

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



El periodismo literario de Guillermo Thorndike:
Una lectura de *El año de la barbarie* (1969) como pieza fundacional del género en el Perú y
Latinoamérica

**TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
PERIODISMO**

AUTOR

HANGUK JESUS YUN BENDEZU

ASESOR

MIGUEL ANTONIO SANCHEZ FLORES

Lima, enero, 2021

Resumen

Esta tesis postula a Guillermo Thorndike (Lima, 1940-2009) como uno de los primeros exponentes del periodismo literario contemporáneo en América Latina y en Perú por su libro *El año de la barbarie* (1969). En este texto, Thorndike combina las técnicas del periodismo literario con recursos de su estilo y su propuesta como autor, para reconstruir un episodio histórico. El uso de este género le permite recrear la tensión y los dramas humanos envueltos en el incidente, y de esta manera narrar la historia de un modo más vívido y cercano. Como marco teórico, la tesis recoge el debate sobre la definición del periodismo literario y las distintas etapas que atraviesa este género en América Latina y Perú. La investigación también revisa la biografía del autor y su forma de entender el periodismo, a través de entrevistas con personalidades que lo conocieron o estudiaron. Además, presenta un análisis narratológico del libro, explorando su utilización de las técnicas narrativas. Al estudiar a Thorndike, esta tesis enriquece la comprensión sobre cómo se forjó el periodismo literario en su vertiente contemporánea en América Latina y Perú, y aporta a la valoración de un autor muchas veces soslayado.

INDICE

Introducción	i
Capítulo 1: El periodismo literario: la aventura de representar la realidad	1
1.1 Sobre el periodismo literario	1
1.2 ¿Objetividad o veracidad?	5
1.2.1 Límites y licencias del periodismo literario	10
1.3 La aventura de representar la realidad.....	15
Capítulo 2: Aproximaciones al periodismo literario en América Latina y Perú	21
2.1 Tres momentos del periodismo literario en América Latina y Perú	21
2.1.1 Cronistas de indias: palabras desde el nuevo mundo	22
2.1.2 El modernismo o la invención de un género	24
2.1.3 El periodismo literario contemporáneo	28
Capítulo 3: Apuntes sobre Guillermo Thorndike	41
3.1 Vida y obra de un periodista literario	41
3.1.1 Thorndike periodista.....	43
3.1.2 Los libros de Thorndike.....	50
Capítulo 4: Narratología de <i>El año de la barbarie</i>	58
4.1 Resumen y propuesta de <i>El año de la barbarie</i>	58
4.2 Modelo de narratología desde el periodismo literario.....	62
4.2.1 Narración por escenas.....	63
4.2.2 Registro de diálogos	71
4.2.3 El manejo del punto de vista.....	76
4.2.4 Caracterización de personajes, situaciones y ambientes	81
Conclusiones	88
Bibliografía	92
ANEXOS.....	100

Introducción

Si hubiera que ubicar a Guillermo Thorndike (Lima, 1940-2009) en un hipotético mapa del periodismo peruano, lo más probable es que su nombre se asocie a categorías como la de fundador de medios, autor prolífico, periodista desmesurado y versátil, o también —en el espectro negativo de valoración— al del personaje vinculado a medios de comunicación que sirvieron a gobiernos autoritarios. Está claro, no obstante, que su figura como periodista literario sería menos determinante al tratar de definirlo.

El aparente olvido de esta faceta de Thorndike no es menor. A pesar de haber publicado más de una treintena de libros —muchos de los cuales muestran características del periodismo literario—, el autor no ha sido lo suficientemente estudiado por su aporte a este género. Una búsqueda en los repositorios digitales de tesis de universidades peruanas no arroja casi ninguna investigación al respecto¹. La única tesis hallada, elaborada para esta universidad por el periodista Mario Rodríguez, se centra en el análisis del libro *Los topos: la fuga del MRTA de la prisión de Canto Grande* (1991). Si bien se trata de un aporte, es solo una tesis frente a una voluminosa obra.

De acuerdo con diversos estudios y antologías (Jaramillo, 2011; Carrión, 2012; Herrscher, 2012; Puerta, 2013; Ventura, 2018), a mediados del siglo XX se forjó la vertiente contemporánea del periodismo literario en América Latina y Perú, con autores como Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez y Elena Poniatowska. La obra de Guillermo Thorndike comenzó a publicarse en este mismo periodo, guarda semejanzas a nivel

¹ La búsqueda fue realizada en el Registro Nacional de Trabajos de Investigación (Renati) y en los catálogos digitales de las bibliotecas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Universidad Nacional Federico Villareal (UNFV), Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Universidad de Lima, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y Universidad San Martín de Porres (USMP), casas de estudio que cuentan con carreras de Periodismo y Literatura.

técnico y temático con estos autores, y es mucho más prolífica. Sin embargo, no ha sido incluida dentro de estos estudios².

Esta tesis pretende contribuir al estudio de la obra de Guillermo Thorndike y postularlo como uno de los iniciadores del periodismo literario en la región y en Perú. Además, considera que su libro *El año de la barbarie* (1969) es la primera exploración exhaustiva del género que lleva a cabo el autor peruano en formato de libro. En este texto, combina las técnicas del periodismo literario con rasgos propios de su estilo, para reconstruir un episodio histórico. Se trata de una fórmula que Thorndike —ciertamente con algunas variantes— continuaría explorando en libros posteriores.

¿Cómo se define el periodismo literario y cuáles son las posibilidades expresivas de este género? ¿Por qué se debe considerar a Guillermo Thorndike como uno de los iniciadores del periodismo literario contemporáneo en América Latina y Perú? ¿Qué coincidencias existen entre el peruano y los y las autores coetáneos a la publicación de su obra? ¿Qué características y técnicas del periodismo literario están presentes en *El año de la barbarie* (1969) y cómo fueron empleadas? ¿Con qué finalidad recurre Thorndike al género para la escritura de este libro? ¿Qué lugar ocupa dentro de la producción del autor y cómo dialoga con el resto de su obra? ¿Cuál es su aporte al periodismo literario? Esta tesis reflexiona sobre estas preguntas.

El primer capítulo expone la problemática en torno al periodismo literario, identifica las características y dicotomías del género, y propone una definición basada en las reflexiones de sus estudiosos. El segundo capítulo traza un mapa de la evolución del género en Latinoamérica y Perú, rastreando la presencia de las características planteadas en el capítulo anterior. Además, esta cronología permite situar a Guillermo Thorndike y estudiar su obra en función de ello. El

² Otros autores que no han considerado la referencia a Guillermo Thorndike como autor fundacional del periodismo literario contemporáneo en América Latina son Calvi (2010), Darrigrandi (2013), Ramírez (2014), Chillón (2014) y Palau-Sampio y Cuartero-Naranjo (2018), por citar algunos.

tercer capítulo es una breve biografía del autor desde la perspectiva del periodismo literario. Sintetiza los hitos de su carrera, su concepción del género y el estudio de su obra. Para esta biografía se emplearon entrevistas en profundidad con periodistas que conocieron o investigaron a Thorndike. El capítulo final es una lectura narratológica de *El año de la barbarie* (1969) desde la perspectiva del periodismo literario. La narratología es una técnica cualitativa empleada para estudiar los elementos formales de un relato (Alberca, 1970, p.9). En el análisis de este capítulo, se usa la técnica para enriquecer una lectura enfocada en cómo dialoga el libro con este género.

De entre toda la obra de Guillermo Thorndike, se optó por analizar *El año de la barbarie* (1969) porque es el primer libro de su obra que muestra un uso extensivo de las técnicas del periodismo literario. Además, es el primer libro que escribe el autor peruano luego de haber cursado estudios en Estados Unidos, país en el que por aquel entonces el “nuevo periodismo” —que es una expresión del periodismo literario— gozaba de gran influencia. Por último, se trata de un texto coetáneo a otros referentes latinoamericanos del género, con los que existen varias semejanzas.

Publicado en 1969 en la editorial Nueva América, *El año de la barbarie* es una investigación de los hechos relacionados a la revolución del Partido Aprista Peruano³ de julio de 1932, ocurrida en Trujillo, que se dio en un contexto de persecución política y violencia, establecido por el régimen autoritario del presidente Luis M. Sánchez Cerro (1889-1933). Muy en el estilo de Thorndike en tanto reconstrucción de hechos históricos, el libro busca aclarar este episodio, pero también recuperar la experiencia personal de las personas que vivieron los incidentes (Thorndike, 1969, p. 12-14), mediante un relato cargado de escenas dramáticas, que resulta

³ Uno de los partidos políticos más antiguos de la historia del Perú. El sociólogo Tirso Molinari señala en *Sucedió en el Perú* (2006) que el APRA y la Unión Revolucionaria inauguran la historia de los partidos en el país en 1931. En aquel entonces, como señala Manrique (2009), el partido aprista era considerado la esperanza de los sectores populares (p. 18).

vívido y cercano pese a los años transcurridos. La hipótesis de esta tesis es que se trata de un libro que, conteniendo los rasgos de identidad de la obra de Thorndike, es también una pieza fundacional del periodismo literario contemporáneo para América Latina y Perú, en tanto emplea sus cuatro técnicas características: narración por escenas; registro de diálogos; caracterización de personajes, situaciones y ambientes; y manejo de punto de vista.

Si bien algunas investigaciones (Carrillo, 1999; Ruíz Ortega, 2009; Rodríguez, 2013; Noboa, 2016) reconocen a Guillermo Thorndike como exponente del género, no existe un estudio que, partiendo de una genealogía del periodismo literario, sitúe y ahonde en su obra. Esta tesis es un intento por aportar en esa dirección: profundizar en la lectura del periodismo literario de Guillermo Thorndike.



Capítulo 1: El periodismo literario: la aventura de representar la realidad

El propósito de este capítulo es proponer una definición de periodismo literario. Como no existe un consenso establecido sobre el género, se presentan los planteamientos de los autores, se identifican características y, en base a ello, se plantea una definición. A continuación, se contraponen los conceptos de objetividad y veracidad periodística en una reflexión necesaria para entender los límites del periodismo literario. Por último, se estudia la condición del género como medio que emplea, al igual que la literatura, la palabra para representar la realidad. Desde esta perspectiva, se explora su capacidad expresiva. De esta manera, el capítulo establece tres características del género —la hibridación, la veracidad y la pretensión expresiva—, que luego serán útiles para el análisis narratológico de *El año de la barbarie* (1969), de Guillermo Thorndike.

1.1 Sobre el periodismo literario

En principio, se trata de un género sobre el que existen pocos consensos. Desde la selección del nombre, la discusión no ha llegado a un punto de acuerdo. En la literatura académica, entre las denominaciones empleadas para referirse al género figuran las siguientes: crónica periodística, periodismo literario, periodismo narrativo, literatura de no ficción, entre otras. Siguiendo la propuesta de Chillón (2014) en *La palabra facticia*, en esta tesis se emplea periodismo literario. Esta denominación designa que la vinculación que existe entre ambos campos de conocimiento —periodismo y literatura—, cuenta con una larga y asentada tradición, y pone de manifiesto la voluntad creativa en la elaboración de la obra periodística (p. 33). En ese mismo sentido, Palau-Sampio y Cuartero-Naranjo (2018) sostienen que en el debate académico ha primado tradicionalmente la locución periodismo literario (p. 963).

En contraste, las otras locuciones se muestran imprecisas, pues apuntan a cualidades ambiguas o limitantes. La definición de periodismo narrativo es inexacta, ya que lo narrativo es un rasgo

ubicuo y transversal a todos los géneros. Como sostiene Chillón (2014), en cualquiera de sus formas, sea de manera explícita o implícita, el periodismo es siempre narrativo, ya que se basa o tiene como propósito el contar una historia (p. 33). Por otra parte, la denominación crónica alude desde el nombre al concepto de tiempo. Para Mignolo (1982), la crónica es un relato fuertemente estructurado por la secuencia temporal, y para Villoro (2006), esta trata de sucesos en el tiempo. Así pues, crónica es una locución específica que podría excluir a textos que sí muestran otros rasgos más generales de pertenencia al género. Por último, literatura de no ficción es una expresión imprecisa ya que todo texto —incluso una nota informativa— tiene un componente de ficción, entendido este como el proceso de transformar la realidad en palabras por medio de la intervención del autor (Ramírez; 2004, p. 43). Pese a que esta investigación prefiere la denominación periodismo literario, en citas literales aparecen algunas de estas variantes.

Pero no solo la elección del nombre es problemática. Al tratarse de un género híbrido —en el que convergen periodismo y literatura— su definición también es objeto de debate. Bastenier (2001) reconoce que se trata de un género en el que resalta la hibridación y en el que se usa el máximo de recursos expresivos. Además, es recurrente una personalización por parte del autor de la obra o, dicho de otro modo, un manejo de los recursos informativos para construir una historia que muestre su estilo (p. 78).

En su estudio sobre los mecanismos de la ficción, Ramírez (2004) propone que el periodismo literario se da cuando el autor, sin apartarse de los acontecimientos reales, combina los componentes informativos para componer personajes, atmósferas y situaciones, con el propósito de alcanzar calidad literaria (p. 44).

Mientras que Chillón (2014) sugiere que se trata de un género en el que la mutua influencia del periodismo y la literatura remarca un carácter híbrido, y en el que es predominante un acuerdo

explícito o implícito de veracidad y un uso mínimo del componente de ficción, que según el autor es inherente a todo relato de palabras. Además, el uso de los recursos y técnicas literarias no solo tiene un propósito estético, sino también busca representar la realidad en su complejidad (p. 70).

Para Herrscher (2012), una característica de este periodismo es, además del uso de las técnicas literarias y del compromiso de contar los hechos con veracidad, su capacidad de transportar al público a la esencia de la historia, mostrando la voz, la lógica, la sensibilidad y los puntos de vista de los personajes involucrados. De esta manera, el periodista representa y permite al público entender una realidad ajena (p. 30-32).

En tanto, Jaramillo (2011) reconoce la tradición e historia del género dentro de la literatura latinoamericana y su condición híbrida. Para el autor se trata de una narración más desarrollada de un hecho verídico, generalmente narrada en primera persona o con considerable participación del yo narrativo (p. 17).

Ventura (2018) explora la tradición latinoamericana del género y su carácter híbrido, en el que se combinan distintas técnicas literarias y periodísticas, pero destaca al género como una narración verdadera que incorpora la subjetividad del autor. Además, se trata de un ejercicio tan literario como humano, en tanto involucra la comprensión de una realidad distinta y desconocida, “la voluntad de reflejar un encuentro con el otro” (p. 519).

Las reflexiones recogidas pertenecen a autores que, desde distintos ámbitos —el ejercicio profesional, la academia y el mundo editorial— han estudiado en años recientes el periodismo literario. De esta exposición de ideas es posible extraer algunas características comunes que ayudan a formar una definición.

En primer lugar, se trata de un género híbrido. Bastenier (2001) se refiere a la hibridación con el término mestizaje y lo explica como el uso de diversos recursos expresivos (p. 75). Otro autor que destaca esta cualidad es Villoro (2006), quien bautizó al género como el “ornitorrinco de la prosa”, aludiendo a su condición inclasificable y al hecho de que permite emplear técnicas muy diversas.

Una segunda característica es la capacidad del periodismo literario para darle sentido y acercar al público a una realidad determinada y muchas veces desconocida. A diferencia de géneros periodísticos que se limitan a informar o resumir los hechos acontecidos, el periodismo literario capta la complejidad del acontecimiento y lo retrata con mayor cercanía y profundidad. Para Chillón (2014) los textos de este género poseen una “ambición cognoscitiva y estética más arriesgada, que trata de destilar un conocimiento verdadero de la realidad social” (p. 277). En tanto, Carrión (2012) denomina a los ejemplos de periodismo literario como “artefactos” producidos por la subjetividad del autor. Estos “artefactos” son capaces de comunicar el sentido de una realidad. “Los cronistas serían mensajeros que han sabido entender e interpretar esa compleja realidad que luego acercan al lector a través de estas crónicas” (p. 15). Por ello, gran parte del éxito de las obras de periodismo literario depende de captar la esencia de los sucesos y personajes, saber comprender y transmitir los matices sociales y humanos involucrados (Hoyos, 2003, p. 26).

Por último, la tercera característica es el compromiso de veracidad, que es ante todo una aspiración ética y una garantía de calidad. Sobre la veracidad, Ramírez (2004) señala que es la característica que diferencia entre un relato de periodismo literario de una novela. En la veracidad radica el crédito y la calidad del texto periodístico (p. 33). Herrscher (2012) destaca el compromiso ético de la veracidad y subordina la calidad literaria a su cumplimiento. “Podemos hacer volar nuestra pluma para que brille lo que vimos y lo que escuchamos. Pero lo que no vimos, lo que no escuchamos pertenece al reino de la novela” (p. 275).

De uno u otro modo, estas tres cualidades parecen las más recurrentes en las reflexiones de los autores. Siguiendo a estos, se propone la siguiente definición:

El periodismo literario es un género híbrido que surge de la mutua influencia entre el periodismo y la literatura. No se ocupa de contar la realidad con pretensiones objetivas, sino que es una representación de esta, mediada por la palabra y la subjetividad del autor. Su propósito es transmitir la esencia de una realidad, acercándola y volviéndola comprensible para el público. Para ello, emplea técnicas y recursos literarios, sin descuidar el compromiso de la veracidad periodística.

1.2 ¿Objetividad o veracidad?

Desde la ortodoxia, se han planteado algunas críticas al periodismo literario. En concreto, el concepto de objetividad es quizá el que mayor cuestionamiento genera. Pese a que cada vez es más frecuente desestimar este concepto, su impronta continúa vigente (Espeche, 2012, p. 5). Por ello, conviene revisar su validez y contraponerla con el concepto de veracidad. Este último más presente en reflexiones desde el periodismo literario.

