonios. Esta fase de acercamiento a sus personajes es imprescindible para el cronista, porque la determinación de esa relación implica que “las rutinas exceden su carácter normativo para transformarse en guías de comportamiento, no rígidas, que se modifican según acontecimientos imprevistos” (Arrueta, 2009, p. 39). En las diez entrevistas biográfico-narrativas que realizamos marcamos estos aspectos para determinar los rasgos de sus procesos creativos y de producción y explorar la forma en que van dejando sus huellas en los textos que constituyen la muestra que analizamos.

Aunque con abordajes y procedimientos diferentes, tanto el periodista de planta de un periódico tradicional y el cronista que escribe para las revistas especializadas construye un producto informativo. El reportero apela a mecanismos previamente establecidos en los

manuales periodísticos como la clásica pirámide invertida (Laswell, 1948). El cronista, en cambio, apela a procedimientos narrativos. Tanto el periodista de planta como el cronista de las revistas especializadas construyen sus textos a partir de lo real. Las crónicas igual que las noticias son, en definición de Hernández (1997), “productos manufacturados” y por ello se precisa conocer el cómo de su producción. Hecha esta relación indagemos en nuestro objeto de estudio.

Las revistas ecuatorianas de periodismo literario constituyen los medios elementales para darles voz a los cronistas. Según Jaramillo (2012), sin estos espacios que demandan crónicas, el género estaría muerto. Ya que no es una forma de periodismo empleada con frecuencia en los medios tradicionales u ortodoxos ni que se lea a diario, algunas publicaciones especializadas se han dedicado a difundir estas piezas periodísticas. En este apartado estudiamos, a través de un análisis cualitativo, los procedimientos narrativos de los textos publicados por los cronistas ecuatorianos en las revistas *Mundo Diners*, *SoHo* y *Gatopardo*.

5.1.1. Los procedimientos narrativos empleados en las crónicas publicadas en las revistas ecuatorianas de periodismo literario

Con el análisis propuesto realizamos un abordaje retórico-estilístico con vertiente cualitativa. Para nuestro estudio reunimos los aportes de Bossio y Wolfe (1976) para el planteamiento de los siguientes procedimientos narrativos:

- a). Articulación del tiempo
- b). La recreación de escenas dramáticas

c). La configuración del tipo de narrador

d). La construcción de diálogos

Estos procedimientos los abordaremos en detalle a continuación.

5.1.1.1. La articulación del tiempo

El tiempo es el único elemento intratextual que existe en el espacio y en el discurso de la historia. Por ello, esta categoría se encuentra en todas las crónicas analizadas en nuestro estudio. Es imprescindible que una narración esté en presente, pasado o futuro. A criterio de Ricoeur (1995), la realidad es múltiple e inconexa y se caracteriza por una temporalidad aporética. En la experiencia temporal del relato hay una coincidencia entre el cronista y el destinatario de su texto, porque todo relato transmite una vivencia ficticia del tiempo.

Un ejemplo del uso de este procedimiento en los textos periodísticos de los autores ecuatorianos lo tenemos en la crónica “En el Guasmo suena Mozart” de Ileana Matamoros:

Eduardo tenía seis años cuando su joven madre se enamoró de nuevo y se fue definitivamente de aquella pequeña casa del Guasmo Central, en el extremo sur de Guayaquil. Él quedó al cuidado de su abuela, Daisy Lino, a quien ahora llama mamá. Fue ella quien por esos días se enteró de que una fundación estaba abriendo un curso vacacional de música, y lo llevó “para que se entretenga, para no esté aquí en la casa llorando, extrañándola”. Eduardo ahora tiene 16 años, toca el clarinete en la Orquesta Juvenil del Guasmo y es uno de los solistas. El adolescente es de poco hablar, tímido con los extraños... En febrero se cumplirán diez años de aquel día en que su abuela lo llevó al naciente Centro de Expresión Musical de la Fundación Huancavilca. “Nos pusieron frente a una mesa larga. Era como un bufet, allí estaban todos los instrumentos y del otro lado de la mesa los profesores. No sé por qué fue, pero apenas vi el clarinete me gustó”, recuerda Eduardo⁴.

⁴ Revista *Mundo Diners*. Revisado el 12 de marzo de 2015 desde Internet: <http://www.revistamundodiners.com/?p=1768>

El tiempo es el procedimiento que conecta lo que se narra con el modo en que se lo hace. En este texto podemos apreciar este rasgo. La cronista Ileana Matamoros narra lo que le sucedió a un niño guayaquileño, Eduardo, cuya abuela quiere que se entretenga en un curso vacacional de música para que se olvide del abandono de su madre. En el mismo párrafo la autora cubre diez años. En apenas unas líneas Eduardo tiene ya 16 años. Ese es el tiempo que fluye dentro del relato. La historia, como todas las que son objeto de nuestro análisis, tiene una duración determinada. Según Bajtín (1989), el tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico.

La categoría tiempo, el procedimiento narrativo empleado, se encuentra en función del ritmo del texto. Hay obras que cuentan la vida de varias generaciones y abarcan muchas décadas. “Cien años de soledad” de Gabriel García Márquez (1967), por ejemplo. Otras historias, aunque narran lo que ocurre en apenas unas horas, pueden abarcar más de 600 páginas, como “Ulises” de James Joyce (2009). En este caso, en la crónica de Matamoros, el tiempo está estructurado como una sucesión de acontecimientos organizados en un orden secuencial. Se trata de una anacronía, una alteración en el orden del relato, que tiene como función dar a entender que los años transcurrieron con normalidad y el niño inicial de la historia es ahora un adolescente que ha cumplido su sueño. La historia, lo que cuenta Matamoros, recién empieza. La articulación temporal propuesta altera el orden. La autora ha preferido que no haya recuerdos de por medio y al emplear esta prolepsis, la evocación por adelantada de un acontecimiento posterior (Genette, 1989), da un salto en la historia, avanza en el tiempo, porque su relato es una vivencia del tiempo en que se mueven Eduardo y otros personajes o protagonistas de la misma. El lector deberá asumir estos postulados partiendo de su propia experiencia.

Otra de las crónicas en las que el manejo del tiempo se emplea para ordenar los acontecimientos y fijar una línea cronológica es la titulada “¿Qué no ves que estamos en crisis?” de María Fernanda Ampuero. En ella se narra la crisis española desde la perspectiva de los migrantes latinoamericanos: los desahucios, el desempleo y el derrumbe de todo un sistema. Uno de los recursos utilizados por la autora para situar las escenas que ha elegido es la analepsis, procedimiento que Genette (1989) define como toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos. Un ejemplo de ello es el siguiente fragmento:

El 4 de mayo de 2011, el dueño de Novapress, una empresa editorial, llamó, uno a uno, a sus empleados. Hacía calor y hasta la pequeña oficina —decorada con las mejores portadas de su periódico— subían las voces y las risas de las terrazas abarrotadas. Una banda sonora extrañísima para las palabras que salen de la boca de un hombre en quiebra. Al regresar a su puesto, los trabajadores ya eran desempleados y la incertidumbre, como un taladro, les impedía pensar⁵.

La concepción del tiempo de la crónica de María Fernanda Ampuero se encuentra implícita en el propio lenguaje utilizado. Los diferentes momentos en los que se va desarrollando la historia responden a instantes claves de la crisis española. En la trama narrativa, urdida por la autora, el desarrollo de la historia no ha sido lineal, las diversas escenas se sitúan en las circunstancias que tienen como propósito dinamizar el relato y brindar una perspectiva de la complejidad de la realidad socioeconómica española de hace varios años.

El tiempo es, desde el punto de vista de Ricoeur (1987), vivido como relato en una trama en la que es posible asumir aspectos concordantes y discordantes, para dar sentido a la realidad. Por ello, el objeto que se proyecta en el texto responde al modelo humano; a su vez

⁵ Revista *Gatopardo*. Revisado el 16 de marzo de 2015 desde Internet: <http://gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=145>

ese mismo texto asume la presencia de un lector que es su destinatario. Y, por último, el texto no es autónomo en lo que respecta al sentido, porque sus presupuestos proceden del exterior. En el caso de esta crónica en particular, a medida que el tiempo avanza, la autora conforma su visión del tema abordado. De esta forma lo que domina el relato no es lo cronológico, no es el relato lineal y convencional, sino lo anacrónico. Este procedimiento, esta forma de narrar, se encuentra relacionado con lo revelador de las experiencias de los personajes que van surgiendo a lo largo de la crónica.

En la siguiente tabla podemos apreciar el empleo de la categoría tiempo en las crónicas de los autores ecuatorianos. Dado que todos los textos emplean este procedimiento narrativo realizaremos solamente la distinción entre el uso de la analepsis y la prolepsis, anacronías con las cuales el narrador puede o contar por adelantado un acontecimiento o evocar un suceso anterior al punto de la historia donde se encuentra, respectivamente (Genette, 1989).

Tabla 2: La articulación del tiempo en las crónicas analizadas

No.	Cronista	Título de la crónica	Revista	Articulación del tiempo, descripción
1	María Fernanda Ampuero	¿Qué no ves que estamos en crisis?	<i>Gatopardo</i>	Usa recursos como la analepsis. El tiempo presente lo configura con la narración en primera persona. Entre párrafo y párrafo ofrece una mirada retrospectiva a la crisis y a la migración.
2	Juan Carlos Moya	El canoero, piratas reman en las sombras.	<i>Mundo Dinero</i>	Se trata de la historia de un canoero, un hombre que conduce una pequeña embarcación para poder sobrevivir. A simple vista este texto podría narrarse de forma lineal, sin embargo el autor prefiere usar el procedimiento temporal de la analepsis.
3	Sabrina Duque	Cristiano Ronaldo,	<i>Gatopardo</i>	Es la historia de la vida del futbolista Cristiano Ronaldo. El texto se sitúa cuando él tenía doce años y sigue su

		discípulo humilde		proceso hasta la época actual. La autora ha empleado la analepsis, pero en ciertas partes de la narración está presente la evocación por adelantada de un acontecimiento posterior, es decir, usa el recurso de la prolepsis.
4	Santiago Rosero	La sociedad de juerguistas elegantes	<i>Gatopardo</i>	Saltos temporales. El autor emplea la analepsis y la prolepsis de forma simultánea.
5	Gabriela Alemán	Los limones del huerto de Elisabeth	<i>Mundo Diners</i>	Es la historia de la búsqueda de personajes en una tierra prácticamente inhóspita. En esa búsqueda sitúa el relato años atrás, hacia inicios y mediados del siglo XIX. Siempre con el recurso de la analepsis ubica la historia en épocas más recientes.
6	Marcela Ribadeneira	Los cuerpos desnudos venden autos, ¿pero pueden vender ideologías?	<i>Gatopardo</i>	El texto empieza con una mención a las deidades mitológicas. El tiempo tiene gran relevancia en el texto, porque ya en el segundo párrafo la autora dice “siglos después” y se sitúa en el tiempo actual para dar inicio a la historia. Emplea la analepsis de inicio a fin del texto.
7	Esteban Michelena	Alex Aguinaga: el poder en la redonda.	<i>SoHo</i>	En la historia de un futbolista ecuatoriano el autor emplea el recurso de la analepsis. La mezcla de escenas no sigue un curso lineal.
8	Juan Fernando Andrade	Galápagos: <i>the ecuadorian dream.</i>	<i>SoHo</i>	Narra la historia de una comunidad. Para ello sitúa la narración en los orígenes del lugar. Emplea recursos como la analepsis. El tiempo presente está matizado por la reportería en primera persona.
9	Francisco Febres Cordero	Envejecer con dignidad	<i>SoHo</i>	A través de un relato en primera persona, el autor muestra su relación con la tecnología. Se trata de un texto que apela al procedimiento de la analepsis. El cronista se ubica en el año 1982 y a partir de allí cuenta la evolución que han tenido los instrumentos tecnológicos de los cuales se ha valido para ejercer su trabajo.
10	Ileana Matamoros	En el Guasmo suena Mozart	<i>Mundo Diners</i>	Anticipaciones temporales, particularmente utilizado en el paso de la niñez a la adolescencia de sus personajes. Relato anacrónico: empleo de la analepsis

Fuente elaboración propia:

De esta tabla deducimos que al ser la crónica el género utilizado los hechos relatados pertenecen al pasado. Es decir, el marco temporal de las historias se desarrolla desde el presente del narrador. El tiempo de las crónicas presenta sincronía al precisar fechas específicas y determinar acontecimientos históricos relevantes o referentes temporales como antes o después de una crisis económica que el lector tiene presente por el contexto mencionado también en el relato. Encontramos diversas analepsis que nos trasladan a instantes anteriores de las vidas presentes de los personajes en los que se destacan momentos claves de su infancia o decisiones que pretenden explicar las razones de sus circunstancias actuales. Ricoeur (1995) sostiene que la narración termina siendo el dispositivo discursivo por excelencia para la comprensión de la experiencia temporal humana. Refiriéndose a la ficción define su percepción sobre el procedimiento empleado: “Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que reconfiguramos nuestra experiencia temporal, confusa e informe” (p. 39). Este criterio también puede aplicarse a los textos de no ficción. El análisis nos da como resultado que el procedimiento narrativo relacionado a la articulación del tiempo fue utilizado en todas las crónicas seleccionadas para nuestra investigación.

5.1.1.2. La recreación de escenas dramáticas

Básicamente, la escena tiene como función reproducir la acción y el movimiento de los personajes. Con este procedimiento el cronista “muestra” al lector el movimiento de los personajes con un lenguaje gráfico. Sus componentes son: el diálogo y la descripción. Para Surmelian (1968), la escena es un acto específico, un hecho individual que ocurre en un determinado tiempo y espacio y dura mientras no exista un cambio de lugar ni ruptura en la continuidad temporal. Con ello se produce en el lector una sensación muy parecida a la que genera en el espectador la representación de una obra teatral. La escena se puede calificar

como el fenómeno opuesto al sumario, pues busca plasmar, discursivamente, lo que ocurre en la historia paso a paso y, fundamentalmente, a través del diálogo. La construcción de escenas caracterizó desde sus inicios los textos publicados bajo la tendencia nuevo-periodística en Estados Unidos, el antecedente directo del periodismo literario. No se trata de un recurso nuevo, pues fue retomado de la tradición de la novela realista del siglo XIX. Este procedimiento requiere que el periodista reúna la mayor cantidad de información posible para narrar su versión de la realidad.

En las revistas ecuatorianas de periodismo literario esta herramienta es frecuente. Un ejemplo del empleo de este recurso es la crónica del autor ecuatoriano Juan Fernando Andrade titulada “Galápagos: *the ecuadorian dream*”. Por este texto, el periodista fue reconocido con el premio la Pluma de Oro del Concurso Nacional de Periodismo del Ecuador, que convoca anualmente diario *El Comercio* de Ecuador. La crónica fue publicada en la revista *SoHo* en el 2010. A continuación una escena empleada en la crónica de Andrade:

Son las cinco y media de la tarde, dentro de los cuartos suenan las voces de otra vecindad, la del Chavo del Ocho. Los hombres de esta célula Salasaca empiezan a llegar montados sobre sus bicicletas, sus cuerpos cubiertos por una capa de tierra blanca. Franklin, el joven esposo de la joven Jeaneth, dice lo mismo que sus coterráneos cuando le pregunto por qué vino, “Por trabajo, pues. Imagínese, allá en continente, de oficial gano 45 y de maestro máximo 60, vuelta aquí gano 160 a la semana” Franklin trabaja de lunes a viernes, de siete de la mañana a doce del día, tiene una hora para almorzar y vuelve a su puesto, hasta las cinco de la tarde. Tiene que salir de la isla cada tres meses y volver a entrar, como turista, casi enseguida para no perder su empleo. Los sábados, Franklin y Jeaneth pasan el día en la playa de la fundación Charles Darwin, por la noche vuelven a la casa, a ver televisión, dicen que con lo que gana Franklin no les alcanza para diversiones y que es mejor guardarse porque durante las noches ronda el Ingala. Aunque Franklin puede estar en la isla como cualquier otro turista, no tiene permiso para trabajar. Están casados sólo por lo civil, algún día, dicen, harán el eclesiástico en Salasaca. “Allá en mi tierra es mejor, creo yo, allá los matrimonios empiezan los domingos y la fiesta dura hasta el miércoles. Trago, música, comida, todo. Acá nos mirarían raro si hacemos eso”, cuenta Jeaneth antes de liberar una carcajada. Subimos a la terraza del edificio para ver el atardecer, Franklin pone

música en su teléfono *Nokia* para amenizar. Las lámparas en los postes de La Cascada se encienden iluminando cientos de casas. Un niño acostado en una patineta se desliza gritando de contento por la calle, las ruedas traquetean sobre las piedras. Desde aquí no se ve el mar⁶.

La escena es un hecho que ocurre en determinado tiempo y espacio. En este texto, el autor emplea la escena como herramienta literaria narrativa. Su historia se desarrolla en la isla Santa Cruz de Galápagos. La coyuntura social es la siguiente: en mayo del 2010, el Instituto Nacional Galápagos, con sus políticas y leyes de control de residencia, empezó a regular el ingreso de personas para preservar la reserva natural. El protagonista de la historia, pese a ser ecuatoriano, solo puede permanecer en Galápagos durante noventa días porque no cuenta con un permiso para trabajar. La irrupción de las escenas en esta historia aporta cambios de ritmo narrativos. El texto de Juan Fernando Andrade está estructurado como una secuencia de escenas en las que se incluyen descripciones y diálogos. En esta escena la acción se prolonga y no existe de por medio un cambio de lugar ni ruptura en la continuidad temporal. Para relatar cada detalle, el autor recurre a la descripción de sus personajes y los lugares en que se desarrollan las escenas. De esta manera explica la situación demográfica, la infraestructura, las condiciones de algunos barrios y los principales aspectos de la vida de la comunidad Salasaca, eje de su relato. Otro factor relevante es que en el empleo de las escenas se conforma un mosaico de presentes mostrados a manera de fragmentos, siempre evocativos. Según Hoyos (2003), la construcción y recreación de un texto periodístico escena por escena es fundamental, porque consiste en reemplazar la mera narración histórica, basada en el resumen, por el procedimiento dramático de la escenificación. Por ello, tiene unidad de lugar, de tiempo y de acción.

⁶ Blog *Cultura B*. Revisado el 19 de marzo de 2015 desde Internet: <http://culturab.blogspot.com/2010/08/ecuadorian-dream-pluma-de-oro-jorge.html>

En la crónica “Galápagos: *the ecuadorian dream*” la escena ocurre en el departamento y en la terraza del edificio donde vive el protagonista de la historia. La escena, como forma narrativa, tiene gran poder visual: el lector ve todo lo que está pasando. Al mismo tiempo tiene un enorme poder auditivo: el lector oye hablar a los personajes, porque el autor intercala el recurso del diálogo. En la siguiente tabla podemos apreciar el empleo de este procedimiento narrativo en las crónicas de los autores ecuatorianos.

Tabla 3: La construcción de escena por escena en las crónicas estudiadas

No.	Cronista	Título de la crónica	Revista	Construcción de escena por escena
1	María Fernanda Ampuero	¿Qué no ves que estamos en crisis?	<i>Gatopardo</i>	Una de las crónicas que más emplea este recurso. La autora salta de una escena a otra y recurre lo menos posible a la narración histórica. Las escenas se sitúan en diversos momentos de la crisis española.
2	Juan Carlos Moya	El canoero, piratas reman en las sombras.	<i>Mundo Diners</i>	Pocas escenas empleadas en este texto. El texto está construido en primera persona.
3	Sabrina Duque	Cristiano Ronaldo, discípulo humilde	<i>Gatopardo</i>	Una crónica en la que las escenas van permanentemente a varias décadas en el pasado y vuelven al presente para marcar la importancia de las decisiones de un jugador de fútbol. Las escenas son recreadas en tercera persona.
4	Santiago Rosero	La sociedad de jueguistas elegantes	<i>Gatopardo</i>	Se trata de una de las pocas crónicas elegidas cuyas escenas son largas. La perspectiva en ocasiones es de algunos de los personajes y no del narrador construido por el autor.
5	Gabriela Alemán	Los limones del huerto de Elisabeth	<i>Mundo Diners</i>	En esta historia la autora se mueve en diversos instantes históricos. Por ello, cada escena está reconocida por un leve conflicto que se va configurando en el eje de la trama.
6	Marcela Ribadeneira	Los cuerpos desnudos venden autos, ¿pero pueden vender ideologías?	<i>Gatopardo</i>	Pocas escenas empleadas en este texto. La mayoría de ellas son recreadas en primera persona.
7	Esteban	Alex Aguinaga: el poder en	<i>SoHo</i>	Las escenas corresponden al pasado y presente

	Michelena	la redonda		de un futbolista. Hay referencias a su niñez y a sus años de gloria. Las escenas son las que sitúan estos aspectos.
8	Juan Fernando Andrade	Galápagos: <i>the ecuadorian dream</i>	<i>SoHo</i>	Las escenas son recreadas en tercera y en primera persona.
9	Francisco Febres Cordero	Envejecer con dignidad	<i>SoHo</i>	Una historia que asume una perspectiva lineal con pocas escenas que se puedan distinguir.
10	Ileana Matamoros	En el Guasmo suena Mozart	<i>Mundo Diners</i>	Empleo de escenas breves y desde la perspectiva del narrador de la historia.

Fuente: Elaboración propia

Al igual que el empleo del tiempo, el procedimiento narrativo de la construcción de escena por escena ha sido utilizado en todos los textos de los cronistas ecuatorianos. La narración escena por escena se relata, generalmente, desde la mente de uno de los personajes, usando el punto de vista en tercera persona, lo que permite al lector experimentar la acción según la vivió el personaje. Se incluyen diálogos directos, ya que permiten conocer mejor el carácter, las motivaciones y la forma de hablar de los personajes. En los textos analizados se utilizan descripciones detalladas en las que se destaca la vestimenta, los gestos, maneras características de hablar, la vivienda, el mobiliario, en fin, todo aquello que sirva de indicio para que el lector se forme una idea clara del personaje descrito y del lugar que ocupa en la escala social. Cuando el cronista apela a este procedimiento narrativo significa que ha testimoniado un hecho. Si no lo ha sido, recurre a sus personajes para reconstruirlo en detalle, asumiendo un grado de subjetividad por medio de aspectos propios de la creación literaria.

5.1.1.3. La configuración del tipo de narrador

La configuración del tipo de narrador determina la forma de ver el mundo por parte de un autor. En el relato periodístico la narración se hace a través de la perspectiva del narrador, porque es la primera persona que el autor crea. Existen características comunes desde las

cuales el autor analiza los textos que escribe para las revistas especializadas. Por ejemplo, el periodista literario escribe sobre temas comunes en los cuales busca un grado de identificación con su historia y con los personajes, para transmitir justamente esa identificación en el transcurso de la narración. Además, adquiere un compromiso con el lector para intentar transmitir una mirada honesta sobre el relato que cuenta, se introduce en la historia de los personajes e investiga el contexto en el que se desarrollaron los acontecimientos. Por ello, en esta investigación el autor elige situarse en un lugar determinado para configurar su punto de vista. En nuestro estudio nos referimos a las categorías empleadas por Genette (1989) sobre la identidad del narrador, recordemos a qué nos referimos con estos conceptos:

El narrador homodiegético es aquel que participa como testigo de la historia que se narra. Se trata de un personaje de la historia. Este tipo de narrador se caracteriza porque es visible y participa en la historia a la vez que la narra.

El narrador autodiegético es el que participa en calidad de protagonista y cuenta su propia historia. Es decir que relata sus experiencias como si fuera un personaje central en la historia y se sitúa en un instante posterior a ella. Usa la primera persona.

El narrador heterodiegético es el que no participa en el mundo narrado. Se trata de la narración en tercera persona y posee una forma de omnisciencia. En el relato heterodiegético el narrador está fuera de la historia y no participa de ella. Usa la tercera persona.

Un ejemplo de narrador homodiegético lo encontramos en la crónica “Galápagos: *the ecuadorian dream*” de Juan Fernando Andrade:

La señora lleva falda larga de paño, alpargatas, una camiseta fina y en la cabeza, a manera de turbante, lo que parece un chal con bordados indígenas. Con una pala, recoge tierra amontonada en la calle que deposita en un tacho de plástico. Le pregunto algunas cosas pero me dice “yo no español mucho” y sigue en lo suyo. Una vez que el tacho está lleno, usando una cuerda, lo ata a su espalda, se agacha, haciendo un esfuerzo se lo echa en la espalda y camina inclinada hacia el interior de un edificio de tres pisos. La sigo por un corredor oscuro que lleva al patio de lo que parece una vecindad, atravesado por finos cordeles de los que cuelgan prendas de vestir y cobijas

con motivos de la selva, tigres y leones. Junto a dos bloques de cemento que sirven para lavar ropa, están sentadas varias mujeres, mujeres jóvenes con niños pequeños jugando alrededor, en sus manos cortos palos de madera, uno de ellos lleno de lana de oveja. Hilan la lana para luego hacer fachalinas que venderán a los turistas cuando estén de vuelta en su tierra. En esta vecindad viven nueve familias salasacas, los cuartos son de cuatro por cuatro y en su interior se acomodan como mejor pueden cama, televisor, equipo de sonido, ropa, hornillas eléctricas, platos, vasos y tasas. Los baños están aparte, pocos metros frente a los cuartos, uno para mujeres y otro para hombres. Antes de conversar, se miran entre ellas, se dicen cosas en quichua y sueltan risas cómplices. Jeaneth llegó hace pocos meses, acompañando a su marido, que trabaja poniendo losas en una construcción. Ella me cuenta que prefiere Salasaca a Galápagos, que en su tierra las legumbres salen de la tierra, no hay que comprarlas, pero “allá no hay trabajo, vuelta acá pagan mejor, aunque todo sea más caro”. Jeaneth no sabe cuándo volverá ni quiere hablar de “eso de los papeles”. En esta vecindad, el Ingala es el equivalente a La Migra gringa que persigue migrantes en el desierto tejano⁷.

El texto anterior corresponde al de narrador homodiegético debido a que el narrador es el testigo de este relato y enuncia en primera persona su propia historia. Uno de los rasgos de esta narración es que la historia se presenta cómo autobiográfica. La mirada se construye de diferentes maneras. Esta forma de representación en el texto es parte del estilo del periodista literario, que construye su lugar en la narración. Un ejemplo de narrador autodiegético lo encontramos en la crónica de Francisco Febres Cordero “Envejecer con dignidad”.

Mi primera relación con la computadora se remonta al paleolítico temprano, cuando, en 1982, el diario *Hoy* nació con una tecnología de punta. Yo, que fui parte de la plantilla de fundadores, renuncié. No podía concebir que un periodista tuviera al frente un teclado silencioso, cuando hasta entonces la máquina de escribir era la que, con su bullicioso crepitar, ayudaba a dar el ritmo a la frase. Además, uno no tenía la certeza de que lo que había escrito en la pantalla aparecería luego y estaba condicionado a que los constantes apagones que entonces ocurrían no solo le impidieran trabajar, sino también hicieran que lo que hasta ese instante llevaba redactado desapareciera súbitamente de la pantalla, ante su estupor, impotencia e indignación. Después *desrenuncié*, porque descubrí lo maravilloso que resultaba que uno pudiera mover los párrafos, intercalar palabras y corregir sin tachaduras.

⁷ Blog *Cultura B*. Revisado el 19 de marzo de 2015 desde Internet: <http://culturab.blogspot.com/2010/08/ecuadorian-dream-pluma-de-oro-jorge.html>

Así, hasta que compré mi primera computadora personal, me la llevé a la casa y la conecté. ¡Qué maravilla! Escribí mi primer artículo en la pantalla impecable, pero como no sabía cómo hacer para transportarlo hasta el periódico, tomé mi *Underwood* portátil y lo copié íntegramente, en una tarea que se volvió rutinaria: escribía el texto en la pantalla y, con la *Underwood* en mis rodillas, lo trasladaba al papel. Mucho tiempo después me enteré que existía el disquete, que permitía que lo que constaba en la pantalla se trasladara íntegramente a ese artilugio. Entonces me despedí de mi fiel y bulliciosa *Underwood* para siempre⁸.

El nivel de participación graficado en el texto anterior corresponde al de un narrador autodiegético debido a que el narrador cuenta la historia como personaje. De esta forma ambas figuras, narrador y personaje principal, coinciden. La historia se centra en la experiencia personal del autor con la tecnología. Aunque no brinda mayores descripciones, el narrador sí narra sus emociones en cuanto a sus primeras experiencia con la computadora. Otro rasgo importante es que un solo narrador cuenta la historia.

Veamos un ejemplo de narrador heterodiegético empleado por el cronista ecuatoriano Juan Carlos Moya en su texto “El canoero, piratas reman en las sombras”:

Después de que el sol se ocultó detrás de las nubes, Mario Rivera se sentó en la banca del muelle y se quedó mirando cómo las palomas volaban sobre la laguna.

Cruzó las piernas y quizá le hizo falta un cigarrillo en los dedos, pero como buen marinero decidió conformarse con la brisa que corría por La Alameda.

Ya no importaba el pasado, pero Mario insistió en recordar el nombre de su padre, lo mencionó en voz baja, con melancolía: “Comandante Amable Rivera”. Lo dijo para volver a los años de la infancia y evocar al militar administrando el negocio, recio, corpachón, con la voz de trueno.

Cuando El Comandante regentaba el muelle, solo había una embarcación y Mario tenía 10 años. Estudiaba en la Escuela Simón Bolívar y corría por el parque con sus amigos en las mañanas de sol. Se escapaba de clases, le gustaba remar, subir al bosque del Itchimbia.

“Extraño mi parque”, pensó Mario, y desde el puerto examinó el puente de piedra y las matas de pasto salvaje. Con esmero reconstruyó en su memoria, los sauces llorones

⁸ Blog *SoHo*. Revisado el 22 de marzo de 2015 desde Internet: <http://www.revistasoho.com.ec/revistasohoecuador/?p=352>

cerca del Churo, el arupo que florecía cerca del Observatorio Astronómico, el olor inconfundible de los cipreses sembrados frente al Banco Central, los arrayanes que circundaban la pequeña laguna y que ensombrecían la fachada de la Clínica Ayora⁹.

El texto muestra cómo el narrador no participa en el mundo narrado. El autor ha preferido el uso de la tercera persona. Aunque es visible, el narrador contempla la historia desde fuera, no participa de la misma y por el tono empleado se puede deducir que hay rasgos evidentes de omnisciencia, sobre todo en la forma en que empieza el último párrafo: “Extraño mi parque, pensó Mario”. El referirse a un pensamiento de un personaje es propio de los textos de ficción, porque el narrador periodístico no puede saber qué piensa o siente alguien en particular. Vargas Llosa (2001) sostiene que el autor debe ser consciente de la creación del narrador, la voz, el tono, entre otros aspectos. La perspectiva se relaciona con la elección del punto de vista restrictivo de parte de un personaje y desde el cual se direcciona el enfoque narrativo. En la siguiente tabla podemos apreciar el empleo de este procedimiento narrativo en las crónicas de los autores ecuatorianos.

Tabla 4: La configuración del tipo de narrador en las crónicas estudiadas

No.	Cronista	Título de la crónica	Revista	Configuración del tipo de narrador
1	María Fernanda Ampuero	¿Qué no ves que estamos en crisis?	<i>Gatopardo</i>	Empleo del narrador homodiegético, porque participa de la historia.
2	Juan Carlos Moya	El canoero, piratas reman en las sombras.	<i>Mundo Diners</i>	Empleo del narrador heterodiegético. El autor ha usado la tercera persona.
3	Sabrina Duque	Cristiano Ronaldo, discípulo humilde	<i>Gatopardo</i>	Empleo del narrador heterodiegético. La autora ha usado la tercera persona.
4	Santiago Rosero	La sociedad de juerguistas elegantes	<i>Gatopardo</i>	Empleo del narrador heterodiegético. La historia está contada en tercera persona y tiene rasgos de omnisciencia en varios párrafos.

⁹ Crónica ganadora del concurso de Periodismo del Ecuador Jorge Mantilla, compartida por el autor y publicada en *Mundo Diners*. El texto íntegro, igual que las restantes crónicas analizadas, se encuentra en anexos.

5	Gabriela Alemán	Los limones del huerto de Elisabeth	<i>Mundo Diners</i>	Empleo del narrador heterodiegético. La autora ha usado la tercera persona.
6	Marcela Ribadeneira	Los cuerpos desnudos venden autos, ¿pero pueden vender ideologías?	<i>Gatopardo</i>	Empleo del narrador heterodiegético. La autora ha usado la tercera persona.
7	Esteban Michelena	Alex Aguinaga: el poder en la redonda	<i>SoHo</i>	Empleo del narrador homodiegético, porque participa como testigo de la historia e incluso lleva a interpelar al protagonista.
8	Juan Fernando Andrade	Galápagos: <i>The ecuadorian dream</i>	<i>SoHo</i>	Empleo del narrador homodiegético, porque participa de la historia. La narración va desde la primera, la segunda e, incluso, la tercera persona.
9	Francisco Febres Cordero	Envejecer con dignidad	<i>SoHo</i>	Un texto que está contado desde la perspectiva del narrador autodiegético. El narrador es quien cuenta la historia y el protagonista de la misma.
10	Ileana Matamoros	En el Guasmo suena Mozart	<i>Mundo Diners</i>	Empleo del narrador heterodiegético. La autora ha usado la tercera persona.

Fuente: Elaboración propia

En nuestra muestra, la mayoría de las historias son contadas por un narrador heterodiegético. En este sentido, la percepción al momento de interpretar la realidad es fundamental. Con el empleo de este tipo de narrador, las crónicas establecen el vínculo con sus personajes a través de la recreación subjetiva de los hechos.

5.1.1.4. La construcción de diálogos

El diálogo es la representación directa en el texto periodístico literario del intercambio verbal entre dos o más personajes. Suelen emplearse guiones para diferenciar del resto de la narración. Surmelian (1968) afirma que se trata de una acción que orienta la atención del lector a lo que los personajes están hablando.

El registro de diálogo es uno de los cuatro procedimientos que destacó Wolfe (1976) para el desarrollo de una nueva modalidad narrativa periodística. Según este autor, el diálogo pretende que el lector capte de manera más completa y sitúe con mayor rapidez y eficacia a los personajes. Dentro de la mayoría de los textos analizados se reproduce textualmente las expresiones de los personajes, sus modos de hablar, sus interjecciones, entonaciones y modismos en el lenguaje, con el fin de describirlos mejor. Un ejemplo de esto se encuentra en la crónica “Sociedad de juerguistas elegantes” de Santiago Rosero, publicada en el 2012 en revista *Gatopardo*.

No abusar significa dejar en el pasado la época de locura en la que el alimento diario, la renta mensual y el futuro planificado a largo plazo eran tareas para otra vida. Malonga, el Licenciado, J.C. Koyi, Jean Marc Zyttha-Allony, todos pospusieron alguna vez el pago de un arriendo para comprarse un traje más. "La preocupación central del *sapeur* —dice en uno de sus textos sobre la SAPE el escritor congolés Aimé Eyengue, quien además se define como cronista consagrado de los eventos de la SAPE en París— es satisfacer instantáneamente su arte, lo que quiere decir, sin más, vestirse bien para hacerse ver, para que se hable de él y se lo analice".

—Al *sapeur* le gusta que lo admiren y que le pregunten sobre la ropa que lleva puesta —dice Malonga.

—¿De qué marca son tus zapatos?

—Son Weston.

—¿Cuánto cuestan?

—Setecientos euros. Como ahora tengo una familia y ya no puedo abusar, tuve que resistir a las ganas de comprarme los de piel de cocodrilo, que cuestan más de mil¹⁰.

En este texto se puede apreciar la función del diálogo y el proceso de inmersión o de reportería exhaustiva que ha realizado el autor para dar cuenta de las voces de los personajes. Con empleo de los diálogos se pretende recuperar la voz de los protagonistas y crear una estructura armónica entre lo auditivo y lo visual. Además, este recurso permite tener acceso a los acentos, dichos, modos y expresiones de un lugar en particular.

¹⁰ Revista *Gatopardo*. Revisado el 25 de marzo de 2015 desde Internet: <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=131>

Desde la perspectiva de Bobes (1992), el diálogo es una actividad sémica que crea sentido, está realizada por dos o más hablantes de forma interactiva y se ejecuta cara a cara teniendo en cuenta un tema en común y un propósito. La transcripción de diálogos sostenidos entre los personajes de la historia reconstruye un momento relevante en la crónica. A su vez, pretende crear la perspectiva que con ello se apega irrestrictamente a la denominada “objetividad periodística”, pues el autor se trata de invisibilizar para dar paso únicamente a lo que dicen los personajes. En la mayoría de crónicas analizadas, los diálogos están intercalados con los acontecimientos y con un narrador que ubica indistintamente la primera y la tercera persona. Un ejemplo de ello es el diálogo que la cronista María Fernanda Ampuero utiliza en su crónica “¿Qué no ves que estamos en crisis?”:

Ramón Tamames, gafas de pasta a lo Yves Saint Laurent, chaleco turquesa, traje de *tweed* y pelo cobrizo de un vigor sospechoso, es, además de dandi, Premio Nacional de Economía, catedrático de la Sorbona, académico de la *London School of Economics*, miembro del Club de Roma.

—¿Está grabando? Yo sólo hablo una vez como el oráculo de Delfos.

El octagenario gurú ve el futuro desde su oficina. Al otro lado de la calle se escucha el chillerío de los niños en recreo.

—Es el único ruido que no me molesta.

Otros sí, como el que se ha montado en la opinión internacional con la crisis española.

—El país no está postrado ni colapsado, el país está viviendo. Tú sales y las carreteras están bastante activas y los teatros están bastante llenos, los restaurantes también. El paro es muy duro, la situación es problemática, pero tampoco es desesperada.

En lo que va de crisis, Tamames ha sacado tres libros. Uno, “¿Cuándo y cómo acabará la crisis?”, resume eso que se llama La Gran Recesión, la colosal resaca con la que amaneció el mundo después de una sobredosis de *Wall Street* adulterado. Ramón Tamames dice que la situación no es desesperada.

—Pero a los cinco millones de parados sí les debe parecer desesperada.

—Sí, pero nadie habla, mi querida, de los dieciséis millones y medio de personas que están trabajando. Los medios tienen una obsesión con la crisis porque tiene morbo. Solo hablan de los cinco millones de parados. Además, fíjese, aquí hay mucha gente trabajando que no está en las estadísticas: como un millón de personas sin papeles, otro millón de parados cobrando subsidio, que también hacen trabajos en economía sumergida. Y luego esos más de setecientos mil entre jubilados, pensionistas y personas del trabajo doméstico que no cotizan, pero por supuesto que trabajan.

Tamames está seguro de que en España hay casi tres millones de personas que, aunque engorden la cifra del paro, no están sin ingresos.

—Soy optimista porque yo he vivido momentos peores que éste. Yo creo que en dos, tres años estaremos en una situación de una economía más dinámica, más flexible, más internacionalizada y más competitiva¹¹.

En este caso la presencia de los diálogos constituye un procedimiento que dota a la narración de una realidad que refuerza lo testimonial. Son las voces de los personajes las que otorgan credibilidad y verosimilitud a los hechos narrados. El empleo de este recurso también sirve para caracterizar a los personajes porque al sustituir la cita simple del periodismo tradicional u ortodoxo muestra las actitudes de ellos frente a circunstancias específicas. Además, los diálogos alternan con las descripciones de los escenarios, contexto e información sobre el tema de la crónica. En la siguiente tabla podemos apreciar el empleo de este procedimiento narrativo en los textos de los autores ecuatorianos.

¹¹ Revista *Gatopardo*. Revisado el 28 de marzo de 2015 desde Internet:
<http://gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=145>

Tabla 5: Empleo de diálogos en las crónicas analizadas

No.	Cronista	Título de la crónica	Revista	El empleo del diálogo
1	María Fernanda Ampuero	¿Qué no ves que estamos en crisis?	<i>Gatopardo</i>	Esta es una de las crónicas que más emplea este recurso. Los diálogos contruidos sirven para caracterizar o definir los rasgos de sus personajes.
2	Juan Carlos Moya	El canoero, piratas reman en las sombras.	<i>Mundo Diners</i>	Las frases empleadas están interpretadas o entrecomilladas.
3	Sabrina Duque	Cristiano Ronaldo, discípulo humilde	<i>Gatopardo</i>	Los diálogos contruidos en esta crónica sirven para caracterizar o definir los rasgos de sus personajes. Las frases empleadas son breves y concisas.
4	Santiago Rosero	La sociedad de juerguistas elegantes	<i>Gatopardo</i>	Los personajes de la historia interactúan en los diálogos empleados. Además se incluyen frases, modismos y jergas utilizados por ellos.
5	Gabriela Aleman	Los limones del huerto de Elisabeth	<i>Mundo Diners</i>	La autora prefiere no emplear el modo convencional para el registro de los diálogos de sus personajes.
6	Marcela Ribadeneira	Los cuerpos desnudos venden autos, ¿pero pueden vender ideologías?	<i>Gatopardo</i>	La autora ha preferido no emplear diálogos. Las declaraciones de los personajes están interpretadas.
7	Esteban Michelena	Alex Aguinaga: el poder en la redonda	<i>SoHo</i>	La segunda parte de la crónica está compuesta íntegramente por el registro de diálogos. El autor ha optado por el modo convencional para su construcción, es decir con el guión inicial y el verbo que lo acompaña.
8	Juan Fernando Andrade	Galápagos: <i>the ecuadorian dream.</i>	<i>SoHo</i>	El autor ha preferido no incluir diálogos a la manera tradicional. Las frases textuales de sus personajes están entrecomilladas.
9	Francisco Febres Cordero	Envejecer con dignidad	<i>SoHo</i>	En esta crónica el autor es el personaje. Sus declaraciones están interpretadas. El autor ha preferido no emplear diálogos.
10	Ileana Matamoros	En el Guasmo suena Mozart	<i>Mundo Diners</i>	En esta crónica los diálogos no están incluidos ni expresados con guiones. Las declaraciones de los personajes están interpretadas.

Fuente: Elaboración propia

Esta herramienta fue empleada en cuatro de los textos. En las demás crónicas, los autores no usaron el registro convencional del diálogo, porque interpretaron lo expresado por sus personajes o entrecomillaron las frases más relevantes. Dentro de la mayoría de los textos analizados se requirió recopilar la mayor cantidad de información o que el cronista se encuentre presenciando el intercambio de palabras de los personajes. A la vez que se exhiben las voces también se reconstruye un acontecimiento y se acerca al lector a lo emotivo, generando un ensamble entre lo auditivo y lo visual, porque las voces también remiten a gritos, disparos, golpes y ruidos. En los textos analizados, el uso del diálogo ha pretendido recuperar la voz original de los protagonistas de la historia. Se reprodujeron textualmente las expresiones de los personajes con frases cortas y contundentes.

5.2. El estudio de los cronistas ecuatorianos: las entrevistas biográfico-narrativas

Para esta investigación entrevistamos a un total de diez cronistas que publicaron sus trabajos en las revistas ecuatorianas de periodismo literario *Mundo Diners*, *SoHo* y *Gatopardo*. Uno de los criterios de selección consistió en escoger a los autores que publicaron más de cinco textos durante el período abordado. En esta Tesis se utilizó la entrevista biográfico-narrativa como complemento al análisis cualitativo.

Campos y Biot (2011) afirman que en el empleo de esta técnica la validez y la confiabilidad son otorgadas por la propia credibilidad y coherencia interna de las historias de los entrevistados. Al ser periodistas *freelances* que no se encuentran trabajando en la redacción de un medio de comunicación de forma permanente, este tipo de entrevistas nos fue de utilidad para indagar en las formas que trabajan. Además, los diez cronistas seleccionados fueron inducidos a reconstruir su historia de vida mediante el conjunto de cuestiones

temáticas propuestas. A través de esta reconstrucción sistematizamos los datos obtenidos y dimos coherencia a sus episodios biográficos orientándolos a sus trayectorias como autores, a sus procesos creativos y de producción y a sus rutinas periodísticas.

El análisis de las entrevistas biográfico-narrativas ha adoptado, ineludiblemente, diversas formas. En nuestra investigación hemos seguido las propuestas de Polkinghorne (1995) y Bolívar (2012): el análisis paradigmático de datos narrativos. Este enfoque implica un acercamiento a los entrevistados mediante un análisis basado en el establecimiento de categorías con el que estructuramos la información obtenida. A través de la determinación de categorías o conceptos generales hemos sistematizado el discurso de los entrevistados. Este análisis permitió destacar patrones comunes de las historias y trayectorias de los autores ecuatorianos. Con ello se ha facilitado el tratamiento y la gestión de los datos en esta Tesis.

La codificación y categorización que presentamos a continuación se realizó siguiendo unas directrices determinadas. Basados en Flick (2002) elaboramos una codificación selectiva que nos permitió definir un determinado número de categorías a cada una de las dimensiones propuestas. De esta manera, para el análisis de las entrevistas a los cronistas ecuatorianos organizamos un sistema de dimensiones y categorías que quedó conformado de la siguiente forma:

Tabla 6: Dimensiones y categorías de análisis de los cronistas

Dimensiones	Categorías
1. Trayectoria personal y profesional	Edad Infancia y vida familiar Motivaciones personales para elegir ser periodista Formación académica Formación inicial periodística Trayectoria profesional como autor Vínculo con las revistas ecuatorianas de periodismo literario
2. Procesos de producción periodística	Trato con los personajes Formas en que son elegidos o asignados los temas Formas de investigar y recopilar datos Tiempos de investigación y reportería Trato con el editor de la revista
3. Procesos creativos	Espacios de creación Formas en que se estructuran los textos Recursos literarios empleados Proceso de escritura Plazos de escritura y edición.

Fuente: Elaboración propia

Si bien la técnica con la que abordaremos estos aspectos es la entrevista biográfico-narrativa, debemos hacer algunas precisiones. Al fijamos en esta tabla, caemos en cuenta de la forma en que estructuramos nuestro estudio y las herramientas teórico-metodológicas con que decidimos abordarlo, a saber: la primera dimensión está relacionada con el enfoque biográfico, porque sus categorías hacen referencia a las trayectorias vitales de los cronistas. En cambio, la segunda dimensión la vinculamos con la fundamentación teórica del *Newsmaking*, porque sus categorías están emparentadas con el proceso de producción clásico y tienen ciertas semejanzas con las rutinas de los periodistas de planta de un periódico tradicional. Mientras que con la última dimensión nos referimos al proceso creativo autorial, porque sus categorías están vinculadas con la trastienda del trabajo y los rituales de escritura

de los cronistas ecuatorianos que escriben para las revistas especializadas de periodismo literario. Al final de nuestro análisis pretendemos establecer relaciones vinculantes entre los aspectos que aparecen en la tabla, iluminar rasgos de nuestro objeto de estudio a través de la herramienta metodológica propuesta y producir un saber.

5.2.1. Análisis de la primera dimensión: trayectoria personal y profesional

Dado que lo que proponemos es un enfoque biográfico-narrativo y no una entrevista convencional, hemos hecho un análisis global de los resultados obtenidos. Finalmente, y posterior a este análisis, determinamos la relación existente entre las tres dimensiones propuestas con los procedimientos narrativos empleados por los cronistas ecuatorianos. Las entrevistas íntegras las podemos encontrar en los anexos.

En las entrevistas se puede apreciar que en sus procesos creativos y de producción los cronistas no ficcionalizan los hechos, sino que los recrean, los reconstruyen. Por ello, el cronista está movilizado por una vocación innata de comprender el significado profundo de lo que ocurre a su alrededor, pero también dentro de los personajes que son los protagonistas de las historias: este es el foco de esta forma de hacer periodismo.

Al tratarse de entrevistas biográfico-narrativas, las respuestas de los autores ecuatorianos no siguen patrones fijos. No obstante, si indagamos en rasgos o características comunes podemos determinar que sus infancias transcurren en ciudades ecuatorianas como Quito, Guayaquil, Latacunga y Portoviejo. Entre sus motivaciones personales para ser periodista destaca el gusto por la lectura. Llama la atención que solo tres autores hayan estudiado periodismo o comunicación. La mayoría de los cronistas incursionó en la ficción, en

el cine o en medios impresos antes de trabajar como *freelance* en una de las revistas ecuatorianas de periodismo literario. Veamos, en detalle, esta primera dimensión que proponemos: trayectoria personal y profesional, autor por autor.

5.2.1.1. Una escritora de cuentos que incursionó en el periodismo literario: María Fernanda Ampuero

La crisis española no dejó indiferente a nadie. Golpeó a todas las clases sociales y trajo una época de austeridad en todas las áreas y ramas. En casi todas en realidad, porque la literatura y el periodismo se sirvieron de ella para crear textos de ficción y de no ficción, respectivamente. Publicada originalmente en la revista *Gatopardo*, esta historia titulada “¿Qué no ves que estamos en crisis?”, generó diversas reacciones.

María Fernanda Ampuero, autora oriunda de Guayaquil (Ecuador), redactó una crónica sobre este hecho. Su pasión por el periodismo surgió con la lectura de escritores de ficción que incursionaron en esta disciplina como Truman Capote, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Tiene una licenciatura en literatura y ha colaborado con artículos en diarios y revistas del Ecuador. Ha ejercido su labor como reportera y cronista en los siguientes medios: *Internazionale* (Italia), *Samuel* (Brasil), *Quimera* (España), *FronteraD* (España), *Gatopardo* (México/Ecuador), *SoHo* (Colombia/Ecuador) y *Mundo Diners* (Ecuador). En las revistas ecuatorianas de periodismo literario colabora desde el 2004.

Sentada en su departamento en Madrid, un miércoles del frío invierno español del 2014, Ampuero, de 39 años, recuerda el Guayaquil de su infancia. Aquel tiempo, cuando vivía junto a sus padres, le parece remoto. De niña tuvo afinidad por las letras y no por la prensa.

Por eso, cuando le tocó elegir la carrera que cursaría en la universidad, no lo dudó dos veces y escogió literatura. Sin embargo, incursionó en el periodismo por casualidad, a los 26 años, y desde entonces ya no pudo alejarse de este oficio. Recuerda:

Mi vida ha sido la literatura, contar historias largas. Antes de incursionar en el periodismo ya había publicado cuentos. Empecé mi carrera periodística en diario El Universo. Desde el principio me asignaron la sección económica. Y yo no era ni periodista ni economista. Y me sentía mal porque yo si estudié literatura era porque quería huirle a los números, por eso todo era horrible al comienzo. En mi primera asignación yo fui súper arreglada. Era el primer día de mi nuevo trabajo y quería causar una buena impresión. La ciudad de Guayaquil vivía un invierno muy intenso. Esos típicos inviernos en que todo se vuelve un lodazal. Y me mandaron al mercado del sur de la ciudad. Yo creo que me mandaron para burlarse de mí, como si fuera una novatada. Me dijeron: anda a ver los precios, a tomarle el pulso al mercado. Y yo no sabía qué diablos era eso. Y llegué con una crónica. Hablé con un montón de gente, entonces mi crónica era un poco como si las canastas de las señoras hablaran. Cuando hablé con el editor, lo único que yo tenía era un espacio diminuto, de centímetros, que solo servía para poner el precio de la semana pasada y el precio de la semana de ahora. Y era precisamente eso lo único que yo no tenía. Mientras reporteaba tuve que caminar por el barro y las frutas podridas del suelo del mercado. Fui el hazmerreír de toda la redacción, porque mis zapatos de taco estaban todos enlodados. Y luego tuve que llamar a mi mamá para preguntarle cuánto costaban la libra de tomate, la libra de cebolla. Como ves, mi primera crónica fue prácticamente desde el primer día de trabajo, aunque entonces no llegué a publicar nada.

De esta forma María Fernanda Ampuero relata su primera experiencia en el periodismo. Su proceso de producción estuvo influenciado por su formación literaria. No obstante, se estrelló contra un muro levantado por la prensa tradicional u ortodoxa: la falta de espacio para publicar historias de largo aliento, crónicas. Otro problema que tuvo fue el hecho de que le importara narrar historias y no preocuparse por los datos solicitados por el editor de diario *El Universo*, en este caso el precio de los productos de primera necesidad y su comparación con la semana anterior. Suele ocurrir: Gabriel García Márquez dijo que una vez lo enviaron a que cubriera un partido de fútbol, hizo una crónica maravillosa sobre el juego, pero se olvidó de un pequeño detalle: jamás puso el resultado. Una de las influencias de la literatura en el periodista es que le da la capacidad y motivación suficiente para contar las historias de los personajes que va encontrando. Sin embargo, se olvida de los llamados “datos duros”, esa información que los periodistas de planta la obtienen casi de forma espontánea y natural. La reportería exhaustiva y la búsqueda permanente de primicias se aprenden en el día a día. El caso de María Fernanda Ampuero es similar al de otros cronistas ecuatorianos que incursionaron primero en la ficción, luego como reporteros de planta en un diario y, finalmente, calaron en una revista especializada de periodismo literario.

5.2.1.2. Un autor de ficción que busca la precisión en el periodismo: Juan Carlos Moya

La incursión de los cronistas en la ficción antes que en el periodismo es usual en los autores ecuatorianos. Juan Carlos Moya es un ejemplo de ello. Sus cuentos y narraciones breves los publicó en suplementos culturales y en diarios regionales. Su última novela se titula “Caballos en la niebla”. Tiene 41 años. Su infancia transcurrió en Quito y Latacunga, ciudades de la sierra ecuatoriana. Al igual que María Fernanda Ampuero, cursó estudios de literatura y no de periodismo. Ha colaborado con sus artículos en diversos medios. Trabajó en

los diarios *El Comercio* y *Últimas Noticias* haciendo crónicas y como reportero de planta. En las revistas ecuatorianas de periodismo literario colabora desde el 2002.

El periodismo le da al escritor lo que de cierta manera la literatura le niega: la rigurosidad en los plazos y el hecho de tener que decir lo que tiene que decir en un espacio ajustado. Por ello, grandes autores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Juan Carlos Onetti, por nombrar solo tres de los más conocidos, hicieron periodismo y se formaron en este oficio aún antes de saltar a la fama como novelistas. En mi caso, yo incursioné en el periodismo por razones similares, un poco siguiendo el ejemplo de los grandes. Tuve la enorme fortuna de conocer a Ryszard Kapuscinsky, el considerado más grande reportero de todos los tiempos, durante un taller en Buenos Aires. Esta fue una experiencia significativa en mi trayectoria como cronista. Aunque tuve poco espacio para publicar mis trabajos en los medios donde trabajé, siempre busqué la forma de ajustarme a ese tipo de formatos. En el ejercicio periodístico me di cuenta que muchas veces la realidad es más increíble que la ficción. Por eso, el hecho de publicar en revistas de periodismo literario fue un gran aliciente para desarrollar mi estilo y emplear los procedimientos narrativos propios de la ficción que enriquecen el oficio del cronista.

Esta es la percepción del oficio de Juan Carlos Moya, cuya obra está influenciada por la novela negra y por autores como Raymond Chandler, Benjamin Black, Juan Carlos Onetti, Charles Dickens, William Faulkner, Miguel de Cervantes, entre otros. Este autor ganó en el 2007 el Premio Nacional de Periodismo del Ecuador con una serie de crónicas que denominó “El oficio de vivir”.

5.2.1.3. Hacia la búsqueda de un espacio creativo: Sabrina Duque

Sabrina Duque tiene 36 años. Su infancia transcurrió en Guayaquil (Ecuador). Su obra está influenciada por autores como Leila Guerriero y Juan Villoro. Estudió comunicación y literatura. Colaboró con artículos en diarios nacionales. Trabajó durante doce años en el diario *El Comercio* de Quito (Ecuador), allí editó la revista dominical *Siete Días*. Tiene dos novelas inéditas. En las revistas ecuatorianas de periodismo literario colabora desde el 2010. Escribe para las revistas ecuatorianas especializadas desde Brasilia, la capital de Brasil, ciudad en la que reside desde hace varios años.

Ejercí como periodista de planta durante muchos años y terminé un poco cansada del periodismo del día a día, del que se hace en una sala de redacción. Luego fui editora de una revista dominical en la que tenía un poco más de espacio creativo, digamos, pero siempre los formatos pequeños y la estructura de estos medios fueron un limitante para lo que yo realmente quería hacer. Por eso, cuando se dio la oportunidad de colaborar en una revista de periodismo literario, no lo dudé dos veces. Esta experiencia fue como sacar de golpe toda mi formación y capacidad creativa. Siempre he sido una lectora voraz y trato de aplicar en mis textos, en mis crónicas, todos los recursos y herramientas que la literatura pone al servicio del periodismo.

Sabrina Duque reúne algunos de los elementos que caracterizan el perfil del cronista ecuatoriano: formación literaria, incursión en la ficción y trabajo previo en los medios tradicionales u ortodoxos. Estos elementos la han formado como autora y han determinado la visión que construye en las historias que redacta para las revistas especializadas.

5.2.1.4. Un sociólogo en el mundo periodístico: Santiago Rosero

Santiago Rosero tiene 37 años. Es corresponsal desde París, Francia, de la revista *Gatopardo*. Su infancia y vida familiar transcurrió en Quito, capital del Ecuador. Estudió sociología. Posee un máster en ciencias sociales en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso). Inició su formación periodística en el 2003 para diario *La Hora*, trabajó para diario *La Nación* de Costa Rica en el 2004, colaboró para radio *Francia* en París. Desde el 2008 se encuentra vinculado a la revista *Mundo Diners* y escribe para la revista *Gatopardo* desde el 2012.

No estudié periodismo, pero lo practico desde muy joven. Ser periodista de planta en un diario como La Hora en Quito me formó y me brindó herramientas tan básicas que aún ahora, cuando soy freelance, me han sido de mucha utilidad. Yo creo que mi formación académica en sociología me ha ayudado a ver el mundo de otra manera, porque nunca me he quedado en la información de lo más elemental, sino que he cuestionado siempre la razón de las cosas. Mi vida ha sido un transitar permanente. Hace unos años me mudé a París, desde ahí empezó mi vínculo con las revistas de periodismo literario, en particular con Gatopardo. Y, desde entonces, ya ninguno de los temas que abordo es igual, porque en este medio conocí a editores que me enseñaron a encontrar un profundo sentido a las historias que construyo.

Entre las motivaciones personales que tuvo Santiago Rosero para elegir el periodismo constan su gusto por la lectura y su pasión por la escritura del periodismo literario. Destaca, entre otras cosas, su formación en un periódico y su vínculo con las revistas especializadas después de su mudanza a París.

5.2.1.5. La revalorización de la crónica en los medios impresos: Gabriela Alemán

La infancia de Gabriela Alemán transcurrió en Río de Janeiro (Brasil). Posteriormente, se mudó a Quito, (Ecuador). La pasión por la escritura se la inculcaron sus padres. Posee una licenciatura en traducción obtenida en el Reino Unido, una maestría en letras por la Universidad Andina Simón Bolívar y un PhD en cine Latinoamericano otorgado por la Universidad de Tulane en Nueva Orleans. Ha colaborado con artículos y cuentos en diarios nacionales y revistas literarias. Su labor como *freelance* se ha extendido a varios medios nacionales. Está vinculada a la revista *Mundo Diners* desde hace aproximadamente veinte años. Gabriela Alemán empezó su vida como autora publicando cuentos. Hacia 1990 incursionó en el periodismo. Por esa época estudiaba y, mientras eso sucedía, sacaba tiempo para enviar a varios medios del Ecuador las entrevistas y artículos que hacía desde Nueva Orleans, Estados Unidos, ciudad en la que vivió un par de años. Luego empezó a colaborar para la revista *Mundo Diners*. Sus crónicas se han publicado en varias antologías editadas en América Latina. También es colaboradora de la revista *SoHo*.

Cuando yo empecé a publicar textos periodísticos de largo aliento, la única revista que brindaba el espacio necesario para hacerlo era Mundo Diners. Y, básicamente, lo que publicaba este medio eran reportajes, porque nadie hablaba de crónicas. Y hay una gran diferencia entre lo que se publicaba hace quince o veinte años con lo que se publica ahora. Por ejemplo, había temas que eran importantes y que debían abordarse, mientras que había otros temas que tú ibas y proponías y ni siquiera los tomaban en cuenta. Con el auge de la crónica, en cambio, esos temas sí tienen relevancia. Yo me acuerdo que alguna vez fui a proponerles un tema sobre la gente que trabajaba en la Plaza Arenas, en el centro de Quito. Allí había muchos cerrajeros

y uno de esos cerrajeros decía que tenía visiones con dragones y cóndores, me acuerdo que me acerqué a plantearles eso y los editores me decían: “No, esa historia no tiene interés, tienen interés otras cosas”. Nunca pregunté cuáles eran esas otras cosas, porque no encontré la lógica, pero me parece que si yo fuese ahora a proponer este tema y siguiera ahí este cerrajero haciendo lo que hacía hace quince años me dijeran que lo hiciera, porque ahora sí hay una apertura y el interés está no en la historia en sí, sino en cómo la cuentas.

Para Gabriela Alemán, la revalorización de la crónica se debe a que presenta una nueva lectura en el mapa de los medios, lo que ha propiciado que se constituya en un espacio importante para la publicación de historias como la del cerrajero al que hace referencia.