Siguiendo la definición que expone Espeche (2012), la objetividad es el retrato de la realidad sin aditamentos personales. Así, el periodista sería capaz de captar la realidad, libre de su propia subjetividad, logrando que la noticia sea una reproducción de esta (p. 5). Tomasi (2005) recupera la definición de objetividad del escritor Cela: “un espejo plano”, una visión especular de la realidad (p. 14). Mientras que Restrepo (2001) recoge la definición de Rosenthal para el *New York Times*: “distancia, exclusión de puntos de vista personales e inclusión de diversas perspectivas”. Dicho de otro modo, “la realidad sin comentarios ni interpretaciones” (p. 2). En esta visión más ortodoxa⁴ la noticia es equivalente al hecho real (Espeche; 2012, p. 4).

⁴ Se trata de una corriente periodística que se popularizó en el modelo de prensa anglosajón, en la segunda mitad del siglo XIX, de acuerdo con Espeche.

Pese a su validez en muchos medios de comunicación, los que incluso la emplean como eslogan (Humanes, Mellado, Márquez; 2017, p. 166), la objetividad es un concepto bastante criticado. En *El blanco móvil*, Bastenier (2001) sostiene que no es un valor alcanzable por el periodismo, ya que los hechos que se cuentan son siempre inseparables de una carga de opinión. Así, desde la selección de las palabras empleadas para construir una noticia existe una carga subjetiva (p. 25). Por ejemplo, el autor propone pensar la noticia de un emigrante africano que ha matado a un español en la ciudad de Madrid. Si la noticia comienza con la mención a la palabra emigrante, el autor estará sugiriendo una relación entre la procedencia geográfica y el hecho de haber asesinado. Por el contrario, si la palabra se coloca en el último párrafo esta carga valorativa se reduce. De acuerdo con Bastenier (2001), distintos autores y diarios optan por alternativas distintas frente a decisiones como esta, trasluciendo una posición subjetiva (p. 26).

Cualquier obra periodística posee una carga subjetiva, ya que está elaborada por una persona determinada, con sus propios prejuicios, valores, sensibilidad y formación. Además, esta persona parte de su propio enfoque y modo de presentación de la información, diferente al de otros (Peralta, 2004, p. 15). Es decir, la obra periodística es indesligable de la subjetividad. Caparrós (2007) lo dice con estas palabras: “Todo texto, digo, está escrito por alguien, es necesariamente una versión subjetiva de un objeto narrado”.

De esta manera, la percepción de distintos autores frente a un hecho determinado es diferente (Ramírez, 2004, p 20). Ello puede explicar por qué, al confrontar un mismo acontecimiento, las coberturas de dos periodistas suelen variar. Un ejemplo de ello es el libro *A sangre fría* (1966), de Truman Capote. Tras el asesinato de la familia Clutter en 1959, muchos diarios locales y de alcance nacional estadounidenses publicaron la noticia en sus páginas, pero ninguno de estos textos es equivalente entre sí, ni es comparable con el libro de Capote. Aunque todos proceden de la cobertura de un mismo hecho concreto, cada texto —y el de Capote en especial— representa la realidad de una forma distinta (Chillón, 2014, p. 101).

Por otra parte, la realidad que cuenta una obra periodística no es la realidad en sí misma. Para Bastenier (2001), la realidad en sí es inaprensible por la reproducción mediante la palabra⁵. Si se considera que la obra periodística reproduce la realidad no es porque en efecto lo haga, sino por una convención social (p. 26).

En tanto, Chillón (2014) sostiene que la palabra es un vehículo de conocimiento y de aprehensión del mundo. En ella, la experiencia humana pasa por el tamiz de ser pensada y sentida lingüísticamente. Así, la realidad que se presenta en un texto depende de la mediación de la palabra (p. 45). Chillón (2014) concluye que no existe una reproducción objetiva de la realidad, sino muchos modos diferentes de representación, algunos más propiamente ficcionales y otros más cercanos a la narración verídica del periodismo literario, todos ellos emparentados por su condición lingüística (p. 46).

En el campo de la lingüística también se cuestiona la idea de que la palabra es capaz de reproducir el mundo de forma directa, como sugiere la tesis de la objetividad. En *Curso de lingüística General* (1916), de Saussure, se muestra que la relación entre el significante y el significado⁶ de un signo lingüístico es arbitraria, es decir, que el concepto asociado a un objeto y la palabra que usamos para designarlo no guardan relación (1945, p. 93). Así, la palabra no podría capturar el mundo real, pues de por sí es una mediación arbitraria.

Por su parte, Hall (1997) señala que “los signos no portan sentido, no son el objeto [de la realidad]”. Por ejemplo, la relación entre el signo árbol y el árbol real de la naturaleza no existe,

⁵ De hecho, la idea del lenguaje como medio de reproducción del mundo es anacrónica. En *Las palabras y las cosas* (1966), Foucault (como se citó en Pena Voogt, 2013) propone que la visión de un lenguaje absoluto capaz de reproducir de forma directa el mundo pierde vigencia a partir del siglo XVI. En la época Clásica que inicia en el siglo XVII, la experiencia del lenguaje se comprende como la experiencia de la representación. Y, posteriormente, en la época Moderna, se le entiende como objeto de estudio, tal como ocurre con otras disciplinas (p. 66-67).

⁶ Para Saussure, el significado es equivalente al concepto y el significante a la imagen acústica que este produce. Por ejemplo, para el signo árbol, el concepto será la idea abstracta de lo que es un árbol, mientras el significante la imagen mental que surge cuando pensamos en el vocablo árbol.

ya que el signo no contiene en sí mismo el valor del objeto, ni mucho menos es el objeto en sí. Para el teórico, el sentido parte de la relación entre los objetos de la realidad y el sistema conceptual creado por los hablantes, que suele operar como representación de los objetos de la realidad (p, 5-7).

Como se ha visto, el concepto de objetividad es cuestionado desde distintas perspectivas. Y la capacidad que se le atribuye de reproducir la realidad como si fuera “un espejo plano” —la noticia como la realidad misma— es negada por los distintos autores. No obstante, como disciplina que pretende contar los acontecimientos de la realidad, el periodismo demanda una relación con los hechos reales. Ante esta necesidad, el concepto de veracidad, comúnmente citado por estudios sobre periodismo literario (García de León, 2000; Fernández, 2005; Ramírez, 2014) es una alternativa más apropiada.

A diferencia de la objetividad, la veracidad no es un imperativo sino una aspiración ética. Se entiende como la exigencia, guiada por criterios profesionales de la actuación periodística, de buscar la verdad. No se trata de ir tras la verdad objetiva de los hechos, sino de una pretensión, una actitud frente a estos (Barata, 2003, p. 315-317).

Una opinión compartida por diversos autores es que la veracidad es el elemento diferenciador del periodismo y la literatura (García de León, 2000; Fernández, 2005; Ramírez, 2014). En su búsqueda por contar una realidad dotándola de una cualidad estética, el periodismo literario no debe perder de vista la veracidad (Perdomo, 1998, p.19).

Rasgos apreciables en literatura como la creatividad y el estilo de un autor deben, en periodismo literario, estar subordinados a la veracidad y honestidad periodística (Monjas, 2017, p. 3). Como propone García de León (2000), el mundo imaginativo del creador no es el centro de atención de la narración, sino la realidad relatada. El interés del lector depende de la correlación entre lo escrito y la realidad identificable (p. 336).

Sobre la relación con lo real, Chillón (2014) señala que “la actitud de los interlocutores se basa en un acuerdo explícito o implícito de veracidad, y no en afán inventivo alguno”. La elaboración periodística debe estar subordinada al principio de veracidad, en tanto es necesario respetar el carácter real del asunto tratado (p. 70).

A través del trabajo periodístico riguroso, el autor respeta la veracidad de los hechos comprobados o, en caso de no haberlos comprobado, explica las limitaciones de la información. Esto es lo que algunos autores denominan, según Ramírez (2014), como el “pacto con el lector” (p. 59).

Si bien no emplea el concepto de veracidad, Carrión (2012) habla de ciertos compromisos éticos. Uno de estos consiste en tratar de mantener al margen la tentación ficcional. Para el autor, este periodismo parte de “un contrato con la historia” por tratar de representar con justicia una realidad particular. Por ello es necesario que quien escriba, aunque se sumerja en la investigación, mantenga cierta distancia de lo narrado (p. 28).

La propuesta de Ramírez (2014) resulta más concreta. El concepto que el autor emplea es el de “veracidad verificable”. Este consiste en respaldar cada afirmación, dato o hecho en una fuente. Incluso las figuras retóricas como metáforas deben subordinarse a una “construcción narrativa subjetivamente honesta” (p. 30).

Otro autor que reflexiona sobre la verificabilidad en el periodismo literario es Chillón (2014), quien considera que estos relatos deben ser verificables, debido a que la representación del periodismo literario parte de lo comprobable (p. 70). En este sentido, la verificabilidad puede entenderse como un mecanismo que contribuye a la aspiración de veracidad.

Antes de concluir esta sección, conviene recordar una polémica que recupera Manriquez (2015). Se trata de la crítica planteada al “nuevo periodismo” estadounidense por sectores

periodísticos más tradicionales, cultores de la objetividad. En concreto, se acusó a los autores —Wolfe, Capote, Thompson, entre otros— de violar las reglas periodísticas, ser ostentosos, vanidosos y no siempre exactos (p. 21). Más que una crítica justificada, esta confrontación muestra dos maneras distintas de entender la capacidad del periodismo de aprehender la realidad: la del periodismo objetivo y el literario. Mientras el primero pretende reproducir la realidad sin carga subjetiva —como se ha visto, propósito bastante dudoso—, este último busca representarla reconociendo la subjetividad.

Como recuerda López Pan (2010) el periodismo literario es, en tanto combinación de dos disciplinas distintas, objeto de polémica. Los amplios márgenes de libertad y transformaciones que ha producido este género motivaron discusiones sobre su rigurosidad. Una de las más recurrentes es, como se ha visto en este capítulo, el respeto por el rol ético de transmitir la realidad (p. 98-99). Rol que por otra parte encuentra validez en la alusión al concepto de la veracidad.

Planteada la problemática sobre la veracidad, es necesario profundizar en cómo este concepto se maneja en la práctica del periodismo literario, es decir, en los límites y licencias que la veracidad permite a los autores que emplean técnicas literarias para contar hechos reales.

1.2.1 Límites y licencias del periodismo literario

La base de un texto periodístico —sea literario o no— es la información, el contenido del que se nutre el autor para poder contar la historia. Sin embargo, la información no siempre contiene todos los detalles, vivencias, escenas, acciones, que demanda una historia. Una dificultad no menor si se piensa en el periodismo literario, que aspira a contar historias con la profundidad que poseen los textos puramente literarios (Chillón, 2014, p. 68). Para maniobrar con esta limitación, los exponentes del género emplean algunos recursos.

De entre los muchos libros de periodismo literario, *A sangre fría* (1966), de Capote, es uno de los más conocidos. Dividido en cuatro capítulos, narra el relato del asesinato de la familia Clutter en el pueblo de Holcomb, Kansas, Estados Unidos. Pero, además, traza un perfil psicológico de los asesinos, y profundiza en los pormenores de la investigación policial. Es un ejemplo paradigmático de periodismo literario, en el que Capote llevó al extremo el proceso de dotar la información de un cariz literario, es decir, de emplearla para construir un relato a la vez literario y periodístico (Chillón; 2014, p. 277).

En la elaboración del libro, Capote tenía ante sí la información: documentos, testimonios, observaciones. De todo ello, hizo una selección de información que le permitiría encauzar este entramado en el sentido de la narración que estaba construyendo. ¿Cómo logró el autor recrear toda la historia en una narración continua y rica en detalles como es la del libro? ¿Disponía Capote de toda la información para alcanzar su objetivo?

De acuerdo con Ramírez (2004), para cubrir los vacíos de información, el autor empleó lo que se conoce como un método comparativo. En otras palabras, a partir de la información que poseía dedujo que un hecho puntual pudo haber ocurrido y lo incluyó como tal dentro de la narración (p. 27). Por ejemplo, al narrar el inicio del último día de la vida de Eran Herb Clutter, padre de la familia asesinada, Capote contó que su desayuno fue una manzana y un vaso de leche, y que posteriormente se asomó a contemplar el pastizal que rodeaba su granja. Así lo escribió Capote en el libro, aunque él mismo no supiera —según la lectura, aparentemente ningún testigo acompañaba a Clutter en aquel momento— que el desayuno fue una manzana y un vaso de leche, ni tampoco sabía cómo se veía exactamente el pastizal a esa hora de la mañana. En cambio, había otra información que sí poseía el autor: sabía que Clutter desayunaba aquellos alimentos todas las mañanas, y visitó meses después aquel pastizal, capturando con su observación los detalles que luego usaría para narrar. De este modo, aún limitado por la

información para crear la escena del último día de vida de Clutter, Capote resolvió el problema apegándose a la información que sí manejaba (Ramírez, 2004, p. 28).

La escena que construye Capote es tan vívida y detallada que pareciera que el autor estuvo ahí el día que ocurrió, aunque no fue así. Ramírez denomina a esta técnica empleada para recuperar la esencia de una escena, una legítima recreación de hechos verídicos (2004, p. 29). Dicho sea de paso, las escenas que reconstruye Capote aspiran a la cualidad literaria de ser absolutas, es decir, de mostrarse totalmente convincentes. A propósito de algunos relatos literarios, Vargas Llosa (2017) comenta que “muchas veces se superponen a la historia y la reemplazan, como ocurre con *La guerra y la paz*. Es una novela tan absolutamente extraordinaria que los lectores llegan a creer que así ocurrieron las cosas en la realidad, aunque los historiadores se han empeñado en demostrar que Tolstoi se tomó muchas libertades” (p. 137). Del mismo modo, a partir de la información, los testimonios y los antecedentes, los periodistas literarios reconstruyen escenas veraces y convincentes, ricas en descripciones y detalles, que aspiran a la profundidad y aparente totalidad de las historias literarias.

Otro ejemplo de la recreación de hechos verídicos se da en *Operación masacre* (1957), de Walsh. En este libro, el argentino reconstruye el asesinato del régimen del presidente Pedro Eugenio Aramburu contra civiles en un descampado de José León Suárez, Buenos Aires. En la escena del tiroteo, Walsh narra con detalle lo ocurrido. Véase el extracto:

“Sobre los cuerpos tendidos en el basural, a la luz de los faros donde hierve el humo acre de la pólvora, flotan algunos gemidos. Un nuevo crepitar de balazos parece concluir con ellos. Pero de pronto Livraga, que sigue inmóvil e inadvertido en el lugar en que cayó, escucha la voz desgarradora de su amigo Rodríguez, que dice: ¡Mátenme! ¡No me dejen así! ¡Mátenme! Y ahora sí, tienen piedad de él y lo ultiman” (2018, p. 171).

Para poder contar escenas como esta, Walsh entrevistó a los sobrevivientes del atentado y a los lugareños, revisó documentos y también visitó el lugar de los hechos. A partir de esta

investigación —es decir, de lo que el escritor argentino no conocía directamente, sino por relato de otros—, elaboró una recreación de lo que ocurrió aquella noche

Como Walsh o Capote, son muchos los autores de periodismo literario —y también de periodismo— que narran escenas que no presenciaron, empleando la recreación de hechos verídicos (Ramírez, 2004, p. 29). *El año de la barbarie* (1969), de Guillermo Thorndike, libro del que da cuenta esta investigación, emplea con frecuencia esta técnica en muchos de sus capítulos. De esta manera, Thorndike reconstruye escenas completas del complot y la toma del cuartel O'Donovan, entre otros acontecimientos que permiten conocer en profundidad el ambiente que se vivió en aquella época.

En *El nuevo periodismo* (1992), Wolfe reconoce que la apuesta por capturar el sentido de una realidad en los textos es posible solo por medio de un recojo de “información más ambicioso: más intenso, más detallado y que requiere más tiempo” (p 32). Solo mediante esa exhaustividad en el acopio de información, un autor puede emplear los recursos literarios como descripción de escenas completas, diálogos extensos, monólogos interiores, entre otros recursos característicos del periodismo literario. Así, se ofrece una descripción de lo que acontece más una mirada a la vida subjetiva o emocional de los personajes (p 33).

Otro concepto planteado por Ramírez (2004) es el eje de verosimilitud. Como en el caso de la recreación de hechos verídicos, la discusión es en torno al manejo de la información. Según este concepto, un autor dispone de una gran cantidad de información que puede emplear, o no, para contar la historia. Habrá momentos que demanden más uso de información que otros. Pero eso no depende de todo lo que ocurrió en la escena que se pretende contar, sino de lo que demanda el momento narrativo. Así, en alguna ocasión convendrá precisar el detalle de la vestimenta, la cena o un simple apretón de manos, y en otros casos será mejor omitirlo (p. 56). Por ejemplo, en el inicio de *El imperio de los sentidos* (1999), Caparrós describe la agitación

que concita el carnaval de Río de Janeiro. En la última parte del primer apartado, tras haber concatenado frases cortas que muestran la exaltación de los cuerpos, el cronista finaliza con la frase “son muchos miles, y nadie lleva anteojos”. Este detalle final convoca en el lector la idea popular que contrapone anteojos a fiesta. De esta manera, un dato que en apariencia no aporta información, sí agrega valor simbólico. No se trata pues de limitarse a reproducir la información, sino de dosificarla y manejarla en función del propósito literario, aunque la selección siempre se hará sobre datos reales.

Por su parte, Chillón (2014) identifica licencias en la creación de personajes. En esta línea ubica a *Joe ya está en casa* (1968), de John Hersey, texto sobre un excombatiente de la Segunda Guerra Mundial con dificultades para reincorporarse en la vida civil. El detalle es que el protagonista del texto no es un soldado real, sino un personaje construido a partir de los rasgos de muchas personas reales que el periodista entrevistó. En el prólogo del libro, Hersey justifica su decisión de recrear un personaje para proteger a las víctimas de la exposición, y ante el hecho de que este personaje contaba las experiencias reales de muchos soldados. Tras remarcar que Hersey revela el detalle en el prólogo estableciendo unas reglas de juego claras —es decir, respetando el pacto con el lector—, Chillón (2014) señala que “los tipos verosímiles contruidos por Cooke, Amat⁷ y Hersey no son mentiras, sino representaciones que condensan en una sola figura rasgos, detalles y anécdotas observados en muchos individuos particulares” (p, 373).