5.2.1.6. Ser *freelance* para tener la libertad de proponer temas: Marcela Ribadeneira

Durante el tiempo que la revista *Gatopardo* se publicó en Ecuador, Marcela Ribadeneira fue la editora. Tiene 38 años. Es una activa cronista. Su infancia transcurrió en las ciudades de Quito y Guayaquil. Su pasión por el periodismo surgió por la lectura de escritores como Truman Capote, Gay Talese y Tom Wolfe. Inicialmente incursionó en la ficción publicando cuentos y ensayos. Estudió actuación, periodismo y literatura. Desde joven realizó colaboraciones de artículos para diarios nacionales. Ha ejercido el periodismo cultural en los diarios *El Tiempo*, *Hoy* de Quito y *El Universo* de Guayaquil. En las revistas ecuatorianas de periodismo literario colabora desde el 2002.

El acercamiento de Marcela Ribadeneira al mundo periodístico ocurrió a partir de la experiencia y de la casualidad. Estudió dirección de cine, antes de incursionar en los medios

de comunicación. Del cine le fascinó la posibilidad de contar historias diferentes a las que promociona el cine comercial. Además, siempre le gustó escribir, por eso la narrativa era de las cosas que más le interesaba explorar. Después de estudiar cine incursionó en los medios impresos por el vínculo entre sus estudios y el periodismo. De todos los medios para los que colaboró destaca el trabajo que realizó para la revista *Vanguardia* por el aprendizaje que recibió y por la apertura del editor, José Hernández. En esta revista estuvo como periodista de planta cerca de un año. Como su meta siempre fue ser independiente, una periodista *freelance*, salió de este medio para hacer reportajes por varias ciudades del Ecuador. De esta forma empezó a enviar sus colaboraciones para revistas como *SoHo* y *Mundo Diners*. Sus artículos tuvieron muy buena acogida y empezó a trabajar activamente para estos medios. También ha colaborado para diario *El Comercio* y como corresponsal en el Ecuador del periódico británico *The Guardian*. Sus cuentos y relatos de ficción los ha publicado en diversas revistas literarias ecuatorianas. A continuación expone su experiencia periodística y la razón por la cual decidió trabajar como *freelance*.

Mi formación académica en cine me ayudó en mi faceta como cronista. También me ayudaron los seminarios que recibí de autores que admiro como Julio Villanueva Chang y Diego Fonseca. Uno de los motivos por los cuales decidí ser freelance fue para tener libertad de proponer temas. He publicado artículos y crónicas en Mundo Diners. En SoHo tengo una columna en la que dispongo de libertad total de escribir. También escribo para la revista In de la empresa aérea Lan. Eso no lo puedo hacer, en cambio, en las colaboraciones que hago para The Guardian, el diario británico, porque ellos tienen una agenda muy definida en cuanto a los temas de interés internacional que quieren publicar. El resto son temas que generalmente propongo

yo. En mi faceta como cronista he aprendido mucho de los elementos de la narración audiovisual. Estos recursos me han brindado diversas herramientas para poder construir mejor las historias que he tenido en mente a lo largo de mi trayectoria.

Según Marcela Ribadeneira, su formación universitaria fue una oportunidad para explorar distintas maneras de elaborar historias en el periodismo. Su trayectoria en el cine y la ficción definió la forma en que trata los temas que ha abordado en géneros como la crónica que publica en las revistas especializadas.

5.2.1.7. La frustración por la agronomía como motivo para la incursión en el periodismo: Esteban Michelena

Uno de los autores ecuatorianos más premiados y prolíficos es Esteban Michelena. Su infancia transcurrió en Quito (Ecuador). Tiene 51 años. La pasión por el periodismo surgió por su afición por la lectura de autores clásicos. Sus artículos han aparecido en decenas de diarios nacionales. También incursionó en la ficción con relatos breves publicados en revistas especializadas. Ha ganado en tres ocasiones el Premio Nacional de Periodismo del Ecuador. Publicó la novela “Atacames *Tonic*”, el ensayo “Los 200 años del humor quiteño”, el libro de crónicas sobre fútbol “Pase al vacío” y la obra de fotografías “La mirada y la memoria”. En *Mundo Diners* colabora desde 1990.

Desde que era niño a Esteban Michelena le apasionó la naturaleza, siempre le gustó la vida campestre, rodeada de árboles. Por ello, por su inclinación natural a vivir lejos del ruido de las grandes ciudades, decidió estudiar agronomía. Sin embargo, se decepcionó porque la educación universitaria era excesivamente teórica. Un día, en clases de entomología, lo

llevaron a diferenciar insectos y a estudiar sus partes. Y él, que era el mejor alumno, no pudo distinguir un bicho de otro. Esta fue la razón para que decidiera estudiar lo que siempre tuvo como una segunda opción: periodismo. ¿Por qué periodismo y no otra cosa? Era un buen lector, su hermano Xavier, que era escritor, fue una de sus influencias. Por eso, lo primero que pensó fue que la incursión en el periodismo sería un buen comienzo como autor de ficción. Los años pasaron y nunca se arrepintió de su elección. Hacia 1980, mientras cursaba sus estudios en la universidad, Esteban Michelena empezó a trabajar en una bodega de repuestos para las empresas Coca Cola y Güitig. Pablo Cuvi, el editor de la revista *Impulso 2000*, lo buscó y le propuso trabajar para el medio que recién había fundado. Entonces empezó a colaborar para esta revista con entrevistas de personajes provenientes del mundo de la farándula: desde Willie Colón hasta Celia Cruz, desde Joaquín Sabina hasta Paco de Lucía, desde compositores anónimos hasta los más connotados, fueron decenas de estrellas de la música las que tuvo la oportunidad de entrevistar. La revista tuvo una vida efímera, apenas dos años, y hacia fines de la década de 1980 tuvo que incursionar en algo a lo que no le tenía mucho afecto: el periodismo tradicional en *El Comercio* y *El Hoy*, los dos diarios más importantes de Quito.

Primero estuve en diario El Comercio, después en El Hoy y luego volví a El Comercio. Así estuve unos ocho años. Esa vida en el diario fue difícil. Para sobrevivir, para mantener la pasión intacta por las historias de largo aliento, tuve que darme tiempo para escribir crónicas. Yo soy un tipo que he trabajado de madrugada siempre, yo trabajo siempre sin problemas desde las tres de la mañana, desde esa hora me daba los tiempos para escribir lo que en verdad me gustaba, que son las crónicas. Y mientras escribía hablaba con los editores, les decía que tenía tal historia

u otra y se me fueron dando los espacios para publicar. Luego, hacia 1990, dejé el diarismo, la prensa que se hace en los diarios tradicionales, para ir a trabajar a la revista Mundo Diners. Gracias a Dios siempre tuve buena relación con mis editores. En estos años de reportería y trabajo como autor también he incursionado en la crónica deportiva. La primera vez que yo fui a un evento deportivo fue porque en realidad yo no quería pagar la entrada para ver la pelea en que se disputaba un título mundial de box en Quito. Hablé con los editores para hacer una crónica legendaria del boxeador ecuatoriano Segundo Mercado, que disputaba el campeonato. Eso fue en 1992. Y yo me dediqué a seguirle, hice una crónica como se debe hacer, yo me metí a los entrenamientos, conocí a su familia, conocí a sus hijitas, yo pasaba en los sitios donde él entrenaba, lo seguí como un mes. Yo creía que Segundo Mercado ganaría y tenía escrita mi crónica basada en eso, cuando el árbitro lo descalifica por pegarle un cabezazo a su contrincante durante los primeros segundos de la pelea. Fue algo muy duro, porque todo el Ecuador estaba a la expectativa y porque todos pensamos que ganaría. Hubo mucho relajo. Yo vi cuando se lo llevaron preso, me metí al camerino a la brava, para ver cómo los policías lo sujetaban. Entonces titulé a mi crónica “Final de barrio para un sueño”. A los editores les gustó mi crónica y me quedé haciendo crónicas deportivas durante un buen tiempo.

Así Esteban Michelena reconstruye sus primeras experiencias en el periodismo. Su incursión en la crónica se dio casi simultáneamente. La predilección que tuvo por la música y el deporte le sirvió para redactar los textos periodísticos que le apasionaban. Por ello, siempre se dio los espacios para redactar y publicar crónicas incluso en dos diarios de corte tradicional hasta llegar a colaborar en revistas de periodismo literario como *Mundo Diners*.

5.2.1.8. Un cronista que define su identidad a través de la música: Juan Fernando Andrade

Juan Fernando Andrade tiene 35 años. Nació en Portoviejo, ciudad de la costa ecuatoriana. Desde los doce años empezó a leer todo lo que caía en sus manos. A los quince años comenzó a escribir y desde entonces no ha parado de hacerlo. La vocación por la música y las bellas artes desde la adolescencia lo llevó a incursionar en el periodismo. Estudió cine y televisión en la Universidad San Francisco de Quito. Cursó algunos semestres de jurisprudencia hasta que dejó todo por la crónica periodística. También ha incursionado en la literatura con la publicación de novelas y cuentos. Ha sido colaborador en columnas de cine y crítica cultural en periódicos como *El Diario* de Ecuador. Es músico y tiene un grupo de rock llamado “Los Pescados”. Desde el 2005 publica regularmente en las revistas *SoHo* y *Mundo Diners*.

Este autor es parte de la nueva generación de cronistas ecuatorianos que ha surgido a partir del auge de las revistas de periodismo literario. Su obra, tanto de ficción como periodística, ha sido definida por la crítica como parte de la más valiosa narrativa contemporánea ecuatoriana. Sin embargo, a este autor no le importan las etiquetas o los adjetivos que se utilicen para definirlo. Escribe cosas sobre las que siente proximidad; por ejemplo, sobre las drogas, sobre migración, sobre la pobreza. Considera que su estilo está influenciado no solo por la cotidianidad, sino por la música y el cine. Por ello, sus fuentes de inspiración son las películas de Woody Allen y las letras de Nirvana. Le disgusta las posturas de muchos intelectuales que escriben para sentirse superiores al resto, porque para él ser un cronista, ser un escritor, es un oficio como cualquier otro.

Quiero que en la lectura de mis historias la gente vea un estilo muy fresco. Para ello trabajo mucho los diálogos y la construcción de escenas. Me gusta que la gente vea en mi trabajo algo más parecido a una historia que a un libro y con ello noten una voz distinta a la que están acostumbrados. Intento ser honesto y buscar un estilo que no deje indiferente a nadie. Estudié jurisprudencia, pero pronto me di cuenta que quería ser escritor y cronista. Y también me di cuenta que quería ser músico, tener mi propio grupo de rock. ¿Cómo combinar la literatura con la música? Comprobé que era posible, que grandes escritores ya lo habían hecho. Lo hizo Cortázar, por ejemplo, en “Rayuela”, una obra que está llena de jazz y música clásica. Manuel Puig escribía mientras escucha música, Bukowsky también. Con la música que nos gusta definimos nuestra identidad. En cuanto al trabajo del cronista, yo creo que está más ligado al de un obrero que al de un artista, porque no hay talento ni inspiración, sino dedicación y trabajo arduo. Una historia bien escrita se hace porque pasaste semanas enteras en la reportería y diez o quince horas diarias dedicándole lo mejor de ti frente al computador. No hay fórmulas secretas, sino trabajo y más trabajo.

Esta es la percepción del oficio periodístico que tiene el cronista ecuatoriano Juan Fernando Andrade. Como ha incursionado en el campo de la ficción con la publicación de varias novelas y cuentos, tiene dominio de los procedimientos narrativos provenientes de la literatura. Son esos recursos, como los diálogos y la construcción de escenas, los que emplea en sus textos de no ficción.

5.2.1.9. El humor como una manera honesta de mirar la realidad: Francisco Febres Cordero

Francisco Febres Cordero tiene 65 años. Su infancia transcurrió en Quito (Ecuador). Cursó estudios de literatura. Su pasión por el periodismo surgió con la lectura de escritores de ficción que ejercieron inicialmente este oficio como Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti y Mario Vargas Llosa. Ha colaborado con sus artículos en varios diarios nacionales como *El Comercio* y *El Universo*. Como periodista inició en el diario *El Tiempo*, de Quito, donde tuvo a su cargo la sección cultural. Allí también empezó a trabajar como articulista. Fue uno de los fundadores de Diario *Hoy* (1982), en este medio tuvo a su cargo la sección de cultura y columnas de opinión. Durante ese tiempo empezó a publicar crónicas e incursionó como articulista de humor. Desde 1999 escribe en el diario *El Universo*, donde mantiene su columna de opinión. En las revistas ecuatorianas de periodismo literario colabora desde el 2006. Actualmente es el director de la revista *Mundo Diners*. Es conocido en el ámbito periodístico y cultural con el seudónimo de “El Pájaro”.

Cada quien habla de una feria según cómo le va en ella. En mi caso, soy un agradecido del periodismo, porque siempre lo he ejercido con libertad. Quise ser periodista desde mi época en el colegio. Sin embargo, nunca estudié periodismo en la universidad. Me formé como periodista en diario El Tiempo, en el día a día aprendí que a esto le quería dedicar el resto de mi vida. Luego, en el diario Hoy desarrollé con libertad mi estilo, porque fue un medio creado por un grupo de amigos. Muchos de mis escritos están orientados al humor y eso porque para mí el humor es una manera honesta de ver la realidad. Sin embargo, no me encasillo en una sola tendencia, es decir, no soy un humorista. Miro la realidad con humor que es diferente.

A veces veo que mi tono de humor no es tan adecuado para tratar determinado tema, entonces afronto ese tema desde una perspectiva distinta. Trato de variar, de innovar. Yo creo que la realidad puede abordarse desde perspectivas diferentes y el humor es una perspectiva válida. Estoy en la revista Mundo Diners porque es un espacio no solo de información, sino de entretenimiento con las notas y las fotos que publicamos en este medio. Nuestra sección de crónicas es un espacio que se lee con mucho interés. Se trata de un medio que cuenta con una buena estructura, por eso ha podido mantenerse durante todo este tiempo. Soy un hombre optimista y es ese optimismo el que trato de generar y contagiar a través de mis crónicas.

Francisco Febres Cordero ha incursionado en el ensayo y en la ficción. Su faceta como literato es anterior incluso a su desempeño periodístico. Además ha escrito algunos relatos biográficos como el del escritor Alfredo Pareja Diezcanseco. El humor es una de las perspectivas que muestra en sus crónicas, incluso es conocido por esta faceta. De todos los cronistas analizados en nuestro estudio, este autor quiteño es el de mayor trayectoria y experiencia.

5.2.1.10. Una autora que busca en el cine el ritmo narrativo para sus crónicas: Ileana Matamoros

Ileana Matamoros tiene 38 años. Su niñez transcurrió en Guayaquil. Estudió periodismo en Guayaquil (Ecuador) y cine en Buenos Aires. Al igual que otros cronistas, su pasión por el periodismo surgió con la lectura de escritores de ficción que incursionaron en esta disciplina como Truman Capote. Ha trabajado para varios medios escritos, canales de televisión y producciones independientes. Fue coordinadora editorial de la empresa

Dinediciones para la ciudad de Guayaquil y escribe para las revistas de este grupo empresarial: *Diners*, *Gestión*, *SoHo* y *Fucsia*. En las revistas ecuatorianas de periodismo literario colabora desde el 2006.

Soy cronista por oficio. Estudié periodismo en la universidad, pero aprendí a contar una buena historia cuando me fui a Buenos Aires a estudiar cine. Eso me dio nuevas herramientas para afrontar mis textos desde una óptica diferente. Por ejemplo, el cine te ayuda a que esas escenas que construyes en la crónica no estén dispersas, sino que estén ensambladas y sean un todo armónico dotado de sentido y profundo significado. Yo quiero que mis crónicas sean ágiles, que tengan ritmo y que puedan leerse de una manera tan sorprendente que al finalizar el texto algo quede resonando, como un eco, en la conciencia del lector. No sé si siempre lo logro, pero apunto a que mis historias sean trascendentes. Mi formación en el cine me ayudó a que mis crónicas tengan una perspectiva distinta.

Algunos de los autores consultados han presentado una gran influencia de la literatura en sus textos, en el caso de Ileana Matamoros esa influencia se encuentra principalmente en el cine. El cine dota de ritmo y agilidad narrativa a sus historias. En la crónica que analizamos en nuestro estudio, titulada “En El Guasmo suena Mozart”, este criterio se manifiesta en la estructura de las escenas y en la construcción de diálogos.

5.2.1.11. Conclusiones del análisis de la primera dimensión de las entrevistas biográfico-narrativas

La frontera entre periodismo y literatura está marcada por la exigencia que tiene el primero de constatar cada dato, cada detalle, cada afirmación de los sucesos que registra. El análisis de esta primera dimensión, agrupada en sus respectivas categorías, ha dado como resultado que los cronistas ecuatorianos seleccionados en nuestro estudio tienen entre 34 y 65 años. Antes de dedicarse al ejercicio del periodismo literario han incursionado en medios tradicionales como reporteros de planta, generalmente en medios impresos. Las motivaciones para ser periodista varían entre los entrevistados. Los autores ecuatorianos tienen en común su inclinación literaria, incluso algunos, como los casos de Gabriela Alemán, María Fernanda Ampuero y Juan Carlos Moya, han incursionado en la ficción previamente. Pese a la diversidad de criterios es posible, no obstante, encontrar algunos rasgos comunes.

Estos autores, que se sienten herederos de las revistas culturales y literarias como *Vuelta* de Octavio Paz, testimonian lo que sucede en sus entornos. Se caracterizan, además, por poseer un gusto por la lectura, la música, las bellas artes. En este contexto, en algunos de los entrevistados la vocación surgió por la lectura y acercamiento a las obras de autores enmarcados en la corriente nuevo-periodística estadounidense como Truman Capote, Gay Talese y Tom Wolfe. De hecho, con esta postura toman distancia del periodismo tradicional u ortodoxo, porque cuando buscan en el periodismo narrar la realidad de forma diferente se refieren a un abandono de la manera convencional de informar. Como consecuencia de ello, en sus crónicas se evidencia la adopción del procedimiento del relato breve y el desplazamiento de fórmulas como la pirámide invertida. La adopción de recursos literarios en sus textos periodísticos tiene su origen en la motivación de los entrevistados para ser

cronistas. En esta determinación vivencial se puede entender lo que Arfuch (2002) denomina como la reconfiguración de la subjetividad contemporánea, en la que no hay un sujeto, o una vida que el relato vendría a representar, sino que ambos en tanto unidad inteligible, serán sólo un resultado de la narración, porque en suma: “Las narrativas del yo construyen los efímeros sujetos que somos” (p. 29).

La mayoría de los entrevistados no cursó la carrera de periodismo en la universidad, son cronistas por oficio. Su formación está relacionada con la literatura, las leyes, el cine e incluso la agronomía. El hecho de que sean *freelances*, que no tengan un contrato vinculante con las revistas especializadas, también propicia que estos medios no exijan una formación periodística para sus colaboradores.

Uno de los rasgos comunes de los autores ecuatorianos analizados en este estudio tiene relación con este ítem. Todos los cronistas consultados trabajaron en un diario, como reporteros de planta, antes de dedicarse a la colaboración para las revistas especializadas. En cuanto al vínculo con los medios analizados, cuatro de los autores han empezado a colaborar desde el 2002, los restantes en años anteriores o posteriores.

5.2.2. Análisis de la segunda dimensión: proceso de producción periodística

La segunda dimensión analizada fue el proceso de producción periodística y la dividimos en cinco categorías: trato con los personajes, formas en que son elegidos o asignados los temas, formas de investigar y recopilar datos, tiempos de investigación y reportería y trato con el editor de la revista.

En la crónica periodística, los personajes constituyen las principales fuentes de sus autores. Según Hoyos (2003), hay una clara distinción entre lo que el periodismo tradicional u ortodoxo denomina fuentes y la concepción de personajes predominante en las crónicas. En el primero, se enuncia a las personas solo con sus nombres, cargos o actividades específicas, mientras que en la crónica se convierten en personajes con emociones, características físicas y psicológicas, dotadas de carácter y sentimientos. Veamos, en detalle, esta segunda dimensión que proponemos: proceso de producción periodística, autor por autor.

5.2.2.1. Una migrante escribiendo sobre migrantes en Madrid: María Fernanda Ampuero

La historia de vida y la trayectoria como autora de María Fernanda Ampuero están atravesadas por su migración a España. Viajó a este país en plena bonanza y cuando la palabra crisis ni siquiera se distinguía en el horizonte. Llegó igual que miles de ecuatorianos: con un sueño, con la esperanza de realizarse como autora a una tierra que le generaba un mundo de ilusiones. Ecuador había vivido su peor crisis. En 1998, el corralito bancario unido a la inestabilidad política, trajo como consecuencia que muchos ciudadanos salieran a buscar suerte en otro lado, porque en su propio país los ahorros de toda una vida fueron retenidos de un día para otro. María Fernanda Ampuero vivió en España como inmigrante indocumentada durante dos años. Su pretensión inicial era escribir el gran libro sobre de la inmigración ecuatoriana. Le fascinaba el fenómeno y nada mejor que escribir de cerca, en el lugar de los hechos, aquel gran éxodo de miles y miles de sus compatriotas. Su libro “Permiso de residencia” fue publicado diez años después de su llegada a Madrid. Algunos de los textos que se incluyen en esta obra fueron publicados inicialmente en la revista *Gatopardo*. Por ello,

hablar de sus procesos creativos y de producción periodística nos remite a este texto, a su experiencia migratoria, a su formación como autora en la capital española.

Para escribir sobre la migración tuve que convertirme en migrante. Fue una experiencia muy dura al comienzo, porque además de escribir yo tenía que sobrevivir y eso era muy difícil. Lo más fácil para mí hubiera sido que me regresara a mi país. Muchos ahora me preguntan: ¿Por qué no lo hiciste? Y no, no volví por necia, porque quería demostrar que no me podía dejar vencer por estas cosas. Antes de la crisis había mucho dinero en todos lados. Y luego, de repente, al poco tiempo empezó esto a caer de una manera escalofriante, no te imaginas, como un terremoto, como si fuese un desastre natural. Y tuve que ver cómo era esto de quedarse todo el mundo sin casa y todo el mundo desahuciado, todo el mundo sin trabajo, las inmensas filas afuera de la oficina del Instituto de Empleo. Mientras esto pasaba yo seguía escribiendo. La pregunta que todos me hacían era: ¿Qué mismo es esto? La gente desde afuera oye que España se cae a pedazos, que votan a todo el mundo de la casa, que votan a todo el mundo del trabajo, que hay pobreza, que de repente la situación financiera a nivel macroeconómico del país es terrible, que la deuda, que no sé qué, que el euro que tal y cual, pero, si tú vienes de turismo, si tú vienes de visita, ves que las calles están llenas, los teatros están llenos, las tiendas de la Gran Vía están llenas, nadie estaba desesperado. Los bancos seguían dándote plata, entonces la situación era una cosa de “sí, pero no” por eso lo titulé “¿Qué no ves que estamos en crisis?”, Como una pregunta un tanto irónica, porque se decía mientras estabas tomándote unos tragos con los amigos:

-Entonces qué, ¿nos tomamos otro?

-No, ¿qué no ves que estamos en crisis?

Esta frase se volvió un poco burlona en todas partes. La reportería de esta crónica fue muy intensa. Comencé a recopilar información antes de proponer el tema o de que me lo encargaran. Fueron en total seis meses de trabajo. Hablé con muchísima gente, hay muchas charlas y muchas entrevistas que no están ahí en esta crónica, que por varios motivos decidimos con la editora no incluirlas, ya sea porque no eran tan importantes o porque la persona decidió no dar sus datos. Y eso le restaba potencia al texto. A todas mis fuentes las trato como personajes, con afecto y con respeto. El trato que sostengo con mi editora, Leila Guerriero, es cordial. Yo considero estos encuentros como una experiencia de constante aprendizaje.

El proceso de producción de María Fernanda Ampuero está relacionado por el lugar donde vive. Al residir en Madrid, los temas abordados se refieren a la migración, la crisis española y europea, la cultura hispana, entre otros. Suele estar dedicada a su trabajo de reportería de tres a seis meses. Regularmente, el tema lo acuerda con el editor. La migración marca sus temas, la mirada que adopta en sus crónicas, incluso los procedimientos narrativos que emplea.

5.2.2.2. La caracterización de los personajes como aspecto clave en la elaboración de crónicas: Juan Carlos Moya

Juan Carlos Moya prefiere contactar personalmente a sus personajes y proponer a los editores los temas que abordará en sus crónicas. Antes de empezar con la reportería realiza una planificación y establece plazos para coordinar los encuentros con sus entrevistados.

No entiendo cómo se puede abordar una crónica sin el diálogo directo, cara a cara, con los personajes. Si bien la tecnología podría ayudar, nada suple el encuentro con el otro. Las reacciones, los gestos, esa complicidad y comunicación que hay en las miradas, solo por decir algunas cosas, deben ser parte sustancial en una buena historia. La vida está hecha de detalles, el cronista debe encontrarlos a cada paso, mientras que en el momento de hacer la reportería, debemos acordar bien los plazos y el tipo de historia que el editor quiere para su medio. En lo que respecta a la forma que va tomando la crónica, yo soy de los autores que consideran que lo más importante es trabajar la caracterización de los personajes. A medida que avanza la historia debemos revelar más aspectos sobre sus sentimientos, pensamientos y, en definitiva, sobre su personalidad. Pese a que una historia se haya narrado una y otra vez, el cronista fija su punto de mira en una dirección donde antes nunca nadie ha mirado. Ese es el mérito de quienes cultivamos este género.

Para Juan Carlos Moya, el encuentro con los personajes es un aspecto relevante para elaborar sus historias. Regularmente, el tiempo destinado para la reportería es de un mes, sostiene diálogo permanentemente con el editor para ir notificando novedades que se presenten en el transcurso de la investigación.

5.2.2.3. En busca de una perspectiva distinta a la tradicional: Sabrina Duque

En su trabajo de reportería, Sabrina Duque documenta información sobre sus posibles personajes y después los contacta, indaga en información publicada anteriormente sobre ellos y elabora un mapa de preguntas para formularlas en los diálogos que sostiene con sus

entrevistados. En cuanto al tema, este puede ser tanto propuesto por la cronista como acordado con el editor.

Suelo ser muy metódica y estricta conmigo misma cuando reúno información. En el caso de la crónica de Cristiano Ronaldo, yo buscaba darle a mi historia otra mirada, una perspectiva distinta. Porque, entre otras cosas: ¿Quién no ha escuchado historias sobre la arrogancia de este jugador? A muchos les cae mal simplemente porque tiene fama y es atractivo. Es verdad. Pero yo buscaba que mi historia tuviera un eje distinto. Por eso, mientras vivía en Lisboa, contacté a quien fue su entrenador y mentor durante sus años formativos. Y es allí que me doy cuenta que la gente no lo conoce. Ronaldo es un jugador humilde, que aprende y asimila los consejos de sus entrenadores. Por lo menos, cuando aún no era el gran jugador que es ahora. Encontrar un enfoque distinto al tradicional es el que me mueve a ser una cronista, porque sé que no todo está contado. Y, mientras tenga esa certeza, lucho permanentemente para hallar y construir una historia desde esa perspectiva.

Ese particular enfoque del trato de los temas es el rasgo distintivo de las crónicas de Sabrina Duque, una autora que analiza la factibilidad del tema, hace un cronograma de los plazos previstos y contacta personalmente a sus personajes. El tiempo de la investigación que esta autora dedica a un tema es, generalmente, de tres meses. Sostiene un diálogo permanente con el editor para ir reportando novedades en cuanto a la investigación.

5.2.2.4. En busca de historias memorables: Santiago Rosero

Para el cronista ecuatoriano Santiago Rosero el trato con los personajes de sus historias es directo; es decir, prefiere los contactos personales antes que los telefónicos o por redes sociales. Regularmente, los temas son acordados entre él y los editores. Antes de emprender la reportería suele analizar la factibilidad del tema, hacer un cronograma de los plazos previstos y contactar a sus personajes.

La crónica en el Ecuador pasa por un buen momento. Yo creo que esto se debe al espacio que los cronistas vamos teniendo en revistas como Gatopardo. En mi caso, he tenido la oportunidad de colaborar asiduamente. Al residir en París varios de los temas que trato están relacionados con la cultura, la moda, la migración o la literatura. Aunque al principio tenía algunas limitaciones para comunicarme, siempre he preferido mantener encuentros personales con mis personajes. Las redes sociales, en mi caso, me han servido para realizar contactos, pero para nada más. No hago entrevistas por Skype, por ejemplo. Sé que hay colegas que lo hacen y respeto esa forma de pensar, pero no es lo mío. Yo trato de buscar historias memorables que, de aquí a quince o veinte años, se puedan seguir leyendo.

Generalmente, el tiempo de la investigación que Santiago Rosero estima para un tema es de tres meses. Mientras realiza su labor de reportería, y a medida que va contactando a sus personajes, prefiere sostener un diálogo permanente con el editor para ir detallando las novedades o complicaciones que surjan en torno a la investigación.

5.2.2.5. Doce años buscando la Nueva Germania en Paraguay: Gabriela Alemán

Gabriela Alemán sostiene encuentros personales con sus personajes. Establece vínculos para dialogar con sus entrevistados por lo menos en tres ocasiones, esto porque cree que un solo encuentro no basta para redactar una crónica. Contacta a sus entrevistados y elabora un listado de temas a tratar con ellos. En cuanto al trato con el editor, suele sostener encuentros al inicio y al final de la crónica, al inicio para acordar los términos de la historia y al final para preparar la versión definitiva. El proceso de producción de Gabriela Alemán se basa en una reportería que suele llevarle varios meses de trabajo. Veamos su experiencia con la crónica “Los limones en el huerto de Elisabeth”, sobre la hermana del filósofo Friedrich Nietzsche y su paso por Paraguay.

Yo viví a finales de los ochenta y principios de los noventa en Paraguay. Cuando llegué yo no sabía nada de la historia de este país, todo lo que fui descubriendo se convirtió como en un imán de querer saber más, porque era un país muy desconocido para el resto del continente. Encontré un libro sobre las misiones de los jesuitas y en el prólogo hallé una referencia a la fundación de Nueva Germania, una colonia de alemanes en el Paraguay que querían organizarse. Cuando fui a hacer el doctorado en Estados Unidos visité la biblioteca de la Universidad de Tulane en Nueva Orleans y puse Nueva Germania y a Nietzsche en el buscador, ahí apareció una serie de referencias que igual fueron muy pequeñas, eran párrafos de biografías sobre Friedrich, alguna referencia a la alianza entre los nazis y Elisabeth Nietzsche, alguna otra referencia sobre Wagner. Mientras estuve viviendo en Nueva Orleans, escribí un libro de ficción que se llamó “Fuga permanente” y el primer cuento de ese libro es un cuento sobre un descendiente de Nietzsche que está en un bar en Santiago de Chile.

Allí hacia alguna referencia a lo poquito que había averiguado, eso lo escribí en el 2001. Entonces lo primero que escribí sobre el tema fue algo de ficción, doce años antes de que escribiera la crónica, porque la crónica la escribí en el 2013. Hace cuatro años di con el libro de un periodista inglés que había ido a Paraguay a finales de los noventa, que había tenido acceso a un archivo en alemán de todas las cartas que se habían escrito Elizabeth con el filósofo. Y entonces, por fin, tuve acceso a material de primera mano que me informaba con datos precisos la forma en que se había dado el proyecto fundacional de Nueva Germania. Ya con esa información tomé notas, traduje las cartas y me fui a Paraguay. Regresé luego de doce años de haber estado ahí. Tomé un bus desde Asunción rumbo a Nueva Germania, entrevisté a la gente que encontré, tomé fotos, y ya a partir de esas entrevistas que hice en el lugar pude armar la crónica.

El proceso de producción en Gabriela Alemán pasa por varias etapas. En el caso de la crónica a la que hace referencia, tuvo que esperar doce años para dar con la información precisa, con datos válidos, para arriesgarse a reportearla. Mientras tanto, el tema lo escribió a manera de cuento para una revista de literatura. Tomarse el tiempo que se tomó para elaborar el texto periodístico demuestra que tiene claras las diferencias entre ficción y no ficción. La autora se sitúa en el camino de la crónica y para ello emplea procedimientos narrativos del campo literario. Con ello construyó su texto y posicionó su mirada sobre un tema que lo tuvo pendiente por espacio de doce años.

5.2.2.6. El trabajo bajo presión como aspecto clave para cumplir con los temas asignados: Marcela Ribadeneira

Para Marcela Ribadeneira, el trato con los personajes debe ser a través de contactos personales antes que los telefónicos o por redes sociales. El tema es propuesto por ella, generalmente. Hace un mapeo de sus entrevistados y se establece plazos para coordinar los encuentros con ellos. El tiempo destinado a la reportería es de uno a tres meses. El trato con el editor lo realiza vía *e-mail* o mediante encuentros virtuales por *Skype*.

Los plazos que maneja Marcela Ribadeneira son, generalmente, de tres a cuatro semanas. Si por algo aspira a que mejoren sus ingresos económicos es para poder elegir solo los temas que le apasionan. En todo caso, sostiene que trabajar bajo presión de los plazos es algo que no le incomoda, sino que, al contrario, le ayuda a estar menos distraída y a concentrarse para poder cumplir con los trabajos que acepta. Esta cronista considera que es fundamental que en el día a día un autor se organice y tenga horarios fijos para poder ser más productivo.

Yo soy mucho más productiva si empiezo a escribir a partir de las seis de la mañana. Luego, hacia las once, ya empiezo a sentirme cansada. Cuando escribo de noche puedo escribir durante toda la madrugada para cumplir con los temas que me encomiendan las revistas para las que trabajo. Trato de cumplir con todo, porque el freelance vive una triste realidad: cuando dices que no a algo, probablemente ese medio o empresa que te asignó ese tema jamás te llamará ni jamás te volverá a ofrecer nada más. A veces quisiera que los medios me pidieran con más anticipación los temas, pero se hacen compromisos en los que tienes que ceder hasta cierto punto y

es difícil encontrar el equilibrio. En cuanto a la relación del periodismo con la literatura, yo creo que son disciplinas que requieren procesos creativos similares. Son cosas distintas, porque en la ficción puedes mentir mientras que en la no ficción no. Sin embargo, en ambos oficios dispones de los mismos mecanismos, las mismas herramientas narrativas entran en juego. Para contar una historia de ficción tú usas estructuras narrativas, tienes herramientas literarias para construir esa historia. En el periodismo literario para construir una crónica usas exactamente los mismos recursos de composición, usas exactamente la misma estructura, entonces construyes una historia que, obviamente, tiene que basarse en hechos y datos reales, pero que está hilvanada, por así decirlo, con una puntada literaria. En la confección, en el tejido literario, la cuestión es igual, es como el envase para algo completamente creado por ti, inspirado en la realidad. Te tienes que basar estrictamente en los hechos. Hablar en primera persona, en tercera, por darte un ejemplo cualquiera da igual, porque finalmente tienes que hacer esas elecciones en base a cuál es la mejor manera de contar esa historia.

El proceso creativo de Marcela Ribadeneira está basado en escribir sobre detalles que le llamen la atención. Por ello construye sus historias apelando a un hecho que genere cierto efecto de sorpresa en los lectores. Para esta autora, la literatura es básica en el periodismo porque le otorga las herramientas necesarias, los procedimientos narrativos, que dotarán a su texto de sentido, ritmo y estilo. Con estos recursos, sostiene, podrá narrar mejor la historia que se propone contar.

5.2.2.7. Contar la vida real de los personajes como si fuera una película: Esteban Michelena

Esteban Michelena establece vínculos para dialogar con sus personajes por lo menos en tres ocasiones. Generalmente es él quien propone los temas. Hace un mapeo de sus entrevistados y se establece plazos para coordinar los encuentros con ellos. Regularmente, el tiempo destinado es de un mes. Sostiene diálogos frecuente con el editor. La historia de vida de este cronista está atravesada por su forma de ver el mundo y por la inclinación natural que tiene hacia géneros como la crónica. Le han impuesto temas con los cuales no se ha sentido tan cómodo. No obstante, ha resuelto estos inconvenientes redactando textos periodísticos-literarios sin importarle el tema asignado por los editores. De esta forma llegó a cubrir hasta desfiles de modas desde la perspectiva de la crónica. Pese a ello, reconoce que la reportería exhaustiva y la búsqueda de datos precisos son aspectos elementales en este y en todo tipo de periodismo. Suele reportear casi hasta dos o tres meses sobre un tema que le interesa. En cuanto a su forma de recopilar datos, Esteban Michelena gusta de la improvisación. Suele no ir con un plan prolijo para la realización de las entrevistas. Su estrategia es averiguar todo lo que pueda de los personajes antes de dialogar con ellos. Este proceso de reportería previa le ayuda para no caer en temas que ya han sido tratados en otros medios. Su meta, su objetivo, es contar la vida de los personajes que trata en las crónicas como si fuera una película, narrar la vida real de tal forma que parezca fantasía. Explica:

Siempre trato de no torturar la realidad, trato de ser fiel a ella y no exagerar lo que cuento. Si estoy en el estadio y escribo sobre un jugador que falló un lanzamiento de tiro penal y hacía sol, no puedo escribir que llovía para hacer más dramático el error. Creo que no hay mejor escuela que leer a los grandes autores ya clásicos en el

periodismo literario. “A Sangre Fría” de Truman Capote, por ejemplo, es algo que todo el planeta debería leer, porque eso es como ver jugar a Brasil, algún día tienes que verlo. Sobre los plazos para escribir una crónica, suelo tener la cabeza bien amoblada, por eso le dedico unas tres o cinco horas diarias a la escritura de mi historia para tenerla lista. Creo que mis años de experiencia en el periodismo han desarrollado en mí una habilidad para ya tener en mi mente cómo debe ir el principio y el final de una crónica. Acostumbro tomar muchos apuntes, sacar lo esencial que me ha dicho el personaje e ir construyendo escena por escena. Otra cosa que también trabajo, y mucho, son los inicios. El comienzo de la crónica debe ser muy atractivo, porque de lo contrario no podemos competir con la industria del entretenimiento y, si eso sucede, nuestra crónica será intrascendente porque nadie se ha tomado la molestia de leerla. En cada crónica busco que la gente disfrute con mi estilo.

Los procesos creativos y de producción de textos están relacionado con la mirada que Esteban Michelena intenta construir en sus crónicas. Pese a que admite no ser muy prolijo en la recopilación de datos, realiza un proceso de reportería previa para destacar lo más significativo de sus personajes.

5.2.2.8. Las herramientas de la ficción al servicio de la crónica: Juan Fernando Andrade

Juan Fernando Andrade contacta a sus entrevistados telefónicamente y acuerda encuentros personales con ellos. Por lo general, es él quien propone los temas. Elabora un listado de personajes a entrevistar, realiza un cronograma tentativo para la reportería, sistematiza los datos a medida que los va consiguiendo. El tiempo destinado a la elaboración de una crónica es de uno a tres meses. El trato con el editor lo realiza vía *e-mail* o mediante

encuentros virtuales por *Skype*. Sus hábitos en la reportería se complementan con la escucha y transcripción de las grabaciones de las entrevistas realizadas, organización de datos y elaboración de borradores del texto.

Este autor considera que las herramientas de un escritor de ficción están hechas para que las emplee el cronista. Cursó estudios universitarios de cine, por eso le gusta que en sus crónicas el lector pueda ver a los personajes, apreciar los escenarios por donde ellos se mueven. Es un admirador de la obra de escritores como Roberto Bolaño, que vivía en la calle, dormía donde podía y que desconocía las reglas de la narrativa. Para Juan Fernando Andrade es importante valorar el testimonio de la vida de un autor, porque su obra debe ser inseparable de su vida. El ejercicio periodístico le ha enseñado a ser metódico en su forma de trabajo, a ser puntual en la entrega de sus textos. Un representante de una editorial le dijo una vez que necesitaba acabada su novela en un año y él trabajó por más de diez horas diarias durante un par de meses para terminarla. En las revistas para las que trabaja le enseñaron a respetar las horas y las fechas de cierre de la edición. Esta práctica la ha llevado en todas sus facetas como autor y le ha servido. En cuanto a su proceso creativo, le ha tocado escribir en aviones, en hoteles, en baños, en trenes, en discotecas. Define a la crónica como la oportunidad que tiene un autor de contar la verdad como si fuera mentira, transferir la noticia al formato relato y convertir un hecho o un rumor en historia.

La crónica sirve para contar temas importantes de la mejor manera posible. Por ello requiere que la prosa empleada por el autor sea clara para que narre historias memorables. Yo ya había hecho cuentos cuando incursioné en el mundo de la crónica y, sin pensarlo mucho, le di a mis primeros textos periodísticos la forma de un cuento.

Y escribiendo me percaté que eso es la crónica, que al servicio de este género tenemos todas las herramientas del mundo de la ficción. La única diferencia es que en la crónica no mentimos y además debemos realizar una ardua tarea de reportería. Mi forma de investigar se basa en viajar al lugar de los hechos y entrevistar allí a quienes posteriormente serán mis personajes. Suelo viajar mucho y recopilar datos que respalden mi investigación. Me apasiona ver el fruto de mi trabajo y saber que ese trabajo le es útil a mucha gente.

En cronistas como Juan Fernando Andrade, el proceso de producción está determinado por sus aficiones a la música y al cine. Como incursionó en la literatura maneja los procedimientos narrativos empleados en la ficción y trata de aplicarlos en la crónica. Sin embargo, sostiene, es fiel al dato riguroso y a la exhaustiva documentación y reportería.

5.2.2.9. El encanto de la narración y una investigación rigurosa van de la mano: Francisco Febres Cordero

En su faceta de cronista, Francisco Febres Cordero prefiere contactar personalmente a sus personajes y sostener varios encuentros con ellos. El tema es propuesto por él. El trato con el editor es al inicio y al final de la crónica: al inicio para acordar los términos de la historia y al final para pulir el texto y presentar una versión definitiva.

Al momento de elaborar una crónica trato de reunir toda la información posible. Sé que esto es periodismo, que esto no es de escribir bonito y nada más. La reportería que hago, por ello, es rigurosa. Recuerdo cuando hice una crónica sobre Camargo, un violador y asesino en serie que atemorizó a todo el Ecuador durante muchos años.

Esta historia fue particularmente especial porque los padres de una de las víctimas me abrieron la puerta de su casa y me mostraron la habitación de su hija de quince años que fue abusada y estrangulada brutalmente por este sujeto. Yo recuerdo que las cosas de la niña: sus muñecas, sus juguetes, sus perfumes y espejos, todo, todo estaba en orden desde el día en que ella se fue de casa. Ellos habían dejado el cuarto intacto y lo habían abierto especialmente para mí. Y ahí, llorando, me contaron la tragedia. Por eso creo que no hay nada como un trabajo de campo riguroso para escribir una buena crónica, porque cuando no investigas bien vas dejando esas fisuras a lo largo del texto. Y el lector lo nota. Las debilidades del texto se van evidenciando. El trabajo de un buen cronista es entregar una excelente historia y eso significa agregar dosis de una magnífica narración con una buena investigación. No hay nada más.

El cronista ecuatoriano Francisco Febres Cordero busca dotar a su texto de sentido a través de la narración de historias en las que esté presente una investigación rigurosa. Documenta toda la información disponible sobre la historia y sobre su personaje, establece un cronograma y elabora con frecuencia borradores de sus textos. Regularmente, el tiempo destinado para la reportería es de dos meses.

5.2.2.10. En busca de historias memorables: Ileana Matamoros

La tarea de recopilar múltiples datos e información es característica de muchos investigadores y cronistas. Ileana Matamoros es una de ellas. El tema es propuesto por el editor. Analiza la factibilidad del tema, hace un cronograma y se fija plazos. Regularmente, el tiempo destinado a la reportería es de un mes. El trato con el editor lo realiza vía *e-mail* o mediante encuentros virtuales por *Skype*.

Cuando me propuse hacer la historia sobre una orquesta sinfónica integrada por niños y jóvenes muy pobres, ni siquiera sabía exactamente lo que quería. Había leído eso en un boletín de prensa, en una nota apartada de todo, cuando me dije que ahí estaba una gran historia que necesitaba ser contada. Entonces busqué el sector El Guasmo de Guayaquil en el Google Maps y me fijé en lo lejano que estaba de la gran ciudad. Desde ese sitio salían estas jóvenes promesas de la música, desde ese sitio tan miserable salían a encontrarse con una oportunidad que lo era todo para ellos. Hablar con ellos, con sus familias, fue una experiencia única. Esas esperanzas fue lo que traté de plasmar en el texto. Es difícil, no siempre se puede lograr lo que uno se propone. La apertura que uno tenga por parte del editor siempre será un apoyo imprescindible, porque puedes acordar, entre otras cosas, el espacio y la estructura que va a tener tu texto. Yo creo que ahí todo es más fácil, porque si el editor te da un mes o dos para dedicarte a trabajar en tu historia, fácilmente podrías ajustarte a esos plazos.

El proceso de producción de esta autora está caracterizado por la indagación en la información publicada anteriormente sobre sus personajes y en la elaboración de un mapa de preguntas para formularlas en los diálogos que sostiene con ellos. Prefiere, generalmente, recopilar información sobre sus posibles entrevistados y después contactarlos. Considera que los acuerdos a los que un autor llegue con el editor definirán la versión final de su texto.

5.2.2.11. Conclusiones del análisis de la segunda dimensión de las entrevistas biográfico-narrativas

En el trato con sus personajes y con el editor, en la forma en que eligen los temas, en los plazos de reportería o en las formas de investigar, en estos aspectos tratamos de establecer una rutina de los cronistas ecuatorianos. La transcripción de las entrevistas biográfico-narrativas de estos autores no sigue un orden lineal ni los hallazgos los hemos sistematizado en tablas, porque al igual que la crónica periodística intenta rescatar las voces originales de los personajes a través del procedimiento narrativo del diálogo, nuestro estudio ha pretendido rescatar el testimonio de los autores analizados por medio de la herramienta metodológica propuesta. La concepción de las rutinas de los cronistas no difiere de los hábitos del reportero de planta. Coincido con Tuñez (1999) para definir que las rutinas de producción son “pautas de comportamiento consolidadas en la profesión, asimiladas por costumbre y habitualmente ejecutadas de forma mecánica, que están presentes en todo el proceso de producción informativa” (p. 148). En este sentido, la segunda dimensión analizada arrojó como resultado que los cronistas ecuatorianos prefieren tener uno o varios encuentros personales con sus personajes antes que el uso del correo electrónico o del *Skype*. En la mayoría de los casos, el tema es acordado entre el editor y el cronista.

Respecto del trato del autor con el editor, un estudio de Luengas (2012) sobre la versión mexicana de la revista *Gatopardo*, señala que en primera instancia el cronista escribe una versión de su texto y lo revisa detalladamente en conjunto con el editor del medio. Posteriormente, el periodista prepara un nuevo texto en el que aplica las correcciones sugeridas. Este proceso de revisión se complementa de la siguiente forma:

La revisión de un segundo borrador es mucho más lineal y las correcciones por lo general son de cambiar ciertas palabras o de organizar los textos y las escenas de otra manera. Luego se pide un tercer borrador con el trabajo de estas cosas más finas, con la propuesta de un sumario y de los posibles títulos. La tercera entrega prácticamente es la final. La extensión promedio debe ser de 20 mil a 30 mil palabras. Después de la aprobación del editor pasa finalmente por el proceso de corrección y diagramación (Luengas, 2012, p. 88).

Este proceso de obtención de información, para luego narrarlo en una historia, conlleva una reportería exhaustiva de documentación y a la que se le destinan meses de trabajo. Los datos obtenidos se presentan a modo de un relato de ficción. Los pensamientos y emociones de los personajes se sitúan en circunstancias específicas de tal forma que el destinatario de la crónica siente que va viviendo los hechos a medida que los va leyendo. Las relaciones entre el periodista y sus personajes, constituyen una rutina de trabajo. El cronista cumple, igual que el reportero de planta, las fases de las rutinas de producción propuestas por Wolf (1987): la recolección, la selección y la presentación del material. Al cumplirse estas tres fases se configura una rutina periodística que llega a plasmarse en el texto que producen estos autores. En este sentido, el acceso del cronista a sus personajes es una tarea que puede definir la historia en sí. En nuestro estudio, los cronistas consultados señalaron que también obtienen información de sus personajes consultando sus entornos: familiares, allegados, amigos o enemigos. Así como en el periodismo tradicional no hay normas específicas para el trato de las fuentes, tampoco lo hay en la crónica ni ello fue expuesto así, dogmáticamente, en las respuestas de los entrevistados en nuestra investigación.

Para graficar mejor este aspecto veamos el proceso de trabajo de Gay Talese, un maestro del periodismo literario. La concepción de este autor radica en que esta tendencia reclama un enfoque más imaginativo sin alterar la verdad y permite al escritor introducirse en

la narración como lo hacen muchos, o asumir el papel de observador imparcial, como prefieren otros. Este autor expone así su método de trabajo:

Trato de seguir a mis personajes sin entrometerme mientras los observo en situaciones reveladoras, anotando sus reacciones y las de los demás ante ellos. Intento integrar toda la escena, el diálogo y el talante, la tensión, el drama, el conflicto, y luego procuro plasmarlo todo sobre el punto de vista de las personas sobre las que estoy tratando, revelando incluso cuando sea posible, el pensamiento de estos individuos mientras los describo. Esta última percepción no se logra, evidentemente, sin la total cooperación del sujeto, pero si el escritor goza de la confianza de sus personajes en las entrevistas es posible, haciendo la pregunta adecuada en el momento justo, descubrir y relatar lo que pasa en la mente de otras gentes (Talese, 1975, p.7).

El testimonio de Talese es esencial para comprender la manera de investigar y la forma en que cada cronista emplea diversas estrategias y métodos. Respecto de la forma en que son elegidos los temas, la mayoría son o acordados con el editor o propuestos por los autores. Y, finalmente, sostienen un diálogo permanente con el editor a medida que va avanzando la investigación. Los rasgos de estas rutinas están presentes en los procedimientos narrativos con los que los cronistas construyen sus textos. Indagaremos en esta relación más adelante.

5.2.3. Análisis de la tercera dimensión: procesos creativos

La tercera dimensión analizada consideró los procesos creativos de los cronistas ecuatorianos. Este proceso lo hemos organizado en cinco categorías: espacios de creación, formas en que se estructuran los textos, recursos literarios empleados, proceso de escritura, tiempos de escritura, edición y publicación. La singularidad de las respuestas y la particularidad de cada aspecto marcan los resultados a los que hemos llegado. La relevancia de este punto radica en que él se evidencia la mixtura con los procesos de producción y los procedimientos narrativos. Veamos, en detalle, esta tercera dimensión que proponemos: procesos creativos, autor por autor.

5.2.3.1. Los procedimientos narrativos que vienen de la formación literaria: María Fernanda Ampuero

Entre los hábitos en la reportería de María Fernanda Ampuero consta el hecho de recoger información y documentarse acerca de sus entrevistados antes de dialogar con ellos, elabora borradores de sus textos, sistematiza los datos recogidos y suele escribir mientras los va obteniendo. Esta autora prefiere dialogar con el editor ante cualquier duda que surja. El lugar donde suele escribir es en la biblioteca de su casa en horas de la madrugada. Los textos los estructura mientras va recopilando los datos. Suele empezar escribiendo el titular de su historia. En cuanto a los procedimientos narrativos más empleados en sus textos, prefiere usar la reconstrucción de escenas y construir diálogos en sus textos. Estas escenas no siguen un orden lineal. Pretende disponer de un dato sorprendente para empezar el texto y generalmente lee el texto junto a colegas periodistas para conocer criterios sobre la historia. Elabora cuatro o cinco borradores de sus crónicas antes de enviar la definitiva a su editor. El tiempo destinado a la escritura y edición del texto puede abarcar hasta seis meses de trabajo. Para esta cronista, el diálogo es uno de los procedimientos narrativos empleados en su trabajo porque pretende dotar a sus textos de las voces originales de sus personajes.

Con respecto al uso del dialogo, yo creo que es una cosa mía, que viene de mi trabajo como escritora. No voy hacer diferencia entre escritora de ficción y no ficción, creo que es momento de que no hagamos esa diferencia. Los diálogos le van dando agilidad al relato que intento construir. En cuanto al uso de la primera persona, yo creo que eso se va dando según la historia. En el texto “¿Qué no ves que estamos en crisis?”, hay una parte en la que cuento mi experiencia, porque yo perdí el trabajo también en la crisis y entonces había decidido que eso no lo iba a incluir, me parecía

que era innecesario hacerlo. Sin embargo, se lo conté a mi editora durante una conversación y ella me instó a incluirlo, pero yo le dije que era mi vida privada. Y ella, finalmente, me dijo que lo contara de la manera menos invasiva posible. Trata, me dijo, que aparezca la explicación de porqué estas contando esta escena íntima. Y entonces decidimos hacerlo así. Con esto aprendí que si escribes en primera persona y te incluyes en el texto, es porque tú lo estás viviendo.

En este apartado nos percatamos de algunos rasgos que los procesos creativos y de producción de los cronistas ecuatorianos van dejando en los textos. El uso de la primera persona y la recreación de ciertas escenas son inducidas o propuestas por la editora de la revista *Gatopardo*, Leila Guerriero. Por ello, el empleo de estos procedimientos narrativos tiene relación con el proceso creativo, con las rutinas de escritura del cronista. Encontrar esos rasgos, hacerlos visibles, es el foco de nuestro estudio. Sobre ello Arfuch (2002) señala que la perspectiva biográfica adquiere relevancia al momento de dar cuenta de las rutinas de los autores, porque explora en la escena de la escritura del escritor, un espacio en el que se condensan su inspiración y rutina. Las indagaciones sobre los procesos y rituales de escritura siempre están presentes. Es decir, que la trayectoria vital de un autor va dejando huellas en su trabajo. En el texto de María Fernanda Ampuero, “¿Qué no ves que estamos en crisis?”, esto puede apreciarse en el siguiente fragmento:

El ruido de la crisis rebotando en la cabeza: otro parado en un país de parados. Pero, un año después, sólo una de las dieciséis personas despedidas ese día ha tenido que volver a casa de sus padres. El resto está trabajando. Varios encontraron otro empleo. Uno tiene dos de medio tiempo, otro ha montado su propio negocio editorial, otra va de reemplazo en reemplazo como quien va de liana en liana, otro está en una ONG.

Hay varios *freelances* que, con los sobresaltos de la condición, se confiesan mejor que antes. Lo sé bien: yo soy una de ellos¹².

Hacia el final del párrafo la autora se involucra, se introduce en la historia cuando brinda referencias de la actividad de los *freelances*, actividad que ella ejerce y que sirve como pretexto para el uso de la primera persona. No obstante, lo que sigue a continuación no es el detallado análisis de la experiencia de la cronista, sino la situación de contexto y una mirada a los diarios de entonces. En este caso, ella sintió la crisis, ella también se quedó sin empleo. Con esa frase, y refiriéndose a los *freelances*, narra parte de su experiencia: “Lo sé bien: yo soy una de ellos”. Con ello, el texto íntegro que presenta esta autora cuenta con profundos vínculos con la trastienda de sus procesos creativos y de producción. La narrativa de esta historia construye el mundo de la crisis y la emparenta con la migración desde el punto de vista de un sujeto, la autora, que recuerda y narra. Al hacerlo da saltos en el tiempo, evoca, emplea la analepsis, pretende situar un origen del fenómeno y explica su experiencia. De esta forma, estos elementos se encuentran íntimamente relacionados.

5.2.3.2. La construcción de escenas y las voces de los personajes definen el sentido de la crónica: Juan Carlos Moya

Juan Carlos Moya organiza los antecedentes de un tema o de un personaje antes de empezar la reportería. Analiza la factibilidad de la historia, establece un cronograma de reuniones y encuentros con sus entrevistados. Archiva la información que no va a utilizar y jerarquiza los datos obtenidos. Suele empezar escribiendo el titular y construir posteriormente las escenas de las que estará compuesta su historia. En cuanto a los procedimientos narrativos

¹² Revista *Gatopardo*. Revisado el 28 de marzo de 2015 desde Internet: <http://gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=145>

más empleados en sus textos, prefiere recrear escenas y construir diálogos. Por lo general, este cronista empieza su crónica aportando información novedosa.

Me gusta captar las voces de mis personajes, transcribir sus diálogos y encontrar esa espontaneidad al hablar que, muchas veces, se pierde cuando pasamos del lenguaje oral a una forma de escritura. Las escenas, por otro lado, definen el ritmo narrativo de una historia, a través de ellas podemos poner lo mejor de nuestro estilo. Me gusta ir transcribiendo lo que voy investigando, porque así organizo mejor la información. Suelo escribir en mi habitación, porque no hay nada como la concentración, como el silencio, para volver a escuchar las voces de tus personajes. Al final, todo se resume en construir y reconstruir los datos que obtenemos. Y, obviamente, en darles una forma narrativa.

Las crónicas de Juan Carlos Moya se caracterizan porque no sigue un orden cronológico en el transcurso del relato. Su historia está estructurada en breves escenas. El tiempo que destina a la escritura y edición del texto es generalmente de un mes.

5.2.3.3. La reportería de una historia define los procedimientos narrativos: Sabrina Duque

Sabrina Duque mantiene sucesivos encuentros con sus personajes, transcribe íntegramente las entrevistas obtenidas y después decide qué datos le serán útiles y cuáles no. Esta autora selecciona y jerarquiza determinados datos entre todos los que obtuvo, omite otros de menor importancia y apela a recursos y expresiones que permiten crear la ilusión de que el lector está presente en el lugar de los hechos. El lugar donde suele escribir es en la

biblioteca de su casa en horas de la madrugada. Suele empezar a escribir una vez que ha recopilado la mayor cantidad de información posible. Prefiere reconfirmar datos con sus personajes y los llama si tiene alguna duda.

Yo creo que la historia finalmente reportada es concebida en la mente del cronista antes de ser escrita en el ordenador. Y es entonces, mientras piensas la forma que tu historia va a tener, cuando te das cuenta de los procedimientos narrativos que puedes emplear. Por ejemplo, yo soy de las que me gusta utilizar muchos diálogos, pero si en la reportería previa no hay un solo diálogo interesante que pueda transcribir, simplemente no empleo este recurso. Es decir, no lo fuerzo a estar incluido, porque se me da la gana. Lo que trato de decir es que la historia te va diciendo qué procedimientos narrativos puedes ir ubicando, no al revés. La crónica no es un género en el que importe escribir bien y nada más. Importan un montón de cosas. El trato que se tenga con el editor es básico para que tu historia trascienda, porque en las charlas con tu editor es cuando la historia va tomando una estructura y teniendo un sentido. De las charlas que he tenido con mis editores he aprendido más que todos mis años en la universidad. Así de simple.

En cuanto a los procedimientos narrativos más empleados en sus textos, Sabrina Duque prefiere usar la reconstrucción de escenas. Ocasionalmente mantiene reuniones vía *Skype* con su editor cuando tiene dudas puntuales sobre el avance de la investigación. El tiempo destinado a la escritura y edición del texto oscila entre dos semanas a un mes.

5.2.3.4. Por una escritura prolija y trascendente: Santiago Rosero

Los hábitos profesionales que suele emplear el cronista ecuatoriano Santiago Rosero son la puntualidad, la observación rigurosa del cierre de edición, el respeto a los personajes, la lectura de publicaciones o documentación publicada en torno al tema. Regularmente, el espacio donde desarrolla su proceso de escritura es en su habitación y estructura los textos en la medida en que va recopilando los datos.

Hace poco hice una crónica sobre los amoríos escondidos de Hollande, el presidente francés. Fue un texto entretenido, con mucho humor y que les encantó a los editores. Por eso cuando escribo trato de complacerme, pero ocurre que yo soy difícil de complacer. En cuanto a la estructura de las crónicas, suelo empezar escribiendo el titular y construir después las escenas que integrarán mi historia. Sobre los procedimientos narrativos utilizados, prefiero el empleo de análisis y prolepsis, la reconstrucción de escenas y el uso de diálogos.

Por lo general, este cronista pretende disponer de un dato sorprendente para empezar el texto. Suele leer el texto junto a colegas periodistas para conocer criterios sobre la historia. En la reconstrucción de escenas no sigue un orden lineal. Elabora cuatro o cinco borradores antes de enviar la crónica definitiva a su editor. El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es aproximadamente de un mes.

5.2.3.5. La búsqueda del comienzo perfecto a través de imágenes memorables: Gabriela Alemán

Entre los hábitos de reportería de Gabriela Alemán se incluye la sistematización previa de los datos obtenidos como antecedentes, así define la información que pretende conseguir de cada entrevistado. Esta autora suele transcribir la totalidad de sus entrevistas, realiza borradores de sus trabajos y suele no desecharlos, sino organizarlos. Además, prefiere escribir en la cocina de su casa y en los lugares soleados, mientras escucha música clásica de fondo. A la hora de empezar sus crónicas opta por una comparación o una metáfora. En la reportería indaga en detalles que considera esenciales para reconstruirlos en la historia. Su proceso creativo empieza con la presentación del personaje en su tiempo y su espacio. Se preocupa por configurar la figura de un narrador omnisciente. Dota a la historia de procedimientos narrativos como la reconstrucción permanente de escenas para lograr la agilidad en el relato. Prefiere no emplear diálogos, sino frases cortas y directas de sus personajes. El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de un mes. Dialoga con su editor antes de enviar el texto definitivo. Gabriela Alemán pretende, con su escritura, mantener el ritmo narrativo de principio al fin de la crónica. En su historia sobre la fundación de Nueva Germania en Paraguay, por ejemplo, busca aproximar al lector través de variaciones desde la primera a la tercera persona. Para cumplir su propósito involucra otros procedimientos. Veamos cuáles son:

En esta crónica en particular que realicé en Paraguay traté de poner al servicio del periodismo las herramientas que ofrece pródigamente la literatura. Para avanzar en el texto realicé permanentes saltos temporales. La narración, tanto del presente como del pasado situado en el siglo XIX, la hago por medio de elipsis y también con la

separación de párrafos. Nueva Germania es un pueblo que se diferencia de los otros pueblos del Paraguay porque está muy bien señalizado, tiene unas veredas increíbles, tiene unas calles pavimentadas impresionantes en comparación a otros sitios, pero el momento en que yo comencé a preguntar a la gente que encontraba por la fundación del lugar me di cuenta que no tenían idea cómo se dio ni que habían llegado las familias que llegaron. Encontré pistas en un hombre que estaba en un restaurante. Él me indicó dónde estaba la antigua casa de los Nietzsche. Entonces llegué a esa casa linda, que yo imaginé que era la casa de Elizabeth Nietzsche, la hermana de Friedrich, y luego me fui enterando que era la casa que se utilizó como tienda del lugar. Cuando me señalaron un terreno lleno de maleza, me dijeron que ahí había sido la casa y lo primero que me encontré fueron unos patos caminando, buscando semillas, buscando sombra en el calor. Estos patos fueron para mí una imagen muy fuerte, porque era toda la historia de la fundación de un pueblo reducida a cinco patos caminando sobre una tierra roja abandonada. Apenas vi esos patos supe que allí tenía un dato interesante, no sabía cómo iba a armar la crónica, pero cuando miré a estos animales me dije: “Por aquí tengo que comenzar”. Y así lo hice.

Para Gabriela Alemán la crónica es un fenómeno complejo que ha ganado terreno entre los lectores. Muchos de ellos, sostiene, ahora están esperando leer crónicas con la misma expectativa e intensidad con la que leen cuentos o novelas. La relación entre los procedimientos narrativos utilizados y el proceso de producción de esta cronista se evidencia en la reportería realizada. Los patos que la autora observó en Nueva Germania, Paraguay, le sirvieron para elaborar la introducción de su historia y estructurar un relato en el que la desolación y desesperanza constituyen los rasgos más distintivos.

5.2.3.6. Cuando la responsabilidad es mayor en la crónica que en la ficción: Marcela Ribadeneira

Marcela Ribadeneira considera que lo importante en la crónica es encontrar una voz narrativa en el relato periodístico-literario. Encontrar esa voz no depende del estilo, sino del tema, de la historia que el cronista va a contar. Saber cómo contar se define desde el comienzo del relato y eso es mitad intuición y mitad conocimiento del oficio, experiencia. Ha visto cómo, de forma inexplicable, ciertas publicaciones tienen formatos fijos para abordar un determinado tema, porque piensan que eso se puede aplicar para todo, sin entender que hay ciertas elecciones estilísticas y narrativas que el cronista va tomando sobre la marcha. Sobre sus horarios de escritura, sostiene que prefiere escribir por las mañanas, no ver redes sociales, tener un café a la mano y escribir durante cinco o seis horas seguidas. Respecto al lugar donde redacta sus crónicas, señala que le gusta hacerlo en un lugar cómodo, en la sala de su casa, sentada en un sillón junto a una mesita a la altura de su computador.

Creo que todos tenemos un estilo. En mi caso, me interesa aprender cada vez más y pulir permanentemente mis textos. Hay bastante trabajo detrás de lo que hago. Me interesa que nada esté gratuito, que no haya una sola palabra que le sobre a la oración, poder decir las cosas de la manera más clara y simple posible, eso me interesa. Pienso que hay una responsabilidad mayor cuando escribes una crónica que cuando escribes un texto de ficción, porque tu estilo y los procedimientos narrativos que seleccionas deben servir para el propósito de darle a esa historia la dimensión que puede tener. Además, el cronista debe saber que esa historia no tiene que tergiversarla para efectos dramáticos. Yo creo que a través del periodismo literario el cronista es un vehículo para contar historias de personajes totalmente desconocidos y

de situaciones muy cotidianas, pero también de cosas muy poderosas, para darle un rostro humano a problemáticas, conflictos y realidades que son trascendentales para la sociedad. Por ejemplo, el Premio Nobel de Literatura que se otorgó en el 2015 a Svetlana Alexiévich es un reconocimiento al periodismo. El libro de esta autora “Voces de Chernóbil” trata, justamente, de darle voz a todas las víctimas de una tragedia. Yo crecí sabiendo que pasó algo en algún lado del mundo, pero no hallaba una conexión empática con eso. A través del periodismo literario encontramos una conexión con grandes realidades. Y ese es el gran mérito de esta forma de mirar la realidad.

Marcela Ribadeneira realiza comparaciones sobre los acontecimientos que reporta e intenta comprender la forma en que se producen. En cuanto a los procedimientos narrativos empleados en sus textos, suele emplear la reconstrucción de escenas a medida que va avanzando en sus crónicas, emplea recursos como la análisis y prolepsis. Utiliza, además, frecuentes diálogos entre sus personajes. Durante su proceso creativo pretende encontrar la voz narrativa de su historia y construir la figura del narrador que contará el relato periodístico. Ocasionalmente mantiene reuniones con el editor vía *Skype* cuando tiene dudas puntuales sobre el avance de la investigación. El tiempo que se dedica a escribir un texto es, generalmente, de un mes.

5.2.3.7. En busca de las frases memorables: Esteban Michelena

Esteban Michelena ha incursionado en la ficción con algunos textos. No obstante, tiene muy claras las diferencias con la no ficción. Durante un encuentro de cronistas realizado en Cartagena de Indias tuvo la oportunidad de intercambiar criterios con los

escritores argentinos Martín Caparrós y Leila Guerriero. De este encuentro sacó como conclusión que lo importante es servirse de los procedimientos narrativos para construir una realidad y que esa realidad no puede ser perturbada.

Mis crónicas son absolutamente reales, gente de carne y hueso a las que les pasaron cosas, historias terribles o historias muy lindas, que merecen contarse. Podría decirse que escribo de tal forma que parece ficción, pero la ficción no pasa de ahí. Yo me ato a la realidad. Trato de contrastar cada dato para que mis historias sean creíbles. Las escenas que voy construyendo son cortas, como si escribiera poco a poco una obra de teatro. En mi proceso creativo trato que cada una de esas escenas tenga a su vez su propio mundo; es decir, que cada una de estas escenas tenga un inicio, su cuerpo y su desenlace. Incorporo la información, con datos objetivos, en recuadros. Para tener resultados, yo creo que lo básico es escribir destacando imágenes, porque eso se le queda a la gente en la memoria. Entonces cuando ubicas una frase potente por ahí en el texto, y está en un contexto repleto de imágenes, esa frase se vuelve memorable. Yo he tenido a personas muy amables que me han dicho que se acuerdan de cosas que yo ya ni recuerdo. Y yo, que tengo un lío con la memoria, releo esas frases y sí, veo que ahí hay frases que se quedan retumbando, porque tú les construyes un escenario para que luzcan mejor. Yo busco esas palabras que trasciendan, esas palabras que se aniden en la memoria de los otros por mucho, mucho tiempo.

El lugar donde escribe Esteban Michelena, donde se desarrolla su ritual de escritura, es en su estudio, ubicado en el piso donde vive. Para empezar a trabajar saca la libreta y

transcribe lo que ha considerado los datos más relevantes. Prefiere escribir durante las madrugadas, por la calma que le transmite ese horario. Ocasionalmente, mantiene contactos vía correo electrónico con su editor cuando tiene dudas puntuales sobre el avance de la investigación. El tiempo destinado a la escritura y edición del texto oscila de dos semanas a un mes. Suele grabar y tomar notas simultáneamente. Cuando comienza su proceso de escritura opta por volver a escuchar la grabación de la entrevista realizada a su personaje, entonces se da cuenta de la forma en que ha ido cambiando su respiración a lo largo del diálogo. Por ello prefiere no hacer entrevistas por *Skype*, sino personalmente, porque pretende captar la esencia del diálogo, así como las reacciones y gestos de sus personajes. Todo esto porque, a criterio de Esteban Michelena, una crónica debe ser capaz de transmitir múltiples sensaciones y el autor debe estar con sus cinco sentidos atentos, para que la historia que narra le deje una huella indeleble en la cabeza a los lectores.

5.2.3.8. La fidelidad a las voces de los personajes: Juan Fernando Andrade

Juan Fernando Andrade mantiene encuentros constantes con el editor. Generalmente, el lugar donde desarrolla su proceso de escritura es en la terraza de su casa o en el bar luego de conversar con algunos de sus amigos. Suele empezar a escribir una vez que ha recopilado la mayor cantidad de información posible. Prefiere reconfirmar datos con sus personajes y por ello los llama si tiene alguna duda. Los procedimientos narrativos que más utiliza son la reconstrucción de escenas y el uso de diálogos. A cada una de sus historias pretende dotarlas de un sentido y busca configurar una voz narrativa que sea coherente con el relato que va a contar. La construcción de ese narrador es una de sus principales preocupaciones al momento de estructurar su texto. En su proceso creativo este cronista elabora esbozos sobre la forma que tendrán sus escenas y reconstruye el inicio y el final de la crónica de forma constante

hasta estar satisfecho con el texto elaborado. Una vez cumplido este requisito envía la historia a su editor para la publicación. El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de tres semanas. Leamos lo que este autor nos dice sobre su experiencia:

Cuando escribo crónicas trato de acercarme lo más que pueda a mis personajes y también al lector. La crónica es periodismo, no es escribir bonito. Mediante este género publicamos acontecimientos que han ocurrido ya y por eso debemos hacer todo lo posible para que el lector comprenda nuestro trabajo que le presentamos. En la historia que publiqué sobre Galápagos veo que la gente es víctima de las circunstancias, porque casi todos los habitantes de la isla son una comunidad de migrantes que, en ocasiones, son obligados a irse a España, Italia o Estados Unidos. Como esta situación es algo totalmente nueva para los lectores, trato de situarlos y explicarles el fenómeno en su entera magnitud. Lo que quiero decir lo planteo desde el comienzo. Por eso empecé esa crónica así: “En Galápagos casi nadie es de Galápagos. La mayoría de los residentes en la isla son, por así decirlo, especies introducidas”. Este tipo de arranque me da el encuadre necesario para profundizar en lo que quiero explicar y por eso lo mejor es que hablen los personajes. El cronista debe construir sus escenas y seducir al lector en cada una de ellas. Yo trato de ser fiel a las voces originales de mis personajes, para que se sienta su energía. Respeto mucho los modismos empleados por quienes accedieron a darme sus testimonios y trato de no mutilar ni maltratar el lenguaje.

El proceso de producción de esta crónica en particular, “Galápagos *The Ecuadorian dream*”, estuvo influenciado por los escasos días que tuvo el autor para dedicarle a la

reportería. En otras circunstancias hubiera escogido a un personaje o dos para compartir con ellos sus experiencias, hubiera hablado con ellos durante horas y horas para escuchar lo que les ocurría. Sin embargo, en esta ocasión no pudo por el poco tiempo que la revista le dio para estar en el sitio: dos días. Y lo que tuvo que hacer fue recoger los testimonios de muchos lugareños para hacerse una idea de lo que deseaba contar en la crónica. Esto influyó, obviamente, en los procedimientos narrativos empleados, porque en esta historia abundan las construcciones de diálogos, pero pocas escenas construidas. En consecuencia, los rasgos del proceso de producción están presentes en los procedimientos narrativos que el autor, Juan Fernando Andrade, empleó en el texto.

5.2.3.9. Un cronista en permanente formación: Francisco Febres Cordero

Francisco Febres Cordero realiza una reportería previa. Verifica la accesibilidad a sus personajes y si es factible realizar la historia. Sistematiza los datos obtenidos y suele escribir mientras los va obteniendo. Corroboración minuciosamente la información. Dialoga con el editor ante cualquier duda que surja. El lugar donde suele escribir es en la biblioteca de su casa en horas de la madrugada. Prefiere reconfirmar datos con sus personajes y por ello los llama si tiene alguna duda. En cuanto a los procedimientos narrativos más empleados en sus textos, reconstruye escenas a medida que va avanzando en sus crónicas y emplea frecuentes diálogos.

Pese a que tengo 65 años, yo aprendo todos los días en el ejercicio periodístico. Han cambiado algunas cosas con la tecnología, pero en la práctica el periodismo es el mismo. Yo creo que el periodismo es un oficio, no una profesión. Aunque puedo escribir en una sala de redacción llena de mucho ruido y con muchos colegas yendo de un lado para otro, yo necesito concretarme en un lugar tranquilo para producir

una crónica con la cual yo me sienta satisfecho. Por eso escribo en mi habitación, solo, sin acceso a redes sociales ni a ninguna distracción. A veces, casi siempre, necesito encontrar un tono para la historia que voy a narrar y ese tono suelo encontrarlo en la lectura de un buen poema o mientras escucho música clásica. Yo no estudié periodismo, pero me he formado a través de miles de lecturas y de las personas que he conocido, todo ello ha alimentado la visión que tengo del mundo. Y esa visión es la que trato de transmitir en mis historias.

El proceso creativo de este autor empieza presentando a los personajes en el tiempo y lugar donde se desarrolla la historia. Pretende configurar una voz narrativa que sea coherente con el relato que va a contar. La construcción de ese narrador es una de sus principales preocupaciones al momento de configurar su texto. Generalmente, el tiempo destinado a la escritura y edición del texto es de un mes.

5.2.3.10. La estructura de la crónica define los procedimientos narrativos: Ileana Matamoros

Ileana Matamoros transcribe íntegramente las entrevistas obtenidas y después decide qué información le será útil y cuál no. Esta autora selecciona y jerarquiza los datos, omite otros de menor importancia y apela a recursos y expresiones que le permitan crear la ilusión de que el lector está presente en el lugar de los hechos. El sitio donde escribe es en la biblioteca de su casa en horas de la madrugada. Suele empezar a redactar su historia una vez que ha recopilado la mayor cantidad de datos.

Yo creo que lo importante es encontrar la estructura de la crónica y para que eso ocurra tienes que investigar y leer un montón. No hay una buena historia que antes no tenga dibujado un esqueleto previo, por decirlo de alguna manera. Esa estructura es casi todo, porque con ella puedes encontrar el tono y definir los procedimientos narrativos que vas a emplear. Luego, lo más importante es tener el tiempo necesario para escribir. Un par de meses sería lo ideal para inmiscuirte de lleno en la escritura de un trabajo que valga la pena. Lamentablemente, esos espacios solo los encuentras en revistas especializadas o en algunos medios digitales. Encontrar esos espacios también es una ardua tarea para el cronista, pero esa búsqueda constante también define lo que realmente somos: freelances tratando de sobrevivir.

En cuanto a los procedimientos narrativos más empleados en los textos, Ileana Matamoros opta por la reconstrucción de escenas a medida que va avanzando en sus crónicas, utiliza recurrentemente analepsis y prolepsis y construye diálogos entre sus personajes. Durante el proceso creativo pretende encontrar la voz narrativa de su historia. Sostiene permanentes encuentros con el editor. El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de uno a dos meses.

5.2.3.11. Conclusiones del análisis de la tercera dimensión de las entrevistas biográfico-narrativas

La forma en que se construye un texto, con sus procedimientos narrativos empleados, es tan relevante como el texto en sí. Creemos que de la misma forma en que existe un proceso de producción relacionado con la recolección de datos o el trato con los personajes, así también existe un proceso creativo, entendido esto como una rutina de escritura y un ritual

autorial, que le da sentido a la crónica. Si el periodista literario por su carácter de *freelance* tiene la libertad para reportear una historia durante tres o seis meses, tiene otro tanto para redactarla. La indagación en la trastienda de sus trabajos como autores es lo que hemos definido como proceso creativo de producción. Para cronistas que llevan años en este oficio, esas rutinas de escritura se dan de forma espontánea y natural. Ello coincide con el criterio de Bourdieu (1991) a propósito de que la formación de *habitus* se encuentra definido con lo poco estructurado y lo inconsciente.

Con el análisis de esta tercera dimensión exploramos en ese proceso y hemos hallado rasgos, huellas que nos ha permitido comprender la forma en que periodistas literarios ecuatorianos construyen sus textos y le dan una forma narrativa. Creemos con Guerriero (2008) que esta forma de narrativa “es la convicción de que las historias deben ser narradas, que no da lo mismo contar la historia de cualquier manera. La forma de un texto, el uso del lenguaje, el ritmo, el clima son tan importantes como la historia que se va a contar”. (p. 256)

La tercera dimensión analizada dio como resultado que los hábitos de reportería de los cronistas ecuatorianos van desde la recopilación de material publicado previamente sobre la vida de sus personajes a la transcripción íntegra de las entrevistas. Sobre la forma en que estructura sus textos, algunos autores prefieren escribir a medida que reportean y otros lo hacen recién cuando han recopilado todos los datos. Respecto de sus espacios de creación, estos pueden ser sus habitaciones, las salas de sus casas o una biblioteca. Por lo general, el tiempo destinado a la escritura y edición de sus textos es de uno a dos meses.

En este proceso al que hacemos referencia, el cronista *freelance* que escribe para las revistas especializadas, va construyendo su rutina. Esa rutina es concebida como una forma de representar los hechos y de construir socialmente la realidad. Lozano (2010) define este proceder como la dinámica de los reporteros o cronistas, ya sean *freelances* o no, que está condicionada por horarios laborales, por su rol como profesional, por las prácticas que tenga el medio para tratar un tema determinado, etcétera. En este sentido, el cronista presenta una mirada subjetiva del mundo. Es testigo, en muchas ocasiones, de lo que narra. La realidad que estos autores construyen podemos comprenderla desde su interpretación.

5.3. Los rasgos que los procesos creativos y de producción dejan en los procedimientos narrativos empleados por los cronistas ecuatorianos

En los procesos creativos y de producción el cronista define los procedimientos narrativos que utilizará en sus textos. La crónica es un género en el que el autor construye desde su propia perspectiva, por eso este proceso lo determina la mirada del periodista literario. Esa mirada está a su vez construida por la formación de estos cronistas, por sus rutinas de trabajo, por sus trayectorias vitales. Según Altamirano y Sarlo (2001), al autor solo lo podemos aprehender en un sistema de relaciones sociales e ideológicas. En el análisis empírico, que integra la segunda parte de nuestro estudio, podemos determinar algunos rasgos comunes de ese sistema y que marcan la perspectiva autorial de los cronistas ecuatorianos que escriben para las revistas especializadas: son periodistas *freelances* que provienen de medios tradicionales, tres cronistas se han formado académicamente en el cine, varios de ellos han incursionado previamente en la ficción con la publicación de novelas o cuentos, mientras que la mirada de tres de estos autores está marcada por ser migrantes y escribir desde España, Francia y Brasil.

En el primer caso, la condición de *freelances* ha dotado a estos autores de cierta independencia, a partir de la cual proponen los temas o los acuerdan con sus editores. En base a ello se dedican a la labor de reportería, tarea a la que le destinan desde uno a seis meses. Como han incursionado previamente en medios tradicionales, saben de primera mano que en las revistas especializadas prácticamente no tienen límites de espacio (los temas se extienden hasta 15 o 20 páginas) y pueden emplear los procedimientos narrativos, propios de la literatura, en sus textos. En el segundo caso, al tener formación académica en el cine estos autores emplean recursos emparentados con esta disciplina como la construcción de escena por escena o el uso de diálogos. En el tercer caso, el hecho de haber incursionado previamente en la ficción ha generado que los autores estén más familiarizados con los procedimientos narrativos que se utilizan en las crónicas y los empleen para construir sus textos y dotarlos de sentido. En el cuarto y último aspecto, al ser migrantes, sus temas están marcados por el país en los cuales residen. Y no solo sus temas, sino la misma construcción de la crónica, los recursos que emplean, como los diálogos que utilizan. Todos estos son aspectos que configuran la mirada de los autores que escriben para las revistas especializadas.

Otro elemento a considerar son las condiciones, el lugar desde donde escriben, sus rituales de escritura. Cuando hablamos de estos aspectos no lo hacemos por llenar un espacio o por fijarnos en cuestiones baladíes, sino porque pretendemos encontrar esos procesos creativos, que en cada autor son tan diferentes, tan propias de cada uno de ellos. En nuestra investigación, esta rutina se encuentra condicionada por los roles profesionales de los autores analizados, pero también por sus dinámicas de trabajo que sostienen los periodistas literarios ecuatorianos estudiados. Creemos con Hegel (1989) que hay una relación simbólica que se

establece entre la realidad íntima del autor enunciador, su identidad y la realidad exterior de los objetos y las representaciones, junto con la alteridad del mundo objetivo.

Hay algunas características comunes de este tipo de autores. Por ejemplo, el cronista escribe sobre temas en los cuales busca un grado de identificación con su historia y con los personajes, se introduce en la vida de ellos e investiga el contexto en el que se desarrollaron los acontecimientos sobre los cuales escribe, adopta una voz narrativa intimista y honesta sobre los hechos. Otros rasgos comunes están marcados por la elección que el cronista hace para situarse en un lugar determinado y construir su punto de vista que sea el eje integrador de su historia. Además, construye escenas y diálogos para dotar al relato de técnicas propias del campo de la ficción. En su esfuerzo por construir su mirada, el cronista incorpora recursos narrativos. En este sentido, al autor hay que entenderlo, según Foucault (1999), como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen en sus significaciones, como foco de su coherencia. Este proceso configura la manera de percibir la realidad de los autores ecuatorianos, articula su subjetividad y la forma en que viven su individualidad.

5.4. Relación de los procedimientos narrativos con los procesos de producción de los cronistas ecuatorianos

Los procedimientos narrativos estudiados están estrechamente vinculados con los procesos creativos y de producción de los cronistas ecuatorianos. En este punto explicaremos esa relación.

5.4.1. La articulación del tiempo en la crónica y sus nexos con el trato con los personajes

El trato que el cronista tiene con sus personajes es uno de los aspectos que determina la manera en que manipula el tiempo narrativo que atraviesa el texto. En la crónica periodística es ineludible no referirnos a esta categoría, pues está presente en la misma raíz de su palabra. El “*chronos*” de la crónica ordena el relato conforme los hechos se van sucediendo, pero eso no significa que se excluyan las alteraciones impuestas por el narrador con el fin de agilizar o dotar de sentido al texto. Como sostiene Ricoeur (1982), la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la existencia temporal. Esta categoría, que a simple vista podría tener un carácter eminentemente morfológico, se encuentra vinculada con el proceso creativo del cronista. Estos aspectos se entrecruzan de varias formas, pero destacamos solo algunas de ellas, porque se constituyen en las más recurrentes.

El periodista literario es, sobre todo, un hacedor, un ordenador de los hilos del tiempo de sus personajes. La crónica “Los limones del huerto de Elisabeth” de Gabriela Alemán es un ejemplo de ello. El primer párrafo, de más de veinte líneas, se sitúa en el presente, en la búsqueda de esta autora por una historia. Su descripción del contexto muestra cinco patos, tres limoneros, un ambiente desolador y una casa que ya no existe. La que fuera la vivienda de Elisabeth, la hermana de Friedrich Nietzsche, ha desaparecido. A partir de este dato surge esta historia. Para que ello ocurra, Alemán sitúa el siguiente párrafo casi 130 años atrás. Desde allí va estructurando una historia alrededor del filósofo Friedrich Nietzsche hasta llegar al utópico proyecto de su hermana, Elisabeth, de refundar una nueva Alemania en un lugar apartado de Paraguay. Una parte del texto dice así:

En 1886 Paraguay era el futuro. La tierra donde se refundaría Alemania, lejos de la contaminación judía. Ese, por lo menos, fue el razonamiento que Bernhard Förster siguió y que su esposa Elisabeth Nietzsche alentó. Las catorce familias que llegaron al puerto de Asunción el 15 de marzo de 1886, siguiendo el descabellado plan de Förster, simplemente se dejaron embaucar. Algunos porque creían en su ideal racista, otros porque huían de la crisis económica alemana, especialmente visible en la zona de Sajonia, de donde provenía la mayor parte de familias¹³.

Si está vinculado el tiempo narrativo de esta historia con el trato con los personajes, también lo está con la forma en que Gabriela Alemán decidió estructurar su texto. Todo esto, ocurrido en 1886, tiene una perspectiva histórica que deja de ser remota por los saltos al presente, por la narración del contexto actual, que contrasta con el fracaso del proyecto. La utilización del tiempo que hace Alemán se va entremezclando en el desarrollo de la narración. En la entrevista biográfico-narrativa realizada para esta Tesis, la autora cuenta que en la actualidad muchos de los habitantes del pueblo desconocían la historia de su fundación, algunos le brindaron vagas referencias y la cronista parece guiarse por el pulso de una intuición. Su decepción por la falta de datos atraviesa su texto. Y así, hasta que llega al terreno baldío donde alguna vez, en un tiempo remoto ya, estuvo construida la casa de la hermana del filósofo Friedrich Nietzsche. Luego, en su ritual de escritura, la autora de la crónica narra la historia, pero también la forma en que se acercó a ella. De esta manera, vincula un procedimiento narrativo como la articulación del tiempo con el trato que tuvo con sus personajes.

El tiempo narrativo en el texto se construye no solo linealmente, porque hay saltos en el tiempo. El empleo permanente de analepsis dinamiza el relato, pero también lo llena de contrastes. Precisamente, la manipulación de este procedimiento narrativo viene de la mano

¹³ Revista *Plan V*. Revisado el 30 de marzo de 2015 desde Internet:
http://www.planv.com.ec/sites/default/files/los_limonos_del_huerto_de_elisabeth_.pdf

con el tratamiento que el narrador hace de sus personajes, porque “el tiempo se torna humano en la medida en que es articulado sobre un modo narrativo” (Arfuch, 2002, p. 87). En la trastienda de la escritura, en su proceso creativo, el cronista planifica los procedimientos narrativos que empleó en su relato. Desde la perspectiva de Martín Caparrós (2011), la crónica es una mezcla, en proporciones tornadizas, de mirada y escritura. Por ello, mirar es decisivo para el cronista, mirar en el sentido de la búsqueda, la actitud consciente y voluntaria de tratar de aprehender los sentimientos, actitudes y gestos de los personajes que pueblan sus historias. Y en este proceso el tiempo es un factor decisivo, porque “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” (p. 8).

En este contexto, el proceso creativo de la crónica se caracteriza por una serie de aspectos escriturales en las que los autores organizan los datos obtenidos en la labor previa a la redacción, es decir los aspectos que conforman el proceso de producción: el trato con los personajes, las formas de recopilar datos o la selección del material.

5.4.2. La recreación de escenas dramáticas y su vínculo con los tiempos destinados a la reportería

Si bien hemos indicado los plazos que suelen emplear los cronistas para reportear y escribir sus textos, no hay que olvidar que estos son tentativos. Hay historias que requieren más de tres meses e incluso años para poderse escribir. En el caso de los cronistas ecuatorianos ocurre algo similar.

La mejor manera de construir una escena es que el periodista la presencie. No obstante, eso rara vez ocurre, porque el cronista es, en definición de Guerriero (2013), “alguien que siempre llega tarde”. En el caso de los cronistas ecuatorianos, la construcción y recreación de un texto periodístico escena por escena es fundamental, porque se construye la idea de presentar los hechos al lector tal y como si estuvieran sucediendo delante de sus ojos. Eso ocurre precisamente en la crónica “Alex Aguinaga: el poder en la redonda” de Esteban Michelena, un texto en que el autor cuenta la historia de quien fuera uno de los jugadores más emblemáticos del Ecuador. Leamos un fragmento:

Esas callecitas tan vivas del barrio La Tola... Un niño más bien flaco, de cabellos rubios al aire, iluminados por el sol de agosto. Otros enanos de caritas pícaras, coshcos o greñudos; pantalonetas flojas y zapatos deslenguados. Todos corren en pos de un balón número tres, de esos hechos a mano en cuero vivo, a los que había que untar vela de sebo y ajustar el “poncho”, para que el inoportuno “bleris” no desbarate las jugadas.

Por canchas, el quebrado asfalto del tradicional vecindario; luego, el Parque Central de Los Laureles, al norte de Quito. Por arcos, los sacos y camisetas de los pequeños peloteros. Alex Darío Aguinaga Garzón fue feliz así, con poco.

Pero con la pelota, pegada a sus pies como animalito cómplice e incondicional a su alegría. Y con el fútbol, que no los juguetes ni la ropa ni el remoto viaje a la playa, como inagotable exploración a los territorios de la dicha. Alex jugaba tres y cuatro partidos de aquellos de a diez goles primer tiempo, veinte se acaba. Hasta que el sol abandonaba el escenario y la cosa devenía en una épica de arcos abandonados y mete gol gana.

Caída la tarde, el pequeño no era el mismo. “Me encantaba comer chocolate y ver las películas de Frankenstein, Drácula o La Momia. Pero llegaba la noche y yo –sonríe, consintiéndose- tenía miedo a la oscuridad”. Que ahí se esconden los monstruos, le decía a Marcelo, su hermano menor y compañero de cuarto.

Un beso de mamá y el ángel de la guarda cuidaban su sueño. Y Alex dormía a pierna suelta hasta el otro día en que, ni bien despachado el desayuno, “siempre había una pelota y niños con quienes armar un partido”, recuerda el campeón¹⁴.

El autor de la crónica narra uno de los aspectos de la infancia de su personaje y la forma en que empieza a construirse su trayectoria. La escena representa un hecho ocurrido en

¹⁴ Revista *Mundo Diners*. Revisado el 2 de abril de 2015 desde Internet:

<http://www.revistamundodiners.com/?p=3710>

el mismo lugar y en el mismo tiempo. Por ello tiene unidad de lugar, de tiempo y de acción. Al igual que en el caso de “A sangre fría” de Truman Capote (1994), la construcción de escenas ha sido posible gracias al tiempo que el autor destinó a la reportería. Esteban Michelena pasó semanas en casa de la familia de su personaje tomando datos, dialogando con los familiares de Álex Aguinaga y luego transcribió sus notas y grabaciones para dotar de verosimilitud al texto. El resultado es la recreación de escenas. Sin este procedimiento narrativo la crónica no sería tal.

Según Wolfe (1976), la construcción escena por escena es el procedimiento fundamental del Nuevo Periodismo, porque el cronista recurre lo menos posible a la mera narración histórica. “De aquí parten las proezas a veces extraordinarias para conseguir su material que emprendieron los nuevos periodistas: para ser efectivamente testigos de escenas de la vida de otras personas a medida que se producían... y registrar el diálogo en su totalidad” (p. 48). Por ello, la recreación de escenas dramáticas es otro de los procedimientos narrativos que se encuentra íntimamente ligado con los procesos creativos y de producción de los cronistas ecuatorianos, en particular con los tiempos destinados a la reportería.

5.4.3. La configuración del tipo de narrador y su relación con la forma en que son asignados los temas

El lugar que ocupa el periodista literario en el relato es esencial para el buen funcionamiento de la crónica, ya lo hemos dicho. Recordamos que en nuestro estudio identificamos los tipos de narradores concebidos por Genette (1989): homodiegético, autodiegético y heterodiegético. Este procedimiento está vinculado con el proceso de producción de los autores ecuatorianos en la medida en que la forma en que se acuerdan,

seleccionan o imponen los temas por parte de los editores de las revistas de periodismo literario condiciona su posición en el texto. Para ello analicemos un fragmento de la crónica “Cristiano Ronaldo, discípulo humilde” de la cronista ecuatoriana Sabrina Duque, publicado en la revista Gatopardo Ecuador:

Cristiano Ronaldo tenía la libertad de un niño de la calle, de esos que roban fruta del árbol del vecino, escalan muros, juegan pelota en el camino hasta que es hora de dormir. Con su madre trabajando el día entero como cocinera, él y sus tres hermanos estaban casi solos. CR7 iba a la escuela en Funchal, la capital de Madeira (un archipiélago portugués más cerca de Marruecos que de Europa), y después salía a jugar fútbol con sus primos y también con los amigos de su hermano Hugo, diez años mayor. Quizás ahí fue construyendo su estilo de correr: bien estirado, como para parecer más alto. En la cancha hay jugadores que corren como desesperados. Otros lo hacen con gesto aburrido. Cristiano Ronaldo avanza erguido, con la columna vertebral alargada hacia el cielo, y brazos y piernas se difuminan con la velocidad. Mientras la pelota está entre sus pies, es imposible mirar a otro lado. Cuando Cristiano Ronaldo corre, es el pavo real más veloz del mundo¹⁵.

La historia de la cronista ecuatoriana Sabrina Duque sobre el futbolista Cristiano Ronaldo se encuentra vinculada de varias maneras con el proceso de producción periodística. Al momento de redactar este texto, Duque se encontraba viviendo en Lisboa, capital de Portugal, junto a su esposo, un diplomático brasileño. No fue enviada especial ni se trató de una corresponsalía. Fue ella quien propuso el tema y recibió, por parte del editor de la revista, varios direccionamientos sobre cómo avanzar. Al vivir en Lisboa, la autora tuvo libertad para destinar varias semanas en la búsqueda y diálogo de sus personajes lo que le permitió recrear la forma en que empezó la carrera del futbolista luso. La configuración del tipo de narrador adoptado en el relato se relaciona con su rutina tanto por las sugerencias del editor como por iniciativa propia luego de semanas de trabajo recopilando información.

¹⁵ Revista Gatopardo. Revisado el 17 de marzo de 2015 desde Internet: <http://etiquetanegra.com.pe/complices/ver/sabrina-duque>

En cuanto a la estructura del texto, los verbos empleados en la primera parte del párrafo están en pasado, pero cuando se refiere al juego de Cristiano Ronaldo la conjugación verbal cambia a presente. La escena está contada desde la perspectiva de un narrador heterodiegético que se sitúa afuera del mundo narrado. No obstante, pese al empleo de la tercera persona, el carácter de la omnisciencia creada en el relato genera un nivel de proximidad y dinamismo presente a lo largo de la crónica. El texto tiene un efecto de inmediatez. Pese a que la autora utiliza el recurso de la analepsis, los hechos mencionados adquieren el sentido de estar narrados en un presente histórico.

En este punto recordamos que el proceso de recolección de información de una crónica, ya no sólo interesan los datos elementales (qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué), sino detalles en los que se muestra a los protagonistas de una historia en acción y para ello se requiere un proceso de inmersión, de observación permanente de sus personajes para recoger sus diálogos, obtener información relevante y construir la crónica. Así lo hizo la cronista ecuatoriana Sabrina Duque con el entorno formativo del jugador luso. Por ello, la relación de un procedimiento narrativo como la configuración del tipo de narrador se encuentra vinculado con el proceso de producción periodística.

5.4.4. La construcción de diálogos y su relación con las formas de investigar y el trato con el editor

Introducir diálogos y no circunscribirse únicamente al estilo indirecto es otro de los procedimientos del periodismo literario. El empleo de este recurso es parte fundamental para esta forma de construir los hechos. Propio de la literatura, originariamente proveniente de la tragedia y el drama, Gargurevich (1982) afirma que el diálogo periodístico surgió a fines del

siglo XVIII, de sus técnicas se desprende la entrevista periodística. Sin embargo, su uso derivó también en géneros como la crónica y tuvo un auge importante en los reportajes novelados y perfiles, sobre todo durante el desarrollo del Nuevo Periodismo estadounidense. Para determinar la manera en que este procedimiento narrativo está relacionado con las formas de investigar y el trato con el editor, analicemos este fragmento de la crónica “¿Qué no ves que estamos en crisis?” de la cronista María Fernanda Ampuero:

En el Paseo del General Martínez Campos, en el Madrid de portero uniformado y mármol, está el comedor de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl. Son las dos de la tarde de un día de perros. El guardia, un gigante bueno de nacionalidad rumana, cuenta que ha visto cómo cada vez llega más gente —gente de todo origen, de toda condición social—. Detrás de él, en un baño con la puerta abierta, cinco hombres se lavan los dientes y la cara.

Del comedor sale una mujer. Se llama Milena y está cubierta por un largo abrigo de piel marrón, tiene los ojos pintados, medias y botas de caña alta. Es de esas mujeres de buen tipo que pasan de los sesenta, pero aparentan diez años menos. Con su pañuelo estampado y sus gafas grandes, podría pensarse que acaba de salir de una de las cafeterías de la zona y no del comedor de unas religiosas.

—Yo también estoy en este barco —suelta con el tono que se dicen las cosas que empiezan por "aunque no lo creas".

Milena cuenta que tuvo dinero, que la suya fue una familia adinerada, pero que, por la crisis, le toca pedir ayuda. Cuando la economía iba como la seda, pidió créditos y más créditos para poner negocios y para mantener el estilo de vida al que la herencia del padre —que gasté sin pensar— la tenía acostumbrada. Pero los negocios, esos que no explica del todo —tú escribe que eran entre inmobiliarios y financieros—, se hundieron con la crisis. Hace tres años se declaró en bancarrota.

—Ahora no tengo la casa que tenía antes ni la asistenta, pero, y disculpa que lo diga así, me importa un carajo porque verdaderamente eso se va a quedar aquí, yo no quiero ser la rica del cementerio, quiero a los pobres, sobre todo ahora que los he visto muy de cerca.

Milena usa palabras como "taxativamente", "ruina económica", "austeridad" o "fehaciente". Llama por su nombre a los ministros de Economía de Zapatero y de Rajoy, al director del Banco Central Europeo, a los empresarios y, ahora, a sus compañeros de mesa en el comedor. Le pregunto si ha visto aumentar el número de españoles necesitados.

—Mucho más, gente con carreras, gente que no te imaginarías que por la situación han tenido que... Es así, pero no hay que sentir vergüenza, sino dar gracias a Dios que hay personas que nos ayudan tantísimo, ¿no?¹⁶

¹⁶ Revista *Gatopardo*. Revisado el 16 de marzo de 2015 desde Internet: <http://gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=145>

Nótese que los diálogos se diferencian gráficamente del resto del texto por los guiones utilizados. El registro directo de las voces de los personajes marca uno de los rasgos de este género. Este procedimiento de escritura se relaciona con las formas de investigar y el trato con el editor, porque la construcción de diálogos requiere de aspectos o requisitos esenciales. Para el registro “fiel” de las voces se necesitaría como mínimo que el cronista haya estado presente y dé cuenta que lo que se dijo o aquello que transcribe se expresó así tal cual. Como ello no ha sido así en la mayoría de los casos, le corresponde al autor realizar una reportería exhaustiva, cotejar sus datos y construir o reconstruir el diálogo. Muchos cronistas no están dispuestos a correr ese riesgo. De hecho, este recurso es utilizado en menos del 50% de las crónicas analizadas en el presente estudio. Cuando es empleado tiene efectos importantes en el lector. En el diálogo anterior, la frase con la que el personaje Milena rompe el silencio de la escena sirve para situar al lector, para que sepa de quién se trata. En este collage de personajes, la frase se vale de una figura literaria para significar el nivel de pertenencia del personaje:

—Yo también estoy en este barco —suelta con el tono que se dicen las cosas que empiezan por "aunque no lo creas".

Al relacionar el modo de investigar con la construcción de diálogos hacemos referencia a que el proceso de recopilación de datos debe estar encaminado a recoger, lo más fielmente posible, la información que coadyuve a la generación y aplicación de este procedimiento. Esto se logra, en primera instancia, con un acuerdo con el editor. En el ejemplo citado, el diálogo se utiliza como un recurso literario que da la idea de interacción entre los personajes que intervienen en el texto periodístico. En las frases se emplean modismos y jergas utilizados por los personajes para retratarlos de manera más íntima.

Autores como Hollowell (1977) consideran que el uso del diálogo en un personaje es una herramienta que permitirá diferenciarlo de otro, porque si bien cada personaje se define por lo que hace, también es posible definirlo por sus palabras. Con ello el cronista no quiere mantener una distancia con la historia, sino que se adentra en ella para llevar consigo al lector y aproximarlos a los acontecimientos.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

6.1. Introducción

El fundamento teórico y el enfoque metodológico con los que abordamos nuestro estudio nos ha posibilitado una mejor comprensión de los rasgos que los procesos creativos y de producción dejan en los procedimientos narrativos de los cronistas ecuatorianos que publican sus trabajos en las revistas especializadas. Las investigaciones sobre la crónica que se han publicado hasta ahora no han tratado estos temas. De esta forma, nos hemos centrado en la relación de estos aspectos y en sus procesos dinámicos que se encuentran estrechamente vinculados. Por ello, las conclusiones a las que hemos llegado son las siguientes:

6.2. Sobre los procedimientos narrativos empleados por los cronistas ecuatorianos

Los estudios sobre los procedimientos narrativos utilizados en la construcción de los textos han sido dispersos y ocasionales. La crónica es un fenómeno periodístico literario que en América Latina ha tenido un auge en las últimas dos décadas en las revistas especializadas. En Ecuador no ha sido la excepción. Particularmente, los medios analizados en nuestro estudio han hecho una apuesta por este género. La crónica es un híbrido de la literatura y el periodismo, que combina de forma inusual diversos procedimientos narrativos. A través de estos recursos relata, desde una perspectiva diferente a la tradicional, acontecimientos de interés público. En las piezas analizadas, los autores mostraron la figura del narrador que construyeron, un narrador que no se oculta detrás de una falsa objetividad. Más allá de esta mixtura, de este relato híbrido a medio camino entre la ficción y la realidad, lo relevante del género ha sido la documentación de la palabra. El cronista busca un grado de referencialidad,

hurga en detalles, en el pasado de sus personajes, en conocer qué les llevó a tomar decisiones que los situaron en las circunstancias en que se encuentran. En este contexto, el análisis de los procedimientos narrativos aplicados por los autores ecuatorianos en la construcción de sus textos nos sirvió para fijarnos en la manera en que estos recursos dotaron de sentido y significado a sus historias.

6.3. Sobre los procesos creativos y de producción de los cronistas de las revistas ecuatorianas de periodismo literario

Cada crónica es un texto de múltiples significados y posibilidades. Jaramillo Agudelo (2012) sostiene que uno de los elementos que convierten a la crónica en algo más que un género, en un territorio, es la conciencia del oficio y de sí mismos que tienen los cronistas. Nuestro análisis se centró en la caracterización tradicional de los procesos de producción y en la exploración del proceso creativo, prácticas con las que estos autores construyen la realidad. Con ello nos acercamos a la comprensión de sus hábitos de reportería, a sus espacios de creación, a las formas que estructuran sus textos, a los plazos para editar y redactar. Pero también damos cuenta del trato de los cronistas con sus personajes, del modo en que son elegidos los temas, entre otros aspectos. Este ha sido un aporte concreto de nuestra investigación.

6.4. Sobre la relación entre los procedimientos narrativos y los procesos creativos y de producción de los cronistas en las revistas especializadas

Barthes (1994) señala que es imposible separar el texto de la persona. Por ello, al indagar en los procesos creativos y de producción de los cronistas ecuatorianos, relacionamos simultáneamente este aspecto con los procedimientos narrativos que han empleado. Por

ejemplo, un recurso como la articulación del tiempo lo vinculamos con el trato entre los autores y sus personajes, la recreación de escenas dramáticas con los tiempos destinados a la reportería, entre otros factores. Las historias analizadas han contado con la sensibilidad del cronista. En nuestra investigación no hemos transitado en su totalidad la senda biográfica de los cronistas ecuatorianos estudiados, porque estos autores nunca terminan de dar suficientes razones sobre sus creaciones. La libertad del escritor está condicionada, señala Arfuch (2002), por los mismos parámetros que rigen para cualquier oficio: el horario, el esfuerzo, la angustia, pero también acechada por un síndrome más específico, el bloqueo, la falta de inspiración. En el desarrollo de su trabajo, el periodista toma apuntes, duda, ensaya diversas estructuras de sus trabajos e inserta ideas en sus textos para dotar a sus historias de su estilo, su sello personal. En la medida en que una crónica siempre lleva la firma de su autor implica que lo narrado es la visión particular de alguien.

Uno de los fines del proceso creativo de los cronistas es reconstruir el pasado de sus personajes y construir memoria, concebir e incluso modificar una realidad al establecer una versión sobre determinados hechos. Durante este proceso, el cronista realiza una profunda reflexión, crea una narrativa crítica sobre la realidad y analiza hasta los más mínimos detalles de sus historias. Bajtín (1989), en “Teoría y estética de la novela”, señala que el proceso de creación ilumina el aspecto de la concepción del mundo del lenguaje de los autores, su forma interna y su sistema específico de acentos valorativos. En la esquematización previa del texto periodístico-literario el autor define su estructura final, indaga en los personajes, perfila la configuración del tipo de narrador y se impone plazos para avanzar en la redacción, que surge a partir del aislamiento y la soledad. En este sentido, en el proceso creativo se manifiestan los rasgos escriturales de estos autores.

Al referirnos a las rutinas de los cronistas ecuatorianos hemos dado cuenta de la forma en que piensan y reconstruyen la realidad con su visión del mundo, exploramos en sus trayectorias vitales como autores, en sus valores, en sus rituales de escritura, en su proceso de reportería, en sus ideas y perspectivas autoriales. En nuestro estudio, la narración de las experiencias de los cronistas ecuatorianos no se ha limitado a reglas establecidas. Estas experiencias las estructuramos a modo de relato para generar nuevos conocimientos. De esta manera, los periodistas literarios configuran el modo en el que interpretan, seleccionan y clasifican la información, porque lo biográfico es un lugar de encuentro en el que se relacionan muchos de estos aspectos. Con la aplicación de las entrevistas biográfico-narrativas realizamos un acercamiento distinto al rol que cumplen los cronistas ecuatorianos en las revistas especializadas. Se trata de una perspectiva que nos permitió analizar un conjunto de dimensiones relacionadas con la experiencia y que los enfoques tradicionales suelen obviar.

En este contexto, nuestra investigación no es definitiva, pero sí comprensiva. Existen otros aspectos que críticos y académicos pueden considerar relevantes incluir en abordajes posteriores, como el tratamiento temático, los procesos editoriales o los criterios empresariales de estas publicaciones. El nuestro no es un estudio exhaustivo, porque creemos que “el sueño de la exhaustividad, como el de la razón, puede producir monstruos” (Duch y Chillón, 2012, p. 23). Por ello, esta es la culminación de una larga argumentación sobre las preguntas que planteamos al comienzo de nuestra investigación. Este trayecto también es el punto de partida de otros y la apertura de nuevas rutas que conducirán a senderos insospechados. En cambio, nuestro viaje culmina aquí, en un puerto del que desembarcamos con más certezas de las que partimos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA MONTORO, J. (1973). *Periodismo y Literatura*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- AGUILAR, M. (2010). (Comp.). *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina*. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae.
- AGUILERA, O. (1992). *La literatura en el periodismo y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo*. Madrid: Paraninfo.
- AGUIRRE, M. (2012). *La idealización del cuerpo femenino a través de la mirada masculina. Caso de estudio: la revista SoHo*. Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar.
- ALONSO, P. (2007). *Prensa cosmopolita: Etiqueta Negra y El Malpensante* [on-line]. Revisado el 12 de diciembre de 2014 desde Internet: <http://chasqui.ciespal.org/index.php/chasqui/article/viewFile/378/378>
- ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. (2001). *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- AÑÓN, V. (2008). *¿Crónicas, historias, relatos de viaje? Acerca de los nuevos estudios coloniales latinoamericanos* [on-line]. Revisado el 10 de diciembre de 2014 desde Internet: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/vii-congreso/actas-2009/AnonRodriguez.pdf>
- APPEL, M. (2005). *La entrevista autobiográfica narrativa: fundamentos teóricos y la praxis del análisis mostrada a partir del estudio de caso sobre el cambio cultural de los Otomies en México* [on-line]. Revisado el 21 de noviembre de 2014 desde internet: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-05/05-2-16-s.htm>
- ARFUCH, L. (2002). *El espacio biográfico, dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARISTÓTELES (1977). *Poética*. Buenos Aires: Barlovento Editora.

- ARRUETA, C. (2009). *Rutinas de producción y calidad periodística en diarios de referencia dominante. El caso Jujuy, una provincia periférica argentina*. Tesis doctoral, Universidad Austral, Buenos Aires, Argentina.
- AYALA MORA, E. (1990). *Nueva Historia del Ecuador*. Quito: Época Republicana.
- AYALA, E. (2008). *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación editora nacional.
- BAJTIN, M. (1986). *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI.
- BAJTIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. México D.F.: Siglo XXI.
- BARANGER, D. (1992). *Construcción y análisis de datos. Introducción al uso de técnicas cuantitativas en la investigación social*. Posadas: Editorial Universitaria de Misiones.
- BARROSO, C. (2010). *El método biográfico. El estudio del cambio social. Fundamentos del cambio social* [on-line]. Revisado el 23 de abril de 2015 desde internet: <http://ctinobar.webs.ull.es/1docencia/Cambio%20Social/M%C3%89TODO%20BIOGR%C3%81FICO.pdf>
- BARTHES, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BASTOS, M. (1980). Escrituras ajenas y expresión propia: Sur y los Testimonios de Victoria Ocampo. *Revista Iberoamericana*, 110, 123–137.
- BAUMAN, Z. (2004). *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BEIGEL, F. (2003). Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 8, 105-115.

- BERGER, P. Y LUCKMAN, T. (1995). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- BERNABÉ, M. (2006). *Literatura de no ficción iberoamericana*. En M. Cristoff (Comp), *Idea crónica* (pp. 9-15). Rosario: Beatriz Viterbo.
- BERNAL RODRÍGUEZ, M. (1997). *La crónica periodística. Tres aproximaciones teóricas a su estudio*. Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros.
- BERTAUX, D. (2005) *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*, Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- BLANCHOT, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editorial Nacional.
- BOBES, M. (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- BOLÍVAR, A. (2012) *La investigación biográfico-narrativa en educación. Enfoque y metodología*. Madrid: La Muralla.
- BORGES, V. (1984) *O que é Historia*. Madrid: Paraninfo.
- BORJA, M. (2005). *Sobre algunas relaciones entre periodismo y literatura. A propósito del análisis semiótico, discursivo y comunicativo en banqueros de rapiña, obra de Ernesto Ekaizer*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Sevilla, Sevilla, España.
- BOURDIEU, P. (1983), *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- BOURDIEU, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- BREED, W. (1972). *Social control in the newsroom A functional analysis*. En Wilbur Schram (edit.). *Mass Communications*. Urbana: University of Illinois Press.

CÁCERES, O. (2012). *Tipos de crónica. Una aproximación a la clasificación de las crónicas periodísticas* [on-line]. Revisado el 18 de noviembre de 2014 desde Internet:

<http://reglasespanol.about.com/od/tiposderedaccion/a/tipos-de-cronica.htm>

CALDERÓN, A. (2002). *Ciclo Político Económico en la economía ecuatoriana durante el periodo comprendido entre 1980-2010*. Tesis de maestría no publicada, Universidad de Cuenca, Ecuador.

CAMARERO, M. (2007), *Comprensión y expresión. Selección de textos para el estudio de la lengua y literatura españolas*. Madrid: Castalia.

CAMPOS, I. Y BIOT, M. (2011). *Métodos de investigación en educación especial: Investigación biográfica narrativa*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

CAPARRÓS, M. (2003). *Taller de periodismo y literatura*. [on-line]. Revisado el 14 de noviembre de 2014 desde Internet:

http://www.caf.com/media/3979/2003_P_Literatura_caparros.pdf

CAPARRÓS, M. (2011). Por la crónica. En T, Maximiliano (Comp). *La Argentina Crónica*, (pp. 7-11). Buenos Aires: Planeta.

CAPOTE, T. (1994). *A sangre fría*. Barcelona, Anagrama.

CARRIÓN, J. (2012). *Mejor que ficción: crónicas ejemplares*. Barcelona: Editorial Anagrama.

CERVANTES, C. (1995). ¿De qué se constituye el habitus en la práctica periodística? *Revista Comunicación y Sociedad*, 24, 9-13.

CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

CHIAPPE, D. (2010). *Tan real como la ficción: herramientas narrativas en periodismo*. Madrid: Laertes.

CHILLÓN, A. (1999). *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Servicio de Publicaciones.

CHILLÓN, A. y Bernal S. (1985). *Periodismo informativo de creación*. Barcelona: Mitre.

CLARKE, G. (1989). *Truman Capote. La biografía*. Barcelona: Ediciones B.

COCK, A. (2012). *Retórica del cine de no ficción en la era de la post verdad*. Tesis doctoral no publicada. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España.

COLOMBI, B. (2010). *Cosmópolis*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

COMBA, J. (2012). *Crónicas latinoamericanas. Las herramientas discursivas que utilizan los cronistas para construir su lugar en las crónicas finalistas y ganadoras del Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI*. Tesina no publicada, Universidad de Rosario, Rosario, Argentina.

CRESPO, R. (2010). *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*. México DF: Ediciones Eón, Universidad Nacional Autónoma de México.

CRESWELL, J. (1998). *Qualitative Inquiry and Research Design. Choosing among Five Traditions*. Thousand Oaks, California, Sage.

CRISTOFF, S. y CHEJFEC. S. (2008). *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

DANERI, T. (2003). La diferencia de estar allí. [On line]. Revisado el 5 de junio de 2014 desde

Internet:

<http://info.upc.edu.pe/hemeroteca/tablas/publicidadyperiodismo/pozodeletras/pozo0202.htm>

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1976). *Rizoma*. Valencia: Pretextos.

DENZIN, N. K. Y LINCOLN, Y. S. 1994. *Introduction: Entering the field of qualitative research*. Thousand Oaks, California: Sage.

DOSSE, F. (2007). *El arte de la biografía*. México DF. Universidad Iberoamericana.

DUCH, L y CHILLÓN, A. (2012). *Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación*. Barcelona: Bellaterra.

ECO, U. (1999). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

EGAN, L. *Leyendo a Monsiváis*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

ELLEN, R. F. (Comp.). (1984): *Ethnographic Research. A Guide of General Conduct*. London: Sage.

EPSTEIN, E. (1981). The selection of reality, News from nowhere. En *What's News: the media in American Society*. San Francisco: Institute for Contemporary Studies,

ESTEBAN, P. (2004). *Un mundo posible cuando describir era descubrir*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

FACCIO, L. (2008). *El humanitario negocio de alquilar tu cuerpo para el progreso de la ciencia*, [On line]. Revisado el 21 de marzo de 2015 desde Internet: <http://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2008/10/24/el-humanitarionegocio-de-vender-tu-cuerpo-para-la-ciencia/>

FALBO, G. (2007). *Tras las huellas de una escritura en tránsito*. La Plata: Al margen.

FERNÁNDEZ CHAPOU, M. (2011). *El nuevo periodismo en la prensa hispana contemporánea. Una propuesta para los medios del siglo XXI*. México D.F.: Académica Española.

FLETCHER, A. 1964 *Allegory*, Ithaca, New York: Cornell.

FLICK, U. (2002). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

FLORES, M. (2011). *Viaje de vuelta. Estampas de una revista*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

FONTCUBERTA, M. (1999). Pauta y Calidad Informativa. En revista *Cuadernos de Información-Facultad de Comunicación de Pontificia Universidad Católica de Chile*, 13, 61-69.

FOUCAULT, M. (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

FOWLER, A. (1970). *The life and death of literary forms*. New York: New Literary History.

FRIEDMAN, N. (1975). Aspectos de la novela moderna. El punto de vista en la ficción: el desarrollo de un concepto crítico. *Revista Els Marges*, 3, 39-60.

GADAMER, H. (1993). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

GAIBOR, M. (2013). *Construcción mediática de la subversión*. Tesis de pregrado. Universidad Central del Ecuador. Quito, Ecuador.

GALDÓS, B. (2007). *El abuelo*. Madrid: Alianza Editorial.

GARCÍA CANCLINI, N. (1984). Gramsci con Bourdieu - Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. En *Nueva Sociedad*, 71, 69-77.

- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1970) *Relato de un naufrago*. Barcelona, Tusquets.
- GARGUREVICH, J. (1982). *Géneros periodísticos*. Quito: Belén.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GOLDING, P. Y ELLIOT, P. (1979). *Making the News*. London: Longman.
- GOMIS, L. (1991). *Teoría del Periodismo. Cómo se forma el presente*. Buenos Aires: Paidós.
- GONZÁLEZ, S. y TARIFEÑO L. (2004). *Enviados especiales. Antología de nuevo periodismo hispanoamericano*. México D. F.: Aguilar.
- GONZÁLEZ REYNA, S. (1999). *Géneros periodísticos. Reflexiones desde el discurso*. México D.F.: Trillas.
- GONZÁLEZ, A. (1983). *La crónica modernita hispanoamericana*. Madrid: Ensayos ediciones.
- GRAMUGLIO, M. (2010). *Sur. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental*. En: Altamirano, Carlos (ed.): *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II. Buenos Aires: Katz editores, pp. 192–210.
- GUBER, R. (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- GUERRIERO, L. (2008). *Frutos extraños*. Buenos Aires.: Aguilar.

GUERRIERO, L. (2013). *El cronista siempre llega tarde* [on-line]. Revisado el 7 de mayo de 2015 desde Internet: <http://elcomercio.pe/luces/arte/leila-guerriero-cronista-siempre-llega-tarde-video-noticia-1613131>

GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.

GUYARD, M. (1957). *La literatura comparada*. Barcelona: Vergara.

HABERMAS, J. (1980). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona:

HANDELSMAN, M. (1981). *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: 1895-1930. Ensayo preliminar y bibliografía*. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

HAYDEN, W. (1992). *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós.

HEGEL, G. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.

HERNÁNDEZ, M. (1997). La sociología de la producción de noticias. Hacia un nuevo campo de investigación en México. *Revista Comunicación y Sociedad*, 30, 34-42.

HERRSCHER, R. (2012). *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

HERSEY, J. (2002): *Hiroshima*. Madrid: Turner Publicaciones.

HOLLOWELL, J. (1977). *Realidad y ficción. El Nuevo Periodismo y la novela de no ficción*. México D.F.: Noema Editores.

HOYOS, J. (2003). *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

- JARAMILLO D. (2012). *Antología de crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara.
- JOHNSON, M. (1975). *El Nuevo Periodismo. La prensa underground, los artistas de la no ficción y los cambios en los medios de comunicación del sistema*. Buenos Aires: Ediciones Troquel.
- JOYCE, J. (2009). *Ulises*. Barcelona: Brontes.
- JUÁREZ, L. (2008). *Roberto Arlt en los años 30*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- KRAMER, M. (2001). Reglas quebrantables para periodistas literatos. *Revista El Malpensante*, 32, 73-85.
- KRIPKE, S. (1997). Esbozo de una teoría de la verdad. En Nicolás, Juan y Frápoli, (Comp.), *Teorías de la verdad*. Madrid: Tecnos.
- KRIPPENDORFF, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Buenos Aires: Paidós.
- LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Ediciones
- LOZANO, J. (2010). Rutinas, valores y condicionantes en la producción de la noticia: el testimonio de cuatro directores de medios informativos en Monterrey, México. *Revista Comunicación y Sociedad*, 12, 34-43.
- LUENGAS, M. (2012). *Gatopardo como un ejemplo del Nuevo Periodismo en México*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Iberoamericana, México D.F.
- LUHMANN, N. (1973). *Ilustración sociológica y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- LUHMANN, N. (1995). *Poder*. México D.F.: Anthropos Editorial

LUKÁCS, G. (1989). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península.

MACAGGI, J. (1991). *Manual del periodista*. Miami: Centro Técnico de la Sociedad Interamericana de Prensa.

MARSAL, J. (1974). *Historias de vida en ciencias sociales. Teoría y técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

MARTÍN VIVALDI, G. (1986). *Géneros Periodísticos*. Madrid: Paraninfo.

MARTÍNEZ ALBERTOS, J. (1989). *El lenguaje periodístico*. Madrid: Paraninfo.

MARTÍNEZ, F. (1996). *Herramientas periodísticas*. Salamanca: Cervantes.

MCQUAIL, D. (1998). *La acción de los medios. Los medios de comunicación y el interés público*. Buenos Aires: Amorrortu.

MELÉNDEZ, M. (2010). *El gobierno de Rafael Correa en Ecuador. ¿De vuelta al populismo clásico?* Tesis de maestría no publicada, Universidad de Chile, Santiago, Chile.

MERAYO, A. (1992). *La construcción del relato informativo radiofónico*. Barcelona: Ariel.

MONGAY, F. (2005). *Un día con Jon Lee Anderson*. Madrid: Asociación de Prensa de Aragón.

MONSIVÁIS, C. (1980). *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México D.F.: Era.