Como se ha visto, los autores del periodismo literario emplean ciertas licencias para la composición, dentro de los límites de la información y la veracidad. Al respecto, una pregunta

⁷ Se trata de Joaquim Amat-Piniella y Janet Cooke, autores que, como Hersey, construyeron personajes en base a las experiencias reales de personas entrevistadas.

Refiriéndose al caso de Cooke, García Márquez (1981) señala que: “más allá de la ética y la política, la audacia de Janet Cooke, una vez más, plantea también las preguntas de siempre sobre las diferencias entre el periodismo y la literatura, que tanto los periodistas como los literatos llevamos siempre dormidas, pero siempre a punto de despertar en el corazón”.

válida es conocer si el empleo de estas licencias responde a algún propósito expresivo que depende de ello o si se trata de una pretensión meramente estética. A continuación, se aborda esta pregunta.

1.3 La aventura de representar la realidad

A diferencia de otros géneros, el periodismo escrito parte de una condición: sus historias se valen de palabras para representar la realidad. Como explica Hoyos (2003), estas palabras cumplen la función que en otros géneros como el teatro corresponde a los actores, música o escenarios. Asumen la función expresiva de caracterizar a los elementos de lo narrado. Así, el periodismo es en un “combate por convertir la realidad en palabras” (p. 166).

Al igual que el periodismo, la literatura emplea palabras para crear sus historias. De ahí que, como expone Millas (2012) la frontera entre ambas disciplinas sea difícil de percibir, en especial en algunos géneros. Más aun, la aparición de la novela moderna y el periodismo ocurre por la misma época. En otras palabras, como sostiene Chillón (2014), casi desde el propio origen de ambas puede rastrearse una relación que parte de la propuesta lingüística compartida (p. 20).

Pero no solo la coincidencia en el uso de las palabras acerca a ambas disciplinas sino también la inevitable presencia de cierta dosis de ficción. Según Vargas Llosa (2017), cualquier relato que intenta “segregar una experiencia para destacarla ya es una ficción”. El nobel lo dice a propósito de un libro autobiográfico —y por ende tributario de la verdad— como *El pez en el agua* (1993). La filtración involuntaria de una cierta dosis de ficción en este libro se da en la organización de la información dentro de la historia, ya que “uno jamás vive una experiencia de esa manera tan clara, tan coherente. La vive de manera confusa, turbia, mezclada con todo tipo de acontecimientos”, sino que la reconstruye. Sin embargo, prosigue el autor, eso no niega

el esfuerzo por alcanzar la verdad que tuvo al buscar materiales de la época, cotejar datos, entrevistar personajes y todo ese proceso propio del periodismo (p. 153).

Más que otros géneros, el periodismo literario opera sobre esta relación. A propósito de ello, Vargas Llosa (2017) reconoció que hay un periodismo que, por el estilo de escritura y la organización de materiales en función de la historia, es muy cercano a la literatura: el “nuevo periodismo” estadounidense (p. 38). Aunque recientemente, el autor (2020) añadió otros ejemplos de periodistas con una clara determinación literaria, siendo un caso singular el de Svetlana Aleksiéovich, la autora de *Voces de Chernóbil* (1997). Sobre su trabajo con este libro, Vargas Llosa dijo que “pocos escritores han hecho por la literatura de este tiempo lo que ella escribiendo un libro que creía era sólo periodismo”.

El periodismo literario parte de esta relación compartida, pero apunta a expresar una realidad verídica. Esto lo hace de una manera muy particular, con un propósito definido. De la lectura de diversos autores (Wolfe, 1992; Bastenier, 2001; S. Ramírez, 2004; Jaramillo, 2011; Carrión, 2012; Herrscher, 2012; Chillón, 2014; Ventura, 2018) se puede inferir que, en cuanto a ambición expresiva, el periodismo literario persigue tres objetivos: convocar el pasado, exponer la realidad en su complejidad y generar una cercanía emocional, sensorial y racional con el sentido de la realidad contada.

Mucho del periodismo literario cuenta hechos ocurridos en el pasado, convocados al presente por medio del procedimiento de la representación. Este procedimiento es posible por la mediación de la palabra y su capacidad de convocar el pasado (Chillón; 2014, p. 70).

Reflexionando acerca de su propia experiencia como periodista y escritor, Wolfe (1992) considera que la palabra trabaja sobre los recuerdos del lector. Las imágenes que se crean a través de la palabra conectan con las experiencias previas del lector, ligadas a sentimientos, y convocan el recuerdo. “Esta fuerza se halla inscrita en la relación fisiológica que existe entre

el lenguaje y la memoria” (p. 72-74). De esta manera, si un texto inicia con la frase “una soleada mañana del mes de abril” el lector tiende a asociar las palabras con su experiencia personal de lo que eso significa.

Quizá sea por esa capacidad de convocar el pasado que, como señala Milla (2012), este género no se somete a la limitación temporal de la prensa diaria, cuya validez depende de la actualidad. Textos como *Al pie de un volcán te escribo* (1995), de Alma Guillermoprieto; *Relato de un Náufrago* (1970), de Gabriel García Márquez; o el propio libro de Thorndike que ocupa esta tesis —al igual que las obras puramente literarias— pueden leerse muchos años después de ocurridos los sucesos sin que pierdan vigencia. Convocan y hacen vívido el pasado.

Además, el periodismo literario busca captar la esencia de la realidad, por más compleja y diversa que esta sea. Como apunta Wolfe (1992), el ascenso del “nuevo periodismo” en Estados Unidos se explica en parte por ello. En los años sesenta, en Estados Unidos se estaban suscitando transformaciones sociales y políticas importantes, y había muchas historias y efervescencia cultural. En aquel entonces, se esperaba que los escritores capturen en sus obras la esencia de esas transformaciones, pero eso no ocurrió. Ante la ausencia de la gran novela de los hippies, los movimientos políticos radicales o la liberación sexual, fueron los periodistas literarios quienes finalmente ocuparon esa función. Usando las técnicas de los novelistas, se empeñaron en capturar el sentido de esa realidad y representarla en sus obras (p. 46-47).

Al respecto, Carrión (2012) considera que las obras de periodismo literario son “artefactos narrativos a la altura de una múltiple y acelerada realidad (...) que comunican el sentido —o por lo menos la sensación de sentido— que es por lo común ajeno a lo real”. Mientras que Hoyos (2003) sostiene que el periodismo literario busca “abordar la realidad de un modo total” y transmite al lector una “vivencia en la que están involucrados todos los sentidos” (p. 87).

Jaramillo (2011) propone que el género “posiblemente transmite mejor el mundo que narra gracias a la inmersión, a la voz personal, a la exactitud y a la dimensión simbólica” (p. 32). Caparrós (2007) también da cuenta de esta capacidad expresiva al referirse a este género como “un retrato de la complejidad de la realidad”. Según el autor, esta capacidad deriva de una prosa que “sitúa, ambienta, piensa y narra con detalles”, construyendo y conmoviendo mediante las escenas.

Por otra parte, esta capacidad para representar una realidad y capturar el sentido que esta contiene quizá se deba, como parece sugerir Herrscher (2012), a que las obras del género permiten entrar en el mundo interior de los personajes, conectándonos con sus lógicas, puntos de vista y sensibilidades (p. 30-32). El autor propone *Hiroshima* (1946), de Hersey, como un ejemplo de ello. “No conozco otro caso de un texto tan profundo y claro en sus propósitos que llevan al público de un país que acaba de ganar una guerra a la mente, la sensibilidad y el sufrimiento de sus vencidos” (p. 272).

Como señala Carrión (2012), el periodismo literario es capaz de profundizar de esa manera porque demanda una relación de cercanía entre el autor y la fuente. Es a través de este vínculo que el autor puede conocer la psicología, motivaciones, miedos y deseos involucrados en lo que va a contar. Las personas que entrevista son guías en esa maraña de realidad ajena. “A medida que el observador externo se va convirtiendo en testigo interno, el contexto se va haciendo inteligible y se va expandiendo” (p. 18). Así, el periodista se convierte en un Cicerón: un mensajero que ha sabido comprender una realidad desconocida y la representa en un texto que capta el sentido humano de esa realidad para que el público la pueda entender (p. 19). De esa manera, las obras de periodismo literario alcanzan una “una dimensión humana y por lo tanto más real de la historia” (Ramírez, 2014, p. 37).

En tanto, Chillón (2014) sostiene que el periodismo literario persigue una ambición de comprensión cognoscitiva sobre el mundo. El empleo de técnicas y recursos literarios no responde a un afán estético o inventivo, sino que genera “nuevas posibilidades expresivas, cognitivas y estéticas que lo capacitan [al periodismo literario] para convertirse en una vía relevante de conocimiento sobre el mundo y sus avatares” (2014, p. 271).

Por su parte, Ramírez (2014) considera que hay un uso deliberado de los recursos literarios con una finalidad informativa. La pretensión estética busca expresar una realidad y así involucrar al lector de forma “sensorial, emocional y racional” con el hecho contado. Más aún, para el autor, el estilo del periodismo literario expresa su “posición definida ante la realidad”, el compromiso de emplear su capacidad expresiva para entender e intentar transmitir esta realidad (p. 147 - 149).

Por último, Bastenier (2001) recuerda a Ricoeur para indagar en la semejanza del género con la historia. Al igual que esta, el periodismo literario enhebra mediante hechos un argumento, un sentido que conduce todas las informaciones que ha reunido. Frente al amasijo de datos investigados, el periodista encuentra una forma unitaria (Bastenier, 2004 p. 88). Siguiendo también a Ricoeur, Ventura (2018) recuerda que ambos, tanto periodismo literario como historia, narran hechos verídicos de una realidad compleja buscando interpretarla, encontrar el hilo central que la dota de sentido (p.81).

Como se ha discutido en este capítulo, la relación entre periodismo y literatura cuenta con una tradición histórica y es mucho más profunda e indesligable de lo que comúnmente se piensa. En tanto disciplina que emplea la palabra al igual que la literatura, el periodismo no puede reproducir la realidad con objetividad, sino que es un medio de representación de esta, en el que la subjetividad y una cierta dosis de ficción —inherente a todo medio de representación

que parte de la palabra—, está presente. Ante esta limitación, la veracidad funge como una garantía de confiabilidad y es el elemento diferenciador entre una y otra disciplina.

El periodismo literario es el género que reconoce y opera con mayor énfasis sobre esta relación. Emplea el estilo del lenguaje, la organización de la información y los recursos retóricos para contar historias veraces con la profundidad y aparente totalidad de las historias literarias. Es un género con una capacidad expresiva singular que intenta conocer el sentido de una realidad determinada, es decir, un medio de conocimiento del mundo. Al igual que las obras literarias, sus historias no pierden vigencia, pues ofrecen una mirada profunda, más cercana y vívida que dota a los acontecimientos de trascendencia.



Capítulo 2: Aproximaciones al periodismo literario en América Latina y Perú

Este capítulo explora la historia del periodismo literario en América Latina y Perú. El propósito es conocer la evolución del género y situar la obra de Guillermo Thorndike, identificar posibles influencias. Se considera el recuento histórico desde los ejemplos más antiguos hasta contemporáneos del autor peruano. Sobre estos últimos se incluye también una subsección que identifica características, técnicas y recursos estéticos. El recorrido histórico permite observar cómo las características del periodismo literario discutidas en el capítulo anterior — hibridación, pretensión de veracidad y capacidad de representación de la realidad— han estado presentes desde los orígenes del género.

2.1 Tres momentos del periodismo literario en América Latina y Perú

El periodismo literario no cuenta con una fecha de nacimiento. Al ser un género de márgenes difusos, es difícil definir cuál es su primer exponente. Tampoco existe un tratado, un manifiesto o una declaración que lo presente. Si bien hay algunos ejemplos comúnmente citados como antecedentes⁸, se trata de casos aislados.

Pese a esta dificultad, pueden identificarse tres momentos importantes para el género. A continuación, se presenta una clasificación de estos momentos siguiendo la propuesta de algunos autores. Esta se enfoca principalmente en la evolución del periodismo literario en América Latina, y no en experiencias de otras regiones del mundo.

De acuerdo con diversos autores (Jaramillo, 2011; Carrión, 2012; Darrigrandi, 2013; Ventura, 2018), los momentos que definieron cambios significativos en la concepción del género en América Latina son tres: i) el tiempo de la llegada europea a América y de la aparición de las crónicas de Indias; ii) el modernismo latinoamericano del siglo XIX e inicios del XX; y iii) el

⁸ Autores como Chillón y S. Ramírez hablan de *El libro de las maravillas* (1298), de Marco Polo, y *Diario del año de la peste* (1722), de Daniel Defoe, como antecedentes remotos.

periodismo literario contemporáneo, que se inicia a partir de la segunda mitad del siglo XX con la obra de autores como Rodolfo Walsh, Gabriel García Márquez, Elena Poniatowska o Alma Guillermoprieto, y que deriva en lo que en la actualidad se ha llegado a denominar el boom de la crónica latinoamericana.

La división descrita también puede aplicarse al caso peruano. Autores como el Inca Garcilaso de la Vega o Felipe Guamán Poma de Ayala corresponden al primer periodo pues relataron la vida cotidiana de la colonia. En el segundo, podría situarse a vanguardistas como Abraham Valdelomar, José Carlos Mariátegui o César Vallejo. Mientras que el tercer periodo, como propone esta investigación, lo inicia Guillermo Thorndike con *El año de la barbarie* (1969).

A continuación, el análisis de cada uno de estos periodos.

2.1.1 Cronistas de indias: palabras desde el nuevo mundo

Durante las expediciones y las conquistas europeas en América, Asia y África, los viajeros emplearon el lenguaje para registrar y representar la realidad. Un libro fundacional de este tipo de literatura es *El libro de las maravillas* (1298), de Marco Polo. Así como este, otros textos de viajeros permitieron a los europeos ampliar su conocimiento del mundo (Chillón, 2014, p. 198).

Las crónicas de indias escritas durante la conquista y la colonia de América se inscriben dentro de este registro. Si bien estas no son periodismo literario, son un antecedente comúnmente citado (Hoyos, 2003; Jaramillo, 2011; Benavides, 2015; Carrión, 2012).

En las primeras crónicas, los viajeros europeos que llegaron al continente tuvieron que emplear su capacidad retórica para contar con la palabra aquella nueva realidad, de manera que sus lectores —que solo disponían de referencias locales— pudieran entender aquel mundo

desconocido. En palabras de Caparrós (2007), estos textos eran “un intento heroico de adaptación de lo que no se sabía a lo que sí”.

Para Benavides (2015), en estas crónicas se combina la investigación y la observación con la prosa literaria y fantástica (p. 36). Estos textos híbridos no son escritos por sujetos independientes, sino en su mayoría por funcionarios al servicio de la colonia (Carrión, 2012, p. 21).

En 1526 el rey Felipe II había creado el cargo de Cronista Mayor de Indias. La labor de estos escritores era relatar con precisión y verdad los hechos que ocurrían, para informar al rey y al Consejo de Indias. Como reconoce Hoyos (2003) citando el documento firmado por el rey, el cronista debía [sic] “averiguar lo que en aquellas partes oviere acaecido, hacer y compilar la historia general, moral y particular de los hechos o cosas memorables y escribir bien y fielmente” (p. 306-307).

No obstante, también hubo crónicas opuestas al mensaje oficial de la monarquía como es el caso de *Naufragios* (1542), de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, que discute el mito de América como botín; o de *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), de Bartolomé de las Casas, que aborda las aberraciones cometidas durante la conquista (Ventura, 2018, p. 120).

A nivel formal, Carrión (2012) destaca el valor literario de estos textos escritos entre el siglo XVI y XVII, en los que se articula el conflicto por representar la “geografía, la flora, la fauna y la arquitectura del nuevo mundo (...) Son crónicas porque utilizan el lenguaje literario para describir el presente conflictivo; pero todavía están más cerca de la historia antigua que del futuro periodismo” (p. 12).

En estas crónicas de Indias se pueden percibir algunos rasgos de estilo que van configurando una identidad. Ventura (2018) toma la propuesta de Emilio Ruiz Granda, quien sostiene que en

estos textos se combinan la primera persona y el pasado narrativo. De esta manera, resaltan la observación directa de los acontecimientos por el autor y generan credibilidad. La memoria personal es garante del relato (p. 120).

En mayor o menor medida, los rasgos descritos se muestran en las obras de autores como Américo Vespucio, Bernal Díaz del Castillo, Hernán Cortés, Fray Pedro Simón, Fray Bernardino de Sahagún, Francisco López de Gómara, entre otros (Hoyos, 2003, p. 37). En Perú, Luz Carrillo (1999) ubica la obra del Inca Garcilaso de la Vega como mayor ejemplo. En esta se cuenta la realidad de la colonia a través de un lenguaje cuidado, con pretensión literaria. La autora llama a *La florida del Inca* (1605) y *Comentarios reales* (1609), ambas obras del cronista, “verdades expuestas en prosa novelada” (p. 67).

Conviene también considerar a Felipe Guamán Poma de Ayala con su obra *Nueva Crónica y buen gobierno* (1615). A diferencia de Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala escribe desde la perspectiva indígena un relato de denuncia —abundante en ilustraciones— contra los abusos cometidos contra esta población.

Estas crónicas de indias pueden considerarse el antecedente más antiguo de periodismo literario en América Latina. Durante el descubrimiento y la colonia del continente, los cronistas se valieron de recursos retóricos para representar ese mundo nuevo y desconocido. Aunque escritos bajo algunos criterios de veracidad, eran textos en los que primaban los intereses subjetivos de sus autores o la visión impuesta por la colonia. En resumen, las Crónicas de Indias recogen, a lo largo de casi dos siglos, diferentes maneras de representar la realidad desde la palabra, oscilando entre la pretensión de contar la realidad del periodismo y la exploración retórica de la literatura, en un afán que ciertamente tiene coincidencias con las expresiones contemporáneas del periodismo literario.