MOURE, C. (2014). *La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: Entre la literatura y la historia*. Tesis de maestría no publicada, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

- ODRIOZOLA, J. (2008). *Información de crisis y periodismo medio ambiental: El caso Prestige en la prensa vasca*. Tesis doctoral no publicada, Universidad del País Vasco. Leioa: España.
- OLLIER, M. (2008). *La institucionalización democrática en el callejón*. Quito: Ciespal.
- ORTEGA, A. (2004). *El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte*. Quito: Eskeletra.
- PÉREZ, G. (2001). *Literatura del Ecuador (cuatrocientos años)*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- PLATÓN (1993). *La República*. México DF: Universidad Nacional de México.
- POLKINGHORNE, D. (1995). *Narrative knowing and the human sciences*. New York: State University of New York Press.
- PUJADAS, J. (1992). *El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid: Cuadernos Metodológicos.
- QUINTERO, J. Y SARMIENTO, M. (2002). *Gatopardo como manifestación del periodismo literario en América Latina*. Tesis de pregrado de la Universidad de la Sabana, Bogotá, Colombia.
- RAMA, A. (1998) *La ciudad Letrada*. Montevideo: Arca.
- RAMA, Á. (1982). *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá: Procultura.
- RAMOS, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

RESTREPO, F. (2010). El poder de una mirada, [On line]. Revisado el 28 de marzo de 2015 desde Internet: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2010/04/08/el-poder-de-una-mirada/>

RICOEUR, P. (1982), La función narrativa y la experiencia humana del tiempo. *Revista Escritos de Teoría*, 23, 70–91.

RICOEUR, P. (1987). *Tiempo y narración 2: Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

RICOEUR, P. (1995). *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

RIVERA, J. (1995) *El periodismo cultural. Estudios de Comunicación*. Buenos Aires: Paidós.

ROSS, S. (1965). *El historiador y el periodismo mexicano. Historia Mexicana*. México DF: El Colegio de México.

ROSSMAN, G. y RALLIS, S. (1998). *Learning in the field. An introduction to qualitative research*. Londres: Sage.

ROTKER, S. (1992). *La invención de la crónica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

SAAVEDRA, G. (1999). *Voces con poder, Estrategias de autoridad del narrador periodístico*, Tesis doctoral no publicada, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España.

SACOTO, A. (1996). *Juan Montalvo: el escritor y el estilista*. Quito: Sistema Nacional de Bibliotecas.

SAÍTTA, S. (1993). *Aguafuertes porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*. Buenos Aires, Alianza.

- SAÍTTA, S. (2000). *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SARANGO, W. (2005). *Ingovernabilidad y transición de la democracia en Ecuador*. Quito: Instituto de Altos Estudios Nacionales.
- SAUTU, R. (Comp.). (2004). *El método biográfico*. Buenos Aires: Lumiere.
- SCHNIRMAJER, A. (2010). *¡Arriba las manos!: crónicas de crímenes, "filo misho" y otros cuentos del tío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- SIMS, N. (1984). *The literary journalists*. New York: Ballantine Books.
- STANGE, H. Y SALINAS, C. (2009). *Rutinas Periodísticas. Discusión y trayectos teóricos sobre el concepto y su estudio en la prensa chilena*. Santiago de Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.
- STEINER, G. (1982). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- STURROCK J. (1993). *The Language of Autobiography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SUÁREZ, C. (2008). *Propuestas en la narrativa fantástica del grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): la poética de la ambigüedad*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España.
- SURMELIAN, L. (1968). *Character in Fiction. Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness*. Nueva York: Anchor Book edition.
- SUTHERLAND, J. (2011). *Cielo dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

TALESE, G. (1975). *Fama y oscuridad*. Madrid: Grijalbo.

TAMAYO, E. (2007). *Gobierno de León Febres Cordero. Resistencias al autoritarismo* [on-line]. Revisado el 21 de noviembre de 2014 desde internet. <http://www.alainet.org/sites/default/files/Luchas-populares-LFC.pdf>

TAYLOR, S. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.

TODOROV, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.

TUCHMAN, G. (1983). *La producción de la noticia*. Barcelona: Gustavo Gili.

TUÑEZ, M. (1999). *Producir noticias. Cómo se fabrica la realidad periodística*. Santiago de Compostela: Tórculo.

VARGAS LLOSA, M. (1972). Coloquio del libro. *Revista Zona Franca*. 3, 15-22.

VARGAS LLOSA, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Ariel.

VARGAS LLOSA, M. (2001). *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets.

VASILACHIS, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Editorial Gedisa.

VÁSQUEZ, L. (2009). *Periodismo literario: entre el mito y la verdad* [on-line]. Revisado el 31 de octubre de 2014 desde internet <http://www.saladeprensa.org/art869.htm>

VILLANUEVA Chang, Julio. (2005). *Apuntes sobre el oficio de cronista*. [on-line] <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/apuntes-sobre-el-oficio-de-cronista> (Consulta 17. 3. 2011)

VILLORO, J. (2005). *Safari occidental*: México DF: Joaquín Mortiz.

VILLORO, J. (2008). *De eso se trata*. Barcelona: Anagrama.

VIÑAS, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

VOLPI, J. (2003). *El fin de la locura*. Barcelona: Seix Barral.

WALLRAFF, G. (1987) *Cabeza de turco*. Barcelona: Anagrama.

WALSH, R. (1984). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

WILLIAMS, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

WOLF, M. (1987). *La Investigación de la comunicación de masas. Crítica y Perspectivas*. Buenos Aires: Paidós.

WOLFE, T. (1976). *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Anagrama.

ANEXOS

ANEXO 1.

Guía de entrevistas

Anexo 1.

Guía de entrevistas.

Preguntas que han servido de guía para la realización de las entrevistas biográfico-narrativas a los cronistas ecuatorianos.

Datos biográficos, personales y profesionales de los cronistas ecuatorianos.

Dimensiones de análisis	Preguntas
1. Trayectoria personal y profesional	1. ¿Cuál es su edad? 2. ¿Cómo fue su infancia y su vida familiar? 3. ¿Cuáles fueron sus motivaciones personales para ser periodista? 4. ¿Cuál es su formación académica? ¿Qué estudió en la universidad? 5. ¿Cómo fue su formación periodística en sus comienzos? 6. ¿Cuál ha sido su trayectoria como autor? 7. ¿Cómo se dio su vínculo con la revista ecuatoriana de periodismo literario para la que colabora?
2. Procesos de producción periodística	1. ¿Cuál es el trato que sostiene con sus personajes? 2. ¿De qué forma son escogidos los temas en la revista para la que colabora? 3. ¿Cuál es su forma de investigar y de recopilar datos? 4. ¿Qué tiempos suele manejar para investigar y realizar la reportería? 5. ¿Cuál es el trato que tiene con el editor en este proceso?
3. Procesos creativos	1. ¿Dónde suele escribir? ¿Cuáles son sus espacios de creación? 2. ¿De qué manera estructura sus crónicas? 3. ¿Cuáles son los procedimientos narrativos que suele emplear en la construcción de sus textos? 4. ¿Cuál es su proceso de escritura? 5. ¿Qué plazos maneja para la escritura y edición de sus crónicas?

Fuente: Elaboración propia

ANEXO 2.

**Tabla 7: Análisis de la primera dimensión:
trayectoria personal y profesional de los
cronistas ecuatorianos.**

ANEXO. 2.

Tabla 7: Análisis de la primera dimensión: trayectoria personal y profesional de los cronistas ecuatorianos

Cronista ecuatoriano	Edad	Infancia y vida familiar,	Motivaciones personales para elegir ser periodista	Formación académica	Formación inicial periodística,	Trayectoria profesional como autor	Vínculo con las revistas ecuatorianas de periodismo literario
Santiago Rosero	37	Transcurre en Quito.	Gusto por la lectura y el periodismo.	Estudio de licenciatura y maestría en Flacso	Inicios en diario La Hora, 2003.	Diario La Hora 2003 Diario La Nación de Costa Rica 2004. Revista Gatopardo.	Desde el 2008: Mundo Diners y Gatopardo.
Juan Fernando Andrade	34	Transcurre en Portoviejo (Ecuador).	Vocación por la música y las bellas artes.	Estudio de jurisprudencia	Colaboraciones en diarios de provincias	Freelance en varias publicaciones	Desde el 2005 en <i>SoHo</i> y revista <i>Mundo Diners</i> .
Gabriela Alemán	47	Transcurre en Río de Janeiro (Brasil) y Quito.	Pasión por la literatura y el periodismo inculcado por los padres	Licenciatura en Traducción, Maestría en Letras y un PhD en cine Latinoamericano.	Colaboraciones de artículos y cuentos en diarios nacionales	<i>Freelance</i> en varias publicaciones	Desde el 2002 en <i>Mundo Diners</i> y <i>SoHo</i> .
María Fernanda Ampuero	39	Infancia transcurre en Guayaquil (Ecuador)	Lectura de Truman Capote, García Márquez y Vargas Llosa.	Licenciatura en literatura	Colaboraciones de artículos y en diarios nacionales	Medios del Ecuador e internacionales.	En las revistas ecuatorianas de periodismo literario colabora desde el 2004.
Juan Carlos Moya	41	Infancia transcurre en Quito y Latacunga.	Incursiona primero en la ficción con cuentos y narraciones breves.	Estudios de literatura	Colaboraciones de artículos y en diarios nacionales.	Trabajó en los diarios <i>El Comercio</i> y <i>Últimas Noticias</i> haciendo crónicas.	En las revistas ecuatorianas de periodismo literario colabora desde el 2002.
Sabrina Duque	36	Infancia transcurre en Guayaquil.	Incursiona primero en la ficción con cuentos y narraciones breves.	Estudios de comunicación y literatura	Colaboraciones de artículos y en diarios nacionales.	Trabajó durante doce años en el diario <i>El Comercio</i> de Quito donde editó la revista dominical <i>Siete Días</i> .	En las revistas ecuatorianas de periodismo literario colabora desde el 2010.

Marcela Ribadeneyra	38	Infancia transcurre entre Quito y Guayaquil (Ecuador).	Su pasión por el periodismo surge por la lectura de Truman Capote, Gay Talese y Tom Wolfe.	Estudios de actuación, periodismo y literatura.	Colaboraciones de artículos y en diarios nacionales.	Ha ejercido el periodismo cultural en los diarios <i>El Tiempo</i> y <i>Hoy</i> de Quito.	En las revistas ecuatorianas de periodismo literario colabora desde el 2002.
Francisco Febres Cordero	65	Infancia transcurre en Quito (Ecuador).	La pasión por el oficio surge con la lectura de escritores de como García Márquez y Vargas Llosa.	Estudios de literatura	Colaboración con artículos en diarios nacionales.	Como periodista inicia en el diario <i>El Tiempo</i> , de Quito, donde tuvo a su cargo la sección cultural.	En las revistas ecuatorianas de periodismo literario colabora desde el 2006.
Esteban Micheleña	51	Infancia transcurre en Quito (Ecuador).	La pasión por el periodismo surge por su afición por la lectura de autores clásicos.	Estudios de agronomía y literatura.	Colaboraciones de artículos y en diarios nacionales..	Ha ganado en tres ocasiones el Premio de Periodismo Jorge Mantilla Ortega. Ha publicado varias novelas..	En las revistas ecuatorianas de periodismo literario colabora desde el 2002.
Ileana Matamoros	39	Infancia transcurre en Guayaquil (Ecuador).	La pasión por el periodismo surge con la lectura de crónicas.	Estudios de periodismo y literatura.	Colaboraciones de artículos y en diarios nacionales	Periodista y productora. Estudió periodismo en Guayaquil y cine en Buenos Aires.	En las revistas ecuatorianas de periodismo literario colabora desde el 2006.

Fuente: Elaboración propia

ANEXO 3.

**Tabla 8: Análisis de la segunda dimensión:
proceso de producción.**

ANEXO. 3.

Tabla 8: Análisis de la segunda dimensión: proceso de producción

Autor o cronista ecuatoriano	Trato con las personas y personajes	Formas en que son elegidos o asignados los temas	Formas de investigar y recopilar datos	Tiempos de investigación y reportaría	Trato con el editor de la revista
Santiago Rosero	Establece contactos personales.	Los temas son acordados entre el autor y los editores.	Analiza la factibilidad del tema, determina plazos, contacta personajes.	Generalmente es de tres meses.	Sostiene diálogo permanentemente con el editor.
Juan Fernando Andrade	Acuerda encuentros personales.	Generalmente es el autor el que propone los temas.	Sistematiza los datos a medida que los va consiguiendo.	El tiempo destinado es de uno a tres meses.	El trato con el editor lo realiza vía e-mail.
Gabriela Alemán	El trato con las personas es personalizado.	El tema es acordado entre la autora y el editor.	Coordina encuentros personales con sus entrevistados.	Regularmente el tiempo destinado es de dos meses.	El trato con el editor es, generalmente, al inicio y al final de la crónica.
María Fernanda Ampuero	Accede a entrevistas vía Skype o por correo electrónico.	El tema es propuesto por el editor.	Sistematiza los datos que desea obtener para la historia.	Regularmente el tiempo destinado es de tres a seis meses.	Sostiene diálogos vía Skype con el editor para coordinar el avance de la crónica.
Juan Carlos Moya	Contacta personalmente a sus personas.	El tema es propuesto por el autor.	Hace un mapeo de sus personas y se establece plazos.	Regularmente el tiempo destinado es de un mes.	Sostiene diálogo permanentemente con el editor.
Sabrina Duque	Documenta información sobre sus personas y después las contacta.	El tema puede ser propuesto por la cronista como acordado con el editor.	Analiza la factibilidad del tema, hace un cronograma de los plazos previstos.	Generalmente el tiempo de la investigación para un tema es de tres meses.	Sostiene diálogo permanentemente con el editor para ir reportando novedades de la investigación.
Francisco Febres Cordero	Contacta personalmente a sus personas.	El tema es propuesto por el autor.	Documenta la información disponible sobre la historia y sobre su personaje.	Regularmente el tiempo destinado es de dos meses.	El trato con el editor se da al inicio y al final de la crónica.
Marcela Ribadeneira	Prefiere los contactos personales antes que los telefónicos.	El tema es propuesto por el editor.	Hace un mapeo de sus personas y se establece plazos.	El tiempo destinado es de uno a tres meses.	El trato con el editor lo realiza vía e-mail o mediante <i>Skype</i> .
Esteban Michelena	El trato con las personas es personalizado.	Generalmente es el autor el que propone los temas.	Establece plazos para coordinar los encuentros con sus personas.	Regularmente el tiempo destinado es de un mes.	Sostiene diálogo permanentemente con el editor.
Ileana	Documenta	El tema es	Analiza la	Regularmente	El trato con el

Matamoros	información sobre sus posibles personajes y después las contacta.	propuesto por el editor.	factibilidad del tema, hace un cronograma de los plazos previstos.	el tiempo destinado es de un mes.	editor lo realiza vía e-mail o mediante encuentros virtuales por Skype.
-----------	-------------------------------------------------------------------	--------------------------	--------------------------------------------------------------------	-----------------------------------	-------------------------------------------------------------------------

Fuente: Elaboración propia

ANEXO 4.

**Tabla 9: Análisis de la tercera dimensión:
procesos creativos.**

ANEXO 4.

Tabla 9: Análisis de la tercera dimensión: procesos creativos.

Autor o cronista ecuatoriano	Espacios de creación	Formas en que se estructuran los textos	Recursos literarios empleados	Proceso creativo de escritura	Tiempos de escritura, edición y publicación
Santiago Rosero	Regularmente el espacio donde desarrolla su proceso de escritura es en su habitación.	Suele empezar escribiendo el titular y construyendo o las escenas..	Empleo de análisis y prolepsis. Reconstrucción de escenas. Uso de diálogos.	El proceso creativo de escritura empieza con una idea vaga, ambigua. Por lo general este cronista pretende disponer de un dato sorprendente para empezar el texto.	El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de un mes.
Juan Fernando Andrade	Generalmente el lugar donde desarrolla su proceso de escritura es en la terraza de su casa o en un bar.	Suele empezar a escribir una vez que ha recopilado la mayor cantidad de datos posibles.	Empleo de comparaciones. Reconstrucción de escenas. Uso de diálogos.	Su proceso creativo empieza buscando un sentido a la historia. Pretende configurar una voz narrativa que sea coherente con el relato que va a contar.	El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de tres semanas.
Gabriela Alemán	Suele escribir en la cocina de su casa y en los lugares soleados.	En la reportería ahonda en detalles que considera esenciales para reconstruirlos en su historia.	Reconstrucción de escenas. Uso de prolepsis y analepsis.	Su proceso creativo empieza con la presentación del personaje en su tiempo y su espacio. Se preocupa por configurar la figura de un narrador omnisciente.	El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de un mes.
María Fernanda Ampuero	El lugar donde suele escribir es en la biblioteca de su casa en horas de la madrugada.	Suele empezar escribiendo el titular y construyendo o las escenas de las que estará compuesta su historia.	Empleo de comparaciones. Reconstrucción de escenas. Uso de diálogos.	Pretende disponer de un dato sorprendente para empezar el texto. La reconstrucción de escenas no sigue un orden lineal. Suele leer el texto junto a colegas periodistas.	El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de un mes.
Juan Carlos Moya	Regularmente el espacio donde desarrolla su proceso de escritura es en su habitación	Suele empezar escribiendo el titular y construyendo o las escenas de las que	Reconstrucción de escenas. Uso de diálogos.	Por lo general este cronista empieza el texto con información novedosa. Su historia está estructurada en breves escenas.	El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de un mes.

		estará compuesta su historia.			
Sabrina Duque	El lugar donde suele escribir es en la biblioteca de su casa en horas de la madrugada.	Prefiere reconfirmar datos con sus personajes y por ello los llama si tiene alguna duda.	Emplea diálogo y comparación es frecuentes Suele reconstruir escenas dramáticas.	Dialoga con su editor antes de enviar a la publicación el texto definitivo.	El tiempo destinado a la escritura y edición del texto oscila entre dos semanas a un mes.
Francisco Febres Cordero	El lugar donde suele escribir es en la biblioteca de su casa en horas de la madrugada.	Prefiere reconfirmar datos con sus personajes y por ello los llama si tiene alguna duda.	Reconstrucción de escenas. Uso de diálogos.	Su proceso creativo empieza presentando a los personajes en el tiempo y lugar donde se desarrolla la historia.	El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de un mes.
Marcela Ribadeneira	Regularmente el espacio donde desarrolla su proceso de escritura es en su habitación.	Suele empezar a escribir una vez que ha recopilado la mayor cantidad de datos posibles.	Empleo de análisis y prolepsis. Reconstrucción de escenas. Uso de diálogos.	Durante el proceso creativo pretende encontrar la voz narrativa de su historia y construye permanentemente la figura del narrador.	El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de un mes.
Esteban Micheleana	Suele escribir en la cocina de su casa y en los lugares soleados.	Prefiere empezar sus crónicas con una comparación o una metáfora. En la reportería ahonda en detalles.	Emplea diálogo. Suele reconstruir escenas dramáticas.	Regularmente empieza el texto con información novedosa, como si se tratara de una noticia.	El tiempo destinado a la escritura y edición del texto oscila entre dos semanas a un mes.
Ileana Matamoros	El lugar donde suele escribir es en la biblioteca de su casa en horas de la madrugada.	Suele empezar a escribir una vez que ha recopilado la mayor cantidad de datos posibles.	Empleo de análisis y prolepsis. Reconstrucción de escenas. Uso de diálogos.	Durante el proceso creativo pretende encontrar la voz narrativa de su historia.	El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de un mes.

Fuente: Elaboración propia

ANEXO 5.

Desarrollo de entrevistas biográfico-narrativas a los cronistas ecuatorianos.

ANEXO 5.1.

Entrevista 1.

DESARROLLO DE ENTREVISTAS BIOGRÁFICO-NARRATIVAS A LOS CRONISTAS ECUATORIANOS.

ENTREVISTA 1.

Cronista	Título de la crónica	Revista	Año de publicación
María Fernanda Ampuero	¿Qué no ves que estamos en crisis?	<i>Gatopardo</i>	2012

PRIMERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS:

Trayectoria personal y profesional

¿Cuál es su edad?

39 años.

¿Cómo fue su infancia y su vida familiar?

Mi infancia transcurrió en Guayaquil. Fue una época feliz en unión de mi familia. Desde niña me gustó la lectura. El ambiente en que crecí estuvo rodeado de libros y mis padres me incentivaron a leer. Siempre recuerdo mi infancia como una etapa maravillosa, que me ayudó a ser lo que yo soy en la actualidad.

¿Cuáles fueron sus motivaciones personales para ser periodista?

Mi vida ha sido la literatura, contar historias largas. Antes de incursionar en el periodismo ya había publicado cuentos. Empecé mi carrera periodística en diario El Universo.

¿Cuánto tiempo estuviste en diario El Universo?

Empecé en la sección sobre economía de diario El Universo. Estar ahí era para mí como pasarme los días en los círculos del infierno, estuve unos cuantos meses creo, a mí me suena como que fueran milenios porque cada día era peor que el otro. Debo reconocer que los compañeros me ayudaban mucho, deben haber creído que yo tenía algún problema mental, que seguramente era pariente de los Pérez y que bueno, me tenían ahí por alguno tipo de lastima familiar o de alguna apuesta, entonces me ayudaban un poco. Yo fui una persona que siempre estuve a punto de quedarme de año en matemáticas, por eso estudié Literatura: para huir de los números. Yo veo dos veo dos números y me caigo a pedazos, me descompongo como unos pixeles. Por eso no hacía otra cosa que preguntarme:

¿Por qué estoy aquí? Y entonces me iba donde el editor, que en ese momento era Rubén Darío Buitrón, y él me decía: “Aguanta, aguanta un poco”. Rubén es escritor y sabía que yo había estudiado Literatura, nos habíamos visto en eventos literarios, había leído mis cosas de ficción. Y entonces yo me iba a llorar al baño y volvía. Fue horrible porque yo ya venía con bastantes años de experiencia profesional dando clases, donde tú eres dueño de tu materia, del salón, eres una persona como importante dentro del colegio y de repente eres nadie, el hazmerreír de la Redacción. Menos mal que yo he aprendido a reírme de mí mismo, a tener buen humor. Y yo lo fui desarrollando toda mi vida, menos mal. Convertí eso en una virtud. El único género periodístico que yo he practicado en toda mi vida ha sido la crónica.

¿Había incursionado en la ficción antes que en el periodismo?

Claro que sí, yo al principio de mi carrera escribía poesía y había leído mucha poesía. Bueno, de todo en general. Había leído mucha poesía, mucha novela, cuento también, era un género muy importante, había leído ensayo, digamos la carrera de Literatura en la Universidad Católica de Guayaquil es muy completa. Habíamos leído a los clásicos, en fin. Yo tenía todo muy claro de cómo escribían los griegos, hasta los más contemporáneos. Había leído incluso a autores del periodismo literario como a Monsiváis, a García Márquez como periodista, a Truman Capote. Y entonces, que tenía una formación bastante sólida en ese sentido aunque no lo tuviera muy presente como periodismo literario.

¿Cómo fue su formación periodística en sus comienzos?

Yo incursioné en el periodismo porque amaba el estilo de grandes de ficción y de no ficción como Truman Capote, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. También me gustaba la radio, sé que puede ser una razón súper bizarra porque de licenciada en literatura pase a realizar un curso de radio porque estaba sin trabajo en ese momento y me dijeron que había la posibilidad de formarse en un curso. Y lo hice, aunque no estuviera interesada en trabajar en periodismo, pero me gustó mucho. El curso lo impartieron dos periodistas de la BBC de Londres y fue muy divertido, porque se basaba en contar historias en realidad. Y la verdad que de eso yo sabía mucho porque yo fui una niña lectora toda la vida. Realmente yo estudié Literatura para poder seguir leyendo sin que nadie me reprochara que no estaba estudiando. Y entonces el manejo de las tramas y de los tiempos, del nudo, del desenlace, del inicio, de la acción, del suceso, todo eso yo lo tenía bastante bien encarnado, porque leí toda mi vida, desde incluso antes de saber leer yo ya me imaginaba por los dibujos qué pasaba en una historia. Entonces el proceso narrativo, el proceso de contarte una historia, yo sabía o sé cómo un lector quiere que le vayas soltando la información y guardándote la otra parte y luego soltándosela, eso yo lo manejaba más o menos bien. Entonces empecé a trabajar en la radio y lo compaginé con la revista de

El Universo, cuyo editor era Carlos Icaza, una persona muy ingeniosa y creativa. Mi primera experiencia periodística en estos medios se caracterizó por un derroche de creatividad, porque empecé a hacer reportajes y crónicas muy largas. Y ahí descubrí los principales procedimientos narrativos que nutren al periodismo literario. Fue un tiempo de mucha creatividad, de sentir que la revista era un poco mía, también de hacer reportajes muy largos, de empezar a descubrir esta carrera, de descubrir yo sola un poco esta fórmula del periodismo literario.

¿Qué tipo de reportajes hacías entonces? ¿Recuerdas alguno que llamé la atención?

Sí, muchos. Hice uno sobre Paccianni, que era el famoso escultor del Cementerio de Guayaquil, que es tan bonito. Paccianni era el que hizo muchos de los mausoleos y de las estatuas que son tan hermosas que hay ahí en el Cementerio de Guayaquil. Hice un artículo que me gustó mucho sobre la película Crónicas, acompañé a Sebastián Cordero y al equipo en diferentes locaciones para saber cómo se filma una película. Estuve detrás de cámaras con ellos mucho tiempo. Y eso fue una gran escuela para mí, una escuela además súper exigente y concentrada de periodismo literario porque era en serio, o sea: tú al final de la semana tenías que escribir algo.

¿Tenías tiempo, en el sentido que no era un diario de un día para otro si no que era un producto más planificado?

Sí, tenía tiempo, pero a la vez no era un trabajo para un profesor, era una cosa que era en serio, que iban a leer unas personas, que tenía que estar bien hecho, bien pensado y que eran muchas páginas. Para mí fue un regalo porque era una responsabilidad increíble. Yo me quedaba pensando ¿por qué a mí me daban todo ese espacio? Tenía que ser muy consecuente con él, tenía que ser el triple de responsable. Por eso yo trabajaba de una manera demencial, la verdad en esa época, porque trabajaba también en la radio, empezábamos el noticiero de las siete, con lo cual había que estar en la radio, por lo menos a las seis y media- Y me quedaba en la revista hasta las ocho de la noche, la hora que fuera.

¿Qué tiempo estuviste en la revista?

Pues en la revista estuve seis meses, me parece, hasta que me fui a hacer un Máster a Argentina.

¿Estuviste por acá entonces?

Sí, estuve en Argentina en la UBA haciendo un Master de Literatura Latinoamericana.

¿Seguiste colaborando con la revista desde acá?

Sí, fui corresponsal de El Universo en Argentina en el 2004.

¿Cuál ha sido su trayectoria como autor?

Después de trabajar en la radio y en diario El Universo, he ejercido mi labor como reportera y cronista en medios como Internazionale (Italia), Samuel (Brasil), Quimera (España), FronteraD (España), Gatopardo (México/Ecuador), SoHo (Colombia/Ecuador) y Mundo Diners (Ecuador).

¿Cómo se dio tu vínculo con las revistas ecuatorianas de periodismo literario para las que colaboras?

En las revistas ecuatorianas de periodismo literario colaboro desde el 2004 cuando incursioné en *Mundo Diners*. Pero mi vínculo con Gatopardo se dio años después, en el 2012. Yo hice un taller de periodismo literario en Madrid y ahí conocí a Santiago Rosero, un gran cronista ecuatoriano. Nos hicimos muy amigos, fue una conexión inmediata. Entonces él, que ha trabajado en varias revistas, me puso en contacto con la gente de Gatopardo en México. Me dijeron que iban a abrir Gatopardo, que les gustaba mi trabajo y me pidieron que colaborara con una crónica sobre la migración en España. Y así lo hice. Desde entonces he aprendido muchísimo cada vez que hago una crónica para esta revista por el gran trabajo que se hace en conjunto con los editores.

SEGUNDA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso de producción periodística

¿Cuál es el trato que sostiene con sus personajes?

Trato de hablar siempre con mis personajes, aunque si a veces los encuentros no son posibles los contacto de alguna manera: por correo electrónico o por Skype. En el caso de la crónica sobre la crisis española, “¿Qué no ves que estamos en crisis?”, hablé con muchísima gente, hay muchas charlas y muchas entrevistas que no están incluidas en la crónica porque con la editora decidimos no incluirlas, ya sea porque no eran tan importantes o porque la persona decidió no dar sus datos y eso le restaba importancia al tema.

¿De qué forma son escogidos los temas en la revista para la que colabora?

Generalmente el tema es propuesto por el editor, depende de la planificación de la revista y de las decisiones de los editores.

Pensemos en este trabajo “¿Qué no ves que estamos en crisis?”. ¿Cómo surgió este tema y la estructura que, finalmente, le diste? Cuéntame un poco de este trabajo.

Yo llegué a España cuando era un país que estaba en plena bonanza. De hecho, yo vine detrás de la inmigración económica.

¿Fuiste por algún motivo específico, por trabajar en una revista, algún medio?

No, vine como inmigrante, de hecho, estuve cerca de dos años sin papeles. Vine por necia, por, como dicen aquí: “por mis santos cojones”. Vine porque yo creía que la historia de la inmigración ecuatoriana tras la completa catástrofe financiera que había vivido Ecuador, no se había contado. La verdad, esa era mi pretensión: escribir sobre eso. Me fascinaba el fenómeno que cambió la historia de nuestro país y de España, me fascinaban esas cosas de los grandes éxodos, quería verlo en primera persona. Y bueno, lo que sucedió fue que la primera persona fui yo, o sea, yo me convertí en una inmigrante y fui incapaz durante mucho tiempo de decir nada, porque tenía que sobrevivir. Y tú me puedes preguntar ¿Por qué no te regresaste? Y yo te repito que por necia, por decir: no me puedo dejar vencer por muchas cosas. Y entonces el libro salió el año pasado recién, después de diez años. Entonces yo había vivido la bonanza. Cuando yo llegué aquí esto era una cosa impresionante, la gente de mi edad se compraba casas, todo el mundo estaba más o menos bien. Bueno, los inmigrantes a pesar del tema de documentos y del tema legal, sí que tenían trabajo, se ganaba plata. Había muchos problemas también: persecuciones, redadas, cosas que denunciar, trampas, gente que por estar sin papeles también las engañaban. Sin embargo, había dinero en general, construcción y luego, de repente, al poco tiempo empezó esto a caer de una manera escalofriante, no te imaginas, como un terremoto.

¿Fue muy abrupto?

Sí, como si fuera un desastre natural. Vimos lo que era esto de quedarse todo el mundo sin casa, todo el mundo desahuciado, todo el mundo sin trabajo, las filas afuera de la oficina del Instituto de Empleo. Y yo no podía registrar esto, mi cabeza no era lo suficientemente rápida para registrar lo que yo vi cuando llegué y lo que de repente estaba viendo. Porque yo me vine y vi la caída del colapso de Ecuador en el 2001. Y había vivido antes en Argentina “El Corralito”.

¿Estabas llevando la desgracia a todos lados?

Es lo que me dice todo el mundo.

¿Entonces fuiste escribiendo tus experiencias a manera de crónica?

Claro, la pregunta era ¿Qué mismo es esto? La gente desde afuera oye que España se cae a pedazos, que votan a todo el mundo de la casa, que votan a todo el mundo del trabajo, que hay pobreza, que de repente la situación financiera a nivel macroeconómico del país es terrible, que la deuda, que no sé qué, que el euro que tal y cual. Pero si tú vienes de turismo, si tú vienes de visita, ves que las calles están llenas, los teatros están llenos, las tiendas de la Gran Vía están llenas. No hay una desesperación, aquí no cerraron los bancos, aquí no cayó la moneda. Yo me acuerdo cuando estaba en la Argentina, cuando fue lo del corralito, la gente iba con palos y tubos de metal a romper las vidrieras de los bancos, que estaban cerrados con cortinas metálicas y era como que si fuera una cosa apocalíptica, mientras que acá no, acá los bancos seguían dándote plata. Entonces era una cosa de “sí pero no”. Por eso titulé mi crónica “¿Qué no ves que estamos en crisis?” Como una pregunta un tanto irónica, porque era como que a veces se decía, estabas tomándote unos tragos con los amigos y entonces decía “Entonces que, ¿Nos tomamos otro? No, ¿Qué no ves que estamos en crisis?”

¿Cómo una frase recurrente en este contexto?

Sí, ya te digo, como un poco burlona, como se volvió la televisión también. Y entonces sí era verdad que había gente quedándose en la calle, sí era verdad que había desahucios todos los días.

¿Qué tiempo de reporteo te llevo la crónica, esta crónica en particular?

Mira yo comencé a reportar esto antes de que me la encargaran, por mí, por mi fascinación personal

¿Por la idea del libro que tenías?

Sí, yo creo que en total fueron unos seis meses

¿En ese tiempo fuiste recopilando las historias, en ese tiempo hablaste con tus personajes?

Hablé con muchísima gente. Hay muchas charlas y muchas entrevistas que no están ahí en ese reportaje, porque decidimos con Leila Guerrero, la editora de Gatopardo, no incluirlas, ya sea porque no eran tan importantes o porque la persona decidió no dar sus datos y eso le restaba potencia o porque repetía ideas. En fin, hubo muchísimas más entrevistas de las que hay y luego que publiqué la crónica conseguí más.

TERCERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso creativo

¿Cómo defines el auge de la crónica en las revistas especializadas?

Es un fenómeno importante de ser analizado, porque revistas como Etiqueta Negra Gatopardo o SoHo no han sido apadrinadas por la versión española ni por la versión norteamericana tampoco. Es decir, este fue un fenómeno nuestro. Yo creo que nuestra crónica está en un gran momento. Sabrina Duque fue una de las tres finalistas del premio García Márquez de periodismo, que yo creo que debió haber sido portada de todos los periódicos de nuestro país, porque a ese premio no llega cualquiera. Y entonces, yo creo que estamos en un momento.

Qué bueno, comparto tu optimismo ¿En España qué haces exactamente, colaboras con algunas revistas, tienes un trabajo en algún periódico, alguna revista?

Soy profesora del Master de Periodismo del diario ABC y la Complutense de Madrid, soy profesora de la Casa del Lector, de varios talleres y sí, colaboro en el ABC en El Cultural y en todo lo que puedo en mi labor como freelance.

¿Estás en SoHo también?

Sí, con Ecuador siempre tengo el cordón umbilical intacto.

¿Dónde suele escribir? ¿Cuáles son sus espacios de creación?

Suelo escribir en la biblioteca de mi casa en horas de la madrugada.

¿De qué manera estructura sus crónicas?

Yo creo que cada situación te va pidiendo un tono, una forma de contarla. A veces hay conversaciones, por ejemplo, que me parece que tienen que ir exactamente así, como estaban, con pregunta y respuesta, como si fuera el diálogo de un guión. Y a veces me parece que no, que es mejor contarlos como si fuese una especie de cuento, entonces creo que depende un poco de la situación, de lo que se ha vivido, de lo que yo he visto. Los procedimientos no los elijo yo, sino la situación que vas reportando y construyendo en el texto. El proceso de escritura es largo y conlleva un montón de cambios y de dudas. Luego está también, por supuesto, la parte de cuando interviene el editor. Yo he tenido la suerte de trabajar con grandes editores que me han enseñado muchísimo, es como hacer un máster en unas pocas semanas. Mis textos en Gatopardo los trabajé con Leila Guerriero y yo nunca he aprendido tanto en tan poco tiempo, porque ella me enseñaba a diferenciar las voces y los tonos que cada fragmento de la crónica necesitaba, a veces primera persona, a veces segunda. Es verdaderamente mágico cómo esa mujer sabe sacar lo mejor de cada cronista. El trato con el editor también va determinando los recursos que vamos incluyendo en los textos.

¿Cuáles son los procedimientos narrativos que suele emplear en la construcción de sus textos?

Yo reconstruyo escenas, pero lo que más me gusta emplear diálogos. Yo creo que es una cosa mía, que viene de mi trabajo como escritora de ficción.

¿Cuál es su proceso de escritura?

Pretendo disponer de un dato sorprendente para empezar mi texto. En la reconstrucción de escenas no sigo un orden lineal. Suele leer el texto junto a colegas periodistas y mi editora para fijarme en cómo va quedando.

¿Qué plazos maneja para la escritura y edición de sus crónicas?

El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de un mes.

ANEXO 5.2.

Entrevista 2.

ENTREVISTA 2.

Cronista	Título de la crónica	Revista	Año de publicación
Juan Carlos Moya	El canoero, piratas reman en las sombras.	<i>Mundo Diners</i>	2006

PRIMERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS:**Trayectoria personal y profesional****¿Cuál es su edad?**

Yo tengo 41 años.

¿Cómo fue su infancia y su vida familiar?

Mi infancia la pasé entre las ciudades de Quito y Latacunga. En este último lugar iba a visitar los bosques con mi familia. Fue una experiencia que me marcó porque adoró la vida en el campo y la soledad que se siente allí. Incluso trato de que en mis historias se sienta ese sentimiento de nostalgia en muchos de mis personajes tanto de ficción como de no ficción.

¿Cuáles fueron sus motivaciones personales para ser periodista?

IncurSIONÉ primero en la ficción con cuentos y narraciones breves antes que en el periodismo. Estos relatos los publiqué en suplementos culturales y en diarios regionales. Me apasionó del periodismo la posibilidad de contar historias desde un punto diferente al tradicional, incluso muy cercano a la literatura. Por eso decidí inmiscuirme en un oficio al que García Márquez definió como el mejor del mundo.

¿Cuál es su formación académica? ¿Qué estudió en la universidad?

Estudí literatura en la universidad.

¿Cómo fue su formación periodística en sus comienzos?

El periodismo le da al escritor lo que de cierta manera la literatura le niega: la rigurosidad en los plazos y el hecho de tener que decir lo que tiene que decir en un espacio ajustado. Por ello, grandes autores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Juan Carlos Onetti, por nombrar solo tres de los más conocidos, hicieron periodismo y se formaron en este oficio aún antes de saltar a la fama como novelistas. En mi caso, yo incurSIONÉ en el periodismo por razones similares, un poco

siguiendo el ejemplo de los grandes. Tuve la enorme fortuna de conocer a Ryszard Kapuscinsky, el considerado más grande reportero de todos los tiempos, durante un taller en Buenos Aires. Esta fue una experiencia significativa en mi trayectoria como cronista. Aunque tuve poco espacio para publicar mis trabajos en los medios donde trabajé, siempre busqué la forma de ajustarme a ese tipo de formatos.

¿Cuál ha sido su trayectoria como autor?

He trabajado en prensa, radio y televisión. Fui presentador de televisión del programa *Haciendo Cine de ECTV* y director del programa *Penthouse y Pavimento*, de radio *Platinum*. A lo largo de mi trayectoria he dirigido varias revistas, me he desempeñado como asesor editorial y he dictado seminarios de apreciación cinematográfica y literaria.

Desde 1995 mis artículos y estudios relacionados con arte y cultura, y nuevos conceptos de la comunicación han aparecido en periódicos, revistas y editoriales del país y del extranjero. Actualmente estoy escribiendo mi segunda novela. Y mantengo un espacio radial llamado “Moya Nocturno”.

¿Cómo se dio su vínculo con la revista ecuatoriana de periodismo literario para la que colabora?

En el ejercicio periodístico me di cuenta que muchas veces la realidad es más increíble que la ficción. Por eso, el hecho de publicar en revistas de periodismo literario fue un gran aliciente para desarrollar mi estilo y emplear los procedimientos narrativos propios de la ficción que enriquecen el oficio del cronista.

SEGUNDA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso de producción periodística

1. ¿Cuál es el trato que sostiene con sus personajes?

No entiendo cómo se puede abordar una crónica sin el diálogo directo, cara a cara, con los personajes. Si bien la tecnología podría ayudar, nada suple el encuentro con el otro. Las reacciones, los gestos, esa complicidad y comunicación que hay en las miradas, solo por decir algunas cosas, deben ser parte sustancial en una buena historia.

2. ¿De qué forma son escogidos los temas en la revista para la que colabora?

Regularmente, soy yo quien propone los temas para las revistas especializadas.

3. ¿Cuál es su forma de investigar y de recopilar datos?

La vida está hecha de detalles, el cronista debe encontrarlos a cada paso. En lo que respecta a la forma que va tomando la crónica, yo soy de los autores que consideran que lo más importante es trabajar la caracterización de los personajes. A medida que avanza la historia debemos revelar más aspectos sobre sus sentimientos, pensamientos y, en definitiva, sobre su personalidad. Pese a que una historia se haya narrado una y otra vez, el cronista fija su punto de mira en una dirección donde antes nunca nadie ha mirado. Ese es el mérito de quienes cultivamos este género.

4. ¿Qué tiempos suele manejar para investigar y realizar la reportería?

En el momento de hacer el trabajo de campo debemos acordar bien los plazos y el tipo de historia que el editor quiere para su medio. Generalmente, el tiempo que destino a la reportería de una buena crónica es de un mes.

5. ¿Cuál es el trato que tiene con el editor en este proceso?

Trato de sostener un diálogo permanente con el editor para conversar sobre el rumbo que podría ir tomando la crónica y analizar si se podrían hacer cambios en el texto o no.

TERCERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso creativo

¿Dónde suele escribir? ¿Cuáles son sus espacios de creación?

Regularmente el espacio donde escribo es en mi habitación

¿De qué manera estructura sus crónicas?

Suelo empezar escribiendo el titular. Posteriormente construyo las escenas de las que estará compuesta mi historia.

¿Cuáles son los procedimientos narrativos que suele emplear en la construcción de sus textos?

Me gusta reconstruir muchas escenas a lo largo de la crónica y emplear diálogos entre los personajes.

¿Cuál es su proceso de escritura?

Me gusta captar las voces de mis personajes, transcribir sus diálogos y encontrar esa espontaneidad al hablar que, muchas veces, se pierde cuando pasamos del lenguaje oral a una forma de escritura. Las escenas, por otro lado, definen el ritmo narrativo de una historia, a través de ellas podemos poner lo mejor de nuestro estilo. Me gusta ir transcribiendo lo que voy investigando, porque así organizo mejor la información. Suelo escribir en mi habitación, porque no hay nada como la concentración, como el

silencio, para volver a escuchar las voces de tus personajes. Al final, todo se resume en construir y reconstruir los datos que obtenemos. Y, obviamente, en darles una forma narrativa.

¿Qué plazos maneja para la escritura y edición de sus crónicas?

El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de un mes.

ANEXO 5.3.

Entrevista 3.

ENTREVISTA 3.

Cronista	Título de la crónica	Revista	Año de publicación
Sabrina Duque	Cristiano Ronaldo, discípulo humilde	<i>Gatopardo</i>	2012

PRIMERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS:**Trayectoria personal y profesional****¿Cuál es su edad?**

36 años.

¿Cómo fue su infancia y su vida familiar?

Mi infancia transcurrió en Guayaquil. Fue una época muy linda que la recuerdo con cariño. No había tantas cosas tecnológicas, pero en mi hogar todos éramos muy unidos y nos contábamos todo.

¿Cuáles fueron sus motivaciones personales para ser periodista?

Siempre me gustó escribir. Se trata de una pasión que cultivo desde pequeña. Entonces, llegado el momento, consideré que ser periodista me daría mucha libertad para escribir y que podía realizarme como persona. Por eso escogí ser periodista.

¿Cuál es su formación académica? ¿Qué estudió en la universidad?

Estudí comunicación y periodismo.

¿Cómo fue su formación periodística en sus comienzos?

Ejercí como periodista de planta durante muchos años y terminé un poco cansada del periodismo del día a día, del que se hace en una sala de redacción. Por eso, cuando se dio la oportunidad de colaborar en una revista de periodismo literario, no lo dudé dos veces. Esta experiencia fue como sacar de golpe toda mi formación y capacidad creativa. Siempre he sido una lectora voraz y trato de aplicar en mis textos, en mis crónicas, todos los recursos y herramientas que la literatura pone al servicio del periodismo.

¿Cuál ha sido su trayectoria como autor?

Trabajé durante doce años en el diario *El Comercio* de Quito, en este medio también edité la revista dominical *Siete Días*. En esta revista tenía un poco más de espacio creativo, pero siempre los formatos pequeños y la estructura de estos medios fueron un limitante para lo que yo realmente quería hacer: ejercer mi tarea como cronista.

¿Cómo se dio su vínculo con la revista ecuatoriana de periodismo literario para la que colabora?

Envié algunos textos a revistas como *Etiqueta Negra* de Perú y les gustó mi trabajo. Siempre quise tener ese vínculo y sobre todo aprender de los editores. Ha sido una experiencia maravillosa y de constante aprendizaje.

SEGUNDA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso de producción periodística

¿Crees que hay un boom del periodismo literario latinoamericano?

A diferencia de lo que algunos colegas piensan, yo sí creo que hay un boom, que es impulsado por los editores. Es la figura que a veces olvidamos. Todo el mundo aplaude a los autores y se olvidan de que atrás de ellos están personas que ayudan al debate, que ayudan a la creación y a la discusión de nuevas ideas. Hay un boom en el cual la gente está queriendo escribir, está queriendo publicar. Y en los periódicos se inventaron esa figura del lector que no lee para hacer cada vez más pequeñas sus espacios en el diseño pero eso no es cierto lo que la gente que lee, lee y le gusta conseguir la revista le gusta se suscriben aunque no haya dinero América latina no vive una bonanza a pesar de lo que digan los gobiernos

¿Cómo se dio tu vínculo con las revistas de periodismo literario?

Siempre dije que lo que yo quería más que nada en el mundo era escribir para la revista *Etiqueta Negra*. Entonces busqué en internet al editor de este medio, Julio Villanueva Chang. Vi su dirección y le escribí. Le propuse un tema y me dijo que no. Entonces me imagino que la mayor parte de la gente en nuestro país tiene esa manía de cortarse las alas. Entonces me dijo que no. Yo le dije que hablemos. Él me preguntó si había leído la revista. Yo le respondí que sí. Y ahí empezamos a discutir de temas. Pasamos meses hablando, hasta que por fin elaboré una propuesta y le gustó. A partir de ahí comencé a trabajar en la revista.

¿Cuál fue tu primera propuesta para *Etiqueta Negra*?

Fue una crónica de las mujeres cariocas de más de 50 años. Estuve viviendo en Río de Janeiro durante tres meses más o menos. Durante ese tiempo hice un mapeo de la mujer de las diversas zonas de la ciudad. Mi suegra es carioca, tiene 80 años y hace unas semanas se hizo varias cirugías para levantarse los párpados. La cirugía de la mujer carioca es parte de la vida cotidiana, es como ir al dentista. No es una potestad de las mujeres ricas. Y entonces yo le propuse al editor de la revista que hiciéramos una nota sobre las divas de la televisión brasileña que como mínimo tienen 45 años. A Julio Villanueva Chan no le gustó. Me dijo que esa nota puede ir en otro medio. Él quería ver una cosa que fuera más común, una cosa más de sociedad. Eso es lo que yo estaba buscando desde el inicio: no la historia, sino el síntoma de la historia. Ahí fuimos arreglando durante meses la historia, pensando. Al final salió ese ensayo sobre la mujer carioca de más de 50 años.

¿Cómo es tu proceso de trabajo?

Depende. En la historia de Cristiano Ronaldo me demoré varias semanas. En una semana conseguí la gente porque estaba en medio de la Eurocopa. Era verano y estaba cerrada la escuela. Empezaban las vacaciones. Fue difícil conseguir a los personajes. En fin, hasta que me senté por primera vez a entrevistar a uno de los profesores de Cristiano Ronaldo. Luego hago una reportería base, que es la que voy discutiendo con mi editor y vamos buscándole el camino a medida que voy avanzando. Nunca dejo de ir con el editor, por eso me gusta trabajar con editores como Julio Villanueva Chang. Me gusta este proceso porque no tiene interrupciones. Siempre estamos hablando y estamos pensando. Y yo creo que todos tenemos esto, de que mientras más hablas y más verbalizas la historia más clara te quedan las cosas. A veces mientras estoy discutiendo con mi editor sobre la estructura que estoy armando surgen otras preguntas, entonces hago una reportería complementaria que va siendo más espaciada. La crónica sobre Cristiano Ronaldo fue una anomalía, porque me demoré varias semanas en ese tema. En realidad lo que yo me demoro más o menos son unos tres o cuatro meses.

1. ¿Cuál es el trato que sostiene con sus personajes?

Lo que yo hago en primera instancia es documentarme, buscar antecedentes sobre lo que han hecho mis personajes y luego los contacto. Suelo hablar con ellos en varias ocasiones y describir los lugares donde se desarrollan nuestros encuentros.

2. ¿De qué forma son escogidos los temas en la revista para la que colabora?

El tema es propuesto por el editor o, en ocasiones, también yo tengo la oportunidad de proponer alguna historia.

3. ¿Cuál es su forma de investigar y de recopilar datos?

Suelo ser muy metódica y estricta conmigo misma cuando reúno información. En el caso de la crónica de Cristiano Ronaldo, yo buscaba darle a mi historia otra mirada, una perspectiva distinta. Porque, entre otras cosas: ¿Quién no ha escuchado historias sobre la arrogancia de este jugador? A muchos les cae mal simplemente porque tiene fama y es atractivo. Es verdad. Pero yo buscaba que mi historia tuviera un eje distinto. Por eso, mientras vivía en Lisboa, contacté a quien fue su entrenador y mentor durante sus años formativos. Y es allí que me doy cuenta que la gente no lo conoce. Ronaldo es un jugador humilde, que aprende y asimila los consejos de sus entrenadores. Por lo menos, cuando aún no era el gran jugador que es ahora. Encontrar un enfoque distinto al tradicional es el que me mueve a ser una cronista, porque sé que no todo está contado. Y, mientras tenga esa certeza, lucho permanentemente para hallar y construir una historia desde esa perspectiva.

4. ¿Qué tiempos suele manejar para investigar y realizar la reportería?

Generalmente el tiempo de la investigación para un tema es de tres meses.

5. ¿Cuál es el trato que tiene con el editor en este proceso?

Es una relación fundamental. Voy discutiendo con mi editor y juntos vamos buscándole el camino a medida que voy avanzando. Siempre estamos en contacto. Me gusta el trabajo de edición que es un proceso constante sin interrupciones. Siempre estamos hablando. Yo creo que todos tenemos esto de que mientras más hablas y más verbalizas la historia más clara te quedan las cosas

TERCERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso creativo

¿Dónde suele escribir? ¿Cuáles son sus espacios de creación?

Suelo escribir en la biblioteca de mi casa.

¿De qué manera estructura sus crónicas?

Me gusta que la estructura de mi crónica esté atravesada por diversas escenas y que esas escenas sean significativas. Creo que es interesante la primera escena de la crónica que hice sobre Cristiano Ronaldo. Con esta escena me dedico a hablar de un chico que está jugando a la hora del recreo y que se enfurece porque su juego no es perfecto y sigue, insiste, hasta que por fin lo logra. Esta escena define el carácter del jugador. Y así deben ser los recursos o procedimientos que utilices, deben ser significativos y contarte algo.

¿Cuáles son los procedimientos narrativos que suele emplear en la construcción de sus textos?

Mira, yo suelo acudir al recurso de la escena. Me gustan. Por ejemplo, me gusta mucho la primera escena del perfil de Ronaldo, creo que es una de mis crónicas exitosas. Me gusta mucho que estás hablando de un chico que está jugando a la hora del recreo y en la hora del recreo se enfurece porque no es perfecto y sigue, insiste, hasta que lo logra. Es una escena que me contó su profesor, que me dijo cómo se durmió con la pelota como si fuese un osito de peluche. Me la contó sin ninguna intención de ejemplificar su carácter. Eran anécdotas de la vida que tuvieron juntos, pero esa escena te dice mucho sobre lo que llegó a ser y sobre cómo era su carácter ya cuando tenía once años. Entonces eso me gusta: construir las cosas.

¿Cómo ha evolucionado tu mirada como autora durante este tiempo dedicada al oficio de cronista?

Creo que ahora tengo una mirada más crítica. Yo era una buena reportera, yo iba atrás de la gente, yo recopilaba muchas cosas y tenía detalles, tenía números, fechas, todo. Sin embargo, tenía muchos problemas al momento de estructurar las notas y de encontrar el significado de las historias. Entonces lo que yo me demoraba antes en encontrar el significado de las historias versus a lo que yo me demoro ahora es una desgracia absurda. Y también a eso yo le doy mucho mérito a mis editores. Trabajar con Lizzy Cantú, con Julio Villanueva Chang ha sido significativo, porque me han ayudado a pulirme más, a estar más centrada, a saber de dónde está la esencia de lo que quiero apuntar.

¿Cuál es su proceso de escritura?

Yo creo que la historia finalmente reportada es concebida en la mente del cronista antes de ser escrita en el ordenador. Y es entonces, mientras piensas la forma que tu historia va a tener, cuando te das cuenta de los procedimientos narrativos que puedes emplear. Por ejemplo, yo soy de las que me gusta utilizar muchos diálogos, pero si en la reportería previa no hay un solo diálogo interesante que pueda transcribir, simplemente no empleo este recurso. Es decir, no lo fuerzo a estar incluido, porque se me da la gana. Lo que trato de decir es que la historia te va diciendo qué procedimientos narrativos puedes ir ubicando, no al revés. La crónica no es un género en el que importe escribir bien y nada más. Importan un montón de cosas. El trato que se tenga con el editor es básico para que tu historia trascienda, porque en las charlas con tu editor es cuando la historia va tomando una estructura y teniendo un sentido. De las charlas que he tenido con mis editores he aprendido más que todos mis años en la universidad. Así de simple.

¿Qué plazos maneja para la escritura y edición de sus crónicas?

El tiempo que le dedico a la escritura es de dos semanas a un mes.

ANEXO 5.4.

Entrevista 4.

ENTREVISTA 4.

Cronista	Título de la crónica	Revista	Año de publicación
Santiago Rosero.	Sape: la sociedad de juerguistas elegantes.	<i>Gatopardo</i>	2012

PRIMERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS:**Trayectoria personal y profesional****¿Cuál es su edad?**

Tengo 37 años.

¿Cómo fue su infancia y su vida familiar?

Mi infancia transcurrió en Quito. Mi vida en familia fue muy hermosa, porque éramos muy unidos. Mis padres siempre me dijeron que podía alcanzar todas las metas que me propusiera en la vida. A ellos les debo el hecho de no rendirme y de perseverar siempre, aún en las circunstancias más adversas.

¿Cuáles fueron sus motivaciones personales para ser periodista?

Entre las motivaciones personales que tuve para elegir el periodismo está mi gusto por la lectura y mi pasión por la escritura del periodismo literario.

¿Cuál es su formación académica? ¿Qué estudió en la universidad?

Yo creo que mi formación académica en sociología me ha ayudado a ver el mundo de otra manera, porque nunca me he quedado en la información de lo más elemental, sino que he cuestionado siempre la razón de las cosas.

¿Cómo fue su formación periodística en sus comienzos?

No estudié periodismo, pero lo practico desde muy joven. Ser periodista de planta en un diario como *La Hora* en Quito me formó y me brindó herramientas tan básicas que aún ahora, cuando soy *freelance*, me han sido de mucha utilidad.

¿Cuál ha sido su trayectoria como autor?

Empecé en un periódico de corte tradicional como diario *La Hora*. Luego trabajé para diario *La Nación* de Costa Rica en el 2004. Posteriormente me mudé a París y empecé a colaborar para radio

Francia de esa ciudad. Desde hace unos años colaboro para las revistas de periodismo literario de mi país.

¿Cómo se dio su vínculo con la revista ecuatoriana de periodismo literario para la que colabora?

Mi vida ha sido un transitar permanente. Desde el 2008 me encuentro vinculado a la revista Mundo Diners y escribo habitualmente para la revista *Gatopardo* desde el 2012. Y, desde entonces, ya ninguno de los temas que abordo es igual, porque en este medio conocí a editores que me enseñaron a encontrar un profundo sentido a las historias que construyo.

SEGUNDA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso de producción periodística

1. ¿Cuál es el trato que sostiene con sus personajes?

Las redes sociales, en mi caso, me han servido para realizar contactos, pero para nada más. No hago entrevistas por Skype, por ejemplo. Sé que hay colegas que lo hacen y respeto esa forma de pensar, pero no es lo mío. Yo trato de buscar historias memorables que, de aquí a quince o veinte años, se puedan seguir leyendo y eso solo se puede conseguir con encuentros personales con tus personajes.

2. ¿De qué forma son escogidos los temas en la revista para la que colabora?

Los temas los escogemos el editor y yo. Al residir en París varios de los temas que trato están relacionados con la cultura, la moda, la migración o la literatura.

3. ¿Cuál es su forma de investigar y de recopilar datos?

Lo primero que hago es analizar la factibilidad del tema, me fijo plazos y contacto a mis personajes. Luego empiezo el trabajo de campo.

4. ¿Qué tiempos suele manejar para investigar y realizar la reportería?

Generalmente destino tres meses a este proceso.

5. ¿Cuál es el trato que tiene con el editor en este proceso?

Trato de sostener un diálogo permanente con el editor, porque las historias no son iguales y siempre ocurren cosas que pueden cambiar el rumbo de la crónica. Entonces trato de buscar un nuevo enfoque para que la historia se enriquezca y sea atractiva para los lectores.

TERCERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso creativo

¿Dónde suele escribir? ¿Cuáles son sus espacios de creación?

Generalmente el espacio donde escribo es en mi habitación.

¿De qué manera estructura sus crónicas?

Hace poco hice una crónica sobre los amóríos escondidos de Hollande, el presidente francés. Fue un texto entretenido, con mucho humor y que les encantó a los editores. Por eso cuando escribo trato de complacerme, pero ocurre que yo soy difícil de complacer. En cuanto a la estructura de las crónicas, suelo empezar escribiendo el titular y construir después las escenas que integrarán mi historia.

¿Cuáles son los procedimientos narrativos que suele emplear en la construcción de sus textos?

Yo prefiero el empleo de análisis y prolepsis, la reconstrucción de escenas y el uso de diálogos.

¿Cuál es su proceso de escritura?

El proceso creativo de escritura empieza con una idea vaga, ambigua. Por lo general pretendo disponer de un dato sorprendente para empezar mi texto. A partir de ahí todo es más fácil, porque hilvano un párrafo con otro hasta encontrar la cohesión necesaria. Luego, cuando mi crónica está lista, la dejo “descansar” un par de días. Finalmente, la vuelvo a leer y corregir antes de enviarla al editor.

¿Qué plazos maneja para la escritura y edición de sus crónicas?

En la escritura de mi crónica suelo destinarle entre cinco y ocho horas diarias. El tiempo en que culmino la redacción de mi historia es generalmente de un mes.

ANEXO 5.5.

Entrevista 5.

ENTREVISTA 5.

Cronista	Título de la crónica	Revista	Año de publicación
Gabriela Alemán.	Los limones del huerto de Elisabeth.	<i>Mundo Diners</i>	2014

PRIMERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS:**Trayectoria personal y profesional****¿Cuál es su edad?**

Yo tengo 47 años.

¿Cómo fue su infancia y su vida familiar?

Fue una época con muchos movimientos. Cuando era niña mi infancia transcurrió entre Río de Janeiro (Brasil) y Quito.

¿Cuáles fueron sus motivaciones personales para ser periodista?

Yo creo que la pasión por la literatura y el periodismo inculcado por mis padres fue un factor clave para ser periodista.

¿Cuál es su formación académica? ¿Qué estudió en la universidad?

Poseo una licenciatura en traducción obtenida en el Reino Unido, una maestría en letras por la Universidad Andina Simón Bolívar y un PhD en cine Latinoamericano otorgado por la Universidad de Tulane en Nueva Orleans.

¿Cómo fue su formación periodística en sus comienzos?

En mis comienzos empecé a publicar ficción, luego se dio el vínculo con algunos medios nacionales y con las revistas de periodismo literario.

¿Cuál ha sido su trayectoria como autor?

He colaborado con artículos y cuentos en diarios nacionales y revistas literarias. Estoy vinculada a la revista *Mundo Diners* desde hace aproximadamente veinte años. Aunque empecé mi vida como autora publicando cuentos, fue en 1990 cuando me metí de lleno en el periodismo. Por esa época estudiaba, y mientras eso sucedía sacaba tiempo para enviar a varios medios del Ecuador las entrevistas y artículos

que hacía desde Nueva Orleans, Estados Unidos, ciudad en la que viví un par de años. Luego empezó a colaborar para la revista *Mundo Diners*. Mis crónicas se han publicado en varias antologías editadas en América Latina. También soy colaboradora de la revista *SoHo*.

¿Cómo se dio su vínculo con la revista ecuatoriana de periodismo literario para la que colabora?

Cuando yo empecé a publicar textos periodísticos de largo aliento, la única revista que brindaba el espacio necesario para hacerlo era *Mundo Diners*. Y, básicamente, lo que publicaba este medio eran reportajes, porque nadie hablaba de crónicas. Y hay una gran diferencia entre lo que se publicaba hace quince o veinte años con lo que se publica ahora. Por ejemplo, había temas que eran importantes y que debían abordarse, mientras que había otros temas que tú ibas y proponías y ni siquiera los tomaban en cuenta. Con el auge de la crónica, en cambio, esos temas sí tienen relevancia. Yo me acuerdo que alguna vez fui a proponerles un tema sobre la gente que trabajaba en la Plaza Arenas, en el centro de Quito. Allí había muchos cerrajeros y uno de esos cerrajeros decía que tenía visiones con dragones y cóndores, me acuerdo que me acerqué a plantearles eso y los editores me decían: “No, esa historia no tiene interés, tienen interés otras cosas”. Nunca pregunté cuáles eran esas otras cosas, porque no encontré la lógica, pero me parece que si yo fuese ahora a proponer este tema y siguiera ahí este cerrajero haciendo lo que hacía hace quince años me dijeran que lo hiciera, porque ahora sí hay una apertura y el interés está no en la historia en sí, sino en cómo la cuentas.

SEGUNDA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso de producción periodística

1. ¿Cuál es el trato que sostiene con sus personajes?

Establezco vínculos para dialogar con mis entrevistados por lo menos en tres ocasiones, esto porque creo que un solo encuentro no basta para redactar una crónica.

2. ¿De qué forma son escogidos los temas en la revista para la que colabora?

Los temas son acordados entre el editor y yo.

3. ¿Cuál es su forma de investigar y de recopilar datos?

Yo viví a finales de los ochenta y principios de los noventa en Paraguay. Cuando llegué yo no sabía nada de la historia de este país, todo lo que fui descubriendo se convirtió como en un imán de querer saber más, porque era un país muy desconocido para el resto del continente. Encontré un libro sobre las misiones de los jesuitas y en el prólogo hallé una referencia a la fundación de Nueva Germania,

una colonia de alemanes en el Paraguay que querían organizarse. Cuando fui a hacer el doctorado en Estados Unidos visité la biblioteca de la Universidad de Tulane en Nueva Orleans y puse Nueva Germania y a Nietzsche en el buscador, ahí apareció una serie de referencias que igual fueron muy pequeñas, eran párrafos de biografías sobre Friedrich, alguna referencia a la alianza entre los nazis y Elisabeth Nietzsche, alguna otra referencia sobre Wagner. Mientras estuve viviendo en Nueva Orleans, escribí un libro de ficción que se llamó “Fuga permanente” y el primer cuento de ese libro es un cuento sobre un descendiente de Nietzsche que está en un bar en Santiago de Chile. Allí había alguna referencia a lo poquito que había averiguado, eso lo escribí en el 2001. Entonces lo primero que escribí sobre el tema fue algo de ficción, doce años antes de que escribiera la crónica, porque la crónica la escribí en el 2013. Hace cuatro años di con el libro de un periodista inglés que había ido a Paraguay a finales de los noventa, que había tenido acceso al archivo de Weimar en alemán, de todas las cartas que se habían escrito Elizabeth con el filósofo. Y entonces, por fin, tuve acceso a material de primera mano que me informaba con datos precisos la forma en que se había dado el proyecto fundacional de Nueva Germania. Ya con esa información tomé notas, traduje las cartas y me fui a Paraguay. Regresé luego de doce años de haber estado ahí. Tomé un bus desde Asunción rumbo a Nueva Germania, entrevisté a la gente que encontré, tomé fotos, y ya a partir de esas entrevistas que hice en el lugar pude armar la crónica.

4. ¿Qué tiempos suele manejar para investigar y realizar la reportería?

Regularmente, el tiempo que manejo para estos procesos es de dos meses.

5. ¿Cuál es el trato que tiene con el editor en este proceso?

El trato con el editor es, generalmente, al inicio y al final de la crónica.

TERCERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso creativo

¿Dónde suele escribir? ¿Cuáles son sus espacios de creación?

Suelo escribir en la cocina de mi casa y en los lugares soleados.

¿De qué manera estructura sus crónicas?

En esta crónica en particular que realicé en Paraguay traté de poner al servicio del periodismo las herramientas que ofrece pródigamente la literatura. Para avanzar en el texto realicé permanentes saltos temporales. La narración, tanto del presente como del pasado situado en el siglo XIX, la hago por medio de elipsis y también con la separación de párrafos. Nueva Germania es un pueblo que se

diferencia de los otros pueblos del Paraguay porque está muy bien señalizado, tiene unas veredas increíbles, tiene unas calles pavimentadas impresionantes en comparación a otros sitios, pero el momento en que yo comencé a preguntar a la gente que encontraba por la fundación del lugar me di cuenta que no tenían idea cómo se dio ni que habían llegado las familias que llegaron. Encontré pistas en un hombre que estaba en una gasolinera. Él me indicó dónde estaba la antigua casa de los Nietzsche. Entonces llegué a esa casa linda, que yo imaginé que era la casa de Elizabeth Nietzsche, la hermana de Friedrich, y luego me fui enterando que era la casa que se utilizó como tienda del lugar. Cuando me señalaron un terreno lleno de maleza, me dijeron que ahí había sido la casa y lo primero que me encontré fueron unos patos caminando, buscando semillas, buscando sombra en el calor. Estos patos fueron para mí una imagen muy fuerte, porque era toda la historia de la fundación de un pueblo reducida a cinco patos caminando sobre una tierra roja abandonada. Apenas vi esos patos supe que allí tenía un dato interesante, no sabía cómo iba a armar la crónica, pero cuando miré a estos animales me dije: “Por aquí tengo que comenzar”. Y así lo hice.

¿Cuáles son los procedimientos narrativos que suele emplear en la construcción de sus textos?

Trato de reconstruir escenas permanentemente. Además me gusta manejar los hilos del tiempo de mis personajes, por eso empleo procedimientos como la prolepsis y la analepsis.

¿Cuál es su proceso de escritura?

Este proceso empieza con la presentación que hago del personaje en su tiempo y su espacio. Me preocupa que en mi crónica se articule la figura de un narrador omnisciente.

¿Qué plazos maneja para la escritura y edición de sus crónicas?

El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de un mes.

ANEXO 5.6.

Entrevista 6.

ENTREVISTA 6.

Cronista	Título de la crónica	Revista	Año de publicación
Marcela Ribadeneira	Los cuerpos desnudos venden autos, ¿pero pueden vender ideologías?	<i>Gatopardo</i>	2014

PRIMERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS:**Trayectoria personal y profesional****¿Cuál es su edad?**

38 años.

¿Cómo fue su infancia y su vida familiar?

Mi infancia transcurrió en Quito y Guayaquil, las principales ciudades del Ecuador. Fueron años de muchas carencias, pero también de unión familiar.

¿Cuáles fueron sus motivaciones personales para ser periodista?

Desde niña me gustó muchísimo leer y mi familia me compraba diversos libros. Aprendí mientras me divertía. Fue algo muy emocionante. Creo que eso marcó mi decisión para ser periodista.

¿Cuál es su formación académica? ¿Qué estudiaste en la universidad?

Estudí cine. Yo creo que mi formación académica en cine me ayudó en mi faceta como cronista. También me ayudaron los seminarios que recibí de autores que admiro como Julio Villanueva Chang y Diego Fonseca.

¿Cómo fue su formación periodística en sus comienzos?

Trabajé en la revista *Vanguardia* durante un año cuando José Hernández era editor, para mí fue una de las escuelas más importantes que he tenido, porque en esta primera experiencia periodística aprendí el rigor en cuanto a la economía del lenguaje, en cuanto a saber dónde hay un tema y donde no hay nada. Eso fue importante para mí. Luego empezó haciendo crítica de cine, también hice otras cosas pero después de eso seguí colaborando con diversas revistas.

¿La crónica ecuatoriana se ha abierto espacios durante estos últimos años?

Sí, yo creo que sí. Aparte de las revistas especializadas han surgido editoriales que han apostado por este género. Ahora tienes espacios, plataformas webs, por ejemplo, que se están aventurando al

periodismo literario desde que nacieron como *Gkillcity*, que incluye crónica. Ves que ahí hay temas que siempre que intentan irse por este tipo de periodismo. Y por otro lado tienes a autores ecuatorianos que publican afuera, como María Fernanda Ampuero, Santiago Rosero o Sabrina Duque. Además tienes a grandes autores como Julio Villanueva Chang o Diego Fonseca, que han venido en los últimos años a dar talleres. Es interesante tener acceso a ese tipo de voces del periodismo literario, que ya están consolidadas a nivel de Iberoamérica. *SoHo*, *Mundo Diners* o *Gatopardo* le brindan espacio a la crónica. En este oficio sigues un proceso riguroso, sin embargo es muy poco lo que te pagan y en muchos casos la gente colabora sin remuneración, lo que también es un gran problema.

Claro, si le dedicas tres meses a un trabajo y no te pagan ya es un problema.

O sea, nadie tiene tiempo para estar trabajando tres meses sin que le paguen. Esto impide que haya más crónicas de autores ecuatorianos en medios ecuatorianos. Imagínate, si vas a dedicarle tu tiempo a eso y no te van a pagar entonces es un problema, no lo vas hacer o lo vas hacer para alguien que sí pague o no vas a dedicarte tanto a esos temas que requieren mucho tiempo de trabajo. Yo creo que el despunte del periodismo literario falta que se refleje en la parte comercial. Todavía no es algo que vende y no creo que nunca vaya a ser algo que vende masivamente, pero creo que sí se puede articular un nicho de una mejor manera: en una colección de medios que están abiertos al periodismo literario.

¿Cuál ha sido su trayectoria como autor?

He publicado artículos y crónicas en *Mundo Diners*. En *SoHo* escribo una columna en la que también tengo la libertad total de escribir, es una columna en la que escribo prácticamente sobre cualquier cosa. También escribo para la revista In de la empresa aérea Lan. Eso no lo puedo hacer, en cambio, en las colaboraciones que hago para *The Guardian*, el diario británico, porque ellos tienen una agenda muy definida en cuanto a los temas de interés internacional que quieren publicar. El resto son temas que generalmente propongo yo. En mi faceta como cronista he aprendido mucho de los elementos de la narración audiovisual. Estos recursos me han brindado diversas herramientas para poder construir mejor las historias que he tenido en mente a lo largo de mi trayectoria.

Marcela, podemos hablar un poco de lo que has hecho como autora ¿Dónde empezaste a trabajar?

Mira, en realidad mi acercamiento al mundo editorial y periodístico y de la escritura ha sido desde la experiencia empírica, no desde la teoría. Yo estudié dirección de cine antes de estudiar. Siempre me gusto escribir, antes de irme a estudiar ya había colaborado en un par de medios locales pequeños de aquí en Quito. Me encanta la crítica de cine, pero también la cuestión de contar historias independientemente del formato. Creo que el aprender los elementos de la narración audiovisual

también me dio muchas herramientas para poder construir mejor las historias a nivel de la palabra, del texto escrito. Entonces, si bien fui cayendo, como encajando cada vez más en el mundo editorial, no fue una elección tan consiente que lo hice, he colaborado con bastantes medios aquí. Si algo tengo que destacar es el haber trabajado en la revista Vanguardia cuando José Hernández era editor, para mí fue una de las escuelas más importantes que he tenido.

¿Trabajaste como periodista de planta?

Sí.

¿Cuánto tiempo estuviste en *Vanguardia*?

Cerca de un año. Y si bien no fue demasiado tiempo, mi interés era estar en algún lugar hasta que sienta que ya no puedo aprender más. De cierta manera eso me pasó en *Vanguardia*, pero luego de haber aprendido mucho. Salí de este medio porque quería moverme. Siempre fue para mí una meta el poder trabajar como *freelance*. Y cuando salí de Vanguardia empecé hacer eso. También comencé a hacer crítica de cine, también hice otras cosas, pero después de eso seguí colaborando con revistas, he escrito para *Mundo Diners* y para *SoHo*. He colaborado con El Comercio más que nada en cuestión de opinión, colaboro. Trabajo también para el periódico británico The Guardian y colaboro también con la revista In de la Aerolínea LAN.

¿Siempre desde Quito?

Sí, he colaborado también para Gkillcity, he publicado relatos de ficción en revistas como Replicante de México, en Antropofagia de Argentina. He colaborado con 25 Watts la revista de la Cinemateca, en algún momento con un texto para Cartón Piedra de diario Expreso. O sea, realmente sí he tenido como una incursión con bastantes de los medios de aquí, publicaciones así de libros. Y publiqué mi libro de relatos el año pasado con la editorial Cadáver Exquisito, que se llama Matrioskas.

¿Cómo se dio su vínculo con la revista ecuatoriana de periodismo literario para la que colabora?

Uno de los motivos por los cuales decidí ser *freelance* y colaborar para una revista especializada era para tener libertad de proponer temas. De esa manera me manejo con la mayoría de publicaciones con las que colaboro, tengo dos colaboraciones que son más permanentes: En *SoHo* escribo una columna que también tengo la libertad total de escribir, así como también en la revista *In* de LAN. Ahora estoy colaborando regularmente para el periódico *The Guardian*, el diario británico, también ellos tienen una agenda muy definida en cuanto a los temas de interés internacional que quieren publicar, entonces generalmente me dicen “¿Quieres este tema? ¿Te interesa hacerlo?”. Y generalmente son parte de especiales globales como la brecha salarial de hombres y mujeres en el caso de Ecuador.

¿Cuáles han sido tus motivaciones para incursionar en la no ficción? ¿Primero hiciste ficción y luego pasaste a la no ficción o como fue tu proceso?

Primero empecé con no ficción, aunque son cosas muy distintas. Obviamente son procesos creativos muy distintos, pero al final son los mismos mecanismos, las mismas herramientas narrativas entran en juego. Para contar una historia de ficción tú usas estructuras narrativas, tienes herramientas literarias para construir esa historia. En el periodismo narrativo para construir una crónica y un perfil usas exactamente las mismas herramientas, usas exactamente la misma estructura, entonces construyes una historia que obviamente tiene que basarse en hechos y datos reales por supuesto, pero que está hilvanada por así decirlo con una puntada literaria. Usas esas estructuras, que usarías también para contar algo completamente ficticio. Entonces en el tejido literario la cuestión es igual, es como el envase para algo completamente creado por ti, inspirado en la realidad. Te tienes que basar estrictamente en los hechos y esas herramientas quizás más en función del estilo y de efectos dramáticos se darán en función de que es mejor para la historia, de qué manera puedo contar esa historia real mejor, que es lo que mejor me sirve. Hablar en primera persona, en tercera, por darte un ejemplo cualquiera, a la final tienes que hacer esas elecciones en base a cuál es la mejor manera de contar esa historia, entonces creo que hay una responsabilidad mayor aun cuando manejas este tipo de historias que son reales. Tienes una responsabilidad para que tu estilo, tu puntada literaria por así decirlo, sirva para al propósito de darle a esa historia la dimensión que puede tener, no tergiversarla, no distorsionarla para efectos dramáticos, si no que nos sirva para que eso que tú viste en primer lugar y que te interesó en hacer la historia, que te voló la cabeza, que te hizo creer que esa historia tiene que ser contada, que la persona que lo lea sienta lo mismo, esa sería la diferencia, va en función totalmente de la historia. En ficción también, si cuentas ficción tienes que encontrar el estilo, ver cuál es el mejor vehículo para transmitir esa historia. Sin embargo, yo creo que te viene mucho mayor responsabilidad cuando los hechos son reales. Yo sí creo que a través del periodismo narrativo también puede ser un vehículo para contar historias de personajes totalmente desconocidos y de situaciones muy cotidianas, pero también de cosas muy poderosas y de darle un rostro humano a problemáticas, conflictos y realidades que son completamente ajenos y que a través de la crónica encuentras una conexión. Creo que es una herramienta de empatía para la humanidad. En ese sentido, a mí me mueve mucho más el periodismo narrativo o las novelas basadas en hechos reales. Sí creo que a la vez que puedes contar una historia de manera muy deliciosa de algo que aparentemente puede ser muy trivial, también te puede hacer encontrar esa conexión con grandes realidades con las que puedes permanecer ajeno si no fuera a través de estas herramientas como el periodismo literario.

SEGUNDA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso de producción periodística

1. ¿Cuál es el trato que sostiene con sus personajes?

El trato con los personajes debe ser a través de contactos personales antes que los telefónicos o por redes sociales.

2. ¿De qué forma son escogidos los temas en la revista para la que colabora?

El tema es generalmente propuesto por el editor o acordado entre nosotros.

3. ¿Cuál es su forma de investigar y de recopilar datos?

Para contar una historia de ficción tú usas estructuras narrativas, tienes herramientas literarias para construir esa historia. En el periodismo literario para construir una crónica usas exactamente los mismos recursos de composición, usas exactamente la misma estructura, entonces construyes una historia que, obviamente, tiene que basarse en hechos y datos reales, pero que está hilvanada, por así decirlo, con una puntada literaria. En la confección, en el tejido literario, la cuestión es igual, es como el envase para algo completamente creado por ti, inspirado en la realidad. Te tienes que basar estrictamente en los hechos. Hablar en primera persona, en tercera, por darte un ejemplo cualquiera, a la final tienes que hacer esas elecciones en base a cuál es la mejor manera de contar esa historia.

4. ¿Qué tiempos suele manejar para investigar y realizar la reportería?

El tiempo que suelo destinar a mis crónicas es de uno a tres meses.

5. ¿Cuál es el trato que tiene con el editor en este proceso?

El trato con el editor suele ser cordial. Mantengo encuentros constantes vía *e-mail* o mediante *Skype*.

TERCERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso creativo

¿Dónde suele escribir? ¿Cuáles son sus espacios de creación?

En un lugar cómodo con ropa ligera. Generalmente escribo en mi habitación.

¿De qué manera estructura sus crónicas?

Creo que todos tenemos un estilo. En mi caso, me interesa aprender cada vez más y pulir permanentemente mis textos. Hay bastante trabajo detrás de lo que hago. Me interesa que nada esté gratuito, que no haya una sola palabra que le sobre a la oración, poder decir las cosas de la manera más

clara y simple posible, eso me interesa. Pienso que hay una responsabilidad mayor cuando escribes una crónica que cuando escribes un texto de ficción, porque tu estilo y los procedimientos narrativos que selecciones deben servir para el propósito de darle a esa historia la dimensión que puede tener. Además, el cronista debe saber que esa historia no tiene que tergiversarla para efectos dramáticos. Yo creo que a través del periodismo literario el cronista es un vehículo para contar historias de personajes totalmente desconocidos y de situaciones muy cotidianas, pero también de cosas muy poderosas, para darle un rostro humano a problemáticas, conflictos y realidades que son trascendentales para la sociedad. Por ejemplo, el Premio Nobel de Literatura que se otorgó en el 2015 a Svetlana Alexiévich es un reconocimiento al periodismo. El libro de esta autora “Voces de Chernóbil” trata, justamente, de darle voz a todas las víctimas de una tragedia. Yo crecí sabiendo que pasó algo en algún lado del mundo, pero no hallaba una conexión empática con eso. A través del periodismo literario encontramos una conexión con grandes realidades. Y ese es el gran mérito de esta forma de mirar la realidad.

¿Cuáles son los recursos literarios o procedimientos narrativos que sueles emplear en tus relatos, en tus historias?

Suelo emplear la análisis y prolepsis, reconstrucción de escenas y uso frecuentemente el recurso de los diálogos. Mira, para mí es algo bastante orgánico, realmente creo que voy encontrando una voz, una estructura después de que haya empezado a escribir. La estructura debe estar clara no muy tarde, cuando hayas empezado a escribir, entonces depende muchísimo del tema, depende mucho de la historia, creo que es muy intuitivo también, de saber por ejemplo el mismo hecho de cómo construyes tu crónica: vas a hacerla con párrafos largos, que cada párrafo en sí que sea una unidad narrativa, o la vas hacer a manera de retazos, vas hacer como cosas que sean retazos que tengan sentido únicamente al completar la lectura, que te vayan revelando diferentes voces. O sea creo que depende mucho del tema y también creo que el instinto tiene que ir hasta cierto punto pero también la conciencia. Ejercer la crónica y saber que tienes que tener una idea, una estructura de qué es lo que quieres contar desde el inicio y el cómo contarlo, es fundamental. Creo que es algo mitad intuición y mitad ya conocimiento del oficio y de que sepas qué es lo que funciona y qué es lo que no. Entonces no creo que deba haber fórmulas en ese sentido, no creo que debas tener una fórmula. He leído que hay publicaciones que recurren a fórmulas o hay personas que replican fórmulas de ciertas publicaciones sin entender el por qué hay ciertas elecciones estilísticas y narrativas. Y piensan que eso se puede aplicar para todo. No creo que funcione así. Al caer en el formato sí vamos a hacer que la crónica sea un periodismo de fórmula como ya lo es en muchos casos otro tipo de periodismo. Creo que es una desventaja el hecho de no conocer el por qué se usan ciertos recursos y querer emularlos por emularlos.

¿Con cuál crónica te sientes más conforme?

Sabes que no he llegado al punto de decir: estoy totalmente satisfecha o medianamente satisfecha con lo mucho de lo que he escrito, creo que nunca voy a llegar a ese punto, no creo que lo haga.

¿Tu formación de cine te ayuda mucho para dotar a tus crónicas, tus artículos más visuales de alguna manera, el hecho de tu formación de cine?

Sí, en un principio me ayudó. O sea que fue una herramienta para hacerlo, pero realmente es algo que cualquier buen cronista, que cualquier autor del periodismo literario lo usa. Al menos que sea el estilo, que sea una ficción estilística el usar adjetivos, que sea algo justificado, que tenga algún propósito narrativamente. Creo que es algo en lo que te va a coincidir cualquier persona con la que hables que se dedique a esto. O sea, yo no me dedico completamente a esto, yo no me dedico ni de cerca, hay personas con mucha más experiencia, mucho más talento que yo que te dirían exactamente lo mismo, creo que es algo a lo que todos aspiramos: que sean textos en los cuales no antepongamos, no le digamos a alguien “Esto es bello” si no que esa persona a través de nuestra descripción pueda imaginarse algo bello, o sea se imagine y diga “Esto es bello”. Pero para eso esas palabras tienen que ser claves, medidas. Si bien la formación de cine me ayudó a ver esto en un momento, esto no es ningún secreto. Más bien es algo que debe ser una regla y que es una regla para cualquiera que se dedique a esto y que te lo dirá.

¿Cuál es su proceso de escritura?

Durante el proceso creativo pretendo encontrar la voz narrativa de su historia. Para mí es algo bastante orgánico, realmente creo que voy encontrando una voz, una estructura un poquito después de que haya empezado a escribir, pero sí creo que la estructura debe estar clara siempre. Depende muchísimo del tema, de la historia, creo que es muy intuitivo también, saber por ejemplo el mismo hecho de como construyes tu crónica, vas hacerla con párrafos largos que cada párrafo en sí que sea una unidad narrativa o la vas hacer a manera de retazos, vas hacer como cosas que sean retazos que tengan sentido únicamente al completar la lectura, que te vayan revelando diferentes voces, o sea creo que depende mucho del tema. Y también creo que el instinto tiene que ir hasta cierto punto, pero también la conciencia. Creo que es algo mitad intuición y mitad ya conocimiento del oficio. Hay publicaciones que recurren a fórmulas o hay personas que replican fórmulas de ciertas publicaciones sin entender el por qué hay ciertas elecciones estilísticas y narrativas y piensan que eso se puede aplicar para todo. Y no creo que funcione así, o sea creo que al caer en el formato si vamos hacer que la crónica y el periodismo narrativo sea un periodismo de formula como ya lo es en muchos casos en otro tipo de periodismo que siguieron ese lugar creo que es una desventaja el hecho de no conocer el por qué se usan ciertos recursos y querer emularlos por emularlos creo que es un error quizás, hay que entender el

por qué, no creo que te conteste lo que me preguntaste porque realmente no tengo ninguna plantilla o formula, como te digo, depende del caso, de la historia.

¿Qué plazos maneja para la escritura y edición de sus crónicas?

El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de un mes.

Cuando has colaborado para Mundo Diners o alguna revista en temas de crónica, ¿Los temas han sido impuestos, han sido socializados, han sido acordados con el editor o no?

Uno de los motivos por los cuales decidí ser *freelance* era para tener libertad de proponer temas, entonces yo ahora me manejo estrictamente con los medios con los cuales yo puedo proponer los temas. En SoHo escribo una columna que también tengo la libertad total de escribir. Creo que todos tenemos un estilo. Intento cada vez que escribo algo para un nuevo Editor que se publique tal cual yo lo mando. Me interesa aprender cada vez más y pulir cada vez más. Hay bastante trabajo detrás de lo que hago, o sea si me interesa que nada esté gratuito, que no haya una sola palabra que le sobre a la oración, poder decir las cosas de la manera más clara y simple posible, eso me interesa. Eso es parte de las lecturas acerca de mi estilo que yo me podría hacer, que yo aspiraría hacerme, también las veces que creo que he hecho un buen trabajo bajo esas mismas normas que me pongo. Otra gente también lo ha leído así, si es algo obviamente satisfactorio si alguien ve que estás haciendo un trabajo y te das cuenta que el mensaje llega claro, que todo ese cuidado que le pones se nota, no en el sentido de que se vea forzado, sino que se lea fácil, que se entienda y que alguien que te reseña ya te hace una crítica pueda encontrar esa puntada ahí.

¿Cómo te manejas con los plazos de escritura, de edición de tus textos?

Realmente mis plazos son cortos, lo más largo que tengo son cuatro semanas a lo mucho. A veces quisiera decir “No puedo”. Yo colaboro para varios medios a la vez, pero creo que también hay un componente evidentemente masoquista que tienes que tener si trabajas intensamente y para mí la presión funciona. Me ayuda a barrer un poco las distracciones de la cabeza y a escribir más, no creo que sea lo ideal, pero sí creo que es algo que te mueve. En exceso creo que todos colapsamos, creo que a veces tienes la oportunidad de tomar buenas historias como esa y que por tiempo quizás no sea lo más prudente pero te das modos y lo haces. Para cumplir con todas tus obligaciones creo que sí es fundamental que en el día a día te organices, que tengas un horario o una hora en que seas más productivo. Yo soy mucho más productiva si empiezo a escribir desde las seis de la mañana, porque a eso de las once ya me empieza a bajar el gas. O en la noche, durante toda la noche, durante toda la madrugada, si trato de organizarme y manejar esos tiempos, pero siendo *freelance* muchas veces la gente te contacta y te dice: “Hazme un favor, necesito una nota, pero la necesito en una semana o

semana y media”. Y hay una triste realidad, que sabes que si dices no probablemente luego no te vuelven a ofrecer trabajo y no te lo puedes permitir como *freelance*. Entonces creo que haces muchos compromisos, temas que quizás no quieres escribir, a veces quisieras que la gente te pida con más anticipación, que no sea informal, que no sea tan rápido, pero se hacen compromisos en los que tienes que ceder hasta cierto punto y es difícil encontrar los equilibrios. Es muy difícil

¿Y con que temas te sientes más incómoda?

Yo creo que con cualquier tema que no conozcas te sientes incómoda. La idea de escribir algo es que te vuelves en un rato un especialista hasta cierta medida en eso, investigas e investigas, lees, lees, pero a veces no hay tiempo para eso. Creo que los temas que me hacen sentir incómoda es cuando sé que no tengo el tiempo para familiarizarme lo suficiente, obviamente el texto va a sufrir y se va a notar

Y acerca de tus horarios de escritura ¿Solo en la mañana me decías, en la madrugada a veces?

Mira, yo trabajo desde casa y todavía no he alcanzado a establecerme un horario que realmente me funcione, pero si tengo algo que escribir prefiero levantarme a las seis, máximo a esa hora a escribir. No ver redes sociales, nada de eso, tener un café a mano y escribir de un tirón, generalmente ese es el momento en que más rindo.

¿Dónde escribes? ¿En tu cuarto, en tu biblioteca?

Definitivamente necesito estar en un lugar cómodo, no puedo estar en una silla rígida, entonces generalmente me gusta escribir en la sala, en uno de los sillones con una mesita a la altura que necesito. Para mí es vital estar cómoda al rato de escribir.

ANEXO 5.7.

Entrevista 7.

ENTREVISTA 7.

Cronista	Título de la crónica	Revista	Año de publicación
Esteban Michelena	Álex Aguinaga, el poder en la redonda.	<i>SoHo</i>	2002

PRIMERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS:**Trayectoria personal y profesional****¿Cuál es su edad?**

51 años.

¿Cómo fue su infancia y su vida familiar?

Mi infancia transcurre en Quito. Siempre viví rodeado de árboles y en unión con mi familia. Fue una etapa que recuerdo con mucho cariño.

¿Cuáles fueron sus motivaciones personales para ser periodista?

La pasión por el periodismo surgió por mi afición por la lectura de autores clásicos. Mi hermano Xavier, que es escritor, fue una muy buena influencia para mí.

¿Cuándo surgió tu vínculo con el periodismo?

Yo estaba estudiando agronomía y me decepcioné mucho porque, a pesar de los esfuerzos que se hacían, la educación era muy en pizarra, muy teórica. La primera vez que fui al campo, yo que era el mejor en entomología, no diferenciaba a un bicho de otro. Y dije “No, esto no es así”, por eso decidimos con un amigo cambiar de carrera y me fui a estudiar periodismo.

¿No fue brusco ese cambio?

Sí. Lo que pasa es que nosotros teníamos la suerte de ser buenos lectores y yo tengo un hermano que sí es literato de verdad, Xavier. Él me hacía leer mucho. Y se combinaba mucha la lectura con la bohemia, que también era divertido. Y entonces yo pensé que el periodismo iba a ser mi vía para luego ser escritor. Y ahí tomé la decisión y me embarqué con todo.

¿Incurtionaste en prensa mientras estudiabas?

Sí, el vínculo con los medios fue inmediato. Coincidió que teníamos una fauna de amigas esmeraldeñas que vivían en el barrio y una vez salen y me dijeron que le haga una entrevista a Johnny

Pacheco, un gran artista nacional. Yo no tenía ni grabadora, justo Pablo Cuvi saca la revista *Impulso 2000*, y salió una buena entrevista para este medio, porque yo de salsa sé bastante. Jhonny Pacheco era un flautista y un hombre de negocios súper interesante que se portó muy generoso porque yo era muy muy chico. No daba entrevistas, pero por un amigo hablamos. Ahí aprendí que tenías que estar muy preparado para entrevistar a una de estas gentes y salí adelante. Eso fue en 1985, más o menos.

¿Luego incursionaste en otros medios?

Sí. Realmente mi mentor es Pablo Cuvi, que es uno de los autores y articulistas más importantes del país. Yo trabajaba en una bodega de repuestos en la Coca Cola y en la Güitig. Entonces Pablo Cuvi me pidió que trabajara para él. Y empezamos a hacer una revista que duró dos años. Fueron dos años de entretenimiento, diversión, donde comer, donde chupar, donde bailar, donde joder, con unos contenidos de farándula. Trabajar en este medio me abrió las puertas de la revista *Mundo Diners*. Me hice conocido en el medio periodístico por una serie de entrevistas que le hice a Willie Colon. Luego, y durante ocho años, trabajé en los diarios de corte tradicional como *El Comercio* y en el *Hoy*.

¿Te costó mucho ser un reportero de planta?

Sí, claro. Pero yo hacía las cosas de tal manera que me procuraba tiempo para mis crónicas. Es decir yo soy un hombre que ha trabajado de madrugada siempre, yo podría ser panadero en mi retiro, porque yo trabajo sin problema a las cuatro o tres de la mañana y le meto a la masa. Yo madrugaba a escribir y me daban los espacios, lo interesante era que me dieron la confianza para publicar.

¿Cuántos años llevas colaborando con *Mundo Diners*?

Yo tengo 25 años ya colaborando con esa revista.

¿Cómo es tu relación con los editores?

Muy buena. Francisco Febres Cordero fue jefe mío en diario *Hoy* y también me dejó algunas enseñanzas. En *Mundo Diners* me han dado el espacio y yo también les he llevado cosas muy buenas. Imagínate que yo logré entrevistar a Paco de Lucía tres veces, a Joaquín Sabina, a Luis Eduardo Aute, a Celia Cruz.

¿Cómo se dio su vínculo con la revista ecuatoriana de periodismo literario para la que colabora?

Esto fue hacia 1990 cuando dejé de trabajar en periódicos de corte tradicional y fui colaborar con la revista *Mundo Diners*. Gracias a Dios siempre tuve buena relación con mis editores y he podido proponer temas y realizar excelentes crónicas.

SEGUNDA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso de producción periodística

1. ¿Cuál es el trato que sostiene con sus personajes?

Yo tengo un trato muy cordial con mis personajes, trato de que ellos me sientan como un buen amigo en lugar de un periodista que quiere hurgar en su vida privada. Yo suelo ir desprovisto de un plan que lo desarrolle con mucha prolijidad. Por ejemplo, en la crónica que hice sobre Alex Aguinaga traté de ir sin prejuicios, porque de este personaje se oyen un montón de cosas, dicen que no es generoso, que es una persona que tiene mal carácter. Sin embargo, yo hablé con el papá, con su hermano, con su entorno familia y todo salió perfecto. Yo trato de contar mis historias como si fuera una película, contar de tal manera la realidad que parezca fantasía.

¿También has incursionado en la crónica deportiva?

Sí, pero el tema deportivo se da por una casualidad. Yo sabía que ahí había buenas historias porque yo ya leía a muchos cronistas. La primera vez que yo fui a un evento deportivo fue porque en realidad yo no quería pagar la entrada para ver la pelea en que se disputaba un título mundial de box en Quito. Hablé con los editores para hacer una crónica legendaria del boxeador ecuatoriano Segundo Mercado, que disputaba el campeonato. Eso fue en 1992. Y yo me dediqué a seguirle, hice una crónica como se debe hacer, yo me metí a los entrenamientos, conocí a su familia, conocí a sus hijitas, yo pasaba en los sitios donde él entrenaba, lo seguí como un mes. Yo creía que Segundo Mercado ganaría y tenía escrita mi crónica basada en eso, cuando el árbitro lo descalifica por pegarle un cabezazo a su contrincante durante los primeros segundos de la pelea. Fue algo muy duro, porque todo el Ecuador estaba a la expectativa y porque todos pensamos que ganaría. Hubo mucho relajo. Yo vi cuando se lo llevaron preso, me metí al camerino a la brava, para ver cómo los policías lo sujetaban. Entonces titulé a mi crónica “Final de barrio para un sueño”. A los editores les gustó mi crónica y me quedé haciendo crónicas deportivas durante un buen tiempo.

¿Y alguna vez te han impuesto algún tema?

Sí, pasa. No es que tampoco yo tenía una patente ni nada, pero yo lo resolvía enfrentando los temas desde la crónica. Yo cubrí una vez hasta un desfile de modas me acuerdo y no me fue tan mal para ver la historia de estas mujeres que ni comen para tener esos cuerpos. He hecho temas gastronómicos, temas de viajes, una variedad de cosas.

¿Cómo es tu proceso de reportería? Más o menos ¿en qué consiste? ¿Cómo te vas delineando tu panorama en el trabajo de campo?

Yo tengo un trato muy cordial con mis personajes, trato de que ellos me sientan como un buen amigo en lugar de un periodista que quiere hurgar en su vida privada. Yo suelo ir desprovisto de un plan que lo desarrolle con mucha prolijidad. Por ejemplo, en la crónica que hice sobre Alex Aguinaga traté de ir sin prejuicios, porque de este personaje se oyen un montón de cosas, dicen que no es generoso, que es una persona que tiene mal carácter. Sin embargo, yo hablé con el papá, con su hermano, con su entorno familia y todo salió perfecto. Yo trato de contar mis historias como si fuera una película, contar de tal manera la realidad que parezca fantasía.

¿Cuál es su forma de investigar y de recopilar datos?

Siempre trato de no torturar la realidad, trato de ser fiel a ella y no exagerar lo que cuento. Si estoy en el estadio y escribo sobre un jugador que falló un lanzamiento de tiro penal y hacía sol, no puedo escribir que llovía para hacer más dramático el error. Creo que no hay mejor escuela que leer a los grandes autores ya clásicos en el periodismo literario. “A Sangre Fría” de Truman Capote, por ejemplo, es algo que todo el planeta debería leer, porque eso es como ver jugar a Brasil, algún día tienes que verlo.

¿Qué tiempos suele manejar para investigar y realizar la reportería?

Por lo general el tiempo que le dedico a la reportería de una buena crónica es de un mes.

¿Cuál es el trato que tiene con el editor en este proceso?

Sostengo diálogo permanente con mis editores. Además siempre han confiado en mí y por ello tengo la libertad de proponer diversos temas.

TERCERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso creativo

¿Cómo defines a la crónica ecuatoriana?

Yo creo que ahorita hay suficientes atributos y méritos para que el Ecuador sea un país de buenos cronistas. Han salido nuevas gentes. Yo sí creo que ahorita el Ecuador tiene su lugar. Creo que *SoHo* es un reducto, incluso más que *Mundo Diners*, porque *SoHo* me parece que abrió las puertas a gente que ha hecho trabajos muy chéveres. La ventaja es que los cronistas ya tenemos donde jugar, o sea ya hay una cancha.

Y en cuanto a los plazos que tienes para escribir una buena crónica ¿Cuáles son los tiempos que te impones o te imponen para hacer un trabajo para alguna revista?

Yo unas tres sentadas de unas cinco horas ya la saco. O sea en el transcurso de varias semanas durante unas cinco horas diarias ya me queda algo bien. Gracias a mis años en este oficio he desarrollado una habilidad para tener en la cabeza desde el principio hasta el final cómo va a ir la historia.

¿Cómo vas trabajando los inicios?

El inicio debe ser súper atractivo porque de lo contrario llegas a tu casa y tienes un servicio de mil canales, en tu auto ya tienes todas las radios del mundo. ¿Cómo leer una buena crónica compite con la industria del entretenimiento? Es muy jodido, porque ahora aquí tenemos unos cines espectaculares en Quito, por ejemplo. La gente cada vez tiene más opciones de uso de tiempo libre, leer, divertirse es igual un tiempo libre que tú le inviertes a una actividad que quizás te está quitando quizás tiempo productivo.

En cuanto a tu trato con los personajes, siempre ha sido abierto ¿Te ha tocado algún personaje parco, alguien que no té de posibilidades de repreguntar?

Me costó mucho la crónica sobre Alex Aguinaga, porque habla súper poco. Y yo para esa entrevista lo entrevisté tres veces. Después ya en confianza te va contando más cosas, pero Alex ni te mira a veces, y en eso se parece a Messi.

¿Dónde escribes regularmente, en algún lugar especial, en algún estudio?

Suelo escribir en mi estudio o en la cocina de mi casa. También me gustan mucho los lugares soleados para redactar mis historias. La mayoría de las cosas suelo escribirlas en la madrugada porque me siento más tranquilo. La madrugada es buena amiga mía.

¿De qué manera estructura sus crónicas?

Mis crónicas son absolutamente reales, gente de carne y hueso a las que les pasaron cosas, historias terribles o historias muy lindas, que merecen contarse. Podría decirse que escribo de tal forma que parece ficción, pero la ficción no pasa de ahí. Yo me ato a la realidad. Trato de contrastar cada dato para que mis historias sean creíbles. Las escenas que voy construyendo son cortas, como si escribiera poco a poco una obra de teatro. En mi proceso creativo trato que cada una de esas escenas tenga a su vez su propio mundo; es decir, que cada una de estas escenas tenga un inicio, su cuerpo y su desenlace. Incorporo la información, con datos objetivos, en recuadros. Para tener resultados, yo creo que lo básico es escribir destacando imágenes, porque eso se le queda a la gente en la memoria. Entonces cuando ubicas una frase potente por ahí en el texto, y está en un contexto repleto de

imágenes, esa frase se vuelve memorable. Yo he tenido a personas muy amables que me han dicho que se acuerdan de cosas que yo ya ni recuerdo. Y yo, que tengo un lío con la memoria, releo esas frases y sí, veo que ahí hay frases que se quedan retumbando, porque tú les construyes un escenario para que luzcan mejor. Yo busco esas palabras que trasciendan, esas palabras que se aniden en la memoria de los otros por mucho, mucho tiempo.

¿Y para contar la realidad, qué tipo de recursos empleas?

Lo básico es escribir imágenes, porque eso se le queda a la gente en la memoria. Entonces cuando vos metes una frase potente por ahí y está en un contexto de imágenes tu texto se vuelve memorable. Yo he tenido a personas muy amables que me han dicho que se acuerdan de cosas que yo ya ni recuerdo, porque ahora tengo un lío con la memoria. Y sí, ahí hay frases que se quedan retumbando porque tú les construyes un escenario para que luzcan mejor.

¿Cuáles han sido tus influencias periodísticas o literarias?

Yo diría que me leí todo lo que salió de Tom Wolfe y sus congéneres, sus compañeros de leva como Truman Capote. “A Sangre Fría”, por ejemplo, es algo que todo el planeta debería leer, porque eso es como verle jugar a Brasil, algún día tienes que verle, es así, algún día tienes que ver a Brasil, antes de morir tienes que verle. Pero jugar, mirándole en la cancha, no por la tele. García Márquez también es de mis influencias.

Perfecto. Una cosa: primero fue lo tuyo no ficción y luego incursionar en la ficción. ¿Es así?

Sí, en ese orden fue.

Muchos te ven como un cronista consagrado en Ecuador, ¿Te consideras así? Consagrado, es decir vas a cualquier revista y no te niegan ningún tema.

Yo creo que más allá de la opinión personal de uno, están los títulos. O sea, Mike Tyson era lo que fue porque ganó los títulos. O si no, él pudo habernos dicho todo el tiempo que era Mike Tyson, pero si no lo ganaba a nadie, nadie le creía, yo me sentí súper feliz cuando gané tres veces seguidas el Premio Nacional de Periodismo. Ese fue mi Tricampeonato.

¿Cuál es su proceso de escritura?

Acostumbro tomar muchos apuntes, sacar lo esencial que me ha dicho el personaje e ir construyendo escena por escena. Otra cosa que también trabajo, y mucho, son los inicios. El comienzo de la crónica debe ser muy atractivo, porque de lo contrario no podemos competir con la industria del

entretenimiento y, si eso sucede, nuestra crónica será intrascendente porque nadie se ha tomado la molestia de leerla. En cada crónica busco que la gente disfrute con mi estilo.

¿Qué plazos maneja para la escritura y edición de sus crónicas?

Sobre los plazos para escribir una crónica, suelo tener la cabeza bien amoblada, por eso le dedico unas tres o cinco horas diarias a la escritura de mi historia para tenerla lista. Creo que mis años de experiencia en el periodismo han desarrollado en mí una habilidad para ya tener en mi mente cómo debe ir el principio y el final de una crónica. En este proceso de escritura suelo demorarme un mes.

ANEXO 5.8.

Entrevista 8.

ENTREVISTA 8.

Cronista	Título de la crónica	Revista	Año de publicación
Juan Fernando Andrade	Galápagos: <i>the ecuadorian dream</i>	<i>SoHo</i>	2009

PRIMERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS:**Trayectoria personal y profesional****¿Cuál es su edad?**

Tengo 34 años.

¿Cómo fue su infancia y su vida familiar?

Mi infancia transcurrió en Portoviejo, una hermosa ciudad de la costa ecuatoriana. Fue una época muy hermosa, crecí rodeado de la naturaleza y en una familia muy unida.

¿Cuáles fueron sus motivaciones personales para ser periodista?

Siempre me gustó la música y me apasionó la literatura. Desde m joven me di cuenta que quería ser músico, tener mi propio grupo de rock. ¿Cómo combinar la literatura con la música? Comprobé que era posible, que grandes escritores ya lo habían hecho. Lo hizo Cortázar, por ejemplo, en “Rayuela”, una obra que está llena de jazz y música clásica. Manuel Puig escribía mientras escucha música, Bukowsky también. Con la música que nos gusta definimos nuestra identidad.

¿Cuál es su formación académica? ¿Qué estudió en la universidad?

Estudí jurisprudencia, pero pronto me di cuenta que quería ser escritor y cronista.

¿Cómo fue su formación periodística en sus comienzos?

IncurSIONÉ en la ficción antes que en el periodismo. Publiqué varios cuentos en un diario regional. Luego tuve una columna en la que escribía sobre cine. En esta etapa definí que lo que quería ser era en realidad era un contador de historias, un cronista. Yo ya había hecho cuentos cuando incurSIONÉ en el mundo de la crónica y, sin pensarlo mucho, le di a mis primero textos periodísticos la forma de un cuento. Y escribiendo me percaté que eso es la crónica, que al servicio de este género tenemos todas las herramientas del mundo de la ficción. La única diferencia es que en la crónica no mentimos y además debemos realizar una ardua tarea de reportería.

¿Cuál ha sido su trayectoria como autor?

Después de publicar cuentos y columnas de cine trabajé para revistas especializadas de mi país. En esta experiencia me sentí muy cómodo y empecé a proponer temas que me gustaron y con los cuales sentía cierto grado de empatía.

¿Cómo se dio su vínculo con la revista ecuatoriana de periodismo literario para la que colabora?

Fue un proceso que se dio prácticamente de forma natural cuando envié uno de mis trabajos a la revista *Mundo Diners* y les gustó. Desde entonces me llamaron a colaborar más asiduamente. Sin este tipo de revistas yo creo que el periodismo literario en América Latina no fuera lo que es hoy.

SEGUNDA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso de producción periodística

¿Cuál es el trato que sostiene con sus personajes?

Yo suelo acordar varios encuentros personales con mis personajes. Cada diálogo con ellos es diferente. Trato de que se sientan cómodos conmigo y de esa manera hurgo en detalles que a la larga son significativos para el desarrollo de la historia.

¿De qué forma son escogidos los temas en la revista para la que colabora?

Generalmente soy yo quien propone los temas que desarrollaré.

¿Cuál es su forma de investigar y de recopilar datos?

Escribo historias sobre las que siento proximidad; por ejemplo, sobre la migración, sobre la pobreza. Considero que mi estilo está influenciado no solo por la cotidianidad, sino por la música y el cine. Por ello, mis fuentes de inspiración son las películas de Woody Allen y las letras de Nirvana. Me disgusta las posturas de muchos intelectuales que escriben para sentirse superiores al resto, porque para mí ser un cronista es un oficio como cualquier otro. La crónica sirve para contar temas importantes de la mejor manera posible. Por ello requiere que la prosa empleada por el autor sea clara para que narre historias memorables. Mi forma de investigar se basa en viajar al lugar de los hechos y entrevistar allí a quienes posteriormente serán mis personajes. Suelo viajar mucho y recopilar datos que respalden mi investigación. Me apasiona ver el fruto de mi trabajo y saber que ese trabajo le es útil a mucha gente.

¿Qué tiempos suele manejar para investigar y realizar la reportería?

El tiempo que le destino a este proceso es de uno a tres meses.

¿Cuál es el trato que tiene con el editor en este proceso?

Generalmente el trato que tengo con el editor es mediante correo electrónico.

TERCERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso creativo

¿Dónde suele escribir? ¿Cuáles son sus espacios de creación?

Generalmente, el lugar donde escribo es en la terraza de mi casa o en un bar luego de conversar con algunos de sus amigos. Suelo empezar a escribir una vez que he recopilado la mayor cantidad de información posible.

¿De qué manera estructura sus crónicas?

Empiezo mis historias tratando de buscarle un sentido a lo que contaré. Pretende configurar una voz narrativa que sea coherente con el relato que voy a desarrollar. En este proceso elaboro planteamientos preliminares sobre la forma que tendrán las escenas. Además reconstruyo el inicio y el final de la crónica de forma constante hasta estar satisfecho con el texto que hago.

¿Cuáles son los procedimientos narrativos que suele emplear en la construcción de sus textos?

Quiero que en la lectura de mis historias la gente vea un estilo muy fresco. Para ello trabajo mucho los diálogos y la construcción de escenas. Me gusta que la gente vea en mi trabajo algo más parecido a una historia que a un libro y con ello noten una voz distinta a la que están acostumbrados. Intento ser honesto y buscar un estilo que no deje indiferente a nadie.

¿Cuál es su proceso de escritura?

Cuando escribo crónicas trato de acercarme lo más que pueda a mis personajes y también al lector. La crónica es periodismo, no es escribir bonito. Mediante este género publicamos acontecimientos que han ocurrido ya y por eso debemos hacer todo lo posible para que el lector comprenda nuestro trabajo que le presentamos. En la historia que publiqué sobre Galápagos veo que la gente es víctima de las circunstancias, porque casi todos los habitantes de la isla son una comunidad de migrantes que, en ocasiones, son obligados a irse a España, Italia o Estados Unidos. Como esta situación es algo totalmente nueva para los lectores, trato de situarlos y explicarles el fenómeno en su entera magnitud. Lo que quiero decir lo planteo desde el comienzo. Por eso empecé esa crónica así: “En Galápagos casi nadie es de Galápagos. La mayoría de los residentes en la isla son, por así decirlo, especies

introducidas”. Este tipo de arranque me da el encuadre necesario para profundizar en lo que quiero explicar y por eso lo mejor es que hablen los personajes. El cronista debe construir sus escenas y seducir al lector en cada una de ellas. Yo trato de ser fiel a las voces originales de mis personajes, para que se sienta su energía. Respeto mucho los modismos empleados por quienes accedieron a darme sus testimonios y trato de no mutilar ni maltratar el lenguaje.

¿Qué plazos maneja para la escritura y edición de sus crónicas?

En cuanto al trabajo del cronista, yo creo que está más ligado al de un obrero que al de un artista, porque no hay talento ni inspiración, sino dedicación y trabajo arduo. Una historia bien escrita se hace porque pasaste semanas enteras en la reportería y diez o quince horas diarias dedicándole lo mejor de ti frente al computador. No hay fórmulas secretas, sino trabajo y más trabajo. El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de tres semanas.

ANEXO 5.9.

Entrevista 9.

ENTREVISTA 9.

Cronista	Título de la crónica	Revista	Año de publicación
Francisco Febres Cordero	Envejecer con dignidad	<i>SoHo</i>	2013

PRIMERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS:**Trayectoria personal y profesional****¿Cuál es su edad?**

Tengo 65 años.

¿Cómo fue su infancia y su vida familiar?

Viví en Quito con mi familia. Salíamos a pasear a los parques y a las piscinas casi todos los días. Fue la mejor época de mi vida.

¿Cuáles fueron sus motivaciones personales para ser periodista?

Mi pasión por el periodismo surgió con la lectura de escritores de ficción que ejercieron inicialmente este oficio como Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti y Mario Vargas Llosa.

¿Cuál es su formación académica? ¿Qué estudió en la universidad?

Cursé estudios de literatura en la universidad.

¿Cómo fue su formación periodística en sus comienzos?

Quise ser periodista desde mi época en el colegio. Sin embargo, nunca estudié periodismo en la universidad. Me formé como periodista en diario *El Tiempo*, en el día a día aprendí que a esto le quería dedicar el resto de mi vida.

¿Cuál ha sido su trayectoria como autor?

Cada quien habla de una feria según cómo le va en ella. En mi caso, soy un agradecido del periodismo, porque siempre lo he ejercido con libertad. Empecé en *El Tiempo*, pero fue en el diario *Hoy* donde desarrollé con libertad mi estilo, porque fue un medio creado por un grupo de amigos. Muchos de mis escritos están orientados al humor y eso porque para mí el humor es una manera honesta de ver la realidad. Sin embargo, no me encasillo en una sola tendencia, es decir, no soy un humorista. Miro la realidad con humor, es diferente. A veces veo que mi tono de humor no es tan adecuado para tratar

determinado tema, entonces afronto ese tema desde una perspectiva distinta. Trato de variar, de innovar. Yo creo que la realidad puede abordarse desde perspectivas diferentes y el humor es una perspectiva válida. He colaborado con mis artículos en varios diarios nacionales como *El Comercio* y *El Universo*. En este último medio sostengo una columna de opinión desde 1999.

¿Cómo se dio su vínculo con la revista ecuatoriana de periodismo literario para la que colabora?

Estoy en la revista *Mundo Diners* porque es un espacio no solo de información, sino de entretenimiento con las notas y las fotos que publicamos en este medio. Nuestra sección de crónicas es un espacio que se lee con mucho interés. Se trata de un medio que cuenta con una buena estructura, por eso ha podido mantenerse durante todo este tiempo. Soy un hombre optimista y es ese optimismo el que trato de generar y contagiar a través de mis crónicas.

SEGUNDA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso de producción periodística

¿Cuál es el trato que sostiene con sus personajes?

El trato con mis personajes es amistoso, trato de acercarme lo máximo posible a su vida, a sus problemas, inquietudes y expectativas. La crónica es un género que debe dar cuenta de la vida de ellos y para que eso ocurra el trato con los personajes es fundamental.

¿De qué forma son escogidos los temas en la revista para la que colabora?

Generalmente soy yo quien propone los temas.

¿Cuál es su forma de investigar y de recopilar datos?

Al momento de elaborar una crónica trato de reunir toda la información posible. Sé que esto es periodismo, que esto no es de escribir bonito y nada más. La reportería que hago, por ello, es rigurosa. Recuerdo cuando hice una crónica sobre Camargo, un violador y asesino en serie que atemorizó a todo el Ecuador durante muchos años. Esta historia fue particularmente especial porque los padres de una de las víctimas me abrieron la puerta de su casa y me mostraron la habitación de su hija de quince años que fue abusada y estrangulada brutalmente por este sujeto. Yo recuerdo que las cosas de la niña: sus muñecas, sus juguetes, sus perfumes y espejos, todo, todo estaba en orden desde el día en que ella se fue de casa. Ellos habían dejado el cuarto intacto y lo habían abierto especialmente para mí. Y ahí, llorando, me contaron la tragedia. Por eso creo que no hay nada como un trabajo de campo riguroso para escribir una buena crónica, porque cuando no investigas bien vas dejando esas fisuras a lo largo del texto. Y el lector lo nota. Las debilidades del texto se van evidenciando. El trabajo de un buen

cronista es entregar una excelente historia y eso significa agregar dosis de una magnífica narración con una buena investigación. No hay nada más.

¿Qué tiempos suele manejar para investigar y realizar la reportería?

Regularmente el tiempo que destino a la reportería es de dos meses, pero eso depende mucho del tema.

¿Cuál es el trato que tiene con el editor en este proceso?

El trato con el editor lo tengo al inicio y al final de mi trabajo.

TERCERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso creativo

¿Dónde suele escribir? ¿Cuáles son sus espacios de creación?

Aunque puedo escribir en una sala de redacción llena de mucho ruido y con muchos colegas yendo de un lado para otro, yo necesito concretarme en un lugar tranquilo para producir una crónica con la cual yo me sienta satisfecho. Por eso escribo en mi habitación, solo, sin acceso a redes sociales ni a ninguna distracción.

¿De qué manera estructura sus crónicas?

Trato de que mi crónica tenga armonía de principio a fin. Por eso presento a los personajes en el tiempo y lugar donde se desarrolla la historia. Luego pretendo encontrar un punto de identificación entre mi crónica y los lectores, para que ello ocurra me gusta contextualizar y ubicar datos de referencia.

¿Cuáles son los procedimientos narrativos que suele emplear en la construcción de sus textos?

Suelo reconstruir muchas escenas y diálogos de mis personajes a lo largo de las crónicas que hago.

¿Cuál es su proceso de escritura?

Pese a que tengo 65 años, yo aprendo todos los días en el ejercicio periodístico. Han cambiado algunas cosas con la tecnología, pero en la práctica el periodismo es el mismo. Yo creo que el periodismo es un oficio, no una profesión. A veces, casi siempre, necesito encontrar un tono para la historia que voy a narrar y ese tono suelo encontrarlo en la lectura de un buen poema o mientras escucho música clásica. Yo no estudié periodismo, pero me he formado a través de miles de lecturas y de las personas que he conocido, todo ello ha alimentado la visión que tengo del mundo. Y esa visión es la que trato de transmitir en mis historias.

¿Qué plazos maneja para la escritura y edición de sus crónicas?

El tiempo destinado a la escritura y edición del texto es generalmente de un mes.

ANEXO 5.10.

Entrevista 10.

ENTREVISTA 10.

Cronista	Título de la crónica	Revista	Año de publicación
Ileana Matamoros	En el Guasmo suena Mozart	<i>Mundo Diners</i>	2012

¿Cuál es su edad?

Tengo 38 años.

¿Cómo fue su infancia y su vida familiar?

Fue una época feliz. Mi infancia transcurrió en Guayaquil en un barrio humilde. Crecí rodeada del cariño de mi familia. Mis padres nunca influyeron en mis decisiones, pero me supieron orientar.

¿Cómo incursionaste en el periodismo?

Cuando tenía 20 años y estudiaba periodismo en la Universidad Católica fue la gente del periódico *El Financiero* a brindar un taller de periodismo económico. A partir de eso, ellos me llamaron a trabajar y terminé quedándome allí. Sin querer estaba metida en el periodismo económico. Ahí estuve un par de años, luego fui al diario *Expreso* y por ahí mismo me llamaron de revista *Vistazo* para trabajar en la sección de negocios que había en ese entonces.

¿Y cómo se dio tu salto del periodismo económico a la crónica?

Mi aterrizaje en el periodismo literario no fue buscado, sino que fui llevando mi experiencia a distintas áreas del periodismo. Empecé por ahí, por economía, una sección en la que ahora ya no me sentiría cómoda. En revista *Vistazo* pasé a ser reportajes más grandes que tenían que ver con sociedad. Eran temas en los que había chance de meter más relatos. Aproveché ese tiempo para desarrollar mi estilo con varias crónicas muy hermosas. Luego me fui a Argentina.

¿A estudiar?

Sí, en Argentina hice cursos y talleres de cine y de crítica de cine en el 2003. Me di un año sabático. Y no quise saber nada de escribir, hice un par de artículos desde Argentina más por necesidad económica que por otra cosa. Y cuando regresé al Ecuador empecé a trabajar en diario *El Universo*. En este medio estuve apenas seis meses. Fue una bonita etapa, yo la pasé increíble. Trabajé en una sección del diario donde había espacio para las crónicas, para hacer cosas más extensas, más profundas. Una vez hice un tema sobre el porno y me puse a ver películas sobre esta temática y empecé a leer muchos libros. Tenía tiempo para escribir lo que es importante para un cronista.

¿Cómo se dio tu vínculo con las revistas de periodismo literario?

Justamente tenía amigos, colegas en la revista *Mundo Diners*. Y me pidieron que empiece a escribir para la revista. Empecé a hacer notas, mientras trabajaba en una productora. Hice una nota para *Mundo Diners* desde Buenos Aires sobre la prostitución, sobre cómo era ser una prostituta de clase media en la capital argentina. Para esos días yo tenía una amiga que estaba en el mundo de la prostitución y ella me hizo de guía. Fue súper chévere. Me pareció increíble su vida porque era como una forma de contar la historia económica de Argentina reciente, el empobrecimiento de las clases medias, la forma en que la crisis había provocado el aumento de trabajadoras sexuales. Para esa época habían prohibido los anuncios en el periódico de servicios sexuales. En mi crónica abordé esas cuestiones. Luego *Mundo Diners* me ofreció ser la coordinadora editorial de Guayaquil, lo que significaba que no que tenía que escribir. Y ese fue el principio de mi relación con el periodismo literario.

¿En qué consistía tu trabajo?

Yo tenía que reunirme con el editor y proponer una serie de temas. La gente que escribe para *Mundo Diners* es gente que ya escribe muy bien. Mi labor de coordinación consistía en facilitar la logística para que los cronistas que incursionaban en un tema pudieran terminarlo. También escribía para otras revistas de esta empresa como *SoHo*. Luego me llamaron de *Vistazo* para trabajar en la revista de nuevo y acepté, porque me pidieron que trabaje en la sección de Cultura y eso es lo que hago ahorita. Trabajar en este medio me dio la oportunidad de hacer algo para lo cual yo ahora sí me siento preparada, que es escribir y hacer entrevistas de cine.

SEGUNDA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso de producción periodística

¿Cuál es el trato que sostiene con sus personajes?

Trato de documentar y recopilar información sobre mis personajes antes de contactarlos. El diálogo que sostengo con ellos siempre es personal.

¿De qué forma son escogidos los temas en la revista para la que colabora?

Generalmente el tema es propuesto por el editor. La apertura que uno tenga por parte del editor siempre será un apoyo imprescindible, porque puedes acordar, entre otras cosas, el espacio y la estructura que va a tener tu texto. Yo creo que ahí todo es más fácil, porque si el editor te da un mes o dos para dedicarte a trabajar en tu historia, fácilmente podrías ajustarte a esos plazos.

¿Cuál es su forma de investigar y de recopilar datos?

Un día leí una nota que leí en el diario, una nota chiquita que decía que la Escuela de la Fundación Huancavilca de Música tenía problemas económicos y que estaba a punto de cerrar. Entonces lo que vi ahí fue una paradoja. Yo pienso que las cosas que contienen un interés, que persisten a pesar del tiempo, suelen ser aquellas historias que contienen paradojas, porque tienen que ver con la esencia del ser humano. Tenemos una mente que es capaz de imaginar la eternidad, pero estamos irremediabilmente condenados a morirnos. Queremos libertad, pero al mismo tiempo nos casamos, nos endeudamos. El ser humano es un ser paradójico. La paradoja es una parte de la condición humana. Y en ese tiempo, antes de empezar la crónica a la que haces referencia, yo buscaba paradojas. Justamente encontré la paradoja en esta historia. Esta gente, estos niños pobres, necesitan las cosas más caras que hay en la música que son los instrumentos clásicos hechos para niños que son carísimos. Además, la música clásica está relacionada con las élites. Esta fue una de mis mejores historias.

Me gusta mucho describir, reconstruir escenas. En la crónica titulada “En el Guasmo suena Mozart” me puse a ver el mapa de Guayaquil para ver dónde está ubicado el Guasmo en el Google Maps. Y lo que veía era un cuadrado verde. Hacia el sur van desapareciendo las áreas verdes, van desapareciendo los árboles, los árboles se van yendo y todo se ve plateado desde Google Maps. Se ve como un reflejo porque son los techitos de zinc de las casitas y te das cuenta que ya no hay nada, cero área verde porque hay un indicador de calidad de vida que dice cuántos árboles tiene que haber por kilómetro cuadrado. Y bueno me pareció una buena idea contar como se ve el Guasmo desde arriba, porque yo lo estaba viendo, pero claro no como la enredadera que te acabo de tirar a ti sino que para que eso suene, para que tenga una cadencia, para que suene bonito, para que se entienda fácil y sea amigable.