2.1.2 El modernismo o la invención de un género

A pesar de que durante la colonización de América hubo expresiones de la relación entre literatura y periodismo en las Crónicas de Indias, no fue hasta el surgimiento del modernismo en 1880 que esta unión se consolidó. En el prólogo de *La invención de la crónica* (2005), Eloy Martínez propone que en esta etapa la crónica se estableció como “un género literario en sí mismo, hermana de sangre de la poesía y de la ficción” (p. 9).

La aparición del modernismo en América Latina fue influenciada por el contexto de industrialización. Para Rama (1974), el modernismo estaba asociado a las nociones de progreso, abundancia y deseo de novedad que definían la época. Además, se expresaba en la “obsesión posindependentista y romántica por la originalidad”. Así, continúa Rama, el modernismo expresa en sus formas literarias las “maneras de incorporación de América Latina en la modernidad” (p. 129).

En este contexto, surge la crónica modernista como un “nuevo género literario que era el signo de su época” (Rotker; 2005, p. 24). En la prosa modernista, la crónica es el género más definitorio y característico (Mateo, 2001, p. 21). Una primera característica de esta fue el cambio de la concepción artística, en el que se produjo un desplazamiento de la función mimética⁹ del arte por un mayor reconocimiento de la subjetividad. Los autores del modernismo se alejan de la externalidad de las descripciones, dando relevancia al yo narrativo (Rotker, 2005, p. 128).

Pero, además, el giro hacia el subjetivismo tuvo una finalidad práctica. Por medio de este, los autores reclamaban que se notase al sujeto literario que había escrito el texto. A diferencia de los reporteros que trabajaban en diarios y aspiraban a crear textos “objetivos”, los cronistas se distinguían por su voz literaria y estilo (Mateo, 2001, p. 23).

⁹ El concepto alude al arte como imitación de la naturaleza y fue originalmente planteado por Aristóteles en *La Poética*.

A partir del modernismo, se empieza a concebir la crónica en un sentido periodístico con la introducción del concepto de actualidad temática. Como textos que eran escritos para un medio periodístico, las crónicas comunicaban hechos recientes, suscitando atención a través de la actualidad noticiosa (González, 1995, p.158). Aunque como recuerda Mateo (2001), para los modernistas, a veces la noticia o el vínculo con la actualidad fue solo un “pretexto para introducir digresiones sobre los asuntos más diversos” (p. 30). Además, la crónica tiende a lo particular más que a lo universal. Retrata hechos cotidianos, anécdotas, viajes, con una pretensión por la actualidad y la subjetividad, para generar inquietud estética en el lector (Puig, 2018, p. 182).

Pese al prejuicio¹⁰ que pesaba sobre las crónicas como producto mercantil, estas expresaban una pretensión artística. En su propósito de representar la modernidad y las transformaciones de la industrialización, los autores de la crónica modernista recurren a un lenguaje novedoso y a la innovación compositiva (Pérez, 2017, p. 44). Sobre el valor artístico de la crónica, Roker (2005) señala que es “una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje, con el trabajo por medio de imágenes sensoriales y símbolos, con la mixtura de lo extranjero y lo propio, de los estilos, de los géneros, de las artes” (p. 108).

Desde el surgimiento de la crónica modernista, ésta ya era un género que combinaba distintas técnicas y recursos literarios; es decir, un género híbrido (Mateo, 2001, p. 27). La definición

¹⁰ Las crónicas modernistas no eran consideradas arte. En aquel entonces, regía una visión que negaba cualidad artística a aquello que fuera resultado de un esquema de producción económica. La crónica se escribía en diarios como parte de un aparato periodístico y por tanto no podía ser arte (Rotker; 2005, p. 113). Como sostiene Benjamin (1936) en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el arte estuvo asociado a la idea de autenticidad, es decir, a su no reproductibilidad; y al hecho de estar reservado para una minoría elegida. Influenciados por estas ideas, los modernistas y los críticos de su tiempo eran incapaces de ver en la crónica periodística un producto artístico de valor (p. 1-3)

de Rotker (2005) es muy precisa: “la crónica se constituye en un espacio de condensación por excelencia, condensación modernista porque en ella se encuentran todas las mezclas, siendo ella la mixtura misma convertida en una unidad singular y autónoma” (p. 53).

Los autores modernistas tenían vínculos de trabajo con los diarios, pero mantuvieron su capacidad crítica y autonomía. Según Ventura (2018), un tema preponderante en la obra de estos autores fue el compromiso social por la dignidad humana. Tanto Rubén Darío como José Martí —los dos exponentes más reconocidos del modernismo latinoamericano— expresan en sus textos la defensa de actores marginados de la sociedad (p. 153).

Las crónicas de Martí eran un campo de experimentación y de reflexión acerca del oficio de escribir. A nivel técnico, destaca en la obra del cubano la presencia de figuras literarias como la analogía y el simbolismo. Otros rasgos de su obra son la “creación de atmósferas escriturales, de una prosa poemática y la búsqueda incesante de actualización” (Hernández, 2005, p. 21).

Acerca de Martí conviene rescatar su manejo del concepto de la “retórica de lo sublime”. Mediante este concepto clásico¹¹, el autor cubano buscaba despertar y sacudir a sus lectores, pese a que estos estuvieran cultural, social o físicamente alejados de lo que contaba (Ventura; 2018, p. 154).

Darío trascendió los límites de la literatura nacional para convertirse en un escritor que retrató América Central. Empleando una prosa moldeada con la nueva poética, el escritor nicaragüense experimentaba en su ejercicio periodístico (Montaldo, 2013, p. 172). En su obra, pueden identificarse tres aportes principales al modernismo: i) flexibilización de estilo y oralidad; ii) cobertura de diversos temas; y iii) carácter híbrido en la composición de crónicas, mezclando el uso de distintos registros como el cuento o el ensayo (Barcia, 2016, p. 127).

¹¹ El concepto corresponde al tratado sobre lo sublime del siglo I d. C., atribuido a Pseudo-Longino, que fue muy discutido durante los siglos XVII y XVIII.

En el Perú, Juan Gargurevich (1994) confirma que, al igual que ocurría con los modernistas en el resto de la región, los escritores experimentaron con la crónica en diarios y publicaciones periódicas como *La Prensa*, *La Crónica* o *Excelsior*, por citar algunas. Durante las primeras décadas del siglo XX, el auge de la exploración literaria en diarios se combinaba con la reflexión y el debate político (p. 1-3).

Por su parte, Sonia Luz Carrillo (1999) considera en el modernismo peruano el aporte de autores como Enrique Carrillo, José Carlos Mariátegui, Abraham Valdelomar y César Vallejo. Mientras que Espinoza (2007) destaca la crónica modernista valdelomariana. En esta se halla la reflexión subjetiva sobre la consagración del arte, la exploración de un lenguaje propio y el sentido de incompreensión del artista frente al mundo (p. 140).

Aunque la crónica modernista y el periodismo literario contemporáneo se asemejan en distintos aspectos —la cualidad híbrida, el énfasis literario, el reconocimiento de la subjetividad del autor, por citar algunos—, todavía existen importantes diferencias entre ambos momentos. Para Daniel Samper (como se citó en Jaramillo, 2011, p. 12) la diferencia radica en que la crónica modernista tiene corte poético, filosófico, humanístico y literario, y su extensión es reducida, por lo general menor a una hoja u hoja y media. Mientras que la contemporánea y narrativa es un relato tipo reportaje que se vale de instrumentos literarios y se rige por reglas de estilo distintas. Para Jorge Carrión (2012), los modernistas construyen “pequeños poemas en prosa de contundente actualidad” en los que está presente una herencia cosmopolita, musical y poética, mientras que en el periodismo literario contemporáneo se explora la audacia de la estructura y la técnica (p. 33).

2.1.3 El periodismo literario contemporáneo

El periodismo literario contemporáneo ocupa una posición relevante dentro de la literatura latinoamericana. La acogida de este género —expresada en las múltiples actividades culturales

que convoca en la actualidad¹²— ha propiciado que autores como Jursich (2012) o Lee Anderson (2014) se refieran a este como un “nuevo boom”, en alusión al apogeo del movimiento literario. No obstante, como suele ocurrir con las etiquetas, esta denominación resulta insuficiente, pues impide ver que, detrás del éxito de los últimos años, hay una historia que se remonta algunas décadas atrás.

Diversos análisis (Jaramillo, 2011; Carrión, 2012; Rodríguez, 2013; Herrscher, 2012; Puerta, 2013) señalan que el periodismo literario latinoamericano actual se inicia en 1955, con la aparición de autores que idearon innovaciones técnicas y una propuesta más arriesgada. A nivel de estilo y de concepción del género, estos autores se asemejan a los cronistas de la actualidad, y por ello se les considera como parte de un mismo periodo, denominado periodismo literario contemporáneo.

De acuerdo con Ventura (2018), puede identificarse como fundadores de este periodismo literario contemporáneo a los siguientes referentes: Gabriel García Márquez, con *Relato de un naufrago* (1955); Rodolfo Walsh, con *Operación Masacre* (1957); Elena Poniatowska, con *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* (1971); y Tomás Eloy Martínez, con *La pasión según Trelew* (1973) (p. 194). Del mismo modo, Carrión (2012) incluye a Walsh y García Márquez como precursores que dan al género la ambición y estructura de novela que lo caracteriza hoy en día (p. 24). A estos autores, Puerta (2013) suma la obra de Carlos Monsiváis, de quien destaca su capacidad de mezclar el habla de la calle con las representaciones artísticas (p. 214). En tanto, la recopilación de Jaramillo es semejante a las ya citadas, aunque incluye autores de influencia localista¹³ (2011, p. 13).

¹² Según Guerriero (2012), el auge del género se halla a mediados de la década de 1990, con la aparición de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) y el posterior surgimiento de revistas que publicaban crónicas, como *Gatopardo*, *El Malpensante*, *Soho* o *Etiqueta Negra*.

¹³ Jaramillo (2011) cita a Homero Alsina Thevenet y Enrique Raab en el Río de la Plata; Germán Castro Caycedo, Daniel Samper y Alfredo Molano Bravo en Colombia, entre otros (p. 13).

Esta tesis pretende incluir a Guillermo Thorndike dentro de este grupo de autores fundacionales por factores como el tiempo de publicación de su obra, la semejanza de la propuesta temática y el empleo de técnicas literarias. Si bien algunas investigaciones peruanas (Carrillo, 1999; Ruíz Ortega, 2009; Rodríguez, 2013; Noboa, 2016) ya destacan a Thorndike como exponente del género en el Perú, no ubican su obra dentro de este esquema regional, ni tampoco son exhaustivas en el análisis formal de sus libros. De allí la importancia de estudiar al autor peruano en este contexto y analizar su obra desde la perspectiva del periodismo literario.

A continuación, se presenta una revisión de las características de este tercer momento del periodismo literario latinoamericano, enfocada en los exponentes coetáneos a Thorndike. Se establece además un paralelismo con el “nuevo periodismo” por tratarse de un movimiento de periodismo literario que aparece en los mismos años en que publican los autores latinoamericanos fundacionales, es decir, aproximadamente entre la década de 1955 y 1975.

2.1.3.1 Escritos desde la violencia

Pese a que los denominados fundadores del periodismo literario contemporáneo no conforman un movimiento reconocido, es posible identificar semejanzas entre ellos. En primer lugar, se trata de autores que narran desde un realismo extremo, en el que la violencia es el contexto que circunda u origina las historias. En las obras está presente, de forma directa o indirecta, una atmósfera de opresión y abuso. Se escriben textos de denuncia contra el poder establecido o crímenes contra personajes, por lo general marginales y envueltos en situaciones dramáticas (Ventura, 2018; p. 197).

Por esos años, se vive en América Latina un compromiso político con la resistencia frente a los regímenes dictatoriales o autoritarios. De hecho, muchos de los autores de este naciente periodismo son ideológicamente de izquierda y con un proyecto de periodismo social comprometido (Bolo, 2020).

En *Ciudadanías del miedo*, Rotker (2002) considera que las obras de periodismo literario que abordan los hechos de violencia cumplen una función reivindicativa. Los autores crean un nuevo espacio en el texto, en el que las víctimas de la violencia tienen la oportunidad de expresar su voz frente a los acontecimientos sufridos (p. 17). Por ello, el contexto de la violencia no solo influyó en las obras, sino que pudo permitir a los autores ver en el periodismo literario un medio adecuado para expresar los abusos del poder.

Además, la violencia amenaza a los propios autores, muchos de los cuales tuvieron que investigar y publicar sometiéndose a situaciones de peligro para recoger los testimonios e informaciones. Es el caso de Rodolfo Walsh, quien investigó los fusilamientos cometidos por el régimen autoritario del presidente argentino Pedro Eugenio Aramburu. En medio del silencio de la prensa y la persecución de testigos, el periodista se sometió a situaciones límite para investigar y publicar su obra (García, 2009, p. 222).

Coincidentemente, *El año de la barbarie* (1969), de Guillermo Thorndike, reconstruye hechos de violencia ocurridos durante un régimen autoritario en Perú, dando voz a aquellos personajes que los vivieron. En el prólogo, el autor reafirma este compromiso: “este libro trata de los hombres y mujeres que una mañana de julio despertaron envueltos en una revolución” (1969, p. 14). En general, la obra de Thorndike versa en gran medida sobre hechos trágicos o violentos. En una entrevista concedida al suplemento *Variaciones*, el autor sostiene que ello puede deberse a que “casi todos los periodos son trágicos en la historia del Perú” (Coaguila, 2008, p. 4). Sin embargo, un detalle que marca una diferencia es que el libro de Thorndike se centra en hechos históricos —ocurridos treinta años antes de la publicación—, y no en una violencia coetánea a la escritura e investigación.

En *Latin America's Own «New Journalism»*, Calvi (2010) analiza el estado del periodismo literario entre los años 1955 y 1975, comparando la propuesta de los autores latinoamericanos

con la del “nuevo periodismo”¹⁴. En su análisis, comprueba que el contexto político, los peligros de investigar regímenes autoritarios y el interés temático de los autores latinoamericanos por la violencia marca una diferencia importante frente a los estadounidenses. Mientras estos últimos persiguieron motivaciones estéticas, el impulso latinoamericano fue una reacción a la violencia de su tiempo. A propósito de ello, para Calvi la Casa de las Américas fungió de autoridad institucional en el periodismo literario de América Latina, orientando los principales lineamientos del género (p. 64 - 66).

En las obras de los estadounidenses, la voz del autor como narrador es singular y protagónica, evidenciándose sus marcas de estilo. Ello debido a la pretensión estética y el sello de autor que buscaban. En cambio, los latinoamericanos optaron por un narrador omnisciente que aparentemente no participa dentro del relato. Es el caso de García Márquez, quien para sus libros de periodismo literario asume un papel de testigo que entrega “el reporte de los datos reunidos que asumen una forma literaria simple, escueta y de párrafos cortos y cortantes alejados de las hipérbolas tan conocida de García Márquez” (Ramírez, 2004, p. 30).

En el caso de los latinoamericanos, las apariciones de la subjetividad de los autores se limitan a los prólogos, muchos de ellos añadidos a la obra tiempo después (Calvi, 2010, p. 68). De acuerdo con Ventura (2018), esta característica podría deberse al contexto político de censura y persecución. El mostrarse como testigos que describen los hechos sin tomar posturas fue una estrategia de los autores para evitar represalias (p. 334). El libro de Thorndike estudiado en esta tesis coincide con esta característica. La obra está contada por un narrador omnisciente, aunque

¹⁴ Un debate recurrente al estudiar estas corrientes regionales de periodismo literario es conocer cuál marcó el inicio del género. Si bien se suele citar a *A sangre fría* (1966), de Capote, como el primer exponente, una obra como *Operación Masacre* (1957), de Walsh, es bastante anterior a su publicación (Ventura, 2018, p. 597). No obstante, el “nuevo periodismo” posee mayor reconocimiento que el periodismo literario latinoamericano de aquellos años. De acuerdo con Bolo (2020), ello se debe a que, con la aparición e influencia del boom literario, los autores latinoamericanos se decantaron por la literatura, relegando su obra periodística a un segundo plano y dejando paso libre al movimiento estadounidense.

propenso en algunas partes a la interpretación de hechos, mientras el prólogo muestra las intenciones subjetivas del autor¹⁵ y los pormenores de la investigación.

Para Calvi (2010), esta diferencia en la forma de plasmar la subjetividad de los autores puede plantearse de la siguiente manera: la relación entre los hechos y el autor, en el “nuevo periodismo”, se halla a un nivel personal y ello se muestra en la voz individual con que se cuenta la historia. La autoridad de quien narra deriva de su cercanía y forma de percibir lo acontecido (su mirada). En la vertiente latinoamericana, hay un intento por disolver la subjetividad de quien narra, alejando la cercanía del autor de los acontecimientos ocurridos, y dejando que las conclusiones emerjan de los hechos contados (p. 77).

A nivel de contexto sociocultural, en cambio, las dos corrientes de periodismo literario guardan semejanzas. Entre 1955 y 1975, en ambas regiones se vivió un crecimiento exponencial de medios de comunicación, aumento de las tasas de alfabetización y una mejora en el grado de instrucción a nivel universitario (Calvi, 2010, p. 93). Aunque el “nuevo periodismo” recibió un respaldo más consistente de la industria editorial norteamericana, logrando consolidarse internacionalmente (Bolo, 2020).