¿Qué tiempos suele manejar para investigar y realizar la reportería?

Un mes, pero todos los temas son diferentes. Para ciertos temas un cronista se demorará mucho, mucho más. Depende, es un gran depende. Supongamos que todas las cosas están dadas para que yo pueda levantar información y hacer la cobertura de forma inmediata: que yo levantara un teléfono y concretara una entrevista para mañana o pasado mañana, pero se necesita tiempo para irse organizando, tiempo para leer. Aparte siempre, luego de terminar de escribir, el tema hay dejarlo ahí un rato y volverlo a ver, porque encuentras que has escrito mil burradas y que hay un montón de formas de mejorar.

¿Cuál es el trato que tiene con el editor en este proceso?

El trato con el editor lo realizo vía *e-mail* o mediante encuentros virtuales por *Skype*.

TERCERA DIMENSIÓN DE ANÁLISIS.

Proceso creativo

Desde tu perspectiva de cronista, ¿Cómo ves el periodismo literario en el Ecuador?

Hay algo que es súper que fue súper reciente y es súper elocuente para hablar de este fenómeno. Hubo medios digitales en el Ecuador que les abrieron las puertas a un montón de aficionados a la escritura, que empezó a contar sus historias en estos espacios, que tenían más difusión que un blog personal y que fue tomando notoriedad. En los medios tradicionales, en los periódicos, hay secciones que pretenden contar historias así con esta fórmula literaria, pero cada vez los espacios son más cortos, porque hay todo este tema de que la crónica es la hermanita menor de la literatura y la hermanita mayor del periodismo. Pero ¿cuándo un artículo es literario? Cuando está bien escrito. Y está bien escrito cuando primero la persona ha tenido la posibilidad de desarrollarse y de encontrar ese camino. Y cuando en particular tiene tiempo y herramientas para desarrollar ese artículo. Que un tema tenga espacio en un periódico no me garantiza que haya tenido tiempo en ser desarrollado.

¿Dónde suele escribir? ¿Cuáles son sus espacios de creación?

El lugar donde suelo escribir es en la biblioteca de mi casa en horas de la madrugada.

¿De qué manera estructura sus crónicas?

Yo creo que lo importante es encontrar la estructura de la crónica y para que eso ocurra tienes que investigar y leer un montón. No hay una buena historia que antes no tenga dibujado un esqueleto previo, por decirlo de alguna manera. Esa estructura es casi todo, porque con ella puedes encontrar el tono y definir los procedimientos narrativos que vas a emplear.

¿Cuáles son los procedimientos narrativos que suele emplear en la construcción de sus textos?

Me gusta manejar el tiempo de mi historia y de mis personajes en la crónica, por eso apelo a recursos como la prolepsis. También me gusta reconstruir escenas. Y usar muchos diálogos.

Uso de diálogos.

¿Cuál es su proceso de escritura?

Es un proceso arduo que está caracterizado principalmente por la recolección de la mayor cantidad de información. Creo que lo importante es encontrar la voz narrativa de la historia para dotar con ello de agilidad a tu historia.

¿Y has incursionado en la ficción con cuentos o alguna cosa?

Sabes que no, sabes que no lo he hecho y sí me gustaría en algún momento. Me gusta mucho leer, leo bastante cuento, me gusta mucho lo que hace Gabriela Alemán, por ejemplo. Yo he llegado a la crónica por una necesidad de expresión artística y también porque soy una periodista de oficio y se me fueron dando los espacios para publicar.

¿Qué plazos maneja para la escritura y edición de sus crónicas?

Lo más importante es tener el tiempo necesario para escribir. Un par de meses sería lo ideal para inmiscuirte de lleno en la escritura de un trabajo que valga la pena. Lamentablemente, esos espacios solo los encuentras en revistas especializadas o en algunos medios digitales. Encontrar esos espacios también es una ardua tarea para el cronista, pero esa búsqueda constante también define lo que realmente somos: *freelances* tratando de sobrevivir.

ANEXO 6.

**Sistematización de los procedimientos
narrativos empleados en las crónicas
analizadas.**

ANEXO 6.

Procedimientos narrativos empleados en las crónicas analizadas.

Nombre del codificador: Jeovanny Benavides

1. Pautas formales de la crónica

1.1. N° crónica: 1

1.2. Título de la crónica: En el Guasmo suena Mozart

1.3. Tema o acontecimiento principal de la crónica: Narra la historia de una orquesta musical cuyos integrantes son jóvenes de escasos recursos económicos.

1.4. Revista	1.5. Fecha de publicación	1.6. Autor de la crónica
<i>Mundo Dineros</i>	Febrero de 2012	Ileana Matamoros

1.7. Procedimientos narrativos empleados

Articulación del tiempo Anticipaciones temporales, particularmente utilizado en el paso de la niñez a la adolescencia de sus personajes. Relato anacrónico: empleo de la analepsis	La configuración del tipo de narrador Empleo del narrador heterodiegético. La autora ha preferido el uso de la tercera persona.
Construcción de escena por escena Empleo de escenas breves y desde la perspectiva del narrador de la historia.	Empleo de diálogos En esta crónica los diálogos no están incluidos ni expresados con guiones. Las declaraciones de los personajes están interpretadas.

2. Pautas formales de la crónica

2.1. N° crónica: 2

2.2. Título de la crónica: Galápagos: *the ecuadorian dream*

2.3. Tema o acontecimiento principal de la crónica: Narra la historia de una comunidad indígena que emigra a Galápagos a buscar mejores días para sus familias.

2.4. Revista	2.5. Fecha de publicación	2.6. Autor de la crónica
<i>SoHo</i>	Mayo de 2009	Juan Fernando Andrade

2.7. Procedimientos narrativos empleados

<p>Articulación del tiempo</p> <p>Sitúa la narración en los orígenes del lugar. Emplea recursos como la analepsis. El tiempo presente está matizado por la reportería en primera persona.</p>	<p>La configuración del tipo de narrador</p> <p>Empleo del narrador homodieético, porque participa de la historia. La narración va desde la primera, la segunda e, incluso, la tercera persona.</p>
<p>Construcción de escena por escena</p> <p>Las escenas son recreadas en tercera y en primera persona.</p>	<p>Empleo de diálogos</p> <p>El autor ha preferido no incluir diálogos a la manera tradicional. Las frases textuales de sus personajes están entrecomilladas.</p>

3. Pautas formales de la crónica

3.1. N° crónica: 3

3.2. Título de la crónica: La sociedad de jueguistas elegantes

3.3. Tema o acontecimiento principal de la crónica: Narra la historia de un grupo de descendientes africanos que residen en París y priorizan la vestimenta elegante.

3.4. Revista	3.5. Fecha de publicación	3.6. Autor de la crónica
<i>Gatopardo</i>	Junio de 2012	Santiago Rosero

3.7. Procedimientos narrativos empleados

<p>Articulación del tiempo</p> <p>Saltos temporales. El autor emplea la analepsis y la prolepsis de forma simultánea.</p>	<p>La configuración del tipo de narrador</p> <p>Empleo del narrador heterodiegético. La historia está contada en tercera persona y tiene rasgos de omnisciencia en varios párrafos.</p>
<p>Construcción de escena por escena</p> <p>Se trata de una de las pocas crónicas elegidas cuyas escenas son largas. La perspectiva en ocasiones es de algunos de los personajes y no del narrador construido por el autor.</p>	<p>Empleo de diálogos</p> <p>Los personajes de la historia interactúan en los diálogos empleados. Además se incluyen frases, modismos y jergas utilizados por ellos.</p>

4. Pautas formales de la crónica

4.1. N° crónica: 4

4.2. Título de la crónica: Envejecer con dignidad, una bestia para la tecnología

4.3. Tema o acontecimiento principal de la crónica: El autor narra su historia sobre su acercamiento y los problemas que ha tenido con la tecnología, especialmente con las computadoras.

4.4. Revista	4.5. Fecha de publicación	4.6. Autor de la crónica
<i>SoHo.</i>	Abril de 2013.	Francisco Febres Cordero.

4.7. Procedimientos narrativos empleados

Se trata de un texto que apela al procedimiento de la analepsis. El cronista se ubica en el año 1982 y a partir de allí cuenta la evolución que han tenido los instrumentos tecnológicos de los cuales se ha valido para ejercer su trabajo.	La configuración del tipo de narrador Un texto que está contado desde la perspectiva del narrador autodiegético. El narrador es quien cuenta la historia y el protagonista de la misma.
Construcción de escena por escena Una historia que asume una perspectiva lineal con pocas escenas que se puedan distinguir.	Empleo de diálogos En esta crónica el autor es el personaje. Sus declaraciones están interpretadas. El autor ha preferido no emplear diálogos.

5. Pautas formales de la crónica

5.1. N° crónica: 5

5.2. Título de la crónica: ¿Qué no ves que estamos en crisis?

5.3. Tema o acontecimiento principal de la crónica: Narra la historia de la crisis española y las vicisitudes de los migrantes durante este proceso.

5.4. Revista	5.5. Fecha de publicación	5.6. Autor de la crónica
<i>Gatopardo</i>	Mayo de 2012.	María Fernanda Ampuero.

5.7. Procedimientos narrativos empleados

<p>Articulación del tiempo</p> <p>Usa recursos como la analepsis. El tiempo presente lo configura con la narración en primera persona. Entre párrafo y párrafo ofrece una mirada retrospectiva a la crisis y a la migración.</p>	<p>La configuración del tipo de narrador</p> <p>Empleo del narrador homodiegético, porque participa de la historia.</p>
<p>Construcción de escena por escena</p> <p>Una de las crónicas que más emplea este recurso. La autora salta de una escena a otra y recurre lo menos posible a la narración histórica. Las escenas se sitúan en diversos momentos de la crisis española.</p>	<p>Empleo de diálogos</p> <p>Esta es una de las crónicas que más emplea este recurso. Los diálogos contruidos sirven para caracterizar o definir los rasgos de sus personajes.</p>

6. Pautas formales de la crónica

6.1. N° crónica: 6

6.2. Título de la crónica: Los limones del huerto de Elisabeth.

6.3. Tema o acontecimiento principal de la crónica: Narra la historia de la hermana del filósofo Friedrich Nietzsche quien, junto a su esposo, pretendió refundar Alemania en un lugar alejado del Paraguay, que bautizaron como Nueva Germania.

6.4. Revista	6.5. Fecha de publicación	6.6. Autor de la crónica
<i>Mundo Diners</i>	Mayo de 2014.	Gabriela Alemán

6.7. Procedimientos narrativos empleados

<p>Articulación del tiempo</p> <p>Es la historia de la búsqueda de personajes en una tierra prácticamente inhóspita. En esa búsqueda sitúa el relato años atrás, hacia inicios y mediados del siglo XIX. Siempre con el recurso de la analepsis ubica la historia en épocas más recientes.</p>	<p>La configuración del tipo de narrador</p> <p>Empleo del narrador heterodiegético. La autora ha preferido el uso de la tercera persona.</p>
<p>Construcción de escena por escena</p> <p>En esta historia la autora se mueve en diversos instantes históricos. Por ello, cada escena está reconocida por un leve conflicto que se va configurando en el eje de la trama.</p>	<p>Empleo de diálogos</p> <p>La autora prefiere no emplear el modo convencional para el registro de los diálogos de sus personajes.</p>

7. Pautas formales de la crónica

7.1. N° crónica: 7

7.2. Título de la crónica: El canoero, piratas reman en las sombras.

7.3. Tema o acontecimiento principal de la crónica: Narra la historia del dueño de una pequeña embarcación, un canoero, y de sus aventuras en este medio de transporte.

7.4. Revista	7.5. Fecha de publicación	7.6. Autor de la crónica
<i>Mundo Diners</i>	Marzo de 2006.	Juan Carlos Moya.

7.7. Procedimientos narrativos empleados

<p>Articulación del tiempo</p> <p>Se trata de la historia de un canoero, un hombre que conduce una pequeña embarcación para poder sobrevivir. A simple vista este texto podría narrarse de forma lineal, sin embargo el autor prefiere usar el procedimiento temporal de la analepsis.</p>	<p>La configuración del tipo de narrador</p> <p>Empleo del narrador heterodiegético. El autor ha preferido el uso de la tercera persona.</p>
<p>Construcción de escena por escena</p> <p>Pocas escenas empleadas en este texto. El texto está construido en primera persona.</p>	<p>Empleo de diálogos</p> <p>Las frases empleadas están interpretadas o entrecorilladas.</p>

8. Pautas formales de la crónica

8.1. N° crónica: 8

8.2. Título de la crónica: Álex Aguinaga, el poder en la redonda.

8.3. Tema o acontecimiento principal de la crónica: Narra la historia de uno de los mejores futbolistas ecuatorianos de la historia, Álex Aguinaga.

8.4. Revista	8.5. Fecha de publicación	8.6. Autor de la crónica
<i>SoHo.</i>	Septiembre de 2002.	Esteban Michelena.

8.7. Procedimientos narrativos empleados

<p>Articulación del tiempo</p> <p>En la historia de un futbolista ecuatoriano el autor emplea el recurso de la analepsis.</p> <p>La mezcla de escenas no sigue un curso lineal.</p>	<p>La configuración del tipo de narrador</p> <p>Empleo del narrador homodiegético, porque participa como testigo de la historia e incluso lleva a interpelar al protagonista.</p>
<p>Construcción de escena por escena</p> <p>Las escenas corresponden al pasado y presente de un futbolista. Hay referencias a su niñez y a sus años de gloria. Las escenas son las que sitúan estos aspectos.</p>	<p>Empleo de diálogos</p> <p>La segunda parte de la crónica está compuesta íntegramente por el registro de diálogos. El autor ha optado por el modo convencional para su construcción, es decir con el guión inicial y el verbo que lo acompaña.</p>

9. Pautas formales de la crónica

9.1. N° crónica: 9

9.2. Título de la crónica: Los cuerpos desnudos venden autos, ¿pero pueden vender ideologías?

9.3. Tema o acontecimiento principal de la crónica: En el texto la autora realiza una crítica a la comercialización del cuerpo femenino.

9.4. Revista	9.5. Fecha de publicación	9.6. Autor de la crónica
<i>Gatopardo.</i>	Mayo de 2014.	Marcela Ribadeneira.

9.7. Procedimientos narrativos empleados

<p>Articulación del tiempo</p> <p>El texto empieza con una mención a las deidades mitológicas. El tiempo tiene gran relevancia en el texto, porque ya en el segundo párrafo la autora dice “siglos después” y se sitúa en el tiempo actual para dar inicio a la historia. Emplea la analepsis de inicio a fin del texto.</p>	<p>La configuración del tipo de narrador</p> <p>Empleo del narrador heterodiegético. La autora ha preferido el uso de la tercera persona.</p>
<p>Construcción de escena por escena</p> <p>Pocas escenas empleadas en este texto. La mayoría de ellas son recreadas en primera persona.</p>	<p>Empleo de diálogos</p> <p>La autora ha preferido no emplear diálogos. Las declaraciones de los personajes están interpretadas.</p>

10. Pautas formales de la crónica

10.1. N° crónica: 10

10.2. Título de la crónica: Cristiano Ronaldo, discípulo humilde.

10.3. Tema o acontecimiento principal de la crónica: Narra la historia de los orígenes futbolísticos de Cristiano Ronaldo. Además en el texto se describe la relación de este jugador con sus mentores.

10.4. Revista	10.5. Fecha de publicación	10.6. Autor de la crónica
<i>Gatopardo.</i>	Julio de 2012.	Sabrina Duque.

10.7. Procedimientos narrativos empleados

<p>Articulación del tiempo</p> <p>El texto se sitúa cuando él tenía doce años y sigue su proceso hasta la época actual. La autora ha empleado la analepsis, pero en ciertas partes de la narración está presente la evocación por adelantada de un acontecimiento posterior, es decir, usa el recurso de la prolepsis.</p>	<p>La configuración del tipo de narrador</p> <p>Empleo del narrador heterodiegético. La autora ha preferido el uso de la tercera persona.</p>
<p>Construcción de escena por escena</p> <p>Una crónica en la que las escenas van permanentemente a varias décadas en el pasado y vuelven al presente para marcar la importancia de las decisiones de un jugador de fútbol. Las escenas son recreadas en tercera persona.</p>	<p>Empleo de diálogos</p> <p>Los diálogos contruidos en esta crónica sirven para caracterizar o definir los rasgos de sus personajes. Las frases empleadas son breves y concisas.</p>

ANEXO 7.

Crónicas analizadas.

ANEXO 7.1

Crónica 1

Título: En el Guasmo suena Mozart

Publicada en Revista *Mundo Diners*, febrero, 2012.

Por Ileana Matamoros

Crónica 1

Título: En el Guasmo suena Mozart

Publicada en Revista *Mundo Diners*. Febrero, 2012.

Por Ileana Matamoros

El Centro de Expresión Musical de la Fundación Huancavilca cumplirá 10 años, allí se forman los integrantes de la Sinfónica Juvenil del Guasmo.

Eduardo tenía seis años cuando su joven madre se enamoró de nuevo y se fue definitivamente de aquella pequeña casa del Guasmo Central, en el extremo sur de Guayaquil. Él quedó al cuidado de su abuela, Daisy Lino, a quien ahora llama mamá. Fue ella quien por esos días se enteró de que una fundación estaba abriendo un curso vacacional de música, y lo llevó “para que se entretenga, para no esté aquí en la casa llorando, extrañándola”. Eduardo ahora tiene 16 años, toca el clarinete en la Orquesta Juvenil del Guasmo y es uno de los solistas. El adolescente es de poco hablar, tímido con los extraños. Su hermana mayor, María Fernanda, cuenta como quien explica: “Él es así. Imagínense, no le gusta bailar, ni la salsa, ni el merengue, ¡no le gusta ni el reguetón! Pasa en su cuarto, leyendo sus cosas, tocando o escuchando su música. Ah, y viendo las caricaturas, eso le encanta”. Logramos que Eduardo se sienta cómodo preguntándole sobre el clarinete. Nos habla de las partes que lo componen, de su geometría, de la función que cumple en una orquesta sinfónica, de la sonata 120 de Brahms... y cuando es evidente que la información supera el entendimiento de sus interlocutores, concluye sonriente: “es el instrumento que toca Calamardo, el vecino de Bob Esponja”.

En febrero se cumplirán diez años de aquel día en que su abuela lo llevó al naciente Centro de Expresión Musical de la Fundación Huancavilca. “Nos pusieron frente a una mesa larga. Era como un bufet, allí estaban todos los instrumentos y del otro lado de la mesa los profesores. No sé por qué fue, pero apenas vi el clarinete me gustó”, recuerda Eduardo.

Hoy, 190 niños y jóvenes estudian en el CEM. Cuando adquieren la destreza suficiente pasan a formar parte de la orquesta más conocida como La Sinfónica del Guasmo, aunque desde hace año y medio se abrió la sede de La Prosperina (otro gran barrio popular, al norte de la ciudad), y el nombre oficial de todo el conjunto se haya ampliado a Orquesta Sinfónica Infanto-Juvenil del Guasmo-Prosperina.

Vivianne Almeida, directora ejecutiva de la Fundación Huancavilca, recuerda que cuando el proyecto empezaba la agencia de publicidad les recomendó buscar otro nombre. “Nos dijeron que sería mejor si no se posicionaba su relación con un sector marginal. ¡No entendieron que eso era justamente lo que queríamos!, que se sepa que es una orquesta sinfónica formada con niños y jóvenes de este barrio, del Guasmo”, dice Almeida.

Para ubicarse en el Guasmo desde cualquier parte del mundo —estimado lector— vaya a Googlemaps: hacia el sur de Guayaquil encontrará fácilmente el Parque Forestal, la última gran área verde de la ciudad en esa dirección. Conservando la escala haga el ejercicio de desplazarse abajo, hacia el Puerto Marítimo. Notará que en cada clic los árboles van desapareciendo, hasta que lo único que registra la foto satelital son los reflejos de los techos de zinc sobre pequeñas y humildes casas. El Guasmo le debe su nombre a que en el sector abundaban esos árboles, paradójicamente hoy, allí, prácticamente no existen espacios verdes. En los años cincuenta, el Guasmo, que había sido una gran hacienda propiedad de acaudaladas familias, empezó a ser “invadido”, ocupado informalmente por migrantes del interior del país, sobre todo de la Sierra. Fue territorio de caudillos, líderes barriales, traficantes de tierras que parcelaron los terrenos sin consideraciones urbanísticas y muchas veces a punta de bala. Cientos de miles de familias se formaron en este barrio que nació de la necesidad y la falta de recursos. Con el pasar de las décadas llegaron el asfalto y los servicios públicos, incluso la Metrovía. Pero para solucionar los problemas sociales de las zonas urbano-marginales más densamente pobladas de Guayaquil, no es suficiente.

Según la Dirección Nacional de Policía Especializada para Niños y Adolescentes (Dinapen), El Guasmo y La Prosperina son los sectores donde más se registran robos y asaltos perpetrados por menores de edad. Daisy no necesita leer las estadísticas que publican los diarios para saber que “en este barrio no abundan los buenos ejemplos... Por eso es que yo a Eduardito no lo suelto, quizá por eso es tan tímido, pero tengo que ser dura, porque si él se me tuerce, entonces sí van a aparecer mamá y papá a reclamarme. Por eso es que yo lo apoyo con su música, eso es lo que le gusta, lo único que le gusta”.

El talento no discrimina

El propósito del CEM es la inclusión, generar en los jóvenes un sentido de pertenencia a través de la oportunidad, rompiendo el mito que la educación musical es un privilegio de las élites económicas. “Una o dos veces al mes tenemos presentaciones públicas o privadas: conciertos didácticos, actividades de promoción cultural. Visitamos escuelas para enseñar qué es una orquesta sinfónica o la historia de los instrumentos”, explica Jorge Layana, concertista de oboe y maestro de música graduado en el Conservatorio P. I. Tchaikovsky de Moscú; él es el actual director del CEM. Según Layana, el mayor logro de la Sinfónica del Guasmo es haber demolido un prejuicio implícito: “Antes ni se consideraba que un chico de barrio marginal podía ser un músico académico. Claro, la música sinfónica es históricamente elitista, se empezó a tocar en los palacios. Mozart, Haydn componían música para la corte... pero la verdad es que el talento no discrimina clases sociales”.

Además de las obras de autores clásicos, la orquesta incluye en su repertorio temas de música popular y contemporánea. Para la foto Eduardo se arrima en una pared de su cuadra y empieza a tocar el

famoso tema de La Pantera Rosa. Algunos vecinos que pasan se detienen para escucharlo desde la vereda de enfrente.

A Daisy se le humedecen los ojos de emoción cuando habla de su nieto y su vocación por la música. Recuerda que cuando Eduardo era chiquito un buen día se empezó a colgar con insistencia de los pasamanos de los parques, le habían dicho que tenían que crecerle los dedos para poder alcanzar las últimas clavijas del clarinete, pero Eduardo no quería esperar. “Tomaba leche y se estiraba los deditos”, cuenta Daisy con ternura.

El CEM no es el único espacio para el desarrollo de la comunidad que tiene la Fundación Huancavilca, hay un centro de estimulación temprana, escuela de fútbol, de danza, un centro de desarrollo microempresarial... “Pero sin duda la orquesta es la que más trasciende —acepta Vivianne Almeida, la directora ejecutiva de la Fundación— y es también lo que mayor inversión necesita”, añade con cierta preocupación. Los instrumentos y su mantenimiento son costosos (un violín puede llegar a costar \$ 350, las trompetas \$ 800, un clarinete \$ 800, un contrabajo \$ 1 100...), y se requiere un profesor para cada instrumento. Otra necesidad urgente es adquirir instrumentos especiales para los más pequeños, a los que, como le sucedía a Eduardo, no les alcanzan los deditos para tocar. A inicios de año, el CEM atravesó una crisis financiera que puso en jaque su gratuidad y ocasionó que decenas de niños abandonaran su educación musical.

Estudiar

Daisy ha acompañado a su nieto en cada viaje con la orquesta. A excepción de aquella vez que se fue a un encuentro de sinfónicas juveniles en Mar del Plata, Argentina. “Fue una lucha conseguir que los padres le den permiso de salida. Al final hasta yo dudaba. Pero mi comadre me convenció, me dijo: ‘déjelo, déjelo ir, si no se va ahora, ¿cuándo lo va a poder mandar usted a un viaje así?’ Y tenía razón. Me puse a sacar cuentas y ni ahorrando cuatro años alcanzaría a pagar el pasaje”. La Fundación se ocupó hasta del costo del pasaporte.

Desde hace tres años Eduardo no va al colegio, un bus lo atropelló y perdió el año por faltas. Los gastos médicos del accidente se sumaron a los de la diabetes de Daisy y su frágil economía se vino a pique. Ahora él trabaja como ayudante en un taller de carpintería, pues los ingresos que recibe su abuela como empleada doméstica ya no alcanzan. Por la noche estudia mecánica a distancia. Pero está decidido que el año que viene volverá al colegio. “Un músico analfabeto no sirve para mucho, él no puede andar por el mundo ignorando tanta cosa”, dice Daisy. Eduardo Camina 25 cuadras hasta la Fundación para sus clases, “llueva o haga sol”, como dice su abuela, 50 centavos de bus resultan un lujo para esta familia. Eduardo señala que sus amigos Pedro y Carmen Guamán, compañeros clarinetistas desde el comienzo viven en Durán y atraviesan la ciudad para ir a sus clases.

Ni la carpintería ni la mecánica ni regresar al colegio parecen entusiasmar a Eduardo; su única ilusión es llegar, algún día, a formar parte de la Sinfónica de Guayaquil. El maestro Layana cuenta con

orgullo, pero con cierta pena, que muchos de los alumnos más sobresalientes, cuando llegan a los 20 y pico, se unen a otras orquestas, o se convierten en profesores particulares, algunos incluso forman sus propios grupos musicales. No niega que quisiera que todos se quedaran en el CEM. “Pero justamente ese es nuestro propósito: formar instrumentistas con la experiencia necesaria en el ámbito académico para que puedan aplicarla en futuras actividades profesionales. Darles la oportunidad para que vuelen por sí solos”.

ANEXO 7.2.

Crónica 2

Título: Galápagos, *The ecuadorian dream*

Publicada en revista *SoHo*, mayo de 2009.

Por Juan Fernando Andrade

Crónica 2

Título: Galápagos, *The ecuadorian dream*

Publicada en revista *SoHo*, mayo de 2009.

Por Juan Fernando Andrade

Redadas nocturnas en prostíbulos y discotecas, oficiales de control migratorio y comunidades de migrantes esquivando la ley. No son mexicanos cruzando la frontera con Estados Unidos. Son salasacas apostando a una vida más digna en Galápagos. Crónica de una realidad que no aparece en las guías de turismo.

Por Juan Fernando Andrade

En Galápagos casi nadie es de Galápagos. La mayoría de los residentes en la isla son, por así decirlo, especies introducidas. Te subes a la embarcación que atraviesa el corto canal entre Baltra —donde está el aeropuerto— y Santa Cruz, y el hombre que te cobra el pasaje es del Guayas. Te subes a una camioneta blanca de doble cabina, en Galápagos todos los taxis son camionetas blancas de doble cabina y, mientras pasan los treinta minutos que separan al muelle en el canal de la ciudad propiamente dicha, te enteras de que el chofer es de Tungurahua, que está aquí porque cuando erupcionó el volcán, en 2006, perdió todo y se endeudó de pies a cabeza. Llegas a otro muelle, esta vez en Puerto Ayora, te paras al borde, gritas taxi y una pequeña lancha a motor te recoge y te lleva a un lujoso hotel al que solo se puede acceder por mar. La pequeña lancha se mete por entre los yates anclados, algunos harto ostentosos, otros viejos, oxidados, listos para ser escenografía combustible en una película de piratas. El piloto que te lleva al hotel es de Esmeraldas. Dejas tus cosas en la habitación y te dispones a almorzar, la chica que pone la mesa es de Manabí y el señor que trae las bebidas es de Loja. De repente te sientes en Nueva York, donde la pregunta más frecuente es ¿de dónde eres?, donde lo raro es encontrar neoyorquinos.

El Instituto Nacional Galápagos, mejor conocido como Ingala, tiene a su cargo la calificación y control de residencia en el archipiélago. Sus cifras más recientes estiman que la población comprendida por los cantones San Cristóbal, Santa Cruz e Isabela es de aproximadamente 25.000 habitantes, de los cuales entre 3.000 y 3.500 están en situación irregular, o sea que ingresaron como turistas, consiguieron un trabajo y pasaron a formar parte de una clandestinidad tramposa. Según la Ley Especial de Galápagos, que rige desde 1998, existen tres y solo tres formas de ser residente permanente: que hayas nacido en Galápagos y tus padres sean residentes permanentes, que te cases con alguien que sea residente permanente, o que hayas vivido en las islas —por un período no menor a cinco años— antes de que la Ley Especial entrara en vigencia hace diez años, el 5 de marzo para ser exactos. Las medidas de control a la ávida migración responden a otra cláusula legal: en Galápagos,

por obligación, el empleador debe pagar al empleado un 75% adicional a su sueldo en el Ecuador continental, por compensación de vida. La región insular ostenta el más alto costo de vida en el país. Orlando Romero, jefe provincial de control de residencia, un tipo amable y calmo, me cuenta en su oficina del Ingala el proceso para conseguir un permiso de trabajo y ser residente temporal. “Primero tienes que buscar mano de obra local. Si necesitas contratar a alguien, haces un oficio dirigido al gobernador, luego tienes que hacer comunicados radiales durante tres días, dos veces por día, en los que la comunidad se entere de la oportunidad de trabajo. Entonces, esperas otros tres días a que lleguen candidatos y los entrevistas. Si pruebas que ninguno de ellos satisface tus necesidades, puedes contratar a alguien del continente que pasa a ser un residente temporal. A los residentes temporales se les entrega un carnet, que deben renovar una vez al año, justificando su presencia”. En hoteles, taxis y restaurantes está la mayor parte de residentes temporales de la isla, el resto vive en tela de duda. Romero dirige las redadas que, por lo menos una vez al mes, salen a pescar personas irregulares. “Las batidas grandes son en barras, prostíbulos y discotecas, sitios donde es normal que entre con la policía. En los barrios están los niños, a los que puedes causar un trauma si ven cómo uno de sus familiares es detenido. Nosotros tenemos las bases de control de residencia en computadoras portátiles, sabemos quiénes son residentes permanentes, temporales o turistas transeúntes. Si alguien dice no tengo papeles, se revisa la base de datos. Si no aparece ahí, debe presentarse en el Ingala para una audiencia y, si no logra justificar su permanencia en la isla, tiene 48 horas para abandonarla, de manera voluntaria o acompañado por la fuerza pública”.

En la isla Santa Cruz, capital económica y turística del archipiélago, vive un estimado de 14.500 personas, es decir, más de la mitad de la población total de Galápagos. Entre 1.500 y 2.000 de esos habitantes son salasacas, una comunidad indígena salida del centro mismo del país continental. Salasaca, el sitio geográfico, es una parroquia del cantón Pelileo, provincia de Tungurahua, justo en la mitad del camino que va de Ambato a Baños. El pueblo salasaca habla quichua, el español es para ellos una segunda lengua que todavía les cuesta trabajo dominar por completo. Se dice que son mitimaes, producto de un sistema de deportaciones en masa, que tenía como objeto la rápida asimilación de las tierras conquistadas por los incas, y que llegaron de Bolivia hace cientos de años. Lo cierto es que a Galápagos llegaron desde el corazón de los Andes y su presencia en la isla ha aumentado con el paso de los años.

El barrio se llama La Cascada y podría estar en cualquier ciudad pobre de la Costa ecuatoriana. Casas amontonadas al pie de un cerro, en el que se mezclan la roca viva y el musgo verde intenso. Casas diseñadas y construidas por albañiles. Casas por las que jamás pasaron ni la mano ni los ojos de un arquitecto. Casas que parecen dibujos de primer grado: cuadrados empotrados en la tierra, un rectángulo largo por puerta y cuadrados chicos por ventanas. A cualquiera que se le pregunte, dirá que La Cascada es un barrio salasaca, una especie de Chinatown, digamos, pero sin los restaurantes. A

pocas cuadras de ahí, Margarita Masaquiza, presidenta de la Asociación de Salasacas residentes en Galápagos, abre la puerta de su casa, está sonriendo. Margarita llegó a Santa Cruz en 1980, tenía dieciséis y ya estaba casada. Hace veintiocho años, en Santa Cruz no había luz eléctrica ni puertas en las casas, era todo muy silvestre y confiable, la gente apenas cubría con sábanas las entradas de sus domicilios, la delincuencia era algo impensable. “Al principio venían solo hombres, trabajaban dos o seis meses, de ahí regresaban a nuestra tierra, la familia los esperaba allá, se gastaban todo el dinero que habían ganado y vuelta volvían acá a trabajar”, cuenta Margarita. La asociación se formó precisamente en 1998, el mismo año en que surgió la Ley Especial, para socorrer a un salasaca caído en desgracia. Se llamaba Bernardo Caiza, vivía en Puerto Ayora, trabajaba como albañil y, aunque nadie recuerda su edad, los que lo conocieron se refieren a él como “un chico joven”. Caiza regresaba de su jornada de trabajo en el balde de madera de una camioneta, junto a una vaca. El animal se exaltó tras un bache en el camino, se puso nervioso, pateó a Caiza que salió disparado del balde y rodó varios metros sobre la ruta empedrada. El cuerpo de Caiza sufrió severos golpes que acabaron con su vida poco después de llegado al hospital. Margarita Masaquiza recuerda ese momento con angustia. “Su única familia era un hermano menor de 8 ó 10 años, un niño. Nosotros somos indígenas, aquí lejos es como si todos los salasacas fuéramos familia, como primos. No teníamos dónde velarlo, porque en ese año ninguno de nosotros tenía casa, solo alquilábamos cuartitos de cuatro por cuatro, con baño aparte. Tocamos las puertas de las autoridades, pero nadie nos quiso ayudar. Fue una persona particular la que nos prestó una casa que estaba construyendo para que el cuerpo pasara la noche allí. Compramos tablas para hacer el ataúd y recogimos plata entre todos para mandarlo a Quito”.

La situación de los salasacas en la región insular ha mejorado desde ese penoso incidente. Además de la asociación, existen la Comunidad de salasacas residentes en Galápagos, una sucursal de la cooperativa de crédito Mushun Ñan (camino nuevo), cuya oficina matriz está en Salasaca, y la escuela primaria Runa Cunapac Yachac (indígenas que aprenden), fundada hace dos años, donde 96 niños, vengan de donde vengan, reciben educación general y clases de quichua. Sin embargo, la comunidad aún no se termina de integrar. Caminando por las estrechas —algunas adoquinadas y otras de tierra— calles del barrio La Cascada, tratando de encontrar otros testimonios, preguntando a ratos al azar, uno se da cuenta de que los salasacas aún desconfían del hombre blanco. Además, está el agravante del idioma, entre ellos, hablan exclusivamente en quichua. Aún existe un dificultoso trecho entre las ideas de los salasacas y su expresión verbal en castellano. José María Caizabanda, presidente de la Comunidad de salasacas residentes en Galápagos, dice “Nosotros salasacas hemos venido a servir, a trabajar humildemente, me duele cuando la gente dice que es de acá, que son dueños de Galápagos, esta tierra también es el Ecuador, es de todos”. José María llegó hace 15 años, subcontratado por “una persona de Otavalo”, dedicada a traer mano de obra a la isla, fue uno de los que venía por temporadas de cuatro meses, alquilando cuartos apretados y, de a poco, fue trayendo a su familia, que esperaba

paciente en el continente. José María trabaja en una construcción durante la semana y los sábados maneja una camioneta blanca de doble cabina. Ahora tiene su casa propia, de dos plantas, en la última hilera de viviendas de La Cascada, casi trepada en el cerro. José María, su esposa y su hija adolescente habitan la planta baja. En la planta alta tienen inquilinos que pagan \$250,00 mensuales por el departamento. Alquilar casas, divididas en cuartos o en departamentos, es un negocio prominente para los salasacas, sobre todo para los que han vuelto a la tierra que los vio nacer y reciben rentas desde el archipiélago. Una vecina de José María, robusta y mal encarada, está lavando tripas de cerdo en una lavacara, me pregunta qué hago por esos lares, se lo cuento y ella, sin desviar la mirada de las vísceras sanguinolentas, dice “aquí hay mucho salasaca”.

La señora lleva falda larga de paño, alpargatas, una camiseta fina y en la cabeza, a manera de turbante, lo que parece un chal con bordados indígenas. Con una pala, recoge tierra amontonada en la calle que deposita en un tacho de plástico. Le pregunto algunas cosas pero me dice “yo no español mucho” y sigue en lo suyo. Una vez que el tacho está lleno, usando una cuerda, lo ata a su espalda, se agacha, haciendo un esfuerzo se lo echa en la espalda y camina inclinada hacia el interior de un edificio de tres pisos. La sigo por un corredor oscuro que lleva al patio de lo que parece una vecindad, atravesado por finos cordeles de los que cuelgan prendas de vestir y cobijas con motivos de la selva, tigres y leones. Junto a dos bloques de cemento que sirven para lavar ropa, están sentadas varias mujeres, mujeres jóvenes con niños pequeños jugando alrededor, en sus manos cortos palos de madera, uno de ellos lleno de lana de oveja. Hilan la lana para luego hacer fachalinas que venderán a los turistas cuando estén de vuelta en su tierra. En esta vecindad viven nueve familias salasacas, los cuartos son de cuatro por cuatro y en su interior se acomodan como mejor pueden cama, televisor, equipo de sonido, ropa, hornillas eléctricas, platos, vasos y tasas. Los baños están aparte, pocos metros frente a los cuartos, uno para mujeres y otro para hombres. Antes de conversar, se miran entre ellas, se dicen cosas en quichua y sueltan risas cómplices. Jeaneth llegó hace pocos meses, acompañando a su marido, que trabaja poniendo losas en una construcción. Ella me cuenta que prefiere Salasaca a Galápagos, que en su tierra las legumbres salen de la tierra, no hay que comprarlas, pero “allá no hay trabajo, vuelta acá pagan mejor, aunque todo sea más caro”. Jeaneth no sabe cuándo volverá ni quiere hablar de “eso de los papeles”. En esta vecindad, el Ingala es el equivalente a La Migra gringa que persigue migrantes en el desierto tejano.

Son las cinco y media de la tarde, dentro de los cuartos suenan las voces de otra vecindad, la del Chavo del Ocho. Los hombres de esta célula salasaca empiezan a llegar montados sobre sus bicicletas, sus cuerpos cubiertos por una capa de tierra blanca. Franklin, el joven esposo de la joven Jeaneth, dice lo mismo que sus coterráneos cuando le pregunto por qué vino, “Por trabajo, pues. Imagínese, allá en continente, de oficial gano 45 y de maestro máximo 60, vuelta aquí gano 160 a la semana”. Franklin trabaja de lunes a viernes, de siete de la mañana a doce del día, tiene una hora para almorzar y vuelve a

su puesto, hasta las cinco de la tarde. Tiene que salir de la isla cada tres meses y volver a entrar, como turista, casi enseguida para no perder su empleo. Los sábados, Franklin y Jeaneth pasan el día en la playa de la fundación Charles Darwin, por la noche vuelven a la casa, a ver televisión, dicen que con lo que gana Franklin no les alcanza para diversiones y que es mejor guardarse, porque durante las noches ronda el Ingala. Aunque Franklin puede estar en la isla como cualquier otro turista, no tiene permiso para trabajar. Están casados solo por lo civil, algún día, dicen, harán el eclesiástico en Salasaca. “Allá en mi tierra es mejor, creo yo, allá los matrimonios empiezan los domingos y la fiesta dura hasta el miércoles. Trago, música, comida, todo. Acá nos mirarían raro si hacemos eso”, cuenta Jeaneth, antes de liberar una carcajada. Subimos a la terraza del edificio para ver el atardecer, Franklin pone música en su teléfono Nokia para amenizar. Las lámparas en los postes de La Cascada se encienden iluminando cientos de casas. Un niño acostado en una patineta se desliza gritando de contento por la calle, las ruedas traquetean sobre las piedras. Desde aquí no se ve el mar.

ANEXO 7.3.

Crónica 3

Título: SAPE. La sociedad de jueguistas elegantes

Publicada en revista *Gatopardo*, junio de 2012

Por Santiago Rosero

Crónica 3.**Título: SAPE. La sociedad de juerguistas elegantes****Publicada en revista *Gatopardo*, junio de 2012.****Por Santiago Rosero**

Fuluz dice ser sapeur desde hace más de 25 años. Lleva un traje Connivences.

El licenciado está contento: es viernes, una mujer que llegó a visitarlo de sorpresa coquetea con él, y un periodista está interesado en los entresijos de su elegancia. Jocelyn Almir, alias elLicenciado, tiene cincuenta y un años, mide un metro con sesenta y cinco centímetros y bajo un traje de tres piezas de corte ceñido oculta muy bien una barriga apenas pronunciada. Es, en ese mundo del vestir refinado, una autoridad y un motor. Habla con elocuencia, se apasiona, gesticula con manos, ojos y caderas y posa ante la cámara con alarde de rapero viejo.

En su tienda, un local modesto con piso de baldosa y anaqueles de aluminio copados con trajes, camisas, corbatas y zapatos que cubren todo el espectro de la paleta cromática, el volumen de un televisor permanece a tope. Las imágenes se suceden en bucle mostrando, con el registro viscoso del video casero, orquestas de africanos con trajes y camisas floreadas que tocan algo parecido al calipso. Cada tanto, mientras no hay clientes, el Licenciado se mira en un espejo, se pone las manos en la cintura y arranca un bailecito rústico como el de "El meneíto": dos pasitos para un lado, dos pasitos para el otro, media vuelta, saltito. Cuando entra alguien, para y saluda diciendo: "Buenos días, el venerable Licenciado".

Él es el propietario de la marca y la boutique Connivences. Si las matrices de Dior o Chanel son templos de la alta costura, su tienda es un santuario de la SAPE: un culto a la elegancia con adeptos que lo practican como estilo de vida.

Sape es una palabra del argot francés utilizada de manera general como sinónimo de vestimenta, pero que, retomada por ciertas poblaciones de África Central y sus comunidades asentadas en Europa, designa a un fenómeno sociocultural en el que el éxito y el prestigio se miden en función de la belleza del atuendo. Su puntal es el sapeur, individuo apasionado por el buen vestir que lleva a la SAPE en el alma y la conciencia. Ésta, nombrada con mayúsculas, es la Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes, algo así como Sociedad de Juerguistas y de Personas Elegantes, una institución simbólica pensada para otorgarle solemnidad a la pasión. Sin sede ni estatutos. Puro honor y pura gloria.

No cae sobre París un invierno despiadado, pero hay en el ambiente una lámina grisácea y la gente aún no se ha desprendido de sus abrigos oscuros. Por eso él resalta como la luna en plena noche.

La zona de Château Rouge es el núcleo donde se junta la diáspora africana diseminada en París y su cinturón periférico. De la estación de metro que lleva el mismo nombre se accede al exterior tomando la que debe ser la escalera mecánica con mayor densidad de población en Francia y la forma más directa de llegar a África. Afuera, en cualquier época del año, los gritos se escapan hasta de las alcantarillas. Se ofrecen frutas, pescado, carne de borrego, bolsos falsos de marcas fastuosas, películas piratas, hachís, tabletas de Subutex para soportar la abstinencia de un piquete de heroína. Pero apenas a la vuelta de ese epicentro, en el número 12 de la calle Panamá, el Licenciado se ve muy fresco bajo el umbral de su tienda, jugueteando con su Samsung Galaxy última versión. Viste un traje azul topacio, un chaleco rojo escarlata y una corbata celeste con la tersura del algodón de azúcar. Mientras las calles del contorno —que llevan nombres como Oran, Tombouctou o Suez— se tiñen de grises, él resalta como el lunar oscuro en el níveo rostro de Marilyn. Pero al revés.

El Licenciado llegó a París en 1977 para buscarse la vida y entregarse a la moda. Como miles de jóvenes de su generación, salió del Congo-Brazzaville con el sueño de alcanzar esa elegancia que los abuelos habían traído de la majestuosa Francia. Lograrlo significaba alcanzar un estatus privilegiado en la esfera social de su país.

—En una escala de diez razones para salir del Congo y llegar a París, la SAPE estaba en la segunda posición —me dice mostrándome dos dedos.

Luego, duda si no debió haber sido uno solo.

Hacia fines del siglo XIX, Alemania cumplió un papel rector en la repartición del continente africano, y el canciller Otto von Bismarck hizo de mediador para que todos se llevaran su porción. Así, Leopoldo II de Bélgica se hizo del territorio del llamado Congo Belga, que luego se llamó Zaire (1971-1997) y hoy Congo-Kinshasa u, oficialmente, República Democrática del Congo (RDC); mientras que los franceses se quedaron con el Congo Francés, denominado después República Popular del Congo (1970-1991) y actualmente Congo-Brazzaville o, a título oficial, República del Congo.

Al tiempo que la colonización emprendida por el reino de Bélgica ostentaba la acumulación de territorios en beneficio del rey, Francia imponía su presencia como Estado y encomendaba a sus delegados, entre ellos el elegante explorador Pierre Savorgnan de Brazza, la firma de tratados de

cesión de soberanía. Debido a esa penetración dispar, el asentamiento europeo en el llamado Congo Belga habría provocado un rechazo más enfático que en los territorios aledaños, y ya en la etapa independiente, el régimen local quiso cobrar revancha sobre ciertas imposiciones que había dejado la colonia. En 1972, el dictador Mobutu, primer y único presidente de Zaire, en el marco de la "zairenización", proceso que promulgaba el regreso a la "autenticidad africana", impuso la doctrina indumentaria llamada abacost, una abreviación de *à bas le costume* (abajo el traje), mediante la cual impidió el uso del traje y la corbata por considerarlos símbolos de la cultura invasora y una marca del *mundele ndombe*: el blanco-negro.

Mientras tanto, en la ribera izquierda del río Congo, los pobladores de Brazzaville habían desarrollado lo que el antropólogo francobeninés Brice Ahounou, especialista en los entretelones de la SAPE, llama fenómeno de atracción entre colonizados y amos, una consecuencia del sostenido contacto con huestes europeas, particularmente portuguesas e italianas, que los pueblos de esa zona mantuvieron incluso antes de que los franceses se instalaran en su territorio. Ese contacto, a pesar del irreductible choque cultural y a que siempre se gestaron focos de resistencia, habría incentivado una cierta admiración por la vestimenta del colono y por varias formas del estilo de vida europeo, lo que en adelante permitiría que en especial ahí la elegancia fuera ansiada como un símbolo de poder.

En Brazzaville se levantaron casas, comercios, panaderías, y los nativos fueron quedándose con ciertas prendas occidentales de sus patrones. "Pero no se trataba de imitar, sino de adoptar a su propia manera el vestido europeo —dice Ahounou—. Rápidamente, los congolese inventaron una manera de vestirse que se hizo evidente y apetecible en su entorno, y así empezó a nacer algo especial".

Hacia inicios del siglo XX, la sofisticación del hombre blanco se volvió una obsesión; las chaquetas cruzadas con tres botones y los pantalones con pinzas no sólo encantaban por su estética, sino que atraían como representaciones de supremacía. Al entenderse que era en París donde se gestaba esa moda, en el imaginario de los congolese la capital francesa se convirtió en una suerte de Meca pagana. Para cuando estalló la Primera Guerra Mundial, ya se había constituido el ejército de los llamados *tirailleurs sénégalais* (tiradores senegaleses), un cuerpo militar que reunía a alrededor de doscientos mil nativos de todo el imperio colonial francés, en su mayoría enviados como carne de cañón a Europa. Al término de los combates, algunos de los sobrevivientes regresaron a casa con prendas elegantes donadas por los superiores de la armada. La fascinación por el estilo europeo empezó a consolidarse con la ida y vuelta de los soldados entre Europa y el Congo.

Durante el periodo de entreguerras, André Matsoua, un ex combatiente de los tirailleurs sénégalais, llegó a París para fundar la Société Amicale des Originaires de l'Afrique-Équatoriale Française, un movimiento social y político con tintes religiosos destinado a luchar por la descolonización del Congo-Brazzaville. Además de su compromiso libertario, Matsoua sería recordado por haber sido el primer congolés en volver a Brazzaville, directamente desde París, trajeado como un vrai monsieur français (un verdadero señor francés). Era 1922, Matsoua apareció vestido con un impecable traje negro con rayas blancas y zapatos a dos tonos con los colores de la salamandra. Pero estaba esposado. Los franceses lo habían expulsado por subversivo. Más adelante, en 1942, según dice la versión oficial, moriría en una prisión de Chad, pero para los congolese el recuerdo de su lucha y la estampa de su elegancia resultarán indelebles. Décadas después, la SAPE se referirá a él como al primer sapeur del mundo.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, Brazzaville se convirtió en un centro administrativo, con ribetes parisinos, de la Francia liberada. Los vestidos ya no sólo se heredaban de los patrones, sino que el segmento aventajado que se había instalado en la función pública los pedía cada tanto a los comerciantes que navegaban por las aguas del río Congo, y así se empezó a entender de materiales, colores y diseños. Pero no fue sino hasta iniciada la década de los cincuenta que el fenómeno estalló y una fuerte ola de emigración, de jóvenes de entre veinte y veinticinco años, desertores del liceo, desempleados tempranos, considerados ya sapeurs en Brazzaville, llegó a París para beber de la fuente. Se les llamó "aventureros". Creyeron —y creen— que van a conquistar el mundo.

En 1968, el Congo-Brazzaville abrazó el comunismo de horma soviética con el arribo a la presidencia de Marien Ngouabi, lo que sentó las bases para el emprendimiento de ciertas conquistas sociales, pero que también forzó la partida de más "aventureros". En París, todos se reunían en la MEC, la Maison des Étudiants Congolais (Casa de Estudiantes Congolese), un edificio de cinco pisos adquirido a inicios de los años sesenta por el Estado congolés —recién independizado— para albergar a sus becarios residentes en Francia. "No era la Meca de Arabia —dice Brice Ahounou—, pero se le llamó así pensando en un santuario parisino de la SAPE".

En la MEC, el hacinamiento se hizo norma y los periodos de hambre un sacrificio voluntario para los "aventureros", satisfacer las necesidades básicas significaba empezar a acumular prendas de calidad. "La presión era muy fuerte —dice Jean Marc Zyttha-Allony, sapeur de cincuenta y nueve años, que durante los setenta frecuentó la MEC y que hoy se dedica a investigar sobre la SAPE—, nadie se podía quedar por detrás de otro. Si uno se compraba un traje, el otro también tenía que hacerlo, y si para eso

teníamos que quedarnos sin comer, lo hacíamos. Era la época de la folie [la locura]. Todos los sapeurs vivimos esa época.

En su libro *En el corazón de la Sape* (1984), el antropólogo congolés Justin-Daniel Gandoulou se refiere a los "aventureros" como "una fracción minoritaria de jóvenes dispuestos a adquirir, a cualquier costo, los signos exteriores que les permitan parecer personas que pudieron acceder a la cúspide de la escala social en Brazzaville". Zyttha-Allony concuerda parcialmente.

—Tenía veintiún años cuando salí de Brazzaville para encontrar la moda en París. Ya en ese momento, la SAPE era un fenómeno nacional y una herencia que los mayores de la familia nos habían entregado. Es cierto que procura la distinción dentro de la sociedad congoleña, pero no es en absoluto un asunto aislado. Desde entonces y hasta hoy, tres de cada cinco jóvenes salen del Congo para perseguir esta pasión.

La mayoría de los "aventureros" encontró sustento en labores de mantenimiento, limpieza, construcción o como *personne à tout faire* (multioficios), pero hubo también, como relata Gandoulou, los que deliberadamente renunciaron a la opción de trabajar y prefirieron dedicarse a la pequeña ratería. Por cualquier vía, el objetivo se iba cumpliendo.

En París se empezó a hablar de un dandismo congolés que funcionaba a manera de clan. Sin otra apuesta que la de vivir en la elegancia y afirmar una identidad en apariencia próspera, a mediados de los sesenta los cofrades crearon la *Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes* (SAPE), y se dedicaron a pasear engreídos por Saint-Germain-des-Prés para poner en escena su unidad. Llevaban trajes de tres piezas en lana italiana y corbatas anchas de seda lacada. Vestían Torrente, Valentino Uomo, Pierre Cardin, Christian Dior, y los J.M. Weston, esos zapatos aristocráticos que costaban la vida. Entre tanto, en medio del decorado derruido de las calles de Brazzaville, los sapeurs fueron reuniéndose en clubes: nacieron los *Lutteurs*, los *Viveurs*, los *Cracks*, los *Playboys*, al tiempo que empezaron a registrarse para la historia de la SAPE las primeras leyendas. A Fulbert Youlou, sacerdote y primer presidente del Congo-Brazzaville independiente (1960-1963), se le atribuye la debilidad por las sotas Christian Dior y al *Changeur*, sapeur ilustre de las primeras camadas, se le cuenta la audacia de ser el único en cambiarse de vestidura cuatro veces al día. En el recuerdo están también Ambroise Moumazalay, primer portador de blue jeans en la ciudad, y Alexis Gabou, primer valiente en ceñirse un pantalón de terciopelo.

En Brazzaville, en el bar Macedo, y en París, en el prestigioso Rex Club —todos los sábados, desde 1976 y hasta 1978—, se organizaban concursos para elegir al hombre más elegante de la noche. Los sapeurs desfilaban haciendo alarde, mostrando la marca de las prendas. Eran batallas por el prestigio y por la clase, de las que salieron los primeros nombres que marcaron los ochenta: Kalafatah, Maverick, Mister, Prince, Ya Francos, y el legendario Djo Ballard, bautizado para la posteridad como el Rey de la SAPE.

"Para los concursos, todas las semanas creábamos una estrategia nueva. Había que innovar, descubrir a los diseñadores que iban surgiendo —decía, en una entrevista de 2005, el hoy octogenario sapeur Titi Nzoso—. Fuimos nosotros los que apoyamos en sus inicios a Jean Paul Gaultier, Roberto Cavalli y Dolce&Gabbana".

Pero además de adquirir prendas finas, ser sapeur empezó a significar tener las destrezas para experimentar con modelos propios mandados a hacer bajo medida y con combinaciones de colores impensables en el repertorio de la moda tradicional. Con ese desafío creativo de por medio, a juicio de los adeptos, la SAPE pasó a tener el estatus de arte. Entonces se acuñó el lema: "El hombre blanco inventó la vestimenta, pero nosotros la convertimos en un arte". Papa Wemba, uno de los cantantes africanos más populares y sapeur de las grandes ligas, se encargó de esparcirlo por el mundo. Luego, el fenómeno se extendió hacia Senegal, Costa de Marfil, Sudáfrica y Zaire —como un gesto de rebeldía contra el régimen de Mobutu—, y se instaló también en Bruselas y en el sur de Londres, alimentándose de la moda italiana, inglesa y japonesa, pero el tándem Paris-Brazzaville se consolidó como eje del fenómeno.

En la capital francesa, los sapeurs llenaban las cabinas telefónicas de la zona de Strasbourg Saint-Denis para llamar al Congo y describirles a primos y compadres lo que llevaban puesto y lo que guardaban en sus dormitorios comunales. Los "aventureros" habían conquistado el mundo.

Ahora les quedaba la verdadera prueba: el bon retour (el buen regreso). Si París era el examen, la consagración se vivía en el Congo.

En barrios populares como Makélékélé y Poto-Poto, pero sobre todo en Bacongo, por donde atraviesa la avenida André Matsoua —el legendario primer sapeur—, se organizan desfiles con incentivo del gobierno para que los caballeros sometan a juicio público el calibre de su éxito. Son los años ochenta, en Brazzaville apenas hay señal de televisión y los partidos de fútbol van cediendo espacio a la SAPE

como atractivo popular mayor. El espectáculo está en la calle, los sapeurs salen en procesión desde sus barrios hacia el centro de la ciudad. Los niños los persiguen como a héroes de historieta, y los jóvenes, maravillados con los ajuares, los acarician como a esculturas santas. Marcando un contraste impúdico con el paisaje de chabolas, los dandis avanzan bailoteando con sus bastones, levantándose las bastas para mostrar la finura de los calcetines y el destello de los Weston o los Capobianco de piel de cocodrilo. La ciudad se apostea en ventanas y aceras para presenciar cuando los distintos clanes se encuentran en las esquinas y se enfrentan en duelos mudos. Al cruzarse entre ellos, los sapeurs se congelan como adonis de turmalina para que el cielo los admire. Luego giran sobre sus mocasines y continúan la marcha.

Si al salir se les llamó "aventureros", a su regreso, "parisinos". Todo un país asume como señal de triunfo la finura de sus trajes. El mismo Denis Sassou-Nguesso (presidente del país entre 1979 y 1992 y luego desde 1997 hasta el presente) y su séquito de autoridades se acicalan con esmero de sapeur.

Pero tras el apogeo, el fulgor de los ochenta empieza a ahogarse. En 1993 estalla en el Congo una guerra civil, el tránsito migratorio hacia Francia se restringe y el flujo comercial se debilita. En ambos núcleos se cierran bares y boutiques, y las obligaciones familiares ya no les permiten a los sapeurs — que han crecido— destinar 80% de los ingresos al atuendo.

La SAPE no muere, pero se agobia.

Los noventa en el Congo transcurren a fuego. Luego de un acuerdo nacional que abre una efímera vía al pluralismo político y a las primeras elecciones libres, el país se destroza con tres guerras (1993-1994, 1997 y 1998-1999, aunque algunos autores extienden el conflicto hasta 2003) enrarecidas por reivindicaciones étnicas y la rapacidad de los principales líderes. Cada uno arma una milicia para defender su feudo: los "Cobras" —del presidente saliente, Sassou-Nguesso—, los "Ninjas" —de Bernard Kolélas, principal dirigente de oposición y alcalde de Brazzaville— y los "Zoulous" —del entonces mandatario Pascal Lissouba— desatan el caos. Muchos jóvenes que soñaban con la aventura de París terminan uniéndose a los ejércitos. Para entonces, en Brazzaville desfilan soldados vestidos con ropa de camuflaje. La guerra deja al menos cincuenta mil muertos.

Ainicios de la década de 2000, la SAPE entra en una etapa de recuperación. El comercio de vestimenta se reactiva, el Licenciado se vuelve un referente porque crea la primera marca congoleña y porque, para incentivar aún más el destaque social del colectivo, empieza a ofrecer en sus escaparates trajes celestes, rosados, amarillo yema de huevo, verde piel de limón.

—La SAPE no es necesariamente sinónimo de colores fuertes —dice el Licenciado—, pero vestirlos significa transgredir lo clásico de la moda. Yo milito por la causa de exponer en la elegancia los colores amarillo, verde, rojo, de las banderas africanas, esa elegancia que no se encuentra en la oferta de vestimenta de París.

Además de él, otros sapeurs se integran a la faceta productiva de la SAPE creando pequeñas colecciones que exportan a Brazzaville, Londres y Bruselas, y en esa dinámica se van definiendo los patrones que particularizan la moda congoleña: uso preferente de lana virgen y algodón y de telas sintéticas como la Super 140, la polilana y lapoliviscose, para asegurar brillo prolongado y fluidez; slim fit para el corte entero; doble bolsillo con tapas inclinadas sobre el costado derecho de la chaqueta; forro interior de tela estampada o de terciopelo, para que cuando se muestre la marca de la prenda incluso el interior provoque impacto; cuatro o cinco botones sobre los puños con ojales también inclinados y ribetes de hilo vistoso, y doble corte vertical de treinta y un centímetros en la espalda baja de la chaqueta para que las nalgas pronunciadas de los africanos puedan manifestarse a placer.

La SAPE se consolida como fuerza creativa y como un fenómeno preponderantemente masculino. A pesar de que a la pregunta básica todos responden que sí, que la SAPE es también un asunto de mujeres, la bibliografía y los registros audiovisuales y fotográficos que a propósito de ella se han producido las mencionan someramente. El término sapeuse, que debería ser la derivación femenina, no tiene presencia sostenida. De otra cuenta, el original carácter público de la SAPE se vuelve un asunto privado y específico. Ya no será frecuente ver a los sapeurs en el álgido decorado de Château Rouge, sino que habrá que encontrarlos en los desfiles que se realizan esporádicamente, en fiestas privadas, en velorios, en misas.

J.C. Koyi es un obrero de la SAPE y un cordero de Dios. Comercia el mismo tipo de trajes que viste y asiste todas las semanas a un templo evangélico en París. "Te invito a la iglesia el domingo para que conozcas a algunos sapeurs, el mismo pastor lo es", me dijo cuando lo conocí arreglando negocios con el Licenciado. Luego me enseñó una corbata fucsia con lunares blancos, de esas tejidas en algodón y con la punta mocha. "Mira este bombón", me dijo mientras la acariciaba como a una mascota.

La iglesia, un cuarto en un galpón que la congregación alquila cada domingo durante dos horas, se estremece cuando los fieles responden "amén". Sobre la tarima, el pastor; a su diestra un pianista, un baterista y un coro de mujeres de curvas góspel. La comunidad es enteramente africana, pero no todos se ven como sapeurs. Nadie escapa a la sobriedad, pero algunos van de protocolo y etiqueta.