2.1.3.2 Formas del periodismo literario

Las técnicas literarias empleados por los autores latinoamericanos y estadounidenses son semejantes: narración por escenas, transcripción completa de diálogos y el manejo del punto de vista, por citar algunos (Calvi, 2010, p. 94). En su mayoría, estas técnicas literarias fueron empleadas y sofisticadas por los exponentes de la novela realista: Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, Stendhal, Charles Dickens, Henry James, entre otros. Como propone Hoyos (2003,

¹⁵ Dice el prólogo: “Podría decirse que este libro nació por una curiosidad incurable. Como muchos jóvenes peruanos que echaron un vistazo a su pasado, yo pregunté a menudo qué había pasado realmente en Trujillo, cuál era, por fin, la verdad de la más dramática revolución de nuestra Historia (...) Y cómo muchos peruanos de mi generación, no pude encontrar respuestas satisfactorias” (Thorndike, 1972, p. 12).

como se citó en L. Ramírez, 2014), hay un punto de convergencia entre esa corriente decimonónica y el periodismo literario: ambas buscan la pretensión de reproducir, de forma exacta, completa y sincera, el ambiente social de época (p. 144). A decir de Chillón (2014), estos recursos buscan el efecto de verosimilitud y la transparencia del relato (p. 270). Puede que ello explique por qué, de forma invariable, estas técnicas de la novela realista fueron empleadas por ambas vertientes del periodismo literario —latinoamericana y estadounidense—, ya que las dos comparten el propósito común de representar la realidad en su complejidad.

Retomando la caracterización del género, Ventura (2018) apunta que el periodismo literario latinoamericano se decanta por dos tipos: i) la novela testimonio, que es contada por un narrador testigo de los hechos, surge como una reacción al contexto de violencia y es la expresión del compromiso del autor con su tiempo, su rol político; ii) la novela documento, que denota tanto la documentación en la elaboración del texto, como la construcción de esta información dentro de un relato y no como un mero informe de los acontecimientos (Ventura, 2018, p. 338). El libro de Thorndike podría catalogarse como una novela documento. Como el propio autor lo adelantó en el prólogo¹⁶, se trata de una investigación que combina la información (leyes, encuestas, documentos, libros, etc.) con los testimonios. El resultado de ello es un relato unificado que alterna escenas narrativas con interpretaciones sociales y datos de contexto.

Por su parte, Chillón (1999, como se citó en López Pan, 2010) propone también dos variantes: el reportaje-novelado y la novela-reportaje. En el primero, existe una clara intencionalidad periodística y el uso de recursos literarios de composición está limitado por el espacio reducido,

¹⁶ A propósito del proceso de investigación, Thorndike (1972) señala: “Quise conocer íntimamente a los sobrevivientes de la revolución, reconstruir la bárbara y alucinante personalidad de Luis M. Sánchez Cerro, interrogar implacablemente a Víctor Raúl Haya de la Torre. Un grupo de investigadores penetró en nuestra pobre y querida Biblioteca Nacional (...) y, tras varios meses de trabajo, reunió y copió todo lo que relacionado con quienes vivieron esos trágicos días de julio de 1932” (p. 13)

forzando a los autores a compactar la historia empleando sumarios, descripciones acotadas, condensación de tiempo y diálogos cuidadosamente elegidos. Por otra parte, la novela-reportaje o novela de no ficción es la más semejante a nivel de estilo a la novela realista, en tanto que asimila sus técnicas de composición. En esta, los autores recurren a la observación de las situaciones, registro de diálogo, fuentes de primera mano y escenas (p. 98).

2.1.3.3 Naturaleza híbrida

El periodismo literario latinoamericano escrito durante este periodo se define con mayor énfasis por la hibridación. Chillón (2014) propone que con el auge de la posmodernidad en la segunda década del siglo XX se acentúa la ambigüedad en la propuesta epistémica y estética. Esta cualidad se hace evidente en la mezcla de géneros y estilos literarios, y acentúa la ya de por sí constante vinculación entre periodismo y literatura. “El relativismo posmoderno ha fomentado el relajamiento normativo” (p.39). Según Ramírez (2014), desde los años setenta la división entre ficción y no ficción es cuestionada, mientras la combinación del periodismo, literatura y otras formas de arte dan lugar a la aparición de nuevos géneros (p. 32). Mientras que Hoyos (2003) sostiene que este proceso se acentuó a partir del surgimiento de la sensibilidad realista. Desde entonces, la literatura ha aportado al periodismo formas narrativas y estilos propios de géneros como la novela, el cuento o la dramaturgia, los cuales se han ido adaptando a variantes narrativas periodísticas como la crónica, el reportaje, la entrevista o el perfil (p. 57).

La cualidad híbrida se muestra en el uso de técnicas literarias pertenecientes a géneros distintos, que se combinan y dan forma a los textos de periodismo literario. En una cita bastante completa, Villoro (2006) resume las incorporaciones de estilos de esta manera.

“De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos

inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos (...). El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito”.

En síntesis, el periodismo literario latinoamericano contemporáneo surge aproximadamente en 1955, con la aparición de autores que renuevan el género como Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Elena Poniatowska, Tomás Eloy Martínez y también Guillermo Thorndike. Aunque no conforman un movimiento definido, hay algunas semejanzas entre estos autores, como el hecho de haber escrito sus obras desde y para retratar contextos de violencia. Al igual que los exponentes del “nuevo periodismo” norteamericano, emplean las técnicas de la novela realista, para construir textos que se acercan a un retrato de la realidad. Visto este panorama, faltaría conocer cuáles son estas técnicas literarias y cómo son empleadas por los autores.

2.1.3.4 Técnicas del periodismo literario contemporáneo

Las técnicas de periodismo literario tienen una regla común: demandan un proceso de investigación exhaustivo y en ocasiones prolongado. Así lo muestran dos ejemplos que recupera Guerriero (2010): i) La periodista estadounidense Susan Orlean estuvo dos años investigando en pantanos de Florida para escribir su libro *El ladrón de Orquídeas* (2011) y ii) Martín Caparros recorrió 30 mil kilómetros en auto por el interior de Argentina para componer el libro *El interior*. Como estos, existen ejemplos similares.

A este proceso se le denomina inmersión. De acuerdo con Sims (1984, como se citó en L. Ramírez, 2014), este es un proceso exhaustivo y demandante “que se mueve en las aguas del periodismo y la etnografía. Inmersión, a la que se llega por un deseo incontenible de saber todo sobre un tema” (p. 52-53).

La inmersión está guiada por un objetivo que Guerriero (2010) define de esta manera: “solo permaneciendo se conoce, y solo conociendo se comprende, y solo comprendiendo se empieza a ver. Y solo cuando se empieza a ver, cuando se ha desbrozado la maleza, cuando es menos confusa esa primigenia confusión que es toda historia humana (...) se puede contar”.

Este proceso investigativo permite reunir los recursos con que se va a contar la historia y da pie a utilización de las técnicas del periodismo literario. Para muchos autores, estas técnicas se pueden resumir en cuatro principales: i) la narración por escenas, ii) el registro de diálogos, iii) la caracterización de personajes, situaciones y ambientes, y iv) el manejo del punto de vista (Hoyos, 2003; Guerriero, 2010; Chillón, 2014; L. Ramírez, 2014; Salcedo, 2016).

Como sostiene Talese (1996, como se citó en Noboa, 2016), la presencia de escenas es el rasgo más común del periodismo literario. La narración del género se da a través de escenas que se suceden unas a otras hasta componer la totalidad de la historia. El objetivo de quien escribe periodismo literario será hallar las escenas (p. 34).

Una escena está compuesta por un tiempo (lo que dura), una acción (lo que ocurre) y un lugar (el espacio donde ocurre) (Ramírez, 2014, p. 55). Además de esos elementos, Salcedo Ramos (2016), añade el ritmo, que puede ser lento o rápido; y la composición, que es aquello que se muestra. Los elementos de la escena no solo tienen finalidad estética, sino también funcional a la historia (p.2-3).

Para Talese (1996, como se citó en Noboa, 2016), el efecto principal de la escena es que genera la ilusión de que “el pasado se repite, vive otra vez, aunque tenga los matices y sombras de la visión del autor” (p. 34). Por su parte, Salcedo Ramos (2016) considera que la escena permite “captar la esencia de los sucesos y personajes”.

La narración por escenas permite mostrar al lector los hechos como si este “los estuviera presenciando con sus propios ojos”. De esta manera, el recurso genera credibilidad. Para un lector, es más creíble ver al personaje actuar de una determinada manera que leer el adjetivo que lo describe (Hoyos; 2003, 127). En resumen, la escena muestra lo que está sucediendo, no lo dice directamente.

La segunda técnica es el uso del diálogo, que puede darse a través del registro completo de la conversación o en pequeños fragmentos que conservan la voz de los personajes. Este procedimiento permite profundizar en el lector la ilusión de que está presenciando la escena y aporta a la caracterización de los personajes, mostrando los rasgos de su estilo de habla (Ramírez, 2014, p. 52).

Como recuerda Wolfe (1992), en la novela realista, el diálogo es el procedimiento más completo para captar la atención del lector y mantenerlo pendiente de lo que está sucediendo. Además, permite situar con rapidez y precisión al personaje. Wolfe menciona a los personajes de Dickens, figuras que parecen haber sido descritas en cada detalle, aunque lo cierto es que adquieren personalidad en el diálogo (p. 48).

Salcedo Ramos (2010) añade a esas consideraciones dos características del diálogo en el periodismo literario: i) debe ser natural, alejado de la impostación o el estilo propio de la escritura; ii) y debe ser fiel, pero no necesariamente literal.

A través de este recurso, el periodismo literario consigue retratar personajes, a la manera de la literatura. Recrea situaciones con mayor intensidad dramática y capta la atención del lector (Ramírez; 2014, p. 51). Por ello, el procedimiento del registro del diálogo resulta significativo.

La tercera técnica es la caracterización global y detallada de personajes, situaciones y ambientes. De acuerdo con Chillón (2014), la descripción pormenorizada permite crear

“cuadros de tres dimensiones, esto es, proporcionar a los reportajes una capacidad de sugestión y de evocación inéditas” (p. 225).

Además del diálogo, la caracterización se logra a través de la selección literaria de porciones de información que añaden significado o intensidad dramática. Según Imízcoz (como se citó en Salcedo, 2016), la descripción debe ser progresiva y dosificada. “Al personaje no se le debe ver de una pieza: se le tiene que ir viendo a través de lo que haga, de lo que diga, de las actitudes que tome” (p. 12).

La descripción debe ser complementada con detalles que sumen a la construcción de atmósferas más ricas y absorbentes, en las que los personajes, las situaciones y los contextos aparecen definidos por rasgos concretos. Esta acumulación de detalles puede darse a nivel individual (de los personajes) o espacial (lo que rodea al personaje) (Ramírez; 2014, p. 55).

Además, Wolfe (1992) plantea que los detalles pueden ser de dos tipos: gestos cotidianos o simbólicos. En el primer grupo figuran los hábitos, modales, costumbres, estilos de vida y de vestir, etc.; es decir, aquello que puede existir en una escena. Los simbólicos, herencia de Balzac, aluden al sentido amplio de comportamiento y detalles que sitúan a las personas y su posición en el mundo (p. 50).

La última técnica es el manejo del punto de vista. De acuerdo con Chillón (como se citó en Jaramillo, 2011), este procedimiento consiste en contar cada escena de la historia a través del punto de vista de un personaje determinado. Al emplear la perspectiva de estos, el narrador no está limitado a contar desde una mirada omnisciente. Esto le da mayor dinamismo y cercanía a su relato (p.18).

El propósito de este recurso es conseguir que el lector empatice con la historia. Al emplear el punto de vista de los personajes, el lector se siente más identificado con lo relatado. Mientras

que el punto de vista de primera persona permite al periodista literario mostrar su voz y estilo, generando una atmósfera intimista (Sabaté et al., 2018, 301). Así pues, el recurso del punto de vista está ligado también a la voz narrativa.

Para Ramírez (2014), a través de los ojos de este narrador, el lector observa a los personajes vivir las situaciones que les tocan (p. 55). No obstante, el punto de vista del narrador no siempre expresa seguridad. Como apunta Villoro (2006, como se citó en Jaramillo; 2011), el narrador constata la subjetividad. En las vacilaciones, sospechas, contradicciones de esta voz —en la constatación de la limitación del punto de vista— se genera mayor credibilidad (p. 22).

Como se ha visto en este capítulo, el periodismo literario contemporáneo —como lo hicieron en su tiempo los cronistas de indias y los modernistas— es un género que emplea técnicas literarias para contar hechos reales. Aunque con menos reconocimiento que el “nuevo periodismo” estadounidense, en América Latina el género también se difundió a partir de la segunda mitad del siglo XX. Estuvo definido por el uso de recursos literarios heredados de la novela realista y situado en un contexto de violencia, contexto que definió su forma y agenda temática.

Capítulo 3: Apuntes sobre Guillermo Thorndike

Este capítulo relata algunos acontecimientos de la vida de Guillermo Thorndike y su relación con el periodismo literario. Se analiza su obra como autor del género en la prensa y sus libros. De esta manera, se identifican algunas características de su propuesta y se establece una vinculación con los autores del periodismo literario contemporáneo citados en el capítulo anterior. Además de la revisión bibliográfica, para este capítulo se emplearon entrevistas en profundidad con periodistas que conocieron o estudiaron la obra del autor peruano.

3.1 Vida y obra de un periodista literario

La infancia de Guillermo Thorndike (Lima, 1940-2009) transcurrió en una casona en la cuadra catorce de la avenida Javier Prado, en una zona donde vivía la antigua oligarquía limeña y donde también funcionó la redacción de *Página Libre*, diario que fundó y dirigió en 1990. Su abuelo fue el ingeniero que construyó el puente del Infiernillo¹⁷, y su padre, ministro de Justicia del presidente Manuel Prado Ugarteche.

De modo que Guillermo Thorndike vivió en una familia de clase acomodada, cercano a las costumbres propias del boato. La obra que desarrolló como escritor y periodista refleja el conocimiento de estos círculos sociales. “La descripción de las comidas, los salones, el tipo de vida de la clase alta él era muy bueno para contarla. Era bueno porque Guillermo conocía ese mundo desde pequeño”, comenta el periodista José María Salcedo¹⁸.

Antes de cumplir los veinte años, Guillermo Thorndike ya había pasado por dos experiencias que sintetizan parte de su perfil como periodista literario.

¹⁷ Se trata de uno de los puentes más representativos del Ferrocarril Central, ubicado en la provincia de Huarochirí, departamento de Lima, a 3300 metros sobre el nivel del mar (Colegio de Ingenieros del Perú, 2013, p. 45).

¹⁸ Entrevista con José María Salcedo, 18 de mayo de 2020.

La primera experiencia ocurrió en octubre de 1954, cuando el autor —por entonces un escolar de 14 años—, se presentó en la *revista Caretas* con un texto sobre Cristóbal Colón. Enrique Zileri, fundador de la revista, recordó que era un texto “larguísimo” y una “excentricidad” en toda regla, como las que Thorndike mostraría tantas veces. La revista lo publicó en dos ediciones, dividiendo el texto en varias partes¹⁹.

Este texto es el primer acercamiento conocido de Guillermo Thorndike hacia temas históricos, contados desde el periodismo literario. En su obra posterior, el autor continuaría explorando acontecimientos que marcaron la historia del Perú como la guerra del Pacífico y la biografía de Miguel Grau.

“Él era un hombre que vivió fascinado por el Perú y su historia. Pero no solo en la historia del momento, sino también se metía en las bibliotecas e investigaba con la misma potencia que un historiador, con la diferencia que toda esa información que sacaba la podía narrar como si fuera un novelista”, comenta el periodista Umberto Jara²⁰, editor de la Biblioteca Thorndike, proyecto lanzado en 2019 por la Editorial Planeta.

La segunda experiencia ocurrió cuando Guillermo Thorndike tenía 17 años, durante una época en la que frecuentaba la Penitenciaría de Lima. En una de sus visitas conoció a Jorge Villanueva Torres, alias Monstruo de Armendariz, sentenciado a pena de muerte. En una entrevista para Coaguila (2008), el autor contó que mantuvieron una amistad de largas conversaciones e incluso veía a este personaje sembrar legumbres en su celda. El 12 de diciembre de 1957, cuando presencié la ejecución de Villanueva Torres, Thorndike estaba convencido de que era inocente. Más tarde escribiría, recordando el conflicto que le suscitó esta experiencia, un

¹⁹ “Fue la única vez en sus 58 años que esta revista ha incluido un artículo con semejante rosario de inserciones”, comentó Zileri (Jáuregui, 2009).

²⁰ Entrevista con Umberto Jara, 20 de mayo de 2020.

artículo para el suplemento *Estampa* del diario *Expreso* y el guion literario de la película *Muerte al amanecer* (p. 5).

Aunque no fuera parte de una comisión periodística, presenciar la ejecución de un condenado a muerte puede ser una experiencia propia del género policial, quizá la más extrema²¹. Por ello, es lógico pensar que este episodio alumbró su inclinación por un género que exploraría en diarios y libros.

Además, esta experiencia permitió a Thorndike ver el lado humano de un personaje condenado por la justicia. En otras palabras, lo acercó a la complejidad de una historia más allá de una mirada moralizante. Al respecto, son reveladoras las palabras con que Thorndike definía la actividad periodística: “Somos testigos. No somos jueces. No somos fiscales. Y como testigos, testimoniamos lo que vimos. Es decir, relatamos lo que vivimos”, recuerda Jara²².

En los libros que escribió y los diarios que dirigió durante su vida, puede hallarse el rastro del aprendizaje de estas dos experiencias.

3.1.1 Thorndike periodista

Con 17 años, Guillermo Thorndike inició su carrera periodística en el diario *La Prensa*, donde ingresó como “meritorio” y a los pocos meses fue contratado. Después de estudiar en la Universidad San Marcos, viajó a Estados Unidos para estudiar, a partir de 1962, Comunicaciones en el World Press Institute, en Minnesota.