—¡Tenemos necesidad de la unción para alcanzar la misión! —dice el pastor al arrancar la prédica.

—¡Amén! —responde el auditorio.

El pastor dirá que el individuo, para alcanzar la felicidad, necesita desarrollar su visión. Precisaré que no se trata del órgano de la vista, sino de la capacidad de ver más lejos para lograr una victoria espiritual. Dirá que la visión nos muestra la dirección, que la visión genera motivación, que la visión brinda protección.

—¡Alguien diga más fuerte amén!

—¡Amén!

El pastor encomendará a su gente plantearse objetivos dignos para 2012 y dirá que está bien querer comprarse un auto y una casa y que está bien querer vestirse con buenas prendas, pero exigirá que cada uno se pregunte en qué estado está su alma. Todos dirán muy fuerte "¡amén!".

Cuando la misa termina, los congolese suben a una mezzanine para tomar té y comer pastelillos; los fieles de otras nacionalidades se marchan. El pastor viste un traje azul índigo estampado con virgulas blancas como llovizna fina, camisa roja rayada y un pañuelo para chaqueta a juego. Sus zapatos son unos mocasines puntiagudos del color de la caoba. Cuando ambos terminamos nuestra taza de té, nos separamos de la comunidad para evitar el vocerío.

—En su sermón dijo que es normal anhelar el bienestar material y querer vestirse bien, pero invitó a cada uno a revisar el estado de su alma, ¿qué significa eso?

—Los bienes materiales, como el vestido, dan placer al cuerpo, pero el alma debe nutrirse de la palabra de Dios. Está bien que los congolese puedan embellecer su cuerpo, que puedan comprarse trajes y zapatos caros, pero yo los invito también a nutrir su espíritu por medio del evangelio, porque la Biblia dice que si el hombre no salva su alma podría ir al infierno, y no sirve de nada vestir bien si el alma no está salvada.

—Pero la SAPE, al ser un culto a la imagen, ¿no se contrapone a esa idea de enriquecimiento espiritual?

—No, la SAPE es muy importante porque también hace parte de los valores humanos. Un hombre debe saber vestirse, debe saber "sapearse", armonizar los colores. Yo quisiera recalcar que Dios no está en contra de la SAPE, él nos incentiva a estar limpios y a vestarnos de manera sobria. Es cierto que se dice que el hábito no hace al monje, pero una persona que está bien vestida puede dar una idea de la clase social de la que viene y de qué tipo de persona es.

—Eso podría marcar diferencias sin fundamento...

—La SAPE no crea diferencias, todos están llamados a "sapearse". La SAPE no se trata solamente de vestir con ropa cara, sino de vestirse bien con los medios que Dios nos da. Es una cuestión creativa, vestirse es un arte, no todos pueden hacerlo, hay gente que puede comprarse mucha ropa, pero que no sabe cómo armonizar los colores.

—¿La capacidad de hacerlo brinda alguna gratificación espiritual?

—Así es, porque es el santo espíritu el que nos brinda la creatividad para poder armonizar los colores. Yo puedo decir, incluso, que Jesús era un sapeur, porque él vestía con lino fino, y la Biblia dice que cuando él murió, la gente se peleó por su túnica, que era extraordinaria, hecha con lino fino.

Al terminar la charla, el pastor me pide que no cite su nombre, no quiere que el sentido de su labor se tergiverse por su afición a la elegancia.

En la mezzanine me espera Malonga Nazaire. Durante la misa vi que su chaqueta tenía dos cortes verticales en la espalda baja y que, en efecto, ese diseño permitía el ágil contoneo de su retaguardia cuando, con más entusiasmo que cualquiera, bailaba las canciones de alabanza. Para conversar tenemos que abandonar el templo, porque en el galpón le toca el turno de alquiler a una ceremonia de candomblé.

Malonga Nazaire tiene treinta y seis años, llegó a París hace nueve para —dice— comprender la realidad del buen vestir. Es alto, delgado, habla con calma, como recién nutrido por una unción de dicha. Lleva un terno gris trazado con cuadros sutiles, camisa celeste y corbata azul, lo que los códigos de la SAPE marcan como una fórmula clásica. Dice que la última vez que vistió esas prendas fue hace seis meses. Cuando Malonga estaba en la escuela, vio a su abuelo volver de París vestido como un caballero, entonces se prometió que, al crecer, seguiría sus pasos. No vislumbraba otra opción, sus compañeros de escuela y sus vecinos de barrio pensaban hacer lo mismo.

—Es sencillo, Brasil tiene el fútbol, ahí todos sueñan con ser futbolistas, nosotros tenemos la SAPE.

Al parecer, a los sapeurs esa analogía les resulta pertinente. Olivier B., sapeur parisino de treinta y ocho años, creador de Sape-BZ.com, principal sitio web de referencia sobre el tema, dice en una entrevista de 2011: "Los brasileños tienen el fútbol, ellos bailan, comen y respiran fútbol. Es lo mismo en el Congo con la SAPE. Los presidentes y los senadores son sapeurs, los niños son sapeurs, hay

cuatro millones de habitantes, hay cuatro millones de sapeurs. Todos sueñan con tener un armario lleno de prendas de marcas como Weston".

Malonga cumplió su sueño, y le perdió la cuenta. No sabe exactamente cuántos trajes y camisas tiene. Dice que deben ser más de cincuenta y menos de cien, los suficientes como para no tener que reutilizarlos sino dentro de meses. Según su concepción de la SAPE, es pecado repetir las prendas al poco tiempo de usadas. Al retirarlas de la lavandería, las pone a hibernar en el placard para que se recuperen.

Para mantener ese ritmo, Malonga le dedica a su vestuario 20% de su salario de mil seiscientos euros (doscientos más que el básico legal en Francia) como agente de logística en una empresa exportadora de aparatos tecnológicos. Al recibir su pago, se compra, al menos, dos camisas, dos pantalones o un traje. Sus compras son en promedio de trescientos euros. El periodo más riguroso de su disciplina indumentaria es el invierno, porque entonces utiliza a diario traje y corbata, pero a partir de la primavera el atuendo se aliviana, y tiende a combinar las prendas con mayor flexibilidad.

—Así como otras personas destinan una parte de sus ingresos a sus vacaciones o ahorran para comprarse una casa, nosotros gastamos en nuestra vestimenta, pero ahora que tengo una familia ya no puedo abusar, porque también tengo que comprarle buena ropa a mi esposa y mis hijos. No es posible que la familia de un sapeur esté mal vestida, la SAPE es una herencia que uno deja a los hijos mientras se está vivo.

No abusar significa dejar en el pasado la época de locura en la que el alimento diario, la renta mensual y el futuro planificado a largo plazo eran tareas para otra vida. Malonga, el Licenciado, J.C. Koyi, Jean Marc Zyttha-Allony, todos pospusieron alguna vez el pago de un arriendo para comprarse un traje más. "La preocupación central del sapeur —dice en uno de sus textos sobre la SAPE el escritor congolés Aimé Eyengue, quien además se define como cronista consagrado de los eventos de la SAPE en París— es satisfacer instantáneamente su arte, lo que quiere decir, sin más, vestirse bien para hacerse ver, para que se hable de él y se lo analice".

—Al sapeur le gusta que lo admiren y que le pregunten sobre la ropa que lleva puesta —dice Malonga.

—¿De qué marca son tus zapatos?

—Son Weston.

—¿Cuánto cuestan?

—Setecientos euros. Como ahora tengo una familia y ya no puedo abusar, tuve que resistir a las ganas de comprarme los de piel de cocodrilo, que cuestan más de mil.

Es sábado en la noche, Le Comptoir Général, un enorme bar parisino que se define como ecorresponsable y abierto a las manifestaciones más diversas de las culturas del mundo, está repleto de una juventud de aire hipster. A eso de las diez de la noche, la música, el electropop de la francesa Yelle, se funde con el ajetreo sincopado de la rumba africana que suena todo el día en la boutique del Licenciado. Las luces del salón se van casi a negro y, desde una mezzanine, desciende él, con micrófono en mano, anunciado el inicio del jaleo. En medio de la penumbra, el Licenciado resalta como un faro. Lleva un traje naranja con enmallado café, camisa blanca y corbata celeste, y en lugar de cinturón tiene ajustada una corbata del color del salmón fresco. En la mezzaninele ayudó a vestirse su esposa, le acomodó el cuello de la camisa y le enderezó la corbata. Antes de que descendiera por la escalera, le dio un último chequeo a la armadura. Ella, una mujer guapa y más joven que él, va sencilla, con una blusa blanca y un pantalón oscuro y liviano.

—Confieso que ella es más elegante que yo, pero en realidad la SAPE no es su afición —dice el Licenciado, y le guiña el ojo.

Como maestro de ceremonias, el Licenciado es grandioso. Con un saludo de su voz algodonosa arranca uno de los desfiles —esporádicos—, en los que actualmente es posible ver a algunos sapeurs en su prestancia. El Licenciado lo organizó directamente con los encargados del bar. Más que una exposición sobre los entretelones de la SAPE, es una promoción de su marca. El primero en desfilar por entre las mesas que han abierto un callejón es el sapeur Modero: traje gris, camisa celeste, corbata, tirantes y pañuelo en rojo mate. El Licenciado lo presenta como el patrón de la elegancia clásica. Luego aparece Mika: traje azul, camisa blanca y corbata con los colores de la bandera francesa. Cuando se levanta la basta derecha muestra un calcetín con un estampado de la Torre Eiffel. Una mitad del auditorio festeja como ante un show de rarezas, la otra cruza miradas que mezclan desconcierto y desdén. El Licenciado se entusiasma, pide aplausos, más cariño. Pasa luego Fuluz: gafas de sol, traje rosa discreto, un desafío prudente a lo convencional. En la mitad del recorrido, Fuluz abre una sombrilla que tiene el mango como el de una muleta: una evocación grandilocuente a la protección que se debe el caballero ante los embates del temporal. La mitad entusiasta del público guarda las escenas en sus teléfonos móviles, la otra empieza a moverse inquieta para llegar hasta la barra. El Licenciado pide aún más cariño para recibir el plato fuerte. Taconeando contra el piso y extendiendo los brazos para recibir el calor aparece Norba de París: lentes oscuros, chaqueta niquelada, pantalón gris metálico, chaleco negro, pajarita y pañuelo en rojo burdeos, una simbiosis

sonriente de Lenny Kravitz y Dennis Rodman. Cuando Norba llega a la mitad del recorrido, el Licenciado se tira boca arriba, a sus pies, y deja caer su cabeza hacia un costado: la pinta de Norba de París lo ha aniquilado. Por último salen seis muchachos blancos y espigados vistiendo trajes de colores pastel, entre ellos dos hermanos con el talante de los gemelos Winklevoss de *The Social Network*. "Mis pequeños", dice el Licenciado cuando presenta al grupo. A uno de ellos, que lleva como parte del atuendo un pith helmet, el sombrero clásico que los colonos europeos utilizaron en tierras tropicales a fines del siglo XIX, le ganó la novelería cuando se enteró de la SAPE en una exposición que organizó en 2009 el museo parisino Dapper, y luego se la contagió a sus amigos. Cada uno se mandó a hacer un traje con el Licenciado, y juntos fueron "sapeados" para la boda de otro amigo de ellos. Fueron la sensación de la velada.

Los desfiles en los que antes los sapeurs ponían a prueba el savoir faire de su credo como una forma de alcanzar distinción en su comunidad y como un signo de experiencia acumulada —repertorio propio de gestos, lenguaje oral incluido—, hoy son puestas en escena rimbombantes compartidas con un entorno extraño que reacciona ante ellas como ante un espectáculo de variedad exótica.

Ciertas referencias sobre la SAPE la separan en dos corrientes: la centrada en los códigos de un dandismo burgués que prefiere la elegancia clásica, los colores conservadores y el adecuado uso de determinadas telas según las estaciones del año, y la exhibicionista, que tiene como preocupación constante el hacerse notar, para lo que juega con la cromática más extravagante. Los artífices del desfile de este sábado son parte de la segunda tendencia. Los entresijos de la SAPE no conforman un manual unificado, sino más bien una pequeña enciclopedia con tomos diversos.

En una entrevista con el sitio Sape-BZ.com, el escritor Aimé Eyengue resalta la dificultad para trazar una panorámica unificada sobre la SAPE, dado que cada sapeur, dice, se cree depositario de las "verdades verdaderas", lo cual, a la vez, juzga como normal, ya que "el papel de ellos es vivirla más que reflexionar sobre ella".

Salvo por los lentes de carey —redondos y pequeños—, que hoy son tendencia para el look intelectual entre ciertos sapeurs de edad madura, el atuendo de Jean Marc Zyttha-Allony no reporta mayores señas particulares. Habiendo cedido a cuanta locura le demandó la SAPE, hoy está centrado en la primera corriente: lleva la elegancia con sobriedad y sin aspavientos y, más aún, dedica parte de su tiempo a indagar acerca de ella: escribe de a poco sus reflexiones sobre una vida como sapeur, y espera poder realizar un documental que exprese todas las honduras del movimiento.

Las reflexiones de Jean Marc pueden ser contradictorias.

—¿Cómo gran parte de un país de más de cuatro millones de habitantes, con 42% de ellos viviendo bajo la línea de pobreza (según datos de 2007 del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo), puede plantearse como objetivo militar por la elegancia?

—C'est la folie! Una vez tomada la opción, se transforma en un compromiso que se impone sobre lo esencial. Pero no se puede hacer de esto un proyecto de vida, no puede ser que tres de cada cinco congolese vengán a París pensando en trabajar solamente para comprarse ropa, en lugar de pensar en construir el país y asegurar su futuro.

Jean Marc ya no ve a la SAPE como un dogma que debe ser inculcado a las nuevas generaciones, pero a la vez la asume como la posibilidad de vehicular la complacencia que dicta el deseo. Cuando habla en esos términos, dice apoyarse en el pensamiento de Spinoza.

—La SAPE es la gracia de existir, constituye la búsqueda constante de la perfección.

Para un sapeur como él, la perfección puede plasmarse en el cotidiano acto de seleccionar las prendas adecuadas, haciendo así que el ordinario gesto de vestirse se convierta en un evento extraordinario. Todo eso, dice, sin caer en la vanidad placentera del yo.

La SAPE es paradójica, excesiva, inconmensurable. Se reivindica como una respuesta optimista de alcance nacional a un pasado de colonización y guerras civiles, y a la vez enarbola el más individualista empeño por la exaltación del ego.

Al buscar reforzar en el imaginario social esa pretendida reivindicación optimista, dice Jean Marc, la esfera política ha cumplido un papel destructivo.

—Los políticos congolese que se dicen identificados con la SAPE se equivocan de misión. Por supuesto que no les está prohibido interesarse en la elegancia, pero dado que ellos asumieron una misión de servicio al pueblo, deberían evitar hablar de la SAPE, de lo contrario, ¿qué ejemplo le van a dar a la juventud?

El escritor e historiógrafo congolés Ngombulu Lascony, en su texto "La juventud congolese atrapada", va más lejos. "Para eternizarse en el poder —dice—, Sassou-Nguesso ha adoptado una

nueva estrategia: incentivar a un segmento de la juventud congolese (instalada en los bastiones hostiles a su régimen) a divertirse en lugar de educarse, para que así no piense en pretender un día el trono que él espera legar a su descendencia".

"La SAPE y la política son dos dominios incompatibles", insiste Jean Marc, pero su fe en la primera como sustento de una afirmación colectiva, capaz de superar cualquier diferencia, le lleva a matizar la sentencia.

—Imagínese a dos congolese, uno frente a otro. Uno aprueba la gestión política del gobierno y otro está en contra. Esas dos personas, más allá de la política, pueden acordar en la belleza de la corbata o de la chaqueta del presidente.

La SAPE retomó fuerzas a inicios de 2000, no sólo porque existían suficientes militantes a ambos lados del Estrecho de Gibraltar, sino porque empezó a ser abordada desde diversas ópticas. Se interesaron por ella la sociología, la antropología, la literatura, el periodismo, la fotografía y la alta costura. En 2009, el Museo Dapper, de París, le dedicó una exposición y un ciclo de conferencias y, en 2010, el diseñador inglés Paul Smith presentó su colección de primavera inspirada en el libro *Gentlemen of Baongo*, del fotógrafo italiano Daniele Tamagni. Pero antes de instalarse en esos espacios, una suerte de subfenómeno intrínseco le ayudó a levantarse del letargo. El popular cantante congolés Rapha Bounzéki lanzó el tema "La Sapologie" ("La Sapología"), una rumba africana que habla del movimiento y en la que se repasan los nombres de los sapeurs más célebres y se citan las marcas más apetecidas en su repertorio de consumo. Max Toundé, productor de Bounzéki y sagaz hombre del showbiz (para algunos una suerte de Timbaland congolés), pensó en montar el tema a manera de videoclip con escenas de sapeurs regodeándose de su finura y sumarle al producto entrevistas breves, escenas de desfiles y fiestas privadas y testimonios de gente de la comunidad alabando su iniciativa. Toundé armó un pastiche audiovisual bien condimentado, lo llamó *La Sapologie volumen 1* y lo vendió como roscas frescas. Luego todos los sapeurs quisieron tener sus quince segundos de alarde frente a la cámara. Ahora circula *La Sapologie volumen 5*.

Pero para que *La Sapologie* se volviera notoria, hubo primero que inventarla.

Ben Moukasha es un sapeur famoso que se hace llamar el Millonario del Vestido. Millonario no es, pero como propietario y administrador de un pequeño restaurante y una peluquería de moda afro —llamados ambos *La Sapologie*, uno frente al otro a pocas cuadras de la boutique del Licenciado—, tiene tiempo para meditar sobre su invento. Suele hacerlo —como cuando me lo explicó— sentado en

su despacho: un escritorio tosco y una silla de plástico apostados a la entrada de la peluquería. Ben Moukasha, en su despacho, va siempre de traje y corbata, y a veces toma vino en copa de champaña.

Una tarde de 1999, habiendo considerado que hasta entonces la SAPE era una "concha vacía carente de discurso", pensó que había que asumirla como una energía positiva que ayudara a su comunidad a sacudirse las cenizas de las guerras y a ofrecer a los niños soldados otras huestes donde alistarse sin armas. Buscó en el diccionario la definición de la palabra ciencia. Pensó que la SAPE, efectivamente, demanda un conocimiento ordenado y experimentado de las cosas. Voilà!, se dijo, la SAPE es una ciencia, por lo tanto ya no será la SAPE, será la sapologie. Compartió el entusiasmo con Rapha Bounzéki y, entre éste y Max Toundé, le pusieron música a la idea. Luego él se ocupó de construir el sentido. Primero estableció correlaciones y diferencias. Si el sapeur es a la SAPE, a la sapologie le será el sapólogo, ser superior que ha desarrollado las más finas habilidades para combinar prendas y colores, y así hacerle hablar al cuerpo elegante con un lenguaje legible sólo para los iniciados. No todo sapeur podrá ser un sapólogo. Tampoco todos querrán a Ben Moukasha.

"La sapologie no es la SAPE —dice el escritor Bedel Baouna en un artículo de 2009—. Muy al contrario, es una desviación, una caricatura. Ese neologismo falaz derrapa en una dictadura de la expresión gestual. La sapologie es una trasgresión nauseabunda, la SAPE una tradición agradable".

—Como Jesús, yo también soy incomprendido —dice Ben Moukasha respecto de sus detractores.

Los fogonazos de claridad sobre su invento le venían a Moukasha mientras almorzaba en su restaurante o cuando descansaba en su despacho. Primero se aseguró de tener siempre a la mano papel y lápiz, pero luego se dio cuenta de que le resultaba más cómodo usar una grabadora. Y así, hablándole al aparato, fue montando el decálogo para su nueva cofradía. Uno: "sapearás" en la tierra con los humanos y en el cielo con tu Dios creador. Dos: domarás a los ngayas (ordinarios), a los nbéndés (ignorantes), a los tindongos (habladores sin propósito) por encima y por debajo de la tierra, en el mar y en los cielos. Tres: honrarás a la sapologie en todo lugar. Cuatro: los caminos de la sapologieresultarán impenetrables a todo sapólogo no conocedor de la regla de los tres colores, acabados e inacabados (el sapeur se guía por una regla general que dice que en el correcto vestir se deben combinar tres colores entre todas las piezas. "Inacabado" se refiere a las diversas combinaciones básicas del vestir cotidiano, aquel que no despierta ninguna admiración particular, que es correcto, sobrio, pero usual. "Acabado" es el nivel máximo de la experimentación cromática, es la audacia vuelta éxito, lo nunca antes visto, tanto así que al propio Ben Moukasha le cuesta explicar cómo se alcanza). Cinco: no cederás. Seis: adoptarás una higiene corporal y de vestimenta muy rigurosa. Siete:

no serás tribalista, nacionalista, racista o discriminatorio. Ocho: no serás violento ni insolente. Nueve: obedecerás los preceptos de civilidad de los sapólogos y respetarás a los ancianos. Diez: mediante tu oración y tus diez mandamientos, tú, sapólogo, colonizarás a los pueblos sapófobos.

—¿Existe también una oración? —le pregunto a Ben Moukasha.—Sí. ¿Quieres escucharla?

—Por favor.—Gloria a ti, sapologie, bendita sea tu ciencia. Oh, gran maestra de mi universo, tú, que llenas mis días de alegría y de vacile; tú, que llenas mis días de mimos y de labia; tú, a quien he ofrecido mi corazón, mi alma, mi espíritu, te doy también las gracias. Oh, ciencia de la SAPE, tú, que eres aplaudida sobre todos los podios del mundo; tú, que con tu belleza iluminas los corazones de hombres y mujeres, sobre esta tierra yo te venero, desde lo más profundo de mi ser. Pon en mi camino a todos los ngayas, losnbéndés, los tindongos para que sean domados, a fin de que tu voluntad sea hecha. Quitá de mi camino a todos esos bandidos que quieren hacer daño a mi vestimenta. Protégeme de todos esos sapófobos que no quieren a los sapólogos, para que reine así tu ciencia por los siglos de los siglos. Que la sapologie esté contigo y en el corazón de todos los sapólogos.

—Amén.

—¡No! Nosotros nunca decimos "amén". Nosotros simplemente hacemos tronar contra el piso los tacos de los Weston.

ANEXO 7.4.

Crónica 4

Título: Envejecer con dignidad, una bestia para la tecnología

Publicada en *Mundo Diners*, abril de 2013.

Por Francisco Febres Cordero

Crónica 4

Título: Envejecer con dignidad, una bestia para la tecnología

Publicada en *Mundo Diners*, abril de 2013.

Por Francisco Febres Cordero

Mi primera relación con la computadora se remonta al paleolítico temprano, cuando, en 1982, el diario Hoy nació con una tecnología de punta. Yo, que fui parte de la plantilla de fundadores, renuncié. No podía concebir que un periodista tuviera al frente un teclado silencioso, cuando hasta entonces la máquina de escribir era la que, con su bullicioso crepitar, ayudaba a dar el ritmo a la frase. Además, uno no tenía la certeza de que lo que había escrito en la pantalla aparecería luego y estaba condicionado a que los constantes apagones que entonces ocurrían no solo le impidieran trabajar, sino también hicieran que lo que hasta ese instante llevaba redactado desapareciera súbitamente de la pantalla, ante su estupor, impotencia e indignación.

Después desrenuncié, porque descubrí lo maravilloso que resultaba que uno pudiera mover los párrafos, intercalar palabras y corregir sin tachaduras.

Así, hasta que compré mi primera computadora personal, me la llevé a la casa y la conecté. ¡Qué maravilla! Escribí mi primer artículo en la pantalla impecable, pero como no sabía cómo hacer para transportarlo hasta el periódico, tomé mi Underwood portátil y lo copié íntegramente, en una tarea que se volvió rutinaria: escribía el texto en la pantalla y, con la Underwood en mis rodillas, lo trasladaba al papel. Mucho tiempo después me enteré que existía el disquete, que permitía que lo que constaba en la pantalla se trasladara íntegramente a ese artilugio. Entonces me despedí de mi fiel y bulliciosa Underwood para siempre.

Con el devenir de los años, la cuestión tecnológica se ha ido complicando hasta límites insólitos. Me había acostumbrado a que la computadora fuera un procesador de palabras, es decir, un objeto donde uno puede escribir lo que tiene que escribir, archivarlo o enviarlo vía correo electrónico a su destino. Esto de usar correo electrónico representaba ya un gran adelanto y adaptarme a él me produjo varias sorpresas, sobre todo cuando alguien a quien había enviado un texto no lo recibía y otra persona me contestaba preguntándome por qué diablos le había mandado saludos a su tía Michita, cuando él no tenía ninguna tía Michita. Y así.

De pronto, un día en la oficina de un amigo comenzamos a conversar sobre películas antiguas y, como siempre, salieron a la palestra las de Joselito y Sarita Montiel, que tan hondas huellas dejaron en mi niñez y juventud. Mi amigo se puso frente a su computadora, realizó no sé qué jugarretas, y, ante mi pasmo, aparecieron en la pantalla primero escenas de las de Joselito y luego las de Sarita Montiel. ¡No podía creerlo! Eso era magia pura. Llegué a mi casa eufórico con el descubrimiento, pero fui recibido con cruentas burlas por parte de mi hija Valentina, que me dijo fu, pa, eso es viejísimo, yo ya te he dicho que en Google puedes encontrar todo, pero como tú como eres tan terco no me haces caso. Esta vez le hice caso: fuimos a la computadora, la Valentina realizó algunos actos de prestidigitación con el teclado y ¡zas!, Joselito y Sarita Montiel de nuevo. ¿Ya ves pa que es facilísimo?, me dijo. Y yo le dije que qué iba a ser facilísimo, que no había entendido nada y que ella era una hija maravillosa, pero la peor profesora del mundo. Después, hablando con otros padres, he llegado a la conclusión de que, si nuestros hijos hubieran sido quienes nos hubieran tenido que enseñar a leer y escribir, nos hubiéramos quedado sumidos en el analfabetismo: los hijos, en la convicción de que ya sabemos lo que no sabemos, son los peores profesores posibles.

No me quedó más alternativa que optar por la autoeducación y así, solito, fui aprendiendo a navegar en el proceloso mar de la información, aunque todavía ostento el rango de grumete. Navegar es peligrosísimo porque uno corre el riesgo de perderse: sale del puerto en pos de un dato sobre la próstata y termina enterándose del lío en que está metido Iñaqui Undangarín. Es menester un carácter muy firme para mantener el rumbo de la singladura y una voluntad de hierro para no distraerse con los cantos de sirena que le tientan de manera permanente.

Con haber aprendido a navegar sentía que estaba en el punto más alto de la tecnología, cuando comenzaron a titilar otras luces: las del Facebook, el Twitter y el Skype. Todo el mundo está en eso, menos yo. Aunque mi argumento más sólido se basa en la protección de mi intimidad, en el fondo, creo que, al no entender qué mismo es todo aquello, lo que protejo es mi autoestima: sería realmente devastador que a esta proveya edad confirme lo que vengo sospechando desde 1982: que soy un perfecto bestia para la tecnología, a la que tengo un temor reverencial.

Además, me siento lo suficientemente abrumado con todas las claves que tengo que memorizar (para entrar a internet, al *e-mail*, al cajero automático, al del control para encender mi auto, al que hace que la alarma de la casa se arme, al que debo repetir para que me den el recibo en la gasolinera, al del banco para obtener el saldo), como para intentar nuevas quiromancias.

Hace un tiempo, mi hija me avisó que, como respaldo de mi disco duro, debería mandar mis archivos a la nube. Levanté la mirada, contemplé el cielo y le pregunté: ¿y si llueve? Porque fue justamente una nube la que, en medio de un diluvio, descargó un rayo asesino cerca de mi casa y quemó todos los aparatos quemables, computadora incluida. Que ahora, cuando aún no termino de reemplazar —a precio de oro— varios de los artilugios achicharrados, me vengan a decir que confíe en la nube, me parece una absoluta inconsecuencia, una falta de consideración y un irrespeto a quien resultó damnificado por esa nube de mierda donde la Valentina quiere que envíe los archivos que contienen buena parte de mi vida.

ANEXO 7.5.

Crónica 5

Título: ¿Qué no ves que estamos en crisis?

Publicada en *Gatopardo*, mayo de 2012.

Por María Fernanda Ampuero

Crónica: 5**Título: ¿QUÉ NO VES QUE ESTAMOS EN CRISIS?****Publicada en revista *Gatopardo*, mayo de 2012.****Por María Fernanda Ampuero.**

España está en medio de una terrible crisis política y financiera y todo parece indicar que apenas es el comienzo. Una periodista latinoamericana —y por eso experta en el tema— investiga cómo los españoles viven esta situación, que para ellos es inédita.

POR MARÍA FERNANDA AMPUERO

Termina de masticar una albóndiga y cuenta que el padre de los niños se volvió a Santo Domingo cuando se quedó en el paro. No quiere saber de ellos. Ni de España.

—Él dijo que aquí ya se había acabado todo.

"Quien regala caviar honra al receptor", leo en la entrada del Salón de Gourmets, de Ifema, el recinto ferial de Madrid. El stand de caviar iraní Caspian Pearl es el más grande y más suntuoso de una feria grande y suntuosa. La encargada frunce los labios antes de responder si la crisis ha afectado el consumo de caviar en España.

—Ha bajado un poquito, pero vamos, no es una bajada que se considere importante.

Hablar de precios es del vulgo.

En otro stand dicen que cien gramos de buen caviar iraní pueden costar hasta tres mil dólares.

Según un estudio de la Asociación Española del Lujo, Luxury Spain, en 2011 las ventas de productos exclusivos en el país subieron 25% en relación con 2010. Los pasillos de la feria están llenos de gente que ha pagado cuarenta dólares para estar aquí. Alfredo Martín es uno de ellos. Trabaja en una importadora de productos gourmet y explica que el primer termómetro de la economía es la alimentación. Con la crisis ha notado que el carro de la compra es más reducido, pero no la calidad de los productos.

—Ahora mismo se está vendiendo muy bien esta agua que viene de un glaciar finlandés, que tiene características de calidad inmejorables.

Entre jamones de bellota expuestos como obras de arte, aceite de oliva en botellitas de perfume, chocolate con oro de veintitrés quilates y agua marca Porsche, pasea malencarada Marisa Varona. Dueña de un catering de lujo, los proveedores no la han atendido de forma profesional.

—Hay que recuperar el glamour de otros años. En la feria y en el país: hace faltaglamour.

En el Paseo del General Martínez Campos, en el Madrid de portero uniformado y mármol, está el comedor de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl. Son las dos de la tarde de un día de perros. El guardia, un gigante bueno de nacionalidad rumana, cuenta que ha visto cómo cada vez llega más gente —gente de todo origen, de toda condición social—. Detrás de él, en un baño con la puerta abierta, cinco hombres se lavan los dientes y la cara.

Del comedor sale una mujer. Se llama Milena y está cubierta por un largo abrigo de piel marrón, tiene los ojos pintados, medias y botas de caña alta. Es de esas mujeres de buen tipo que pasan de los sesenta, pero aparentan diez años menos. Con su pañuelo estampado y sus gafas grandes, podría pensarse que acaba de salir de una de las cafeterías de la zona y no del comedor de unas religiosas.

—Yo también estoy en este barco —suelta con el tono que se dicen las cosas que empiezan por "aunque no lo creas".

Milena cuenta que tuvo dinero, que la suya fue una familia adinerada, pero que, por la crisis, le toca pedir ayuda. Cuando la economía iba como la seda, pidió créditos y más créditos para poner negocios y para mantener el estilo de vida al que la herencia del padre —que gasté sin pensar— la tenía acostumbrada. Pero los negocios, esos que no explica del todo —tú escribe que eran entre inmobiliarios y financieros—, se hundieron con la crisis. Hace tres años se declaró en bancarrota.

—Ahora no tengo la casa que tenía antes ni la asistenta, pero, y disculpa que lo diga así, me importa un carajo porque verdaderamente eso se va a quedar aquí, yo no quiero ser la rica del cementerio, quiero a los pobres, sobre todo ahora que los he visto muy de cerca.

Milena usa palabras como "taxativamente", "ruina económica", "austeridad" o "fehaciente". Llama por su nombre a los ministros de Economía de Zapatero y de Rajoy, al director del Banco Central Europeo, a los empresarios y, ahora, a sus compañeros de mesa en el comedor. Le pregunto si ha visto aumentar el número de españoles necesitados.

—Mucho más, gente con carreras, gente que no te imaginarías que por la situación han tenido que... Es así, pero no hay que sentir vergüenza, sino dar gracias a Dios que hay personas que nos ayudan tantísimo, ¿no?

Este comedor se ha hecho famoso en estos días porque un importante publicista español, Alejandro Toledo, acaba de donar un spot, —"Los nuevos pobres"— para Cáritas. El anuncio nació de su sorpresa al toparse con un ex colega del mundo del marketing que ahora, al no encontrar trabajo, debe almorzar allí. En el spot, un treintañero español con una niña rubia, de unos siete años, vagan por las calles con una maleta a cuestas, duermen en un cajero y comen en Martínez Campos. Toledo dijo en una entrevista que lo que más le sorprendió en el comedor fue que los comensales no se correspondían con la gente que esperábamos: "Eran gente como yo, vestidos perfectamente, que acudían porque no tenían dinero".

Mercamadrid es una ciudad de comida. La llaman "La capital de los mercados" porque, dicen, es la plataforma de distribución alimentaria más grande del mundo. Todos, de una forma u otra, comemos de ahí.

Jimena es boliviana y Genaro dominicano. Se han hecho amigos porque coinciden cada semana en Mercamadrid. Jimena, que cuidaba a una señora, se quedó sin trabajo el año pasado. En casa, donde sólo queda el sueldo del marido —un ex trabajador de la construcción que hoy hace pequeñas reformas— para ella, su madre, su hermana y dos niños, hubo que hacer ajustes: se acabó la costumbre de pagar por verduras y frutas.

Jimena lleva el carrito repleto. Todo lo ha recogido de la basura de Mercamadrid porque allí, si una caja tiene un par de productos estropeados, se tira toda. En el suelo se ensucian tomates hermosos, naranjas, mangos en su punto, plátanos: cosas por las que se paga en el mundo real.

—Yo me ahorro ciento veinte euros a la semana —dice Jimena—. No me da vergüenza porque esto se iba a tirar y mis hijos tienen que comer.

Genaro hoy sólo ha recogido lo que le gusta a su gente: yuca, plátano verde, cilantro, limas. En el camino ha encontrado unas peras gorditas. Se las ofrece a Jimena. Las rechaza: ya no le cabe nada.

Carlos, trabajador de Mercamadrid, cuenta que antes los guardias echaban un químico rosado sobre los desechos para que no los recogieran. Ahora hay manga ancha.

—De todos modos no he visto que con la crisis venga más gente. Aquí hay una nave a la que vienen los comedores, los curas, la Cruz Roja a llevarse comida y las reparten en barrios. Esto queda lejos de todo —dice Carlos mientras fuma—. Aunque no lo creas ahora se tira más porque, por la crisis, no hay tanta venta y el distribuidor prefiere tirarlo. Fliparías con la cantidad de comida que se desperdicia al día aquí.

En toda la geografía de Mercamadrid, unas retroexcavadoras cogen los desperdicios del suelo y los depositan en grandes vagones. Ahí dentro, una ensalada gigantesca, como una pesadilla de Arcimboldo, se pudrirá.

Una madre y su hija, peruanas, pasan cerca de las peras huérfanas de Genaro. Les digo que están en perfecto estado. Sacuden el índice: buscan lechuga y no tienen tiempo para conversar.

Antes de subirse al autobús con la caja de mercadería, Jimena, la mujer boliviana, dice:

—Aquí en España, el que pasa hambre es porque quiere.

Camino por la Gran Vía. Zara ya exhibe la primavera en famélicos maniqués con pestañas postizas. Decenas de personas salen llevando la característica bolsa azul marino de la tienda gallega. Inditex, dueña de Zara, incrementó en 2011 12% su facturación mundial y 1% en la local. Sólo en España vendió casi cinco mil millones de dólares. La crisis no va con ellos. Desde Inditex explican que esto se logra gracias a la suma de estrategias que tienen que ver con el control de costes de producción para mantener los precios, la venta por internet y la gran acogida de las colecciones.

Muy cerca de Zara he quedado con Eduardo Arcos, fundador de Hipertextual, un blog de blogs de temas tecnológicos, que recibe al mes doce millones de visitas y es el más leído en América Latina. La cita es en Le Pain Quotidien, una cafetería belga de la Gran Vía donde el café viene en un tazón sin asa.

A Eduardo, de barbita de candado, gafas de pasta, camiseta negra, piercings, le gustan los tazones sin asa y le gusta Bélgica, donde vivió. Este ecuatoriano, nacionalizado español, sonríe como sonríen los prósperos. Cuenta que su empresa está inscrita en España porque aquí está su principal inversor, Martín Varsavsky, un argentino de cuarenta y cinco años, que en los últimos veinte ha fundado siete empresas, una de ellas Jazztel, de telefonía e internet, valorada en mil millones de dólares. A Varsavsky le interesó Hipertextual cuando aún era pequeña. Invirtió en ella. Tuvo olfato: los clientes, desde mayo de 2011, se han cuadruplicado y, con ellos, la facturación. En su mayoría, quienes

compran publicidad en Hipertextual son de Latinoamérica. Pero, y esto no se lo esperaba Eduardo, muchos son de España y han llegado en los peores meses de la crisis. Resumiendo: le va de puta madre.

—Éste va a ser el mejor año de Hipertextual ever.

El informe La Sociedad de la Información en España 2011, de Fundación Telefónica, asegura que los hogares con acceso a internet desde el celular subieron 218% en relación con 2010: 91% de los españoles tiene un teléfono desde el que se conecta a la red. La madrugada del 23 de marzo, primer día de venta del iPad 3, cientos de personas hicieron fila para ser los primeros en tenerlo —cuestan entre seiscientos y novecientos dólares—. Según un empleado de Apple en Madrid, desde entonces se venden setecientos iPad 3 diarios.

—¿Y la crisis?

Eduardo pone cara de chupar limón. Juega un segundo con el piercing de la lengua.

—Los españoles aún tienen cierto nivel de comodidad. Tampoco se están muriendo de hambre. Vas a un bar un viernes por la tarde y está a reventar. En Andalucía se nota más: hay más desempleo, es más evidente. Pero, oye, nada como un país latinoamericano, donde la gente está pidiendo en la calle, que ves miseria. Eso aquí no existe.

Eduardo no habla de cifras, pero en una entrevista de enero de 2011 soltó una, gorda: Hipertextual ingresa más de un millón de dólares al año por publicidad. ¿Cómo es que un chico de clase media, ecuatoriano, ha llegado a tener una de las empresas de internet más importantes en la España de la crisis? Según él porque vive persiguiendo esta frase de Ray Bradbury, su cita favorita: primero lánzate al precipicio, construirás las alas en el camino hacia abajo. Eduardo cree que la razón del enorme desempleo está en que los españoles hacen lo contrario: quieren que alguien les construya las alas, entonces ven si saltan.

—España vivió una época de comodidad absoluta. La generación entre los veinte y treinta y cinco años fue muy sobreprotegida. Entonces, salvo que tú les des condiciones sumamente óptimas dicen: ¿por qué tengo que trabajar? Tengo el paro, estoy en casa de mis padres. Yo todavía no he visto en España una persona que me diga mañana no tengo nada que comer. Y no creo que la vea.

—Aquí pasan cosas con la vida de uno.

Koka a veces se queda en silencio. Con las manos en la cara, los labios entreabiertos y los ojos vacíos. Prefiere hablar del presente y repetir mucho las anécdotas que hacen reír. Koka se llama Jaime Andi y

dice que tiene setenta años sólo para que le respondas que parece de cuarenta. Le dicen así por la ciudad de Coca, en el oriente ecuatoriano, donde nació. Allí, hace diez años, dejó madre, padre, hija de ocho años y un país atontado por la moneda prestidigitadora: el dólar transformó los sueldos en calderilla, a la clase media en pobres y a los pobres en pordioseros. O en emigrantes.

—Las noticias que llegaban eran de que aquí se ganaba bien.

A Koka al principio le fue mal. Mal de llorar toda la noche después de un día despiadado recogiendo naranjas. Luego le fue bien. Bien de ganar tres mil setecientos dólares mensuales en una empresa de construcción. Pero él tenía una estrategia traicionera.

—Pensé que no iba a pasar esa crisis, y en 2009, teniendo trabajo, me boté al paro. Sabes que así es la vida, yo nunca pensaba que iba a pasar esto. Yo así hacía: cuando no quería ese trabajo porque me aburría, me botaba y encontraba otro, pero en el último no pasó así.

El último coincidió con la crisis que dejó en la calle a un millón y medio de trabajadores de la construcción. Desde entonces no ha vuelto a trabajar. Al quedarse desempleado, dejó de pagar el piso de cuatro habitaciones que se había comprado, él solo, cuando se creía rico, cuando tenía ropa cara y cuatro y cinco chicas. Ahora Koka vive en la calle como otras treinta mil personas —45% de ellas son inmigrantes, según cifras de Cáritas—. Duerme en el portal de El Corte Inglés de la calle Preciados. Y allí mismo, en El Corte Inglés, va al baño por la mañana. Los días de Koka empiezan igual: a las nueve, un policía lo despierta. El resto es aventura. Ir a comedores, esperar ese sábado de gloria en el que el restaurante de la Plaza Benavente regala paella. Le gusta la paella porque le recuerda al arroz marinero y le recuerda a él mismo cuando tenía llaves, nómina y plata en los bolsillos. Pero no le gustan los albergues.

—Una vez me fui. Ahí había rumanos, polacos, moros. Son problemáticos: te sacas los zapatos, al otro día no hay. Peor que en la calle.

Koka va limpio y afeitado. Fue a la Casa de Baños donde cobran quince céntimos por ducha. En un bolso negro tiene cinco pares de medias con etiqueta. Usa un par y, como no tiene dónde lavar, los tira.

—Como los ricos.

Le pregunto por qué no regresa a Ecuador, como esos treinta mil inmigrantes agobiados por el desempleo que, según el Instituto Nacional de Estadística, se han ido desde que empezó la crisis. Allá tiene una hija y un nieto bebé que no ha visto ni en fotos.

—Por motivos personales.

El 4 de mayo de 2011, el dueño de Novapress, una empresa editorial, llamó, uno a uno, a sus empleados. Hacía calor y hasta la pequeña oficina —decorada con las mejores portadas de su periódico— subían las voces y las risas de las terrazas abarrotadas. Una banda sonora extrañísima para las palabras que salen de la boca de un hombre en quiebra. Al regresar a su puesto, los trabajadores ya eran desempleados y la incertidumbre, como un taladro, les impedía pensar.

El ruido de la crisis rebotando en la cabeza: otro parado en un país de parados. Pero, un año después, sólo una de las dieciséis personas despedidas ese día ha tenido que volver a casa de sus padres. El resto está trabajando. Varios encontraron otro empleo. Uno tiene dos de medio tiempo, otro ha montado su propio negocio editorial, otra va de reemplazo en reemplazo como quien va de liana en liana, otro está en una ONG. Hay varios freelance que, con los sobresaltos de la condición, se confiesan mejor que antes. Lo sé bien: yo soy una de ellos.

Si alguien llegara hoy a Madrid desde, digamos, una isla remota, no entendería nada. El isleño vería en los quioscos de prensa estos titulares:

El Mundo: "El New York Times cree que España será el próximo país en caer".

El País: "Rajoy prepara 'medidas contundentes' para espantar el fantasma del rescate".

Diario de Jerez: "España entra en un callejón sin salida".

Todo el tiempo, todos los días, en todo formato, éstas son las noticias, las únicas noticias. Pero ese visitante, acojonado por la prensa, pensando que lo asaltará en breve una masa de desesperados para rogarle por un mendrugo de pan, caminaría un par de pasos y vería esto: terrazas llenas, restaurantes llenos, tiendas llenas, supermercados llenos, filas para comprar artefactos tecnológicos, gente saliendo de los teatros y de los cines. El isleño sólo podría pensar en una palabra: esquizofrenia.

Josep-Francesc Valls, catedrático de la Esade, universidad de negocios con sede en Barcelona, y prestigioso analista del consumo en España, me explica esa esquizofrenia por teléfono.

—Aunque el nivel de consumo se ha reducido en forma considerable, cuando uno va por la calle sigue viendo que la gente compra productos caros, productos medianos y productos muy baratos. ¿Cómo se explica? Por una parte, el número de personas que no han perdido el trabajo es muchísimo más

elevado que el de personas que lo han perdido y, segundo, las familias se están convirtiendo en un poder de resistencia que hace que muchos miembros que se han quedado en paro puedan seguir alimentándose de forma normal. Cabe destacar el papel de muchos jubilados que gracias a su pensión son capaces de mantener a la familia. Así que esto no es, para que nos entendamos, el corralito de Argentina ni ninguna otra crisis de Latinoamérica.

Para Valls, la diferencia entre los hábitos de compra antes de la crisis y ahora es que se miran más los precios, se compara. Se ve gente en las tiendas, sí, explica Valls, pero tal vez no todos están para comprar, sino para tomar nota e ir a otra tienda, y ahí donde lo encuentran más barato, compran. Los comerciantes se dan cuenta de eso y entonces voilà: ofertas, promociones, descuentos.

Valls insiste en que la situación de España no es dramática, en que hay muchas familias con grandes dificultades, pero la economía sigue tirando en términos normales.

"En plena crisis, la asistencia a los estadios crece en medio millón de entradas", tituló, hace poco, El País. Casi diez millones de personas acudieron en la temporada 2010-2011 a los estadios de primera división, la cifra más alta de la última década (igual a la asistencia de 2005-2006).

"La productividad española crece 11.1% desde el inicio de la crisis", publicaba Europa Press. El Observatorio Económico de España dio el 10 de abril pasado el dato de que la productividad española registró un crecimiento de 11.1% desde 2008, el mayor incremento entre los países de la zona euro, gracias a sus elevadas tasas de exportación y a la mejora de la competitividad.

El visitante isleño, después de ver tantos titulares catastróficos sobre un país en ruinas, creería, con lógica, que en España le van a robar hasta los órganos. Pero no. Los robos no han crecido. El último informe Evolución de la Criminalidad de la Secretaría de Estado de Seguridad, publicado en 2010, reveló que si en 2002 hubo dos millones de delitos y faltas en el país (51.5%), esa cifra a 2010 bajó a un millón setecientos mil (43.9%). Eso, traducido, quiere decir que tras la crisis la criminalidad bajó 15% y España es hoy un país más seguro que hace diez años. ¿Entonces?

—Es fácil afirmar que hay una vivencia subjetiva de crisis, probablemente independiente de la situación socioeconómica de la persona —dice Ricardo López, psiquiatra de un hospital público de Castilla-La Mancha—. Para explicar esto podemos quedarnos en una visión simplista y considerar que los medios de comunicación y los políticos transmiten una imagen apocalíptica y esto genera temor o considerar que hay un fenómeno de retroalimentación.

La retroalimentación consiste, según López, en que existe un grupo importante de personas sin trabajo (25% de la población), otro de gente con deudas que no puede asumir (quizá 35%) y 12% de personas con empleo que sienten que su puesto está amenazado por mala situación económica de la empresa o, en el caso del empleo público, por los recortes del gobierno.

—Podemos considerar que 47% de la población activa se encuentra en una situación como mínimo de incertidumbre.

—¿Pueden diez millones de personas, en una población de cuarenta y cinco millones, crear un estado de pánico generalizado?

—En la medida que la masa crítica es lo suficientemente alta como para que todos tengamos en nuestro entorno próximo a alguien afectado por la situación socioeconómica, nos va a influir y, a su vez, nosotros vamos a influir en otros. Todos influimos en todos e incrementamos la vivencia del miedo.

Crisis de esto-es-lo-que-hay es como la define Verónica Vicente, periodista de veintinueve años, que sospecha que su futuro, como el de trescientos mil españoles que han salido del país desde que empezó la crisis, está fuera. Esta alicantina recibió su título el mismo año en que España recibía el suyo como país en crisis. Encadenó trabajos de becaria, mal pagados o directamente gratuitos, con un trabajo en un periódico al borde de la quiebra y otro que, sin cierre a la vista, exige mucho por muy poco sueldo.

—Nunca he trabajado tanto por tan poco y hambre no paso, pero no me compro ropa, ni voy al cine ni viajo. Esto no es apocalíptico, pero no podría plantearme tampoco construir nada por mi cuenta si mi familia no estuviera ahí como respaldo. Mi situación familiar es privilegiada, pero la vida que llevo no es mía, sino fruto del sueldo de mis padres. Y yo: ni casa ni hijos. Es decir, no podría ni plantearme tener un bebé, pese a estar en edad de hacerlo. Lo de irme a parir a Canadá lo digo entre risas, pero entre broma y broma, la verdad asoma.

A Verónica, nieta de obreros, le vendieron el mismo sueño que a todos los jóvenes de su generación: termina una carrera, sé alguien, llegarás alto.

—Nos dijeron que si estudiábamos tendríamos contrato, buen sueldo, catorce pagas y un mes de vacaciones al año. Pero ya no viviremos como nuestros padres. Ésa es nuestra crisis: la frustración.

A la gente como Verónica, los medios le han dado un mote: *nimileuristas*. Gente preparada, incluso preparadísima, que no gana ni mil euros. Pero el bajo sueldo no es lo peor, sino las perspectivas. En un

país cada vez más envejecido y con tanta gente joven que no cotiza a la Seguridad Social, el famoso estado de bienestar español (salud gratuita, educación gratuita, pensiones para los mayores) peligra.

Luis Leoz tiene esa edad crítica, veinte años, en la que el paro es una ruleta rusa.

Eurostat, el organismo estadístico de la Unión Europea, difundió que el dato de febrero de 2012 de desempleo juvenil, 50.5%, es el peor desde que en España hay registros. Uno de cada dos jóvenes está desempleado. Luis es el uno malo: no encuentra trabajo ni en el Burger King, a pesar de que ha falseado el currículum quitando cosas en lugar de ponerlas. Antes de que a la suya la empezaran a llamar "La generación perdida", Luis quería estudiar Bellas Artes. Tercero de tres, sus hermanos son:

Gonzalo, el médico.

—Ése vive muy bien, muy, muy bien.

Ignacio, el licenciado en historia.

—Ése no trabaja de lo suyo, sino en la lavandería de un hospital y ha vuelto a casa porque no le llega el sueldo.

Y Luis, el que quería ser artista y aprenderá un oficio civil.

—Soldador o calderero, algo que dé de comer.

La generación anterior a la de Luis, acunada por la bonanza, estudió carreras larguísimas, hizo maestrías y doctorados, fue a la universidad en masa. Según un informe de la Fundación Conocimiento y Desarrollo (CYD), el paro afecta a uno de cada diez licenciados universitarios.

—Esto de que te llamen la generación perdida es desolador. No es nuestra culpa. Ya no hay supernobles, clase alta, media y baja como antes. Ahora, después de la crisis, hay clase alta y clase baja. Punto. Pero tú dices, me cago en la puta, no voy a dejar que me deprima esta gentuza que nos está dirigiendo. Yo sigo adelante, hay que espabilar. Creo que todos saldremos adelante.

—Tienes un visado de turista, no sé qué te esperas, nadie te va a dar trabajo.

Xemein Goñi, una arquitecta vasca de veintinueve años, escuchó esas palabras de una colega francesa en un parque de San Francisco, Estados Unidos. Tragó espeso. Era diciembre de 2011. Acababa de llegar.

—Y yo qué coño hago aquí, pero también y yo qué coño hago allá.

Hablo con Xemein por teléfono. Está contenta —debería decir eufórica— porque el estudio en el que estaba haciendo prácticas gratuitas, de nueve de la mañana a seis de la tarde, ha decidido hacer el trámite de su visado de trabajo.

—La Green Card de los cojones.

Xemein es una de los 3 576 arquitectos parados por la crisis. Diez años de estudio, especialización, idiomas, contactos: nada le sirvió para encontrar trabajo en el ex reino del ladrillo. El pinchazo de la burbuja inmobiliaria mandó a volar a los arquitectos españoles: están en Noruega, China, Brasil y Estados Unidos. Ninguno quiere volver.

—Sé que en los próximos diez años no voy a poder trabajar en España. Es duro porque tengo dos sobrinas y me lo estoy perdiendo todo.

Xemein tuvo que recordar varias veces, cuando escuchaba críticas a la inmigración en los años en que la España del ladrillo todavía era El Dorado, que hace apenas treinta años los emigrantes eran ellos, los españoles.

—Y todo vuelve.

Ramón Tamames, gafas de pasta a lo Yves Saint Laurent, chaleco turquesa, traje de tweed y pelo cobrizo de un vigor sospechoso, es, además de dandi, Premio Nacional de Economía, catedrático de la Sorbona, académico de la London School of Economics, miembro del Club de Roma.

—¿Está grabando? Yo sólo hablo una vez como el oráculo de Delfos.

El octagenario gurú ve el futuro desde su oficina. Al otro lado de la calle se escucha el chillerío de los niños en recreo.

—Es el único ruido que no me molesta.

Otros sí, como el que se ha montado en la opinión internacional con la crisis española.

—El país no está postrado ni colapsado, el país está viviendo. Tú sales y las carreteras están bastante activas y los teatros están bastante llenos, los restaurantes también. El paro es muy duro, la situación es problemática, pero tampoco es desesperada.

En lo que va de crisis, Tamames ha sacado tres libros. Uno, ¿Cuándo y cómo acabará la crisis?, resume eso que se llama La Gran Recesión, la colosal resaca con la que amaneció el mundo después de una sobredosis de Wall Street adulterado. Ramón Tamames dice que la situación no es desesperada.

—Pero a los cinco millones de parados sí les debe parecer desesperada.

—Sí, pero nadie habla, mi querida, de los dieciséis millones y medio de personas que están trabajando. Los medios tienen una obsesión con la crisis porque tiene morbo. Sólo hablan de los cinco millones de parados. Además, fíjese, aquí hay mucha gente trabajando que no está en las estadísticas: como un millón de personas sin papeles, otro millón de parados cobrando subsidio, que también hacen trabajos en economía sumergida. Y luego esos más de setecientos mil entre jubilados, pensionistas y personas del trabajo doméstico que no cotizan, pero por supuesto que trabajan.

Tamames está seguro de que en España hay casi tres millones de personas que, aunque engorden la cifra del paro, no están sin ingresos.

—Soy optimista porque yo he vivido momentos peores que éste. Yo creo que en dos, tres años estaremos en una situación de una economía más dinámica, más flexible, más internacionalizada y más competitiva.

Es domingo y es primavera. La calle Argumosa, en Madrid, está repleta de gente. Los camareros salen de los bares con bandejas llenas de cervezas, aceitunas y papas fritas y, ante los vasos helados, vuelve la palabra: crisis, crisis, la crisis.

En la Edad Media se decía que una ardilla podía cruzar España de norte a sur sin tocar el suelo, saltando de árbol en árbol. Ahora, la ardilla tendría que saltar de conversación sobre la crisis en conversación sobre la crisis.

Pero el invierno ha sido antipático y ahora el sol calienta. En las mesas se ríe y se blasfema como sólo se ríe y se blasfema en España. Este domingo de primavera, en esta esquina, lo único amargo es la cerveza

ANEXO 7.6.

Crónica 6

Título: Los limones del huerto de Elisabeth

Publicada en revista *Mundo Diners*, mayo de 2014.

Por Gabriela Alemán

Crónica 6

Título: Los limones del huerto de Elisabeth

Publicada en revista *Mundo Diners*, mayo de 2014

Por Gabriela Alemán

Los cinco patos que se bamboleaban entre las altas hierbas del terreno buscando comida no tenían idea dónde estaban. Aunque, habría que reconocerlo, nadie había hecho algo para hacérselos saber. No existía una puerta, ni candados y menos un cerramiento para mantenerlos fuera. Lo único que había era tres limoneros que daban a la calle de tierra y, al fondo, un aguacate enorme que fagocitaba el tronco de un árbol de limas. Monte alto, parches de tierra roja, frutas pudriéndose al sol. No queda nada de la antigua casa de los Förster-Nietzsche salvo el decrepito interior de un pozo seco, invadido por plantas trepadoras. No es mucho para reivindicar la fundación de una utopía en el interior de la selva paraguaya hace algo más de un siglo. Si se toma en cuenta que la empresa nació del convencimiento de la supremacía aria, los limones del huerto deberían ser agrios. La casa Försterhof, de la que Elisabeth Nietzsche se vanaglorió en cartas a su madre, “señorial, con altos techos, espaciosa y fresca”, ha sucumbido al paso del tiempo y de ella no queda nada. Ni ruinas. Si no fuera porque el resto del pueblo mantiene un trazado impecable y las veredas se encuentran deshierbadas y las bases de los postes de luz están pintadas con banderas paraguayas y alemanas, el contraste sería menor y el abandono del pasado no sería tan notorio. Queda poco en el pueblo, solo un cuarto con algunas fotos en la casa de un vecino con mente empresarial que, el día que fui, no había abierto. Sus vecinos dejaron claro que su mente empresarial tendía a sucumbir bajo el calor de más de 40 grados y que apenas abría su casa para los poquísimos curiosos que llegaban buscando el pueblo fundado por la hermana de Friedrich Nietzsche. Para satisfacer a esos curiosos hay un letrero sobre la avenida principal que señala una calle secundaria: Elizabeth Nigtz Chen. Ni la palabra salva al pasado aunque es la única señal que apunta en su dirección.

*

En 1886 Paraguay era el futuro. La tierra donde se refundaría Alemania, lejos de la contaminación judía. Ese, por lo menos, fue el razonamiento que Bernhard Förster siguió y que su esposa Elisabeth Nietzsche alentó. Las catorce familias que llegaron al puerto de Asunción el 15 de marzo de 1886, siguiendo el descabellado plan de Förster, simplemente se dejaron embaucar. Algunos porque creían en su ideal racista, otros porque huían de la crisis económica alemana, especialmente visible en la zona de Sajonia, de donde provenía la mayor parte de familias. Por la razón que fuere, para sobreponerse a la llegada al puerto de Asunción después de trepar cinco días por el río Paraná desde Montevideo, luego de un mes de viaje desgastante desde Alemania, debieron creer en el discurso de Förster: “A

pesar de las muchas dificultades los migrantes deberán saber que han tomado parte en un gran proyecto. Esta misión tiene un nombre: la purificación y renacer de la raza humana y la preservación de su cultura”. También Therese Elisabeth Alexandra Nietzsche había embarcado en Hamburgo en el vapor Uruguay. Contaba con 39 años, menos de un año de matrimonio y sueños que abarcaban un nuevo Imperio en construcción. Tampoco había olvidado traer un piano. Había aprendido a tocarlo junto a su hermano Friedrich Wilhelm en su niñez en Röcken, un pequeño pueblo sajón al sudeste de Leipzig. A ella la habían bautizado con el nombre de la princesa de Alte-Saxenburg a quien su padre, el pastor de Röcken, había tutorado en su juventud; su hermano, dos años mayor, se llamaba igual al rey. Ambos aspirarían a la realeza en vida. Al quedar huérfanos de padre a temprana edad, se volvieron inseparables. El sobrenombre que Fritz dio a su hermana fue “llama”, la bautizó así cuando leyó que entre las características del animal andino se encontraba la terquedad. Le pareció muy adecuado. Friedrich era un niño introvertido y precoz que llegaría a ser la mente más brillante del siglo XIX. Era, además, un pianista virtuoso; no así su hermana que solo tocaba de una manera competente. Pero en todos los aspectos de su vida, su terquedad compensaría su falta de genialidad. Tanto así que, a pesar de que su hermano fue un prosista excepcional, fue ella, con su escritura sentimental, la que estuvo nominada tres veces al Premio Nobel de Literatura (en 1908, 1915 y 1923). Su falta de talento siempre se vio compensada por la existencia de su hermano. Si de niña lo veneraba, de adulta nunca lo abandonó; aunque él se hubiera distanciado. Elisabeth se convirtió en una devota religiosa al punto del fanatismo, mientras él abjuró de la religión y la moral cristiana. Si Friedrich peregrinó durante años por Europa buscando la verdad, Elisabeth encontró su especial marca de ella en el nacionalismo y la pureza racial y viajó a otro continente para darle forma. A pesar de ello ambos estuvieron unidos todas sus vidas: él recurrió a su apoyo en varias de sus recaídas médicas, mientras ella aprovechó su nombre para adquirir la notoriedad a la que siempre se sintió destinada. Cuando decidió viajar a Paraguay no dudó en pedir a su hermano que la acompañara y, a pesar de que se reusó en más de una ocasión, nunca dejó de presionarlo; no solo para que fuera sino para que invirtiera con dinero en su empresa. Friedrich Nietzsche siempre le dio la misma respuesta: “Nuestros deseos e intereses no coinciden en tanto que tu proyecto es anti-semítico. Si el proyecto del Dr. Förster es exitoso seré feliz por ti y, tanto como pueda, ignoraré el hecho de que será el triunfo de un movimiento que rechazo...”