A su regreso al Perú, consolidó su carrera periodística. Durante cinco décadas, entre 1960 y 2005, estuvo al frente de diversos proyectos de prensa, donde ocupó cargos como el de redactor,

²¹ Una experiencia como esta, vivida por un autor que dominaría el periodismo literario, recuerda el caso de Capote en *A sangre fría* (1966). El autor estadounidense trabó amistad con los criminales que protagonizan su libro y estuvo presente el día que fueron ejecutados. Sin embargo, tras la publicación de este, Capote sufrió un estancamiento de su carrera como escritor. Mientras que para Thorndike fue el comienzo, especie de iniciación en los avatares del periodismo policial y literario.

²² Entrevista con Umberto Jara, 20 de mayo de 2020.

jefe de informaciones, subdirector y director. Se cuentan en su lista diarios como *La Prensa*, *Ojo*, *Correo*, *Expreso*, *La Crónica*, *La República* y *Página Libre* (Herrera, 2009). En algunos de ellos fue, además, fundador. Un balance del periodismo peruano de la segunda mitad del siglo XX necesariamente tendría que considerar su nombre²³.

3.1.1.1 Cronología de una carrera periodística

En la década de 1960, Guillermo Thorndike llegó a ser subdirector de *Correo*. En este diario impuso un estilo que regiría en sus otros proyectos periodísticos: la propuesta sensacional o sensacionalista. Empleando los elementos del diario —titular, despices y principalmente fotografías grandes e impactantes—, atraía la atención con temas y presentaciones que rompían esquemas. Este estilo provenía del periodismo sensacional que había conocido durante sus estudios en Estados Unidos y de la influencia de Raúl Villarán, mentor periodístico del autor.

Ejemplo de este periodismo eran las “ediciones choque” que Thorndike creó en *Correo*. “Son ediciones que apelan a lo espectacular²⁴, con denuncias diversas como la corrupción del sistema de salud, de la educación (...) Y las hizo un periodista bastante joven. En ese entonces, Guillermo tendría 25 años”, explica el periodista e investigador, Fernando Obregón Rossi²⁵.

En la década del setenta, escribió uno de sus libros más populares, *El caso Banchemo* (1973), la reconstrucción de las últimas 200 horas de vida del magnate peruano Luis Banchemo Rossi, consolidando así su figura como escritor periodista. A nivel periodístico, fue director de *La*

²³ Al pensar en los periodistas paradigmáticos de este periodo, Enrique Sánchez Hernani dice lo siguiente: “Yo creo que había tres tipos de periodistas: aquellos semejantes a Manuel D’Ornellas, cercanos a la política, aunque tampoco echados; César Hildebrandt, el periodista de investigación, los escándalos vinculados al poder; y Guillermo Thorndike, que le gustaba la parte popular de la vida. Diferentes directores. Los tres cultos”. Entrevista con Enrique Sánchez Hernani, 12 de mayo de 2020.

²⁴ Obregón Rossi ilustra cómo eran estas famosas ediciones: “Piensa en una edición antigua de *El Comercio*, el periódico grande, con una foto de una madre en situación de miseria en los años en los cuales la miseria no se mostraba en el Perú, o de un drogadicto fumando en un barracón en el Callao. Y con un titular llamado Edición Choque: El tema de la Salud en el Perú. Le dedicaba de 32 a 42 páginas solo al despliegue gráfico en tamaño grande, eran prácticamente afiches de denuncias periodísticas”.

²⁵ Entrevista con Fernando Obregón Rossi, 5 de junio de 2020.

crónica y *La Tercera*, diarios expropiados por el régimen militar que gobernó el país tras dar un golpe de Estado, entre 1968 y 1980.

Esta vinculación al régimen militar —que algunos dirían coherente, pues Thorndike era nacionalista y velasquista— muestra el rasgo más controvertido de su carrera: la cercanía que mantenía con el poder político mientras ejercía la profesión periodística, cercanía que en ocasiones llegó a representar un evidente conflicto de interés.

Acercas de su paso por los medios controlados por el régimen militar, Thorndike declaró en entrevista con Chueca (2008): “Yo pensé algo que no sé si la gente entenderá todavía. Si no era yo, ese diario iba a ser entregado a un grupo peligroso. Había que participar para imponer reglas que, pienso, al final de ese periodo en que fui director, se mantuvieron” (p. 21). Además, contó para Angulo Daneri (1996) que, tras su distanciamiento de *La Crónica* en 1975, el régimen militar lo invitó a “retirarse” y tuvo que vivir una temporada exiliado en Venezuela.

En la década de 1980, vivió su etapa de mayor influencia a nivel periodístico y político, con la fundación de diarios emblemáticos como *El Popular* y *La República*, este último, bajo su conducción llegó a posicionarse como un referente nacional.

Durante este periodo, mantuvo nexos con los sectores políticos. Fue asesor de la campaña municipal del candidato de izquierda Alfonso Barrantes y, en 1985, cuando Alan García fue elegido presidente, optó por alejarse del diario *La República*. “Alan García era presidente y era muy amigo mío. Creo que fue para mejor” (p. 6), contó para Coaguila (2008). Aunque en entrevista con Angulo Daneri (1996) señaló: “creo haber contribuido decisivamente a que él fuera presidente” (p. 16).

La década de 1990 abre con la creación del diario *Página Libre*, que marca un hito y nuevos cuestionamientos para Guillermo Thorndike. Se trató de un proyecto impulsado por Alan

García para atacar la campaña de Mario Vargas Llosa (Hildebrandt, 2009). “*Página Libre* fue un quiebre, porque es de público conocimiento que fue financiado por Alan García. Luego de este proyecto, Guillermo quiso tender un puente con Fujimori, pero Fujimori no quiso. Y luego estuvo dando vueltas, se acercó a Belmont. Estaba tratando de buscar un espacio político en un momento que el Perú estaba en fragmentación”, cuenta Obregón Rossi²⁶.

Fue también en esta década y parte del 2000 que Guillermo Thorndike vivió su etapa más lamentable a nivel periodístico. A su cargo tuvo la dirección de dos diarios vinculados al régimen de Alberto Fujimori²⁷: *La Razón* y *El Nacional*. Y en 1998 trabajó para Canal 2, medio que estaba al servicio del poder político. Este periodo terminó de ensombrecer su imagen.

Según Thorndike, su paso por estos medios se debió a la necesidad económica. “Hay épocas en las que uno tiene que trabajar limpiando baños, letrinas, para tener horas y dedicarlas a la escritura de sus libros”, dijo en entrevista con Coaguila (2008, p. 6). “Estuve en Canal 2 porque necesitaba trabajar. Nada más”, señaló a Chueca (2008, p. 21).

En la década del 2000, además de escribir algunos otros libros como *El rey de los tabloides* (2008), completó la serie biográfica de seis tomos sobre Miguel Grau.

3.1.1.2 La prensa según Thorndike

A primera impresión, un diario dirigido por Guillermo Thorndike era de gran tamaño, impactante y polémico. “Eran periódicos donde se buscaba ir más allá de la simple noticia. En el Perú siempre ha habido la tendencia de informar las cosas un poco por encima. Él buscaba

²⁶ Entrevista con Fernando Obregón Rossi, 5 de junio de 2020.

²⁷ De acuerdo con Transparencia Internacional (2004), el expresidente Alberto Fujimori lideró el séptimo gobierno más corrupto de los últimos 20 años (La Nación). Una de las tantas denuncias en su contra fue por la compra de líneas editoriales y medios de comunicación (Romero, 2016).

qué había detrás de esa noticia (...) Él era un periodista de acción, de las historias, de los personajes, de la cercanía con el episodio”, recuerda Umberto Jara²⁸.

Como director, Guillermo Thorndike tenía una participación total en la elaboración de los diarios. Se le recuerda, tanto en *La República* como en *Página Libre*, como un director omnipresente. Cuando los periodistas llegaban o salían del diario, Thorndike ya estaba tecleando desde su escritorio. Al parecer, lo motivaba el afán de que el periódico saliera tal y como deseaba. Era un director atento a cada detalle: la titulación, el ángulo de las coberturas, la revisión de los artículos e incluso la reescritura o escritura de estos eran tareas que le competían.

El tamaño de los diarios que dirigió estaba ligado al despliegue y la profundidad de la cobertura. Aunque eran diarios cargados de mucho contenido, Thorndike conseguía que fueran populares.

El caso de *La República* ilustra la conexión con lo popular. En 1981, cuando el diario se lanzó al mercado, tuvo varios meses con pocas ventas. En el peor momento, cuenta Sánchez Hernani, cayeron a un tiraje de 7 mil ejemplares. Una cifra pobre para un diario nacional. La situación empezó a cambiar con el caso policial del loco Vicharra, un emblemático delincuente de la época. El día que este personaje fue capturado, Thorndike quiso que se contara su historia. Pero no como una noticia que informara solo los hechos formales, sino en una serie de entregas que mostraran distintas facetas del personaje. Su relación con la madre, con sus amores, con sus enemigos, con sus vicios. En resumen, el lado humano.

“A Thorndike le interesó la historia del personaje y seguramente quiso hacer algo como lo de *A sangre fría*, y encargó a la gente de policiales que lo entrevistaran y comenzaran a seriar su

²⁸ Entrevista con Umberto Jara, 20 de mayo de 2020.

historia. Y como el tipo tenía cosas increíbles que contar, día a día contaban una historia nueva”, recuerda Sánchez Hernani²⁹.

Para Obregón Rossi³⁰, el estilo de Guillermo Thorndike es el del periodismo sensacional, que genera impacto. “Lo sensacional venía desde las ediciones choque. Su línea de trabajo siempre ha sido eso. Cuando ves *La Crónica* y *La Tercera*, los periódicos de la expropiación, son periódicos de apoyo a Velasco, pero con mucho despliegue gráfico. Una noticia política podía adaptarla a lo sensacional”, explica.

Otro punto de atención de Guillermo Thorndike eran las expresiones populares: los exponentes de la música, las historias policiales, de espectáculo o del deporte, los barrios tradicionales, entre otros. “Lo que pasa es que le fascinaba el Perú. Había una conexión con los temas populares y del estilo peruano (...). Todas las expresiones que las calles empezaban a mostrar en el fondo también es la tendencia de un cronista”, comenta Jara³¹.

En una ocasión, el director envió a Sánchez Hernani a escribir sobre un nuevo local de música de salsa llamado *El Sabroso*. Tras la escritura, Sánchez Hernani entregó un reportaje formal, como los que estaba acostumbrado a escribir. Pero Thorndike lo rechazó aludiendo que el texto debía estar escrito en lenguaje salsero. El periodista reescribió el reportaje imitando el estilo coloquial de un puertorriqueño. Entonces Thorndike aprobó el texto.

Es posible establecer una relación entre este episodio y lo relatado por Tom Wolfe (1992) acerca del “nuevo periodismo”. El escritor estadounidense cuenta que, en uno de sus textos acerca de un traficante de whisky de Ingle Hollow (Carolina del Norte), imitó el acento de ese condado. El propósito de esta técnica era narrar desde la mirada y la voz de un personaje

²⁹ Entrevista con Enrique Sánchez Hernani, 12 de mayo de 2020.

³⁰ Entrevista con Fernando Obregón Rossi, 5 de junio de 2020.

³¹ Entrevista con Umberto Jara, 20 de mayo de 2020.

directamente participe de la historia (p. 20). De la misma forma, Thorndike deseaba que el texto de salsa transmitiera, a través de la oralidad, la esencia de aquel entorno.

En realidad, la semejanza con la búsqueda del “nuevo periodismo” es más amplia de lo que parece. Desde su cargo de director, Guillermo Thorndike dio predominancia a las historias que captaran el sentido detrás de los hechos, perfilando a los personajes y revelando detalles simbólicos, usando un lenguaje cuidado o recreando la oralidad de lo que se narrara.

“Como escritor, imponía a los redactores un estilo narrativo. Novelizaba las notas”, apunta Salcedo³². “Siempre entendió el periodismo como literatura. El lenguaje periodístico y el lenguaje literario, si bien eran diferentes, eran parte de un mismo género, que era la literatura. Entonces, cuando Guillermo hace periodismo, hace literatura”, reflexiona Obregón Rossi³³.

La pretensión literaria se daba sin importar el tema. Allí donde un diario informativo buscaba el resumen de las principales ideas de una actividad política, Guillermo Thorndike pedía una narración que transmitiera el pulso de lo que había sucedido, la tensión del juego político. Un detalle del rostro o un gesto podía ser más elocuente que la declaración formal. “Tenía esa manía del dato preciso y el dato de color, como todo periodista y todo escritor”, añade Salcedo³⁴.

En este punto se establecen dos semejanzas adicionales con el periodismo literario latinoamericano contemporáneo según se ha descrito en el capítulo anterior. La primera es la pretensión de que se cuenten los hechos no como un sumario de información, sino como una historia, es decir, incluyendo la narración detallada del suceso.

³² Entrevista con José María Salcedo, 18 de mayo de 2020.

³³ Entrevista con Fernando Obregón Rossi, 5 de junio de 2020.

³⁴ Entrevista con José María Salcedo, 18 de mayo de 2020.

La segunda es la búsqueda del detalle simbólico. Dicho por Wolfe (1992), aquellos elementos que expresan el estatus de la “vida de las personas, a través del cual las personas expresan su posición en el mundo” (p. 49).

A través de estas técnicas, Guillermo Thorndike dotaba a sus productos periodísticos de un espíritu literario. Aunque su carrera en diarios continuó durante gran parte de su vida, no depuso su producción de libros. En total, llegó a escribir y publicar 38 (Jara, 2019). Si bien los rasgos de periodismo literario están presentes en los medios que dirigió, fue en los libros donde llevó a un nivel más extensivo el uso de estas técnicas.

3.1.2 Los libros de Thorndike

Guillermo Thorndike es uno de los periodistas peruanos más prolíficos de la segunda mitad del siglo XX. Su obra no es un conjunto de libros disperso o fragmentado, sino que se integra en un proyecto mayor. En gran parte de sus libros explora temas, características y técnicas semejantes entre sí. “Es uno de los contados escritores peruanos que sí pudo mantener un proyecto narrativo coherente” (Ruiz Ortega, 2013).

3.1.2.1 La investigación histórica

De una u otra manera, los libros de Guillermo Thorndike versan sobre la historia. El primer libro de este tipo —que es también el libro que lo revela como promesa literaria— es *El año de la barbarie* (1969), la reconstrucción de la rebelión aprista de 1932. Además de este acontecimiento, escribiría sobre la guerra con Chile, la historia de la prensa en la década del 50 y el 60, distintas etapas de la historia del Perú, la inmigración japonesa, entre otros. Sobre el final de su vida, publicó los seis tomos de la biografía de Miguel Grau.

En una nota biográfica, la periodista Vargas (2009) reconoció el manejo que Guillermo Thorndike tenía del periodismo literario y cómo “prestó su voz al servicio de la historia”.

Empleando este género para abordar temas históricos, el autor “nos ha proporcionado una visión más vívida de hechos”.

En el proyecto de Guillermo Thorndike, la exploración histórica pasa por la ambientación, es decir, la caracterización de una época. En una entrevista televisiva con Enrique Saravia (2008), el autor reflexiona sobre la concentración requerida para lograr esta caracterización. “Entre otras cosas, el esfuerzo significa que tienes que vivir en el siglo XIX. Para ti no hay luz eléctrica, no hay sonidos ambientales como puede ser una licuadora. El mundo huele a otra clase de perfumes domésticos”.

Guillermo Thorndike no cuenta los acontecimientos históricos como un sumario de hechos o como el análisis desapasionado de las circunstancias, sino que reconstruye y ambienta la época, dota las narraciones de interioridad y detalles, como si estuviera contando una novela, pero sin perder la certeza de que escribe hechos reales.

El deseo de darle fuerza literaria a sus relatos periodísticos está presente desde sus primeros libros. Por ejemplo, el inicio de *El año de la barbarie* está narrado de la siguiente manera:

“La revolución aprista debió estallar los primeros días de diciembre de 1931, capitaneada personalmente por Víctor Raúl Haya de la Torre. Su cuartel general: Trujillo. Su fuerza: la Alianza Popular Revolucionaria Americana, algunos cuerpos del ejército, los sindicatos y los estudiantes” (Thorndike, 1972, p. 23).

Como si estuviera contando un relato policial, Thorndike siembra una duda en la primera línea del libro: ¿Por qué no se realizó la revolución aprista en diciembre de 1931? El primer capítulo está dedicado a resolver la duda y presentar a algunos de los personajes más relevantes de la revolución aprista. El segundo párrafo continúa así:

“En la apacible casa trujillana de don Raúl Edmundo Haya de Cárdenas, dominada ahora por la electrizante personalidad del hijo, que a los 36 años ya había sido candidato a la Presidencia del Perú, los

conjurados trabajaban día y noche. Allí, vigilados nerviosamente por los soplones, defendidos los techos por voluntarios apristas, el líder despachaba emisarios, estudiaba mapas, conspiraba con el comandante Julio Silva Cáceda, amigo íntimo y jefe militar de la plaza, para capturar el cuartel O'donovan, situado en las afueras de Trujillo” (Thorndike, 1972, p. 23).

El autor presenta el lugar y la acción dramática. En los siguientes párrafos, continúa usando la técnica de la narración por escenas. Este recurso de la narración, característico del periodismo literario, está presente también en otros de sus libros como *El caso Banquero* (1973) o *Los topes: la fuga del MRTA de la prisión de Canto Grande* (1991).

Por otra parte, los libros históricos de Guillermo Thorndike abundan en detalles de la época como la moda, las comidas, la jerga o las costumbres, refrendando su interés por lo popular peruano. Por ejemplo, en el cuarto capítulo de *El caso Banquero* (1973), para describir a un jinete que monta a caballo en el Trujillo de 1946, Thorndike dice: “todas las mañanas, vestido con albos pantalones de montar, chaqueta de gamuza y sombrero alón, un caballero que ha jugado al tenis con el rey Alfonso XIII, aparece en su mula reja por las calles de Trujillo. Cabalga airoosamente sin pellonera, con el poncho de vicuña puesto sobre la peruana montura de cajón” (2019, p. 59). A través de estas descripciones, el autor caracteriza a los personajes, ambientes y también a la época, con detalles muy específicos. “Le da un contexto muy visual, muy cinematográfico”, opina Obregón Rossi³⁵.

En una ocasión, de visita en la casa de Guillermo Thorndike en Chorrillos, José María Salcedo³⁶ pudo comprobar la exhaustividad del periodista por rastrear estos detalles de época. La habitación donde guardaba los documentos de la investigación sobre Grau estaba colmada de folios. Entre otros archivos, conservaba ejemplares de la época de diarios limeños, chilenos y también del *New York Times*. Incluso, poseía la carta original de un banquete en honor a Grau.

³⁵ Entrevista con Fernando Obregón Rossi, 5 de junio de 2020.

³⁶ Entrevista con José María Salcedo, 18 de mayo de 2020.

3.1.2.2 La historia del presente

No solo la historia de décadas pasadas interesó a Guillermo Thorndike, también la que se escribía en el presente. Como director de medios, cubría y estaba ligado a los hechos y personajes de la coyuntura del país. La cercanía con la interacción social, política y artística de la profesión periodística puede haber definido este interés.

El caso Banchemo (1973), el tercer libro de Guillermo Thorndike apunta en este sentido. El asesinato de Banchemo, ocurrido el 1 de enero de 1972, había conmocionado al país. Su caso era parte de la coyuntura periodística, una historia policial. Pero Thorndike supo que era también parte de la historia de aquel presente y decidió convertirlo en libro. Además del crimen, el relato cuenta la vida privada de Banchemo y la historia de la pesca en el Perú.

En esta línea de libros sobre hechos históricos que Guillermo Thorndike vivió en su presente, se puede considerar, entre otros, a *No, mi general* (1976), en el que el autor profundiza en el papel de la prensa expropiada y el final del régimen militar de Juan Velasco Alvarado; *La revolución imposible* (1988), sobre la visión de los gobiernos latinoamericanos y la fracasada apuesta política de Alán García en los ochentas; *Los topes: la fuga del MRTA de la prisión de Canto Grande* (1991), sobre el escape del movimiento subversivo; o *El hermanón* (1994), un perfil de la vida de Ricardo Belmont en el momento en que candidateaba a la presidencia.

El periodista Obregón Rossi sitúa en esta categoría a los libros fotográficos³⁷ en los que Thorndike escribió los textos que acompañaban las imágenes, así como los balances anuales y recuentos de acontecimientos que publicaba en diarios. “Ahí también te das cuenta de su visión de reportero de la historia. Es periodista, pero a la vez está generando una reconstrucción de la historia, en este caso inmediata”³⁸.

³⁷ Tales como *1980, el año decisivo* (1980), *Los apachurrantes años 50* (1982), *Los prodigiosos años 60* (1992),

³⁸ Entrevista con Fernando Obregón Rossi, 5 de junio de 2020.

3.1.2.2 La elección de un género

La historia que reconstruye Guillermo Thorndike no es solo la historia de los grandes personajes y acontecimientos, también involucra el relato íntimo, la vida cotidiana y las contradicciones de las personas envueltas en estas tramas históricas. “Sabía que cada suceso histórico tenía un suceso cotidiano, una historia personal detrás. Porque todo héroe también es un ser humano y como ser humano amó, odió, tuvo escenas de arrebatos”, apunta Enrique Sánchez Hernani³⁹.

De esta manera, Guillermo Thorndike contó datos ocultos de la vida de personajes famosos e historias cotidianas que de otro modo no hubieran trascendido. En el citado primer capítulo de *El año de la barbarie*, por ejemplo, reveló que la toma del cuartel O'donovan, planeada para gestarse en diciembre de 1931, se postergó porque, en el transcurso de una velada de conspiración aprista, dos de sus miembros se pelearon por un problema amoroso.

Otra particularidad de sus libros es el manejo del punto de vista. En *Los topos: la fuga del MRTA de la prisión de Canto Grande* (1991), Guillermo Thorndike emplea distintos puntos de vista para contar la historia, generando una simultaneidad de perspectivas. La narración intercala, en un momento determinado, escenas de la prisión, de la finca desde donde se ejecutaba el escape y del túnel por donde huían los presos.

En *El año de la barbarie*, en el inicio del capítulo titulado “El asalto”, se puede leer el siguiente extracto:

“Faltaban pocos minutos para las dos de la mañana y los revolucionarios contenían la respiración, paralizados algunos, ya condenados a muerte otros, adivinando todo lo que les esperaba en las horas siguientes. Búfalo y sus cien campesinos de Laredo habían tomado posición en la parte trasera del cuartel, el exsargento Víctor Calderón avanzaba hacia el centinela al que debía desarmar, los regimientos

³⁹ Entrevista con Enrique Sánchez Hernani, 12 de mayo de 2020.

dormían, en el retén los soldados se habían echado en sus tarimas, la sorpresa debía ser completa” (Thorndike, 1972, p. 127).

En este párrafo, se observa una narración que cambia de punto de vista hasta en cuatro momentos. Se cuenta la perspectiva de los rebeldes, de Búfalo, del exsargento Calderón y de los regimientos que duermen en el cuartel. Mediante este recurso, Thorndike da agilidad al relato y la sensación al lector de que está presenciando la totalidad de la historia.

El empleo de técnicas del periodismo literario para la construcción de textos demanda un proceso de investigación más exhaustivo, ya mencionado en el capítulo anterior: la inmersión. Este proceso es usual en los libros de Guillermo Thorndike. En el prólogo de *El año de la barbarie*, el autor revela que el proceso investigativo⁴⁰ lo llevó a conversar en “calles, cafetines, una fumaría, aeropuertos, la cocina de un restaurante y en un banco” (p. 13).

La exhaustividad del proceso investigativo de sus libros se repite en *Los topos: la fuga del MRTA de la prisión de Canto Grande* (1991). Para este libro, Guillermo Thorndike tuvo que transcribir 45 horas de grabación de entrevistas con los líderes del movimiento subversivo (Coaguila, 2008, p. 6); en el libro sobre Banchemo tuvo que entrevistar a amigos y conocidos del personaje en distintas regiones del Perú durante varios meses, luego de lo cual tenía una habitación casi repleta de grabaciones (Rodríguez, 2013, p.36).

Envuelto en investigaciones prolongadas, sumergiéndose en el siglo XIX de Grau o en las primeras décadas del XX, en pleno auge de los militarismos en el Perú, Guillermo Thorndike emprendió la escritura de libros sobre temas históricos pasados o que ocurrían en su presente, dotándolos de un vuelo literario, empleando detalles, retratando personajes, narrando desde distintos puntos de vista y contando los hechos de forma episódica.

⁴⁰ “En la literatura peruana, *El año de la barbarie* inaugura un tema de investigación empleando las técnicas del periodismo (...) No creo que sea la primera, posiblemente haya otras más. Pero Guillermo sí tiene éxito. Es un libro pionero en cuanto a este tipo de trabajo periodístico”, considera Obregón Rossi.

Como se ve, la forma de escritura es la del periodismo literario. Aunque en entrevista con Rodríguez (2013), el autor afirma no conocer el género al que pertenecen sus libros: "Eso yo no lo sé, lo único que trato es contar bien historias interesantes que sucedieron" (p. 36). Lo cierto es que hay muchos puntos de coincidencia con este género.

En una ocasión, Enrique Sánchez Hernani escuchó a Guillermo Thorndike comprarse con Truman Capote. El autor consideraba injusta la falta de reconocimiento de su obra frente a la del estadounidense. "Truman Capote es reconocido como escritor, pero a mí no me reconocen. Después se reía. Pero qué me importa, decía. ¿Quién ha hecho tantos libros como yo? Solamente Scorza⁴¹", recuerda Sánchez Hernani⁴².

Si bien humorístico, el comentario revela el reconocimiento por una semejanza con el autor estadounidense. La semejanza vendría dada por el género que exploraron en sus libros. "Para Guillermo, esa sí es una influencia directa y real, porque en el año 1973 es el primero en Perú en incorporar ese nuevo periodismo o la novela de no ficción con *El caso Banquero*. Una tremenda noticia para el país, pero que él la presenta como si fuera una novela con hechos fidedignos", comenta Jara⁴³.

"Hay eso, toda esta propuesta del nuevo periodismo, efectivamente, de darle un nivel literario a la crónica periodística, y especialmente en policial, el gran género que hermana al periodismo con la literatura", considera Salcedo⁴⁴.

En este punto, resulta evidente que un autor como Guillermo Thorndike, que supo incorporar las técnicas literarias en la construcción de libros periodísticos sobre temas históricos, debería ser incluido dentro del grupo de los denominados fundadores del periodismo literario

⁴¹ Manuel Scorza (1928-1983), escritor peruano, amigo cercano de Guillermo Thorndike.

⁴² Entrevista con Enrique Sánchez Hernani, 12 de mayo de 2020.

⁴³ Entrevista con Umberto Jara, 20 de mayo de 2020.

⁴⁴ Entrevista con José María Salcedo, 18 de mayo de 2020.

latinoamericano del siglo XX, junto a otros referentes como Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Tomas Eloy Martínez o Elena Poniatowska. Pero muchos estudios y antologías (Calvi, 2010; Jaramillo, 2011; Carrión, 2012; Puerta, 2013; Darrigrandi, 2013; Chillón, 2014; Ventura, 2018; Palau-Sampio y Cuartero-Naranjo, 2018) no consideran su obra como parte de este canon.

Para los periodistas consultados, existen distintos factores que pudieron influir en la falta de reconocimiento de su obra. Por un lado, la cercanía que tuvo con sectores políticos y su cuestionado paso por medios subyugados por los gobiernos de turno. Por otro, las rencillas que tuvo, especialmente con Mario Vargas Llosa, quien ha ejercido siempre influencia sobre el canon literario peruano. Además de haberse dedicado, en algunas ocasiones, a la escritura de libros por encargo⁴⁵.

Valorado o no, Guillermo Thorndike es un referente del periodismo literario peruano y uno de los fundadores del renovado género que surgió en América Latina en la segunda mitad del siglo XX, uno de los primeros autores que incursionó en la creación de libros basados en investigación periodística, escritos con técnicas literarias. Desde sus primeros libros, forjó un proyecto de obra que consistió en emplear la forma del periodismo literario para reconstruir episodios históricos, tanto los ocurridos varias décadas antes o los que ocurrían de forma simultánea a su trabajo periodístico. A continuación, se verá cómo emplea el autor estas técnicas en *El año de la barbarie* (1969), que precisamente es el primer libro que construye bajo la forma del periodismo literario.

⁴⁵ Cuestionado por Angulo Daneri (1996) acerca de los supuestos libros que escribió para terceros, Guillermo Thorndike dijo: “Bueno, todo el mundo recibía sugerencias de gente muy valiosa. Incluso me venían a contar historias para que las escriba (...) Y... sí, me lo han propuesto varias veces” (p. 15).

Capítulo 4: Narratología de *El año de la barbarie*

Este capítulo presenta un análisis narratológico de *El año de la barbarie* (1969) desde la perspectiva del periodismo literario. En primer lugar, contextualiza los hechos históricos, resume el libro y describe su propuesta. Luego, plantea una lectura crítica combinando las técnicas del periodismo literario descritas en el capítulo dos con conceptos de la narratología propuestos por Bal (1990) y Genette (1972). De esta manera, el capítulo estudia la pertenencia del libro al género, su manejo de las técnicas narrativas y, en general, las características de estilo.

4.1 Resumen y propuesta de *El año de la barbarie*

Publicado en 1969 en la editorial Nueva América, *El año de la barbarie*, de Guillermo Thorndike, narra la crisis que se vivió en el Perú como consecuencia del enfrentamiento entre el Partido Aprista Peruano⁴⁶ (APRA) y el gobierno del Luis M. Sánchez Cerro⁴⁷, teniendo como tema central la revolución Aprista de julio de 1932, ocurrida en Trujillo.

La confrontación entre estas fuerzas políticas se inicia después de las elecciones de octubre de 1931, en las que Sánchez Cerro (líder del partido profascista Unión Revolucionaria) derrota a Víctor Raúl Haya de la Torre, candidato y fundador del APRA. El líder aprista cuestiona el resultado de los comicios, acusa fraude electoral y se proclama “el representante de la moral

⁴⁶ Se trata de un partido histórico en la política del Perú, uno de los más antiguos y populares, y que ha permanecido vigente hasta la actualidad. El sociólogo Tirso Molinari señala en *Sucedió en el Perú* (2006) que el APRA y la Unión Revolucionaria inauguran la historia de los partidos políticos en el país en 1931. En aquel entonces, como señala Manrique (2009), el partido aprista era considerado la esperanza de los sectores populares, actor que llevaría a cabo una gran transformación de corte revolucionario (p. 18).

⁴⁷ Presidente del Perú entre diciembre de 1931 y abril de 1933. Fue el teniente coronel que el 25 de agosto de 1930, desde la ciudad de Arequipa, lideró la insurrección cívico militar que derrocó del régimen de Augusto Bernardino Leguía, conocido como el oncenio de Leguía por ser un periodo de gobierno dictatorial que se extendió durante once años (Delgado, 2013, p. 341).

pública” (Sucedió en el Perú, 2006). Sánchez Cerro aprovecha la actitud beligerante del APRA y responde con una represión sistemática contra el partido, sus líderes y expresiones políticas.

Estos enfrentamientos se sitúan en el período que Basadre (como se citó en Delgado, 2013) ha denominado “tercer militarismo”. Se trata de una etapa de la historia peruana que se caracteriza por la sucesión de gobiernos marcados por un fuerte intervencionismo militar en la vida política y social del país, y que inicia con el ascenso de Sánchez Cerro al poder (p. 346).

En sus 15 capítulos, el libro de Guillermo Thorndike recoge, describe y relata las diversas manifestaciones de los enfrentamientos entre ambos sectores. Algunas de las principales son el rechazo de los apristas a la legitimidad del gobierno de Sánchez Cerro; el cierre de locales y la persecución contra el partido; el encarcelamiento de varios de sus parlamentarios y líderes, incluido el propio Haya de la Torre; los fusilamientos extrajudiciales; las conspiraciones y el intento de magnicidio contra el presidente; y, especialmente, la revolución en Trujillo de julio de 1932. De esta manera, el libro reconstruye un periodo particularmente convulsionado y violento de la historia del país, que concluye con el asesinato de Sánchez Cerro en abril de 1933.

El libro presenta una estructura que se divide en cuatro partes: i) presentación de personajes (cuatro capítulos), ii) elecciones y represión (dos capítulos), iii) la revolución de julio de 1932 (siete capítulos) y iv) el final de Sánchez Cerro (dos capítulos).

En la primera parte, se presenta a algunos personajes importantes como el aprista Manuel Barreto (alias Búfalo), el histórico líder Haya de la Torre y el presidente Sánchez Cerro. La historia de Barreto es relevante porque se trató de un emblemático militante aprista que en diciembre de 1931 fue responsable del fracaso de un intento de insurrección contra el gobierno

del militar. Fue también este personaje quien, un año después, en julio de 1932, precipitó⁴⁸ el inicio de la revolución, desoyendo a otros militantes del partido. Por otra parte, acerca de Haya de la Torre se cuenta brevemente su infancia y juventud, su cercanía con el movimiento intelectual de Trujillo, su inconformidad frente a la hipocresía de la clase dominante de Lima, su primer activismo político contra el gobierno de Leguía⁴⁹. De Sánchez Cerro se narra su origen de militar autoritario y violento, sus conspiraciones contra el gobierno de Leguía y el golpe militar que lidera contra este.

Presentados los dos líderes que se enfrentaron en las elecciones de octubre de 1931, la segunda parte del libro es un análisis de la legitimidad de los comicios. La tesis de Thorndike (1977) es que hubo serias inconsistencias en el conteo, como repentinos y exagerados cambios en los porcentajes de votación en las ánforas. El autor llega a referirse al proceso como un fraude consumado (p. 95). Además, aquí expone la escalada de violencia que se suscita tras el proceso electoral, la represión impulsada por Sánchez Cerro y el encarcelamiento de Haya de la Torre, es decir, los eventos que anteceden y de alguna manera motivan el estallido de la revolución.

La tercera parte, la más extensa del libro, narra la revolución aprista en Trujillo de julio de 1932. En estos capítulos se cuenta de manera detallada el desarrollo del conflicto. Hechos como la toma del cuartel O'donovan y de la ciudad de Trujillo por parte de los apristas, la resistencia ante el ataque del Ejército, los fusilamientos extrajudiciales perpetrados por el régimen de Sánchez Cerro contra militantes apristas ya rendidos en las ciudadelas precolombinas, la masacre de oficiales en la cárcel de la ciudad, son contados a través de escenas desde el punto de vista de diversos personajes. Nuevas figuras cobran relevancia en la narración como los apristas Alfredo Tello (maestro de escuela, segundo al mando militar), el mayor Raúl López

⁴⁸ De acuerdo con Manrique (2009), la revolución de Trujillo es un hecho crucial en el martirologio aprista. Fue planeada y ejecutada por los militantes de La Libertad al margen de la intervención de Haya de la Torre (p. 97).

⁴⁹ Augusto Bernardino Leguía (1863-1932), ejerció dos veces la Presidencia Constitucional del Perú, de 1908 a 1912 y de 1919 a 1930.

Mindreau (sublevado en Huaraz en apoyo al APRA) o Asunción Vásquez (agricultor que se plegó a la revolución, sobreviviente de los fusilamientos en Mansiche), entre otros.

La cuarta parte del libro relata la sublevación militar del general Gustavo Jiménez, quien el 11 de marzo de 1933, se proclamó Jefe Supremo de la Revolución en la ciudad de Cajamarca. Luego de ello, Jiménez decidió trasladarse con sus tropas hacia la costa, donde fue interceptado y derrotado por el Ejército en Paiján. Por último, el capítulo final cuenta el asesinato de Sánchez Cerro, ocurrido en las inmediaciones del Hipódromo de Santa Beatriz durante una ceremonia militar en Lima. Además, este capítulo reflexiona sobre el final de una época de violencia y represión.