*

Hace 127 años el camino de Asunción a Nueva Germania era tortuoso. No solo eso, era peligroso e inseguro. Y, para los nuevos colonos alemanes, era tierra incógnita. Habían llegado confiando en la palabra de un iluminado pero una vez ahí, desprovisto del envoltorio publicitario, se dieron cuenta de que habían canjeado su futuro por tierras pantanosas y poco fértiles. Llegar a Nueva Germania ahora toma algo más de tres horas y media sobre una carretera asfaltada libre de baches. Se sigue la Ruta 3 desde Asunción y se sube en diagonal hasta San Estanislao, de allí una línea recta conecta la misma

carretera con Nueva Germania. El paisaje de los 259 kilómetros que separa las dos ciudades es una sucesión de casas aisladas, campos de pasto, islas de palmeras y cultivos. La Ruta 3 no existía en 1886. La que tomaron las catorce familias junto al fundador del pueblo fue una ruta fluvial. Subieron el río Paraguay hasta San Pedro del Ycuamandiyú y de allí siguieron en carretas los 48 kilómetros restantes hasta Nueva Germania. Antes de que Bernhard Förster negociara las tierras de Nueva Germania para su colonia, hizo un viaje por el Paraguay buscando el paraje de su utopía durante dos años. Al regresar a Alemania publicó un panfleto titulado “Colonización alemana en el Distrito de la Alta Plata con especial referencia a Paraguay: el resultado de detallada experiencia personal, trabajo y viajes 1883-1885”. No pudo resistir convertirse en el héroe de su viaje: un súper hombre que había logrado sortear todo tipo de obstáculos. Como texto publicitario era un fracaso. Más que alentar, parecía espantar a posibles colonos. Esto fue lo que escribió sobre la zona que eventualmente vendió como el sueño ario.

“Mi primera preocupación fue encontrar la ruta más directa hacia San Pedro. Hasta ahora había escuchado que era imposible. Se suponía que todo el camino era un inmenso pantano, prácticamente impasable para una persona sola y lleno de peligro... Mi propia experiencia confirmaba estos reportes... los caballos debían cruzar profundos pantanos de lodo. Solo ocasionalmente se distinguían tierras altas, firmes bajo los pies. El área, además, estaba completamente inhabitada y llena de gran número de venados, zorros, tigres, monos, avestruces, etc.... Emigrar a esta zona sin duda sería una tarea hercúlica, aunque la tierra parece fértil. A lo largo del camino, unas pocas casas con piso de baldosa, ahora derruidas, eran testigo de que aquí debió existir un poblado dependiente del ganado antes de la guerra... Las verdaderas dificultades a las que debe enfrentarse un viajero que desconoce el terreno es perderse, toparse con mal clima en rutas solitarias y el sentimiento de soledad que despierta la completa belleza y horror del lugar y, no por último, algo menor, el hambre...”

Pero su carisma personal y, posiblemente, la desesperación de las familias que lo siguieron fue mayor. El panfleto no solo describía la flora, fauna, sistemas fluviales y plantaciones de mandioca de la zona sino que divagaban sobre antisemitismo, las ventajas del vegetarianismo, el luteranismo y Wagner. Bernhard Förster era un furioso wagneriano. Fue rindiendo culto al músico nacionalista que conoció a Elisabeth Nietzsche. Había intentado, durante años, entrar a su círculo íntimo pero Wagner nunca le había prestado atención. Fue solo cuando conoció a Elisabeth en la inauguración de Bayreuth, la casa de Ópera que Wagner concibió, que pudo acercarse a él. Elisabeth se sentía en casa entre los Wagner, ya que durante varios años Nietzsche y Wagner mantuvieron una estrecha amistad que terminó en desastre; al acabarse, ambos borraron al otro de sus vidas. Pero en *Ecce Homo*, el libro autobiográfico de Nietzsche, nunca negó su admiración por el músico, “Mi juventud hubiera sido insoportable de no ser por la música de Wagner, pues yo estaba condenado a convivir con los alemanes... Wagner es el

antídoto por excelencia contra todo lo alemán”. Pero el ambiente que vivió junto a él, en los años en que lo frecuentó y Elisabeth trabó amistad con su familia, terminó por alejarlo: “Lo que nunca le he perdonado a Wagner es haber condescendido con los alemanes, el que se haya convertido en un alemán del Reich... Tengo que atacar (...) a la nación alemana, que cada vez se está volviendo más perezosa (...) más respetable; dicha nación se sigue alimentando, con un apetito envidiable, de cosas contradictorias, e igual se traga, sin tener problemas digestivos, la “fe” que el cientificismo, el “amor cristiano” que el antisemitismo, la voluntad de poder y de Imperio que “el evangelio de los humildes...”. A Nietzsche todo eso le causaba serios problemas digestivos y migrañas y depresión, pero nada de eso molestaba a Förster. Que más bien se alimentaba de todo lo que el hermano de su futura esposa despreciaba. Cuando cayó en sus manos *Arte y religión de Wagner*, donde llamaba a fundar una Alemania más pura en el Nuevo Mundo, saltó a la ocasión. Al leer, “Ciertamente debe ser correcto inculpar a esta torpe tontería de nuestro espíritu público la corrupción de nuestra sangre... no solo por el abandono de la alimentación natural del hombre, sino sobre todo por la mezcla de la sangre heroica de las razas más nobles con la de antiguos caníbales que ahora son adiestrados para ser agentes de negocios de la sociedad”, encontró su llamado, era tan antisemita como vegetariano. Solo debía cruzar el mar y refundar Alemania. No resultó tan fácil.

*

La tierra paraguaya tiene la consistencia y el color de la sangre seca. Sangre seca oxidada, acorde con la historia del país. Dos guerras sangrientas quedaron atravesadas en sus siglos XIX y XX. En la primera, perecieron las dos terceras partes de la población masculina del Paraguay; la segunda, la del Chaco, volvió a mermar drásticamente la población y a dar una estocada a la economía nacional. En la guerra de la Triple Alianza el mariscal Francisco Solano López, con delirios napoleónicos, pensó que podría vencer a los ejércitos reunidos de Brasil, Argentina y Uruguay y llevó al Paraguay a una masacre. Durante las siguientes dos décadas la figura central del país fue el héroe de guerra general Bernardino Caballero, fundador del partido Colorado. Él puso a la venta las tierras fiscales (el Estado era dueño del noventa y cinco por ciento de las tierras paraguayas) para pagar las deudas contraídas en Londres, más sus intereses, utilizadas para financiar la guerra. La mayor parte de esas tierras fueron a dar a manos de grandes consorcios extranjeros y los campesinos que las trabajaban quedaron sin nada. También sirvieron para pagar deudas políticas hasta la época de la dictadura stronista. Para 1900, setenta y nueve familias eran dueñas del cincuenta por ciento del territorio nacional. Förster negoció 600 km² en la zona llamada Campo Casaccia con el presidente Caballero. Se comprometía, a la firma, a que 140 familias alemanas llegarían a vivir en la zona en los próximos dos años o debería devolver el dinero y perder las tierras. Para noviembre de 1886 Förster vendía lotes a los colonos que habían llegado con él, aunque esas tierras siguieran perteneciéndole al Estado paraguayo.

*

Una de las últimas razones que decidieron a Förster por Paraguay fue la colonia alemana que existía desde 1881 al borde del lago Ypacaraí en San Bernardino. Era una colonia próspera de más de 500 habitantes. En varias ocasiones se hospedó en el Hotel del Lago, inaugurado en 1888, cuando tenía que hacer algún trámite en la cercana Asunción. San Ber llegó a ser con los años uno de los principales lugares de descanso del país y sus aguas azules inspiraron la famosaguarania Recuerdos de Ypacaraí que han interpretado tanto Luis Alberto del Paraná como Los Panchos, Julio Iglesias o Caetano Veloso: “Una noche tibia nos conocimos/ Junto al lago azul de Ypacaraí/ Tú cantabas triste por el camino/ Viejas melodías en guaraní”. Por el más cosmopolita de sus hoteles pasaron, en distintas épocas, Charles de Gaulle, Marlene Dietrich, Antoine de Saint-Exupéry, Isabel Sarli y Franklin D. Roosevelt. También fue donde llegó Förster cuando no pudo más con sus deudas. Las cosas no iban bien en la colonia. El autoritarismo de Förster y Elisabeth comenzaba a colmar la paciencia de los habitantes de Nueva Germania. No era solo que dos años después del desembarco solo los Förster-Nietzsche tuvieran una casa mientras los demás habitantes mal vivieran en chozas o casas comunales, sino que los fundadores esperaban que se les rindieran honores constantemente. Förster había dado la orden de que si se encontraba con un colono mientras él paseaba en su caballo blanco, esa persona tenía que desmontar para saludarlo. También había dado la orden de que no se construyeran casas, sino estaban por lo menos a una milla de distancia unas de otras para que así se pudieran desarrollar las virtudes alemanas en soledad. Los colonos estaban deprimidos. El calor era insoportable y cuando llovía los caminos se volvían intransitables, vivían picados de mosquitos, apenas había agua dulce y los pozos que cavaban se secaban de inmediato y la tierra era resistente a los cultivos que ellos conocían. El paraíso que se les había prometido era un fraude pero no tenían dinero para regresar y, a pesar de que habían pagado por sus tierras, tampoco tenían ningún documento legal que probara que eran de ellos. En los primeros dos años habían llegado 40 familias más a poblar Nueva Germania pero para julio de 1888, un cuarto de ellas ya había regresado a Alemania. Para ese momento Förster hubiera tenido que conseguir 110 familias en un año o renunciar a las tierras; lo único que logró fue entregarse a la bebida. Comenzó a pasar más y más tiempo lejos de la colonia en San Bernardino mientras Elisabeth le mandaba cartas al Hotel del Lago, “Tu depresión me preocupa. Trata de calmarte, por favor. Aunque puedo admitir que la situación es precaria...las cosas mejorarán”. Mientras eso ocurría en Paraguay, Friedrich Nietzsche colapsaba en Turín, Elisabeth se encontraba desconsolada. El 2 de junio, Förster tomó un coctel de estricnina y morfina y murió. Su esposa trató de tapar el suicidio diciendo que había muerto de causas naturales pero nadie le creyó. Para 1890 la corporación Sociedad Colonizadora Nueva Germania formada por dos alemanes, un italiano, un español, un inglés y un danés compraba el título de las tierras y Elisabeth partía a Alemania a buscar apoyo financiero para rescatar a la colonia de manos extranjeras. Pero no solo hizo eso, aprovechó el

viaje para tomar control de la obra de su hermano. La noticia de la enfermedad de Nietzsche había atraído interés sobre su obra y, en el año que permaneció en Alemania, no solo publicó La colonia Nueva Germania de Bernhard Förster en Paraguay, una recopilación de artículos que tendía una luz favorable sobre el emprendimiento de su marido, sino que preparó una edición barata de toda la obra publicada hasta ese momento por su hermano. Regresó a Paraguay en agosto de 1892 con la oferta de traer un pastor y construir una iglesia. No cumplió con ella. Los colonos se marchaban en números cada vez mayores. Cuando comprendió que la situación era insostenible, inventó una excusa que le dio una salida digna, le pidió a su madre que le enviara un telegrama diciendo que la salud de su hermano había empeorado. Vendió su casa y tierras y se fue del Paraguay para siempre. Era agosto de 1893. Una vez en Alemania hizo lo último que haría por la colonia, sirvió de intermediaria para que una sociedad completamente alemana comprara las tierras de la Sociedad Colonizadora Nueva Germania. Dijo que con eso completaba el trabajo de su marido y que con ello se encontraba en paz. Por el resto de los 43 años que le quedaron de vida, Elisabeth se dedicó a crear el mito Nietzsche y a unir su nombre y su obra con la de su esposo y los nacionalsocialistas alemanes. Comenzó por crear un selectivo archivo de los documentos de su hermano, continuó con dos tomos biográficos donde ofrecía su visión de Friedrich Nietzsche y terminó por dar la estocada a su pensamiento publicando Voluntad de poder, un libro que ella preparó y editó con las notas sueltas que había dejado su hermano; un libro que él nunca concibió. Esa hábil construcción sirvió para que recibiera el aprecio de Mussolini, los descendientes de Wagner y las pleitesías de Hitler que llegaron a involucrar una pensión mensual y donaciones para el mantenimiento del Archivo Nietzsche en Weimar. Su nombre, ahora Förster-Nietzsche, siguió ligado a la colonia y al Paraguay y por eso no fue una sorpresa cuando el primer partido nazi que se fundó fuera de Alemania tuviera su sede en Paraguay, ni que en 1934 Hitler enviara una caja de tierra alemana a San Bernardino para que esta fuera regada sobre la tumba de Bernhard Förster. Aunque su tumba sigue mirando al lago, el azul de Ypacaraí hace mucho desapareció. El agua ahora está contaminada por desechos cloacales e industriales y crecen algas tóxicas que la han teñido de verde.

*

Las huellas de Elisabeth Nietzsche y Bernhard Förster en Nueva Germania han ido desapareciendo. Son el ojo de un huracán que nunca logró desatarse, un punto muerto donde ni el aire circula. A los habitantes del pueblo no les interesa la supremacía racial que pretendieron fomentar y, si algo, recuerdan como una curiosidad que en la década del cincuenta Alfredo Stroessner le concediera la ciudadanía paraguaya a Josef Mengele, quien, al parecer, vivió en Nueva Germania por algunos años; ni que cazadores de nazis y la Mossad pasaran por sus caminos de tierras rojas buscándolo. Pero si algo sigue convocando a extraños a Nueva Germania es el nombre de Nietzsche unido a la

desaparecida selva paraguaya. Ese, por lo menos, fue el punto de partida para que el compositor y dramaturgo argentino Santiago Blaum montara Nietzsche contra Wagner Nueva Germania Opera Tropical en Berlín en 2013. Desde que se abrieron los archivos en Weimar y los estudiosos tuvieron acceso a los documentos originales, la figura del filósofo que alguna vez escribió que solo creería en un Dios que bailara no ha dejado de crecer. Él es el huracán que destroza y arrasa con todo lo reconocible e ignora la calma que sujeta al centro. Él es el caos lejos de los patos que caminan sobre la tierra donde antes se asentó la morada de los fundadores de un Imperio fracasado, él es la confusión que reina lejos de los limoneros, que crecen indiferentes bajo el ardiente sol del Paraguay.

Las citas provienen de *Forgotten Fatherland: The True Story of Nietzsche's Sister and Her Lost Aryan Colony* de 1992 de Ben MacIntyre.

*Todas las traducciones propias, excepto las del texto de *Ecce Homo*.

ANEXO 7.7.

Crónica 7

Título: El canoero, piratas reman en las sombras

Publicada en revista *Mundo Diners*, marzo de 2016.

Por: Juan Carlos Moya

Crónica 7

TÍTULO: El canoero, piratas reman en las sombras

Crónica publicada en revista *Mundo Diners*, marzo de 2006.

Por: Juan Carlos Moya

Después de que el sol se ocultó detrás de las nubes, Mario Rivera se sentó en la banca del muelle y se quedó mirando cómo las palomas volaban sobre la laguna.

Cruzó las piernas y quizá le hizo falta un cigarrillo en los dedos, pero como buen ‘marinero’ decidió conformarse con la brisa que corría por La Alameda.

Ya no importaba el pasado, pero Mario insistió en recordar el nombre de su padre, lo mencionó en voz baja, con melancolía: “Comandante Amable Rivera”. Lo dijo para volver a los años de la infancia y evocar al militar administrando el negocio, recio, corpachón, con la voz de trueno.

Cuando El Comandante regentaba el muelle, solo había una embarcación y Mario tenía 10 años. Estudiaba en la Escuela Simón Bolívar y corría por el parque con sus amigos en las mañanas de sol. Se escapaba de clases, le gustaba remar, subir al bosque del Itchimbia.

“Extraño mi parque”, pensó Mario y desde el puerto examinó el puente de piedra y las matas de pasto salvaje. Con esmero reconstruyó en su memoria, los sauces llorones cerca del Churo, el arupo que florecía cerca del Observatorio Astronómico, el olor inconfundible de los cipreses sembrados frente al Banco Central, los arrayanes que circundaban la pequeña laguna y que ensombrecían la fachada de la Clínica Ayora.

“Todos los días corren ladrones por aquí”, sus palabras sonaron enérgicas. Mario se negó a olvidar las mujeres que paseaban con guantes blancos y sombrillas, los donceles vestidos con ternos de casimir inglés y mocoras en la cabeza, la tertulia y el cortejo que se iniciaba con las miradas y los saludos.

En esos años, Mario añoraba cambiar sus pantalones bombachos de mozalbete por los largos y solemnes de un caballero. Nació en la Mejía y Guayaquil, frente al Palacio Presidencial y fue creciendo con la disciplina de El Comandante, con los olores del cuero de sus botas y el betún militar. Desde niño fue coleccionando el aroma del pan caliente que se metía por las ventoleras abiertas y el perfume triste de la lluvia. El cielo entonces era azul marino y todavía la parroquia no respiraba el humo de los buses. Eran los años del tranvía, los años en que las gallinas enloquecían a la ciudad, cuando pasaban los caballos y los coches.

El crepúsculo llegó con un sol enrojecido y Mario supo que la jornada terminaba. En la mañana Luis, su hijo, le había ayudado con la clientela dispersa, cobrando a dólar el paseo de media hora, mientras él descansaba en la proa de Zeus, su barca más querida.

Mario quiso mentirse y pensar que la tarde podía ser como en su juventud. El crepúsculo había llegado y se sintió llamado por la laguna, por ese ritual solitario que siempre repetía desde los 20 años: desamarró al bote de nombre As y subió con la misma pericia y protocolo de El Comandante. Mario no solo había heredado los aparejos de navegación, sino también la vigilia que su padre ofrecía para La Alameda.

Después de heredar el muelle y el único bote, Mario compró 10 más, eran los años del ‘boom’ del petróleo y la patria se llenaba de dinero y políticos.

Cuando el sol de fuego golpeó la enorme palmera del centro de la laguna, Mario tomó los remos y condujo con suavidad el esquife hasta el túnel oscuro que formaba el puente milenario. Cruzó con docilidad, sus ojos iban clavados en el agua verdosa, y sufrían con la contabilidad inevitable del fondo oscuro de la charca: botellas de aguardiente, zapatos rotos, puchos, medallas de vírgenes ahogadas, suces de los días de la dictadura militar, puñales limpios de la sangre ajena, cartas de amor, lágrimas de suicidas y sobre todo fundas, fundas con cemento de contacto.

Mario hundió los remos con la misma fuerza que el Comandante le había enseñado y se imaginó que espantaba peces espadas y carpas dormidas, animales que en su niñez tímida y obediente pescaba con un hilo nailon.

“No vienen colibríes ni gringos”, pensó el canoero y le preocupó que La Alameda esté tomada por vendedores de caramelos con cuchillos ocultos.

El agua se abrió mansa y turbia a la nariz de la canoa. Mario sintió la espalda sudorosa y el corazón más vivo que en la mañana. Se arrimó al islote donde estaba El Titanic, El Vikingo, Pirata, Orión, Quito, su ejército sin bitácora.

Recordó con una sonrisa que sobre ellos, habían navegado los hijos del presidente Camilo Ponce Enríquez, una pandilla de mocosos y colegiales, Enrique Ayala Mora, y hasta el ex presidente Rodrigo Borja, que hacía de la charca su gimnasio público.

“Qué bueno que nunca vino Mahuad por aquí, sino me hundía El Titanic”, pensó Mario Rivera medio en serio, medio en broma. Y se veía condenado a encallar en medio de la bruma de sus recuerdos.

Resignado ya, a conocer con pesar que a la medianoche, ladrones, violadores y betuneros descalzos, corren por La Alameda, por el potrero manchado de sombras y saltan anónimos al agua.

Se bañan un buen rato y luego deciden tomarse las canoas. Las desatan de la palmera y entonces, drogados y felices, como una flota de piratas, navegan sin rumbo por el agua sucia.

ANEXO 7.8.

Crónica 8

Título: Alex Aguinaga: El Poder en la redonda

Publicada en revista *Mundo Diners*, septiembre 2002

Por Esteban Michelena

Crónica 8

Título: Alex Aguinaga: El Poder en la redonda

Publicada en revista *Mundo Diners*

Por Esteban Michelena

Septiembre 2002

Esas callecitas tan vivas del barrio La Tola... Un niño más bien flaco, de cabellos rubios al aire, iluminados por el sol de agosto. Otros enanos de caritas pícaras, coshcos o greñudos; pantalonetas flojas y zapatos deslenguados. Todos corren en pos de un balón número tres, de esos hechos a mano en cuero vivo, a los que había que untar vela de sebo y ajustar el “poncho”, para que el inoportuno “bleris” no desbarate las jugadas.

Por canchas, el quebrado asfalto del tradicional vecindario; luego, el Parque Central de Los Laureles, al norte de Quito. Por arcos, los sacos y camisas de los pequeños peloteros. Alex Darío Aguinaga Garzón fue feliz así, con poco.

Pero con la pelota, pegada a sus pies como animalito cómplice e incondicional a su alegría. Y con el fútbol, que no los juguetes ni la ropa ni el remoto viaje a la playa, como inagotable exploración a los territorios de la dicha. Alex jugaba tres y cuatro partidos de aquellos de a diez goles primer tiempo, veinte se acaba. Hasta que el sol abandonaba el escenario y la cosa devenía en una épica de arcos abandonados y mete gol gana.

Caída la tarde, el pequeño no era el mismo. “Me encantaba comer chocolate y ver las películas de Frankenstein, Drácula o La Momia. Pero llegaba la noche y yo –sonríe, consintiéndose- tenía miedo a la oscuridad”. Que ahí se esconden los monstruos, le decía a Marcelo, su hermano menor y compañero de cuarto.

Un beso de mamá y el ángel de la guarda cuidaban su sueño. Y Alex dormía a pierna suelta hasta el otro día en que, ni bien despachado el desayuno, “siempre había una pelota y niños con quienes armar un partido”, recuerda el campeón, quien de entre sus amigos de infancia conserva el recuerdo de Giancarlo y Jorge Almeida, un “carnal” a quien ve cada vez que la redonda lo lleva a los Estados Unidos.

Una de aquellas tardes, Alex fue habitado, para siempre, por una mágica sensación. “Hacía goles, pero no me di cuenta de todo lo que me ocurría, hasta la primera vez que vi como un tiro mío viajó por el aire y, finalmente, infló unas redes. ¡Uff! Eso de ver cómo el balón sacude la red es muy fuerte, la plenitud, el motivo”.

Mas, para Alex, la vida en rosa se le daba cuando, además de estar jugando pelota, su olfato detectaba esa inolvidable y romántica imagen que conserva de su madre. Doña Susana Garzón en la cocina,

puesta delantal, toda ella azorada, horneando un pastel de vainilla. “Ese olor en toda la casa... Yo veía a mamá, olía la torta, me la imaginaba. Y salía corriendo... a jugar fútbol”.

Pero en el hogar del contador público Rubén Darío Aguinaga, el pastel de vainilla no fue cosa de cada domingo tarde. “Había que esperar el cumpleaños tuyo o el de uno de los hermanos, y a veces tampoco hubo pastel. Papá tuvo hasta tres trabajos, se sacaba el aire para sostener el hogar”, cuenta Alex, citando a su padre guayaquileño, actual director de deportes del Colegio Americano, instructor de fútbol y ex réferi de básquetbol.

La vida en familia, alimentada de armonía y cimentada en la decencia, constituye una de las certezas fundamentales del gran Alex con que hoy cuenta el país. De aquello, no olvida un sábado trascendental cuando todos embarcaron en el Subaru de papá y fueron de paseo a la campiñas de Machachi.

Alex Darío tendría unos doce años y su exultante adicción por la pelota era motivo de charlas familiares. Esa tarde su madre reveló un secreto. “Te gusta tanto la pelota, mijito. No te compliques porque, sabes, yo, de niña, también jugaba fútbol”.

Desde entonces, Alex contó con el confeso acuerdo de su madre que, forjando con los tres hermanos y el papá, toda una cofradía de futbolistas, entendió de mil amores la resistencia que su niño tenía respecto de ir a la escuela y sacar puro veinte.

“Cuando estaba en el Borja no aceptaba eso de estar encerrado, aprendiendo cosas que no quería o que, de niño, uno no entiende”. Alex se asomaba a la ventana de la escuela y de reajo miraba la cancha de césped: verdecita, linda, tendida. “Lo que sí me gustaba era el recreo”.

Y claro, alentado por el Hermano Vicente, uno de sus primeros promotores, para cuando andaba en quinto grado, Alex y su hermano Marcelo eran una versión quiteño-futbolera de los espectaculares Globbe Trotters. La escuela, con su rector -el Hermano Francisco- a la cabeza, se congregaba para disfrutar malabares y golazos, de esos con que luego, durante el primer torneo interescolar junior, los niños Aguinaga reventaron a cada selección que se puso por delante.

Para 1980, Alex Darío ya suscitaba la alegría popular vistiendo los colores del Ciudad de Quito, el imbatible equipo infantil de la capital con que, en un campeonato sudamericano librado en la canchita de tabla del Coliseo J. C. Hidalgo, el precoz mediocampista ya se consagró como goleador y mejor jugador.

Poco a poco, el fútbol se fue llevando al niño y también al jovencito. “Ahora que me doy cuenta, no tuve ni las fiestas ni el desorden de la juventud. El único paseo de colegio que recuerdo fue a las piscinas del Castillo de Amaguaña. Añoro eso que no tuve, pero no creo que la vida me deba nada”.

Para mediados de la secundaria, Alex debió dejar el colegio Marista y graduarse en un nocturno, el UNP. Pronto, ya formó parte de las menores del Deportivo Quito. Luego vendrían las selecciones

juveniles y su sensacional vinculación al Necaxa mejicano. Todo, hacia 1988, cuando apenas tiene veinte años de edad y, con el corazón a punto de penal, toma otra decisión de finales: las campanas de la Iglesia El Carmelo repican por Alex, quien -de a terno blanco- se casa con Mariasol Sánchez, guapa colegial de solo 18 años. Al día siguiente, se marcha al DF.

DESPUÉS DE DIOS, LA GUERRA

Alex acepta que esa transferencia, entonces se dijo que por 250 mil dólares, ha marcado su vida. Pero no cree en hitos, sino en las consecuencias permanentes de hacer las cosas lo mejor posible todo el tiempo. “Lo que quiero para mí, lo que me gusta, no se lo encargo a nadie: es mi lucha, es mi guerra, es lo mío”.

Agrega que lo que ahora le ocurre pasa por esa forma de encarar las cosas. “Soy demasiado exigente conmigo mismo, trabajo muy duro para que lo que haga pase por lo perfecto. No es tan bueno. Empiezas a actuar así con los que te rodean y eso puede distorsionar las relaciones con los que más quieres”.

Familia y compañeros incluidos, Alex...

- Pierdo y me enojo conmigo. Y esto es algo que quiero administrar mejor, pues incluso mi esposa sabe que por lo menos en tres horas no puede dirigirme la palabra. Pero, bueno, están los niños, que con su inocencia y cariño logran que uno acepte que sí, que esta vez perdió.

La tuya es la carrera más exitosa del fútbol ecuatoriano actual: no solo has llegado, te quedaste y hay futuro...

- “Siempre jugué y juego igual, honrada y apasionadamente. Las cosas van cambiando. Ahora, te juegas prestigio internacional, dinero y oportunidades. Y si bien, antes de saltar a la cancha, yo le ofrezco mi trabajo a Dios y le ruego por que al minuto 90 llegue ileso, una vez que he hablado con Él, no pienso en nada que no sea jugar ese partido como si fuera el último.

Que cada uno tiene su ser superior, dice Alex. Entre el talento de capitán del combinado nacional, la pelota y Dios existe una relación intrincada y tenaz. “Dios generoso me ha dado el talento de jugar fútbol. En la cancha, yo lucho por que lo que haga sean labores dignas de Él. A veces ganas, otras pierdes, pero yo me juego cada minuto”.

Mas, el fútbol se juega en la tierra y con mortales. La posesión de la pelota, el patear un penal, “constituyen un poder que se ejerce y se goza, pero que también pesa. Viene lo del respeto a la pelota, a tu trabajo, a tus compañeros, al rival. Jugar limpio y en las mejores condiciones, no esperar que el otro caiga. Crecer tú y el equipo, todo el tiempo”, sentencia.

A sus 32 años, fijo en el seleccionado ecuatoriano desde los Juegos Odesur del 84, tres veces campeón de México y uno de la Concacaf, dos veces nominado mejor futbolista de México y tres para mejor extranjero, una vez el mejor de todos, según el diario Esto y, de yapa, declarado el mejor jugador de la

década en la liga de ese país, la vida de Alex parecería ser resultado de un plan ejecutado con obsesión.

Nada más equivocado. El zurdo es enfático en vivir el presente, pues el pasado es anecdótico pero ya no está y el futuro se construye, cada día. “El fútbol, cualquier rato te deja. De modo que desde muy chico yo siento que es el presente el tiempo en que se juega la vida”.

Ahora último te lesionaste en medio de duros partidos con brasileños y argentinos, ¿qué pensaste en esos momentos?

- “Pasa por ahí lo que digo: una lesión puede acabar todo en un segundo”. Alex se calla. Se viene la imagen del capitán, cojeando. O contra Argentina, desvanecido. Ese rostro tenso y angustiado. “Uno siente dolor y, claro, para consolarse, intenta comprobar, ilusionado, que puede seguir. Pero no siempre puedes seguir y tampoco sabes qué tan grave es la lesión. Esa duda mata”.

Patear un penal con un estadio y un país enloquecidos porque el balón castigue las redes...

- “Es una responsabilidad y un poder que te otorgan los compañeros y para el cual te has preparado. Están la suerte y la calidad, trascender las emociones cruzadas que asisten ese rato. El resto, son segundos... Yo, miro a la red.

¿Y fallarlo?

- “Uno se hunde, siente cómo se hunde. Son segundos pero sientes que, increíblemente, bajas los brazos. Y ahí viene el resto: o te sobrepones o te abandonas”.

Ganar: cuestión de guerreros y generales, Alex

- “Ganar es sobreponerte a tus miedos, a tus fantasmas, a la hinchada, a ti mismo. Y, más allá, salir tranquilo con la relación que tuviste contigo mismo en los 90 minutos”.

¿Y perder?

- El precio de traicionarte a ti mismo. Ahora, las derrotas son aun más numéricas y anecdóticas que las victorias. Las lesiones, esas son las verdaderas derrotas.

Habría frío en la soledad de la derrota...

- La derrota tiene un mérito: te abandona a solas contigo mismo y uno se va conociendo mejor, repasa lo que hizo, lo que no hizo, por qué y cómo lo hizo. Te acompaña un buen rato y duele. Duele, pero enseña.

Perder, en un país que asume el fútbol como una frustración colectiva...

- Hay un trabajo, unos jugadores, unas ciertas posibilidades, un sueño. Pero hay que ubicarse: estamos en una zona difícil y jugamos contra varias de las mejores selecciones del mundo.

Y para colmo, muletillas cursis como esa del “ni un paso atrás”...

- Una vox populi que unos tararean con más fe que otros. Que para unos es apoyar cuando las cosas van bien y dar con todo cuando no marchan. Acá, uno de los problemas es que cada quien maneja su verdad.

O aquella de que “todos somos la selección”...cuando conviene y en un país en soletas

- Un país en crisis donde quienes jugamos fútbol no estamos en una burbuja de cristal. Pertinente es revisar la historia y hallar que, desde que somos país, no ha existido un gobierno que no sea responsable de lo que pasa.

Un país fracturado con regionalismos a ultranza. Eso, ¿se expresa ahí dentro, en el combinado?

- El país fue históricamente fundado así y eso hay que considerar. En otras selecciones, debo decirlo, sí noté un fuerte racismo e incluso mediocres preocupados, no de surgir ellos sino de que tú caigas.

¿Y eso se repite en esta selección?

- Esto no pasa solo acá, sino también en Latinoamérica, donde los celos profesionales no se los encamina en positivo. Con este equipo, puedo asegurar que ‘la familia’ está unida y va bien. Se ha crecido, somos diversos y eso es riqueza. Imagínate, si todos fuéramos idénticos...

EL DF, ELLA Y YO

Sentado en la sala de su casa, en México DF, Alex y los suyos miraron los reportajes que la televisión difundió a propósito del homenaje que el fútbol de ese país, con 110 mil almas apretujadas en el Estadio Azteca, le rindió hace poco. Más que un tributo, Alex lo leyó como un reconocimiento a un trabajo serio realizado durante diez años.

- Cuando estuve en el estadio con mis hijos y mi esposa, apenas sí asumí lo que estaba pasando: momentos de vértigo, flashes dispersos, desconcertantes. Luego vas a la tele y empiezas a entender. Esa vez, mientras veía tomas del estadio repleto de fanáticos, sí pensé en que ahí se han jugado dos finales mundiales de fútbol, que ahí mismo han sido aclamados jugadores como Pelé. Y que ese mismo estadio te quiere, te respeta y te aplaude.

Siempre expresas gratitud y cariño para tu esposa. Se casaron jovencitos, siguen juntos y felices...

- Cuando llegamos a México, con un pasado pequeño y un futuro brumoso, lo hicimos solos. Cuando nació mi hijo, estuvimos solos: ella y yo. Nosotros no tuvimos nadie a quien contar nada. Ella y yo. Eso nos ha fortalecido y nos ha hecho crecer como pareja. A Mariasol le agradezco la forma en que lleva el hogar, la alegría y la paz que me proporciona.

Alex chiquito, científico; Cristiani, actriz y Mariasol de peluchito. Bueno, estás hecho ¿no?

- Feliz es quien tiene un trabajo del que va y viene contento, porque deja allí todo su esfuerzo. Feliz es el que tiene una familia a la que ama y que le ama. Sí, mi Alex (10) me dice que será un científico. Cristiani (8) está feliz con su debut como actriz. Me fascina todo esto: la convicción del niño, la forma en que el equipo de Televisa trata a la pequeña. Eso, verlos a gusto consigo mismos, seguros y queridos.

Falta ir al mundial con Ecuador. Alex ¿y si esta vez tampoco seda?

- Sea o no, la que corre es mi última eliminatoria. Para cuando termine, tendré 34 años y el físico no será el mismo. Ya no es como cuando tenía 23: me bajaba de un avión y jugaba 90 minutos. Ahora, cada vez, cuesta más.

Eres un jugador símbolo en México y aunque todavía no en el epicentro, sí estás en el mapamundi de los grandes...

- Para nadie es fácil la vida, solo que unas veces te llueve más que otras. ¡Ah! el fútbol, la pelota, la vida. Tan parecidos, tan duros: ahora te dan, mañana te quitan.

ANEXO 7.9.

Crónica 9

Título: Los cuerpos desnudos venden autos, ¿pero pueden vender ideologías?

Publicada en Revista *Gatopardo*, Mayo 2014

Por Marcela Ribadeneira

Crónica 9

Título: Los cuerpos desnudos venden autos, ¿pero pueden vender ideologías?

Publicada en Revista *Gatopardo*, Mayo 2014

Por Marcela Ribadeneira

Los cuerpos desnudos venden autos, ¿pero pueden vender ideologías?

Publicado el mayo 16, 2014 por Marcela Ribadeneira / Victoria Joaquín

La acción sucede desde década atrás, pero empieza a arraigarse como método de protesta en Ecuador. Crueldad animal, explotación sexual, recesión. Los motivos para desvestirse y protestar sobran.

La desnudez de deidades mitológicas y religiosas en la pintura clásica —cuando era escandaloso que la mujer de carne y hueso mostrara su pantorrilla— no molestaba ni a nobles ni plebeyos. Venus, Rómulo o Cupido, todos con pieles de porcelana, que se intuyen frías, sin pulso, sin rastro de vello; más cercanas al mármol que a la carne. Piel que no son pieles, sino velos de gracia. Estos desnudos asépticos vendían pasajes bíblicos, mitológicos e históricos que pretendían enseñarle virtudes y valores al observador, adoctrinarlo.

Siglos después, el desnudo sigue vendiendo, aunque ya es no matizado por pinceles, sino por herramientas como la cirugía y el Photoshop para exaltar su sexualidad. Perfumes, automóviles, bebidas alcohólicas. Sí. El cuerpo femenino lo comercializa todo. Agrupaciones como FEMEN, de Ucrania, protestan contra esta sexualización de los cuerpos. En septiembre del año pasado, dos mujeres del colectivo irrumpieron, topless, en un desfile durante la Semana de la Moda de París. En sus cuerpos se leían frases como “fashion fascism”. Mediante su página de Facebook, FEMEN explicó que ejecutaría más intervenciones “hasta que cada mujer del planeta despierte del sueño de sus opresores (...) Nos rebelamos en contra de la explotación de las mujeres en la industria de la moda”. Una acción similar tuvo lugar hace varios meses, en Quito, en el debate del nuevo Código Orgánico Integral Penal. Algunas mujeres, que defendían el aborto, argumentaron sus motivos ante la Asamblea Nacional, pero el episodio terminó en caos cuando dos activistas se desnudaron en el Pleno. En su piel se leía el mensaje “respeten nuestros cuerpos”. Otro grupo, desde el balcón superior las apoyó y mostró también sus pechos. Pero las manifestaciones de este tipo no solo buscan devolverle a la mujer la autonomía sobre su cuerpo. A inicios de este mes, activistas del grupo Anima Naturalis apilaron sus cuerpos desnudos —pintados con ‘sangre’— dentro de una jaula, en la plaza de Sant Jaume, Barcelona. El performance, realizado por noveno años consecutivo, buscaba denunciar la crueldad hacia los animales en la elaboración de abrigos de piel. “Queremos que los consumidores sean conscientes del atroz sufrimiento que se oculta detrás de este negocio cruel”, dice Alicia Gascón, de Anima Naturalis, al portal Cubasi. Las imágenes impactan, sí. A estos colectivos se suman la

agrupación española Los Diablos de Moja (que hicieron un calendario nude para protestar por la caída del presupuesto 2014), las trabajadoras sexuales de Argentina, (que frente al Parlamento y con los torsos desnudos pedían la regularización del trabajo sexual) y el pintor Piotr Pavlenski (quien completamente desvestido clavó sus testículos a los adoquines de la Plaza Roja, en Moscú, como protesta en contra del Kremlin), entre otros. Es el cuerpo como medio de advertising. Como dice Ann Hutsol, portavoz de FEMEN: “Si la sexualidad se usa para vender autos y galletas, ¿por qué no usarla también para proyectos sociales y políticos?” Sin embargo, la pregunta que queda en el aire es si la ideología que se quiere vender puede o no trascender la noticia freak a la que se reduce una acción de este tipo. ¿Qué perdura? ¿La anécdota o el mensaje?

ANEXO 7.10.

Crónica 10

Título: Cristiano Ronaldo, discípulo humilde.

Publicado en revista *Gatopardo*, julio de 2012.

Por: Sabrina Duque.

CRÓNICA 10

Título: Cristiano Ronaldo, discípulo humilde.

Publicado en revista *Gatopardo*, julio de 2012.

Por: Sabrina Duque.

Hace unos años, en el salón de juegos del club de fútbol Sporting de Lisboa, un chico se pasaba el tiempo apuntando con un dardo al centro de un tablero. Los adolescentes que compartían la sala se divertían a su alrededor con el fútbol y la mesa de ping-pong. Él tenía doce años y una cara de estreñido, el ceño fruncido y los labios apretados: le daba rabia fallar. El director de la escuela, Aurelio Pereira, aún recuerda esa cara de enfadado. La misma de cuando le ganaban en ping-pong, la misma de cuando lo derrotaban en billar. El gesto irritado de un niño que no se permitía perder. Semana tras semana, el chico insistía en lanzar el dardo al centro del blanco. El ojo calibrando la puntería certera. El pulso firme y el empuje del antebrazo. Hasta que un día se volvió casi infalible. Pereira, su primer maestro, a quien el exalumno visita cada vez que pasa por Lisboa, descubrió en este acto su perfil obsesivo. Todos eran trabajadores. A ningún otro chico le importaba perder a la hora del descanso. Salvo a Cristiano Ronaldo.

Los fans de Ronaldo en Facebook son un país casi cinco veces más poblado que Portugal. Es el atleta más activo en internet y un pionero en los contratos publicitarios que incluyen redes sociales. Gracias a la marca de champú Clear, que lo auspicia, los fans de Ronaldo pueden elegir el próximo peinado de su ídolo. Estos contratos, según Forbes, lo convierten en el segundo futbolista que más gana en el mundo después de David Beckham: recibió casi cuarenta y tres millones de dólares en 2011. Como Beckham, Ronaldo es vanidoso. Se repeina con gel y posa en los partidos cuando la cámara lo enfoca. El delantero inglés Wayne Rooney bromeó diciendo que instalaron espejos más grandes en el vestuario del Manchester United cuando el portugués llegó al equipo, procedente del Sporting.

Aurelio Pereira detiene el auto cada vez que divisa en el camino a niños jugando fútbol. La obsesión del maestro de Ronaldo, Figo y Nani es educar talentos. Hoy es el coordinador de reclutamiento del Sporting Clube de Portugal y dice que su trabajo es encargarse de dar confianza a los chicos que llegan al equipo. El Sporting no es el club más rico de Portugal. Ni el que despierta las mayores pasiones. En un país que divide su corazón entre el Benfica de Lisboa y el Porto de Oporto, el Sporting es el equipo tímido que gradúa estrellas directo a los mejores clubes de Europa. En su escuela, considerada una de las mejores del mundo, se entrenan, estudian y duermen chicos de todo Portugal. Algunos dicen que su arma secreta es Aurelio Pereira, un lisboeta que habla con calma y camina resuelto. En sesenta y tres años, las entradas han ampliado su frente y enmarcado sus ojos azules. Cuando conoció a Ronaldo, este era un chiquillo desnutrido. Después de seis años bajo su tutela, el Manchester United pagó quince millones de euros por su alumno, que apenas era mayor de edad. De allí Ronaldo pasaría al

Real Madrid a cambio de la mayor cifra jamás pagada por un futbolista. El niño despeinado que cuando debía descansar de jugar contra los demás competía contra sí mismo frente a un tablero de dardos, se convirtió en un joven de cabellera engominada que hoy no se avergüenza de decir que es el mejor jugador de fútbol del planeta. Un futbolista excepcional con fama de arrogante.

Aurelio Pereira —como tantos en Portugal— no entiende por qué ven al chico al que educó durante años como un arrogante. Fuera de Portugal no caen bien las declaraciones autosuficientes de Cristiano Ronaldo, ni su falta de timidez para declarar que se merece los premios que ha ganado. Pereira no se explica por qué le reprochan la pose, la mirada, el peinado, las respuestas cuando le preguntan por él mismo, la ropa, la obsesión por ganarlo todo. «Al contrario de lo que se piensa, es un chico extremadamente humano», dice Pereira. Paulo Cardoso también fue profesor de Ronaldo. Era el técnico del equipo infantil del Sporting. Hoy también rechaza la idea de que CR7 sea arrogante. De los primeros tiempos de Ronaldo en el Sporting, cuenta que cada día se preguntaba: «¿Cómo educamos a alguien así? ¿Diciéndole que es igual a los otros?». Dice que entendió que esa fórmula no funcionaría. «No podemos esperar que quien desde niño es considerado el mejor, no tenga autoconfianza o una autoestima altísima. ¿Para qué la falsa modestia?». Pereira dice que su labor con los chicos es enseñarles a respetar y a nunca despreciar a los otros. Porque eso no es de portugueses. En el Sporting, Pereira y Cardoso exigieron a Cristiano Ronaldo más desde que era chico y condujeron su carácter obsesivo a la búsqueda de la perfección.

La ilusión de Aurelio Pereira era ser maestro de primaria. Sus padres, preocupados porque tuviera un buen salario, lo empujaron a una carrera técnica. El fútbol lo devolvió a su vocación. Tras cada jornada de trabajo, se ponía la camiseta de entrenador y preparaba a los chicos de su barrio. Después volvió al Sporting, donde había jugado a los catorce años, y como su director técnico llevó al equipo a ganar el campeonato portugués en los años noventa. Mientras Cristiano Ronaldo vivió en Lisboa, Pereira fue su maestro. El Míster —como se llama aquí a los directores técnicos— tiene un modo de estar tan calmo como su voz. Su bigote se curva con una sonrisa mientras muestra en su teléfono celular los mensajes de texto que intercambia con sus discípulos. Es un día de verano de 2012, en Portugal el fútbol está de vacaciones y toda la hinchada está atenta a la Eurocopa en Ucrania y Polonia. Mientras camina frente a las canchas de la Academia del Sporting, Aurelio Pereira se ajusta los lentes y muestra uno de los últimos mensajes recibidos. Es de su exalumno Silvestre Varela, seleccionado de Portugal, que le escribió desde Ucrania después de anotar el gol que definió el partido. En un país de diez millones de habitantes, Pereira es el único entrenador al que diez de los convocados portugueses a la Eurocopa 2012 han llamado Míster.

Cristiano Ronaldo tenía la libertad de un niño de la calle, de esos que roban fruta del árbol del vecino, escalan muros, juegan pelota en el camino hasta que es hora de dormir. Con su madre trabajando el día

entero como cocinera, él y sus tres hermanos estaban casi solos. CR7 iba a la escuela en Funchal, la capital de Madeira (un archipiélago portugués más cerca de Marruecos que de Europa), y después salía a jugar fútbol con sus primos y también con los amigos de su hermano Hugo, diez años mayor. Quizás ahí fue construyendo su estilo de correr: bien estirado, como para parecer más alto. En la cancha hay jugadores que corren como desesperados. Otros lo hacen con gesto aburrido. Cristiano Ronaldo avanza erguido, con la columna vertebral alargada hacia el cielo, y brazos y piernas se difuminan con la velocidad. Mientras la pelota está entre sus pies, es imposible mirar a otro lado. Cuando Cristiano Ronaldo corre, es el pavo real más veloz del mundo.

El número 7 del Real Madrid terminaría un maratón en el minuto setenta y cinco de un partido de fútbol si lo corriera a la misma velocidad con que driblea en la cancha. Sobre un césped y rodeado de defensas, según la revista alemana *Der Spiegel*, el jugador alcanza los 33.6 kilómetros por hora. Con ese estilo de correr llegó a probarse en la cancha del Sporting en 1997. Los entrenadores de divisiones menores, Paulo Cardoso y Osvaldo Silva, vieron a un chiquillo flaco y débil en cuyo cuerpo no se adivinaba al atleta de 1.85 metros de altura y ochenta kilos de peso en que se convertiría. Pero cuando la pelota llegó a sus pies, la cancha se convirtió en su autopista. Una premonición: hoy ese terreno lo cruza el Eje Norte-Sur, la vía rápida que atraviesa Lisboa. «Comenzó a fintar a los otros a una velocidad increíble. Miré a Osvaldo Silva. Él me miró. Y nos preguntamos: ‘¿Qué es eso?’», recuerda Cardoso, un cuarentón jovial con las primeras canas asomando entre sus cabellos negros. Al final de la práctica, los adolescentes rodearon al recién llegado y le preguntaron quién era.

El chico veloz que corría erguido tenía once años y —según el primer documento del club que menciona a Cristiano Ronaldo dos Santos Aveiro— era un «jugador con un talento fuera-de-serie, técnicamente muy evolucionado. Se destaca su capacidad de drible en movimiento o parado». Al día siguiente de aquella primera prueba lo citaron en una cancha mayor, porque se había corrido la voz de un prodigio. Ése fue el día en que Aurelio Pereira vio a su discípulo por primera vez. Era su segunda prueba y jugaba de nuevo con adolescentes. Uno de ellos lo marcaba con insistencia y se le pegaba a la espalda. Él detuvo el balón y le dijo: «Oye, chico, ten calma». Pereira recuerda que eso le pareció una gran muestra de carácter. También que pensó que nunca habían tenido un alumno tan joven de interno en la escuela. Los chicos llegaban a los catorce o quince. Convenció con un informe al director financiero de aceptar la propuesta del Nacional de Madeira, donde jugaba Ronaldo: cambiarlo por los cuatrocientos cincuenta mil escudos (unos veinticinco mil euros) que debían al Sporting. Nunca habían pagado tanto por un niño.

Meses después, Cristiano Ronaldo se mudó a Lisboa. Tenía dificultades para aceptar que las cosas no salieran como quería. No le gustaba ser contrariado. Había cambiado la libertad de las calles de Funchal por los horarios de una academia. «Pronto nos dimos cuenta de que necesitaba de cariño, de apoyo. Estaba lejos de su mamá y el ambiente le era totalmente extraño», dice Cardoso. Lloraba todas

las noches y se dormía junto al balón como si éste fuera su peluche. Era un niño de doce años que compartía habitación con muchachos de quince. En Portugal continental, quienes llegan desde los archipiélagos son vistos como gente cerrada. Los isleños tienen una coraza. Así apareció Cristiano Ronaldo ante los ojos de los otros. Bruno Militão, quien en aquella época también corría detrás de la pelota en las categorías infantiles, recuerda a un chico a quien sus contrincantes gastaban bromas por su fuerte acento madeirense, un portugués cerrado, con labios que casi no se despegan. Al final de aquella primera temporada, Cristiano Ronaldo ganó todos los premios de Mejor Jugador en todos los campeonatos. Con los años, Militão lo vio dejar la timidez, convertirse en un bromista y despojarse de aquello que no lo dejaba encajar: empezó a hablar como un lisboeta. Sus maestros describen a Cristiano Ronaldo como un niño tímido que aprendió a abrirse, un chico querido por sus compañeros y un alumno humilde pero insatisfecho.

Dicen que Maradona no se despegaba nunca de la pelota, ni aunque la práctica no incluyera balones. Del basquetbolista yugoslavo Drazen Petrovic, sus entrenadores decían que no lo sacaban de la sala de entrenamiento ni con un fusil. Al niño Cristiano Ronaldo solían encontrarlo de noche medio escondido en el gimnasio del Sporting haciendo amagues con el balón, llevando dos pesas en cada pie. Más de una década después, el Wall Street Journal contó las horas que había jugado en un año y declaró a Ronaldo el deportista que más trabaja. En 2010 su obsesión por la perfección fue tema de un comercial. «Yo no pierdo en nada», decía para promocionar las tasas de interés del Banco Espirito Santo. Las imágenes se abrían con Ronaldo que lanzaba un dardo y acertaba en el centro del tablero. No era un truco de cámara. El chico al que Aurelio Pereira vio fallar docenas de veces tirando dardos en su tiempo libre ahora es capaz de ensartar sin dificultad un tiro al blanco para un comercial donde bastarían sólo su rostro y su voz.

Al final de uno de los partidos de la Eurocopa 2012, Bruno Prata, un famoso periodista portugués, pidió un psicólogo para Cristiano Ronaldo. «Cuando esté menos obcecado con las victorias, con los goles y con él mismo, todo será más fácil», escribió. Volvió sobre un punto común en las críticas locales al delantero: su exagerada obsesión por ganar. Unos días después, la selección nacional perdería las semifinales en tanda de penales frente a España. En ese último partido, Ronaldo no alcanzó siquiera a patear. Un golpe para alguien que a los veintiún años había declarado que estaba dispuesto a todo para ganar. El mundo lo tomó como un acto calculado de vanidad: anotar el gol para salir en las fotos que anunciarían la llegada de Portugal a la final. El presentador británico Piers Morgan, dijo a manera de provocación que aún no averiguaba si Ronaldo era un gran cazador de gloria o sólo un aguafiestas de penales sobrevalorado. Pero el entrenador portugués, Paulo Bento, declaró que él había decidido el orden de los penales mucho antes. Además de su obsesión por triunfar a Ronaldo se le acusa en la prensa local de nunca jugar bien en los partidos importantes. Que no sabe

jugar en las Eurocopas. Que tampoco funciona en los Mundiales. Que no juega en equipo. Que no aparece cuando se le necesita. Que solo sirve para jugar por el club que le paga el sueldo. Que no hace nada en la selección porque ahí no gana millones. Los portugueses le han dicho de todo a CR7, menos arrogante.

Pero arrogante no es una palabra desterrada del vocabulario portugués. Según el Priberam, el diccionario de la lengua portuguesa, muestra arrogância quien desprecia al oponente. Así llamaron a Drogba, cuando dijo burlón que estaba «temblando de miedo» porque el oponente de su Chelsea en la Liga de Campeones era el Benfica de Lisboa. En la liga local, también se ha hablado de la arrogancia de Hulk, el brasileño que fue figura del Porto, quien se mostraba como un superhéroe, no hacía pases a nadie y fue acusado de golpear a un guardián del estadio del Benfica.

Fuera de su país, Ronaldo se ha hecho fama de arrogante, de sentirse superior. La prensa china lo llamó egoísta y arrogante, por ser apático en sus respuestas y poner cara de aburrido. Los ingleses le llaman ‘Cocky Ronaldo’, algo así como fanfarrón. La israelí Bar Refaeli, ex novia de Leonardo Di Caprio, tuiteó durante un partido: «Lo único que puedo pensar cuando veo a Ronaldo es que su gel debería estar prohibido». Algunos jugadores bailan después de anotar un gol. Dani Alves —jugador del Barcelona— lo hacía en los partidos de la selección brasileña. Pero desde que Cristiano Ronaldo bailó con su compañero Marcelo la canción «Ai se eu te pego», del brasileño Michel Teló, el baile se ha convertido en un síntoma de arrogancia. En un partido contra el Rayo Vallecano, Alves fue reprendido en público cuando empezó a bailar para celebrar un gol. El capitán Carles Puyol interrumpió con un gesto el contoneo y el entrenador Pep Guardiola se lamentó sobre la falta de respeto al adversario: «No lo volverán a hacer. No es un acto de jugadores del Barcelona». Alves tuvo que disculparse. En España, hay equipos que se quejan de que cuando el Real Madrid va ganando, CR7 hace pases sin mirar y toda suerte de piruetas de exhibición que no haría si estuvieran empatados. Mohamed Alí afirmó que no existía arrogancia si la podías sostener. El doctor House dijo que la arrogancia debía ser ganada. A Ronaldo lo llaman arrogante porque está convencido de que es extraordinario. «En este momento —dijo cuando le preguntaron quién era mejor jugador, si Messi o él— creo que soy yo». El Real Madrid acababa de ganar la Liga española. No está solo. Santiago Segurola, del diario español Marca, escribió durante la Eurocopa que Ronaldo le recordaba al Maradona del Mundial de 1986. En la misma fecha, el propio Maradona declaró al Times de India que Cristiano y Messi eran los mejores jugadores del mundo y que a Ronaldo deberían hacerle una estatua en el centro de Lisboa. Una idea nada compatible con el discreto espíritu portugués, donde el mayor ídolo del fútbol, Eusebio, se ganó una prudente estatua en una de las entradas del estadio del Benfica. Casi nada en Cristiano Ronaldo es discreto. Nadó hasta la extenuación para conseguir un mejor físico en nombre de la técnica. Los músculos fuertes ayudan a mantener la velocidad y ampliar la resistencia. Él se muestra, y durante temporadas pareció que escogía prendas apretadas con colores que lo hicieran

resaltar entre la multitud: rosas, celestes, rojos y gamas fosforescentes. En el último comercial de Nike aparece junto a otros futbolistas. Su papel es hacer de sí mismo: entrena en el gimnasio, busca en el vestuario una camiseta tamaño infantil y después sale a la cancha con pose de modelo y ombligo al aire. Ronaldo es capaz de burlarse de su propia fama de vanidoso. Él sabe que no siempre fue así. También lo sabe su mejor amigo, Fábio Ferreira, un ex-jugador que hoy atiende mesas en un restaurante de Lisboa y que fue su compañero en los primeros años del Sporting. Hay una foto de 1998 del equipo donde Ferreira abraza a un niño despeinado y bajito que aprieta la boca y cierra los ojos. Casi todos son más altos que ese niño. Sonríen con la boca abierta, hinchando el pecho adornado con el escudo del león, ensayan poses de crack. Todos menos Ronaldo, el único de aquella promoción que se convertiría en estrella. El único al que en ese entonces molestaban por su acento. El mismo que todavía hoy visita a Ferreira en Lisboa y que pide la aprobación de su madre para sus novias. El profesor Cardoso dice ahora que una prueba de la humildad de Ronaldo es que cuando regresa a Lisboa prefiere reunirse con sus viejos amigos y buscar a sus antiguos maestros que juntarse con el jet set de la capital.

Al futbolista al que una marca de champú le paga por cambiarse de peinado para cada partido le gusta conservar en su vida a la gente que lo critica. «Me alegro de cada vez que me jalaron de las orejas —dijo en la televisión española—. Si no fuera por mis primeros profesores, no sería el jugador que soy ahora». Saber perder es una materia poco explorada en el fútbol. El entrenador colombiano Francisco Maturana repite que «perder es ganar un poco». El español Luis Aragonés, dijo alguna vez que en el fútbol «hay que ganar y ganar y ganar y volver a ganar y ganar y ganar». Guardiola sentenció: «El miedo a perder es la razón fundamental para competir bien». Al futbolista mejor pagado de Europa siempre le ha dolido perder, aunque fuera una convocatoria. En el tramo final de un campeonato juvenil de inicios de siglo XXI, el Sporting de Lisboa viajaba a Madeira. Ronaldo contaba los días para jugar frente a su familia. Era la primera vez que competiría allí. Leyó la convocatoria cuatro veces, pero no se encontró en la lista. Se puso a llorar. Cuando fue a reclamar, Aurelio Pereira le explicó que era la consecuencia de una indisciplina en el colegio. El Mister lo dejó en Lisboa, castigado. A ningún entrenador le gusta ver perder a su equipo, pero Pereira prefirió arriesgar algunos puntos por la estrella ausente que la disciplina de sus jugadores. Esa vez, el niño que hoy es candidato a su segundo Balón de Oro le dijo que entendía. Ronaldo dice hoy que es una de las lecciones más valiosas que le han dado.

Cristiano Ronaldo se ha vuelto un símbolo de arrogancia. Su porte al correr es una postal decorativa. Sus goles de cabeza son publicidades para champú. Su frustración en el campo es cinematográfica. Los cinco pasos que retrocede antes de patear un tiro son una escena teatral. La forma que tiene de apretar los labios es su sello de insatisfacción. Mirar a Cristiano Ronaldo ofrece múltiples interpretaciones. A fines de junio de 2012, Cristiano Ronaldo quiso darle un regalo a su hijo, que

cumplía dos años. Después de anotar de cabeza el gol que puso a Portugal en las semifinales de la Eurocopa, salió corriendo hacia un extremo de la cancha, rodeado por sus compañeros, que reían y lo abrazaban. Después, corrió hacia la cámara de televisión gritando «¡Para ti, para ti!» y mandó un beso con las dos manos. En Twitter, en seguida, aparecieron los mensajes rabiosos de quienes creyeron leer en sus labios un «Messi, Messi», igual que el cántico que le dedican las tribunas adversarias.

Leo Messi es una lección pendiente para Ronaldo. Desde que las barras de los equipos adversarios descubrieron que cantarle ese nombre lo molesta más que citar a su madre y a su nacionalidad, el argentino se le aparece en todas las canchas. John Carlin, un periodista inglés que escribe de política y deporte, dice que el Ronaldo que juega en la Liga española es ejemplo de un chico humilde y buena persona. En especial por los insultos que aguanta desde las gradas. En 2011, le preguntaron a Ronaldo por qué las barras le silbaban y le dedicaban el ‘Messi, Messi’. «Yo creo que por ser rico, por ser guapo, por ser un gran jugador las personas tienen envidia de mí. No tengo otra explicación». Acababa de salir de un partido y tenía tres puntos recién cosidos en el pie. En un mal día dijo lo que pensaba. En la Eurocopa, la barra de Dinamarca se lo cantó cada vez que tocó la bola o erró los goles. Al final, le preguntaron por los cánticos. «¿Saben dónde estaba Messi a estas alturas en Copa América? ¡Eliminado, en su país! ¿No es peor?», contestó. Después de ese partido, los lusitanos hicieron un voto de silencio con la prensa que quebraron al llegar a semifinales. En Colombia, a Messi le preguntaron por el comentario de Ronaldo. «No tengo nada que decir sobre él», zanjó ‘La Pulga’.

A fines de abril de este año, Aurelio Pereira viajó a España. Cristiano Ronaldo lo había invitado a su casa en Madrid. Lo recibieron como a uno más del clan. En estos años el Míster se ha vuelto amigo de la madre del jugador y sigue pendiente de CR7, como en las primeras épocas. El maestro se sigue preocupando por él, como cuando le dieron la banda de capitán siendo todavía demasiado joven. Ronaldo y Pereira se sentaron a conversar varias horas, como siempre que se encuentran. Charlaron sobre una preocupación compartida: el Sporting no es campeón en Portugal hace más de diez años. Si Pereira repite un elogio sobre Ronaldo es aquel sobre su capacidad de escuchar. También hablaron de Messi, ese argentino que se le ha vuelto un desafío. Como en 2007, cuando Kaká obtuvo el FIFA World Player y Messi quedó segundo. Él, en tercero, frustrado como cuando los dardos no llegaban al blanco. Al año siguiente acertó: se ganó el Balón de Oro de France Football y el FIFA World Player, dejando a Messi, otra vez, de segundo. Después el jugador del Barcelona ha ganado tres veces el Balón de Oro. Cuatro años después, Ronaldo sigue afinando la puntería para ganarle los premios. El Míster le dijo que el argentino es bueno para él. «Si no tuvieras un jugador con quién competir, podrías adormecerte. Hoy te despiertas con un objetivo. Messi es tu desafío permanente». El alumno estuvo de acuerdo. El maestro Pereira ha dado una última lección.