A diferencia de acercamientos académicos o históricos, el libro reconstruye los acontecimientos con un enfoque literario, caracterizando a los personajes, conectando la trama a través de escenas dramáticas, generando tensión y suspense. En la cuarta edición de la editorial Mosca Azul (1977), la contratapa define al libro como un “relato vivo” y “una reconstrucción cálida y subyugante como una novela que no fuese ficción sino realidad”.

Por otra parte, el propio Thorndike rescata el enfoque literario con que está escrito el libro, al señalar en el prólogo que éste trata “de hombres pequeños que de pronto adquirieron grandeza en la lucha, de hombres grandes que se rebajaron a la altura de la venganza y la matanza, de buenos y malos apristas, de buenos y malos militares” (1977, p. 14). En otras palabras, que el libro va de las historias humanas y sus contradicciones.

Además, el libro se basa en una investigación periodística. Según revela Thorndike (1977), para su elaboración realizó un proceso de documentación que incluyó entrevistas con los protagonistas de los acontecimientos, visitas a los lugares donde ocurrieron los hechos, una revisión exhaustiva de la información disponible en la Biblioteca Nacional y varios diálogos con Víctor Raúl Haya de la Torre, líder histórico del partido aprista (p. 14).

En la nota de la cuarta edición de *Mosca Azul*, los editores presentan el libro como “riguroso y veraz” y “un intento de presentar una visión objetiva de hechos” (p. 7). Quizá por ello se trata de un texto periodístico que ha sido citado como referencia en una serie amplia de investigaciones históricas⁵⁰.

Si bien Thorndike (1977) afirma en el prólogo que el libro “busca la verdad de los hechos que conmovieron al país hace 36 años” (p. 12), el autor es consciente de la dificultad de alcanzar esta verdad, y revela la condición subjetiva del relato al señalar que “el libro no ha sido alterado, en lo humanamente posible, por simpatías o antipatías políticas. Presento a mis personajes tal como los he sentido mientras escribí la obra. No pretendo halagar a ningún grupo sino dar mi modesta verdad” (1977, p. 13). Estas afirmaciones muestran que, al escribir el libro, Guillermo Thorndike tenía presente el compromiso de acercarse a la verdad de los acontecimientos, es decir, un ejercicio de la veracidad.

Aunque ya se han presentado argumentos que sustentan que el libro es un ejemplo de periodismo literario, toca observar si lo es en un análisis formal. A continuación, se estudia el libro empleando un modelo que combina conceptos de la narratología con las técnicas que distinguen a este género.

4.2 Modelo de narratología desde el periodismo literario

La narratología es la disciplina que se ocupa del estudio de los elementos formales de las narraciones, es decir, como señala Bal (1990) es “la teoría de los textos narrativos”. Se trata de un instrumento que permite describir “la forma en que se constituye cada texto narrativo” a

⁵⁰ Algunas de estas investigaciones son *Guerra y democracia. Los militarismos peruanos y la construcción nacional*, de Eduardo Toche Medrano; *Formación de las haciendas azucareras y el origen del APRA y Nación y Sociedad*, ambos de Peter F. Klarén; *Apogeo y crisis de la izquierda peruana*, editado por Alberto Adrianzén; *El conflicto de Leticia*, de Carlos Camacho Arango.

partir de los conceptos que lo conforman (p. 11), como por ejemplo el tiempo, el espacio, el modo, los actores, entre otros.

Un texto de periodismo literario es un texto narrativo. En este sentido, las técnicas que emplea pueden analizarse desde los conceptos de la narratología, generándose así una descripción formal de la propuesta del texto. En esta tesis, se considera el estudio del tiempo y el modo, por tratarse de los conceptos con mayor influencia sobre la forma de la historia y por estar vinculados a las técnicas del periodismo literario. Para la categoría de tiempo, se emplea la propuesta de Bal en *Teoría de la narrativa* (1990) y para la de modo, la desarrollada por Genette en *El discurso del relato* (1972).

El análisis del libro que se propone a continuación está dividido en cuatro partes: narración por escenas; registro de diálogos; caracterización de personajes, situaciones y ambientes; y manejo del punto de vista. Cada parte representa una de las técnicas de periodismo literario descritas en el capítulo dos. Así, en el análisis se observa qué tan recurrente es el uso de estas técnicas, cómo se emplean y con qué finalidad. El análisis se presenta dentro del marco de los conceptos de tiempo y modo de la narratología. Además, se observa cómo dialoga el texto con las características del periodismo literario descritas en el capítulo uno: hibridación, veracidad y pretensión expresiva.

A partir de la comprobación del empleo de las técnicas y la relación con las características que definen el periodismo literario contemporáneo, se espera establecer si *El año de la barbarie* puede catalogarse como un libro de este género, además de conocer su propuesta narrativa.

4.2.1 Narración por escenas

De acuerdo con Bal (1990), el tiempo en un relato narrativo puede transcurrir de cuatro maneras diferentes: mediante la elipsis, el resumen, la escena o la pausa. La elipsis es un salto temporal

en la narración, frecuentemente empleada para omitir partes no relevantes del relato o acelerar su avance. El resumen permite contar rápidamente grandes periodos de la historia. Por lo general, se emplea para introducir información de contexto. Al contrario del resumen, la escena presenta en extenso acontecimientos puntuales y dramatizados, que marcan giros o cambios en la narración. Mientras que la pausa señala aquellas partes que no conllevan ningún movimiento del tiempo, como las descripciones de personajes o interpretaciones (p. 79).

Por lo general, en un relato se alterna el uso de estas velocidades de paso del tiempo, con diversas finalidades. “Esta alternancia se considera generalmente la característica más importante del género narrativo: sea como fuere, es claramente un señalizador de importancia” (Bal, 1990, p. 78).

En *El año de la barbarie* (1969), el narrador emplea las cuatro velocidades del relato narrativo, siendo las más significativas el resumen y la escena. En los seis primeros capítulos del libro — dedicados a narrar hechos previos a la revolución de Trujillo y presentar a los personajes—, el tiempo transcurre la mayor parte de veces a través de la narración por resumen. Mientras que en los siguientes nueve capítulos —que narran la revolución y algunos incidentes posteriores—, predomina la escena.

La diferencia en el uso de estas velocidades del relato muestra que el foco se halla en los hechos de la revolución, los cuales son contados con despliegue y detalle en escenas concatenadas. Por otra parte, el empleo del resumen en los primeros capítulos del libro evidencia la necesidad de aclarar información de contexto, que luego irá cobrando sentido o ilustrándose en las escenas.

Sin embargo, existen algunas excepciones en este manejo. La más resaltante se da en el primer capítulo, denominado “Búfalo” en referencia a Manuel Barreto⁵¹. En este capítulo, Thorndike

⁵¹ Emblemático militante aprista que murió en los primeros momentos de la revolución de Trujillo, durante el asalto cuartel O'donovan.

emplea la narración por escenas para contar que la revolución estaba planeada para estallar en diciembre de 1931, pero un incidente protagonizado por Barreto arruinó el complot.

Cuenta Thorndike que, al asistir a casa de Haya de la Torre para recibir las instrucciones finales del plan, Barreto se encontró con un compañero apриста apellidado Ríos, conocido como Niño Lindo, hombre con quien su esposa se había fugado años atrás. Al verlo, Barreto decidió cumplir una ansiada venganza y matar a Ríos. A continuación, se presenta un extracto de esta escena, correspondiente al encuentro entre ambos personajes:

“Niño Lindo había salido sin despedirse de los dirigentes que estaban en el vestíbulo. Iba nervioso, pensando en su encuentro con Búfalo. En la calle Ayacucho, a pocos metros de la esquina, distinguió la sólida figura de su rival.

—Cuidado —alcanzó a gritar.

Barreto lo observó por un instante, soñada y agrí dulce venganza, y disparó una, dos veces. El primer balazo no dio en el blanco, la segunda bala le pasó cerca del corazón, perforándole el pulmón izquierdo. Pero Niño Lindo no se desplomó. Búfalo, creyendo no haberle acertado, corrió hacia su víctima y resbaló. Los papeles de la revolución que llevaba en el bolsillo posterior del pantalón quedaron desparramados por el suelo. Mientras los recogía, Niño Lindo retrocedió tambaleante hacia la casa de Haya de la Torre.

Trajeron al herido con un agujero en el pecho, parecía en el corazón, recuerda Haya de la Torre”
(Thorndike, 1977, p. 27-28).

Que este incidente se cuente a través de narración por escenas —contraviniendo el estilo general de los primeros capítulos del libro— se debe a diversas razones. En primer lugar, a que el hecho es un antecedente directo de la revolución de 1932, que explica la actuación posterior de los personajes, como el arrebató y la insistencia de Barreto, que parece obedecer al deseo de salvar la culpa de haber arruinado el complot de 1931. En segundo lugar, se trata de un hecho cargado de intensidad, que capta de inmediato la atención del lector. Además, es un

drama humano incrustado en el relato histórico, que permite a Thorndike darles rostro a los acontecimientos como era su estilo.

Acerca de este fragmento, se presentan los tres elementos que, según Salcedo Ramos (2016), componen una escena: lo que dura, lo que ocurre y el lugar donde ocurre (p. 2-3). El tiempo de la escena es la noche del encuentro entre los dos aprietas, la acción es el duelo y el lugar es la calle Ayacucho, contigua a la casa de Haya de la Torre. La escena contiene detalles que permiten “ver” lo que está ocurriendo, tales como la “sólida figura de Búfalo”, parado “a pocos metros de la esquina”, la bala que “pasó cerca del corazón” o los “papeles desparramados en el suelo” (Thorndike, 1977, p. 27-28). Así, la escena es visual y cercana.

Es interesante también cómo se muestra la perspectiva de varios personajes. La primera parte corresponde a Niño Lindo. De este personaje se sabe que va nervioso y pensando en su duelo porque no se despidió de los dirigentes que lo vieron salir. La perspectiva de Barreto inicia en la primera frase del segundo párrafo. Sin atribuirle directamente el pensamiento al personaje, el narrador señala que el encuentro es la “soñada y agridulce venganza” (p. 28) para dar dramatismo al momento. Este tipo de añadidos de propia interpretación de Thorndike son frecuentes en las escenas del relato. Otro detalle interesante se da cuando Barreto cree haber fallado los disparos y corre. Aquí, como también ocurre en otras escenas del libro, el narrador emplea el desconocimiento del personaje en favor de la narración. Casi sobre el final, la escena contiene una cita que evidencia el testimonio de Haya de la Torre. Esta cita cumple dos funciones: la narrativa (de validar la verosimilitud del suceso) y la periodística (de dar veracidad al revelar una de las fuentes directas de información).

Del mismo modo, el desarrollo de la revolución de Trujillo está contado en su mayoría por escenas en el modo usual que Talese (1996, como se citó en Noboa, 216) atribuye al “nuevo periodismo” (p. 34).

El capítulo titulado “El asalto” cuenta la captura del cuartel O'donovan y de Trujillo, y las primeras acciones políticas y militares que toman los apristas. Este capítulo inicia con la escena de un grupo de militantes acechando el cuartel, momentos antes de iniciar el ataque. Entre los personajes que aparecen, se nombra a Manuel Barreto y a Víctor Calderón, un exsargento que se había plegado a la revolución. Así inicia la escena:

“Avanzaron por los sembríos, una silenciosa procesión de rostros lívidos, hasta ponerse bajo el resguardo de una tapia: al otro lado estaba el cuartel. Llovía y así, humedecida, abierta en surcos, la tierra soltaba un perfumado aliento. El cielo estaba encapotado, quizás hubiera una ligera neblina antes del amanecer. Faltaban pocos minutos para las dos de la mañana y los revolucionarios contenían la respiración, paralizados algunos, ya condenados a muerte otros, adivinando todo lo que les esperaba en las horas siguientes. Búfalo y sus cien campesinos de Laredo habían tomado posición en la parte trasera del cuartel, el exsargento Víctor Calderón avanzaba hacia el centinela al que debía desarmar, los regimientos dormían, en el retén los soldados se habían echado en sus tarimas, la sorpresa debía ser completa (Thorndike, 1972, p. 127).

Siguiendo el ya citado apunte de Salcedo Ramos (2016) sobre las partes de la escena, esta ocurre en los alrededores del cuartel, poco antes de las dos de la madrugada y narra la inminencia del ataque. A nivel de acciones, solo cuenta cómo los apristas toman posiciones. El énfasis está puesto sobre todo en incluir abundantes detalles que muestran la tensión del momento. Se trata de una escena de ritmo lento, estructurada con descripciones.

Los elementos presentes en la escena son de dos tipos: los concretos y reales, como el escondite detrás de la tapia, la tierra humedecida o el cielo encapotado; y los que provienen de interpretaciones o deducciones del narrador, como el fatal destino de algunos revolucionarios o la sorpresa de los soldados, que debía ser completa. De esta manera, si bien la escena tiene un carácter visual, también busca revelar, a través de la interpretación del narrador, la fragilidad de los personajes frente a lo que está a punto de ocurrir. Este enfoque se repite, como se vio también en el ejemplo de Barreto y Ríos, en distintas escenas del libro.

El carácter visual de la escena se ve reforzado por la indicación física de la posición de los elementos, como el cuartel que estaba al otro lado de los apristas, la tropa de Búfalo situada atrás del edificio, los regimientos dormidos en el retén y el avance sigiloso del exsargento Víctor Calderón. Estas indicaciones físicas permiten seguir de manera más sencilla la narración que viene después, en la que los hechos se intercalan rápidamente.

Además, en este capítulo del libro la narración se desarrolla mediante escenas cortas que se concatenan. Cada una de estas cuenta hechos puntuales y concretos, que ocurren de manera simultánea en distintos puntos del combate. Un ejemplo de ello es la continuación de la escena anterior. Esta se divide en tres partes. Véase cómo sigue:

“La primera, lejana, melancólica campanada de la catedral sacudió al maestro de escuela. Antes de que sonara la segunda campanada, ya se había alzado por encima de la tapia y corría hacia el cuartel.

—Alto —dijo el centinela.

—Soy Víctor Calderón —dijo el intruso.

—El santo y seña...

—¿Quién eres? —preguntó Calderón. Era exsargento y el centinela estaba comprometido.

—¡Alto o disparo!

—Espera... —Calderón avanzó.

—¡Alto!

—Hermanito ... tengo que hablarte.

El soldado abrió fuego.

Búfalo encontró la puerta cerrada. También por ese lado habían cambiado la guardia. Enfurecido, cargó contra ella, un formidable ariete de músculos y huesos que la derribó al primer encontrón. Cinco, seis campesinos lo siguieron, empuñando sus machetes. Diez metros más allá, Búfalo cayó en tierra, desmadejado por los disparos del centinela: un tiro en la garganta, otro en los testículos. Se desplomó de espaldas, los ojos vidriosos, sintiendo cómo la vida se le escapaba entre las piernas, boqueando a causa del aire que no llegaba a través de su tráquea hecha pedazos”. (Thorndike, 1972, p. 128-129).

La escena muestra ahora la perspectiva de tres personajes, cada uno de los cuales está luchando en ubicaciones diferentes del cuartel. En primer lugar, se muestra al maestro de escuela Alfredo Tello. En segundo lugar, al exsargento Víctor Calderón. Y, por último, la incursión de Búfalo Barreto y sus hombres.

En la escena de Tello, solo se presenta una única acción: la de saltar por encima de la tapia en dirección al cuartel. Por lo general, las escenas que se intercalan en este capítulo solo cuentan una acción puntual, siendo concretas y rápidas. Tal como se observa también en la narración sobre Calderón y Búfalo. Esto le da velocidad y dinamismo al relato.

Por su parte, la escena de Víctor Calderón se desarrolla mediante un diálogo —otra técnica del periodismo literario— que culmina con la acción del disparo. En este diálogo, se muestra la sorpresa de Calderón ante la actitud del centinela. El exsargento esperaba, de acuerdo con el plan, encontrarse con un aliado de la revolución. Sin embargo, no fue así.

Por último, la escena de Búfalo también muestra que el plan empezaba a fallar, pues la puerta estaba cerrada y la guardia era otra. Estos detalles le dan realismo al combate en tanto muestran los fallos de un ataque precipitado. Además, refuerzan la idea de la fragilidad de los personajes y sus expectativas frente al devenir de los acontecimientos.

A diferencia de estas escenas más cortas y concretas, existen otras con mayor extensión y profundidad en los pensamientos de los personajes. Un ejemplo de estas escenas se cuenta sobre el final del capítulo titulado “Los fusilamientos”. En este capítulo, se relata cómo luego de que el Ejército recapturó la ciudad de Trujillo derrotando a las fuerzas apristas, cometió un masivo fusilamiento⁵² de los rendidos.

⁵² El saldo de los ejecutados por el Ejército en la revolución de Trujillo no se conoce con exactitud. Manrique (2009) calcula que hubo “fusilamiento de centenares o miles de apristas en Chan Chan” (p. 98).

La escena que se presenta a continuación muestra el testimonio del joven Asunción Vásquez, quien se había unido a la revolución en Cartavio, poco después de la toma del cuartel O'donovan. Restablecido el orden por el Ejército en Trujillo, el 12 de julio, Asunción Vásquez fue capturado e iba a ser fusilado en la huaca de Mansiche. El relato se presenta de la siguiente manera:

“Asunción se acercaba a la huaca y sintió miedo. Miró a izquierda y derecha, pero estaba rodeado y no podía escapar. Asunción quería vivir cuando lo hicieron cruzar el terreno desnudo. Tenía la huaca a sus espaldas, la sombra del pelotón frente a sus ojos deslumbrados por los faros de los camiones. Algunos apristas habían muerto dando vivas a su partido y con el brazo en alto y por un instante Asunción pensó en hacer lo mismo, pero entonces una fuerza poderosa e irrefrenable lo obligó a correr. Se encogió, saltó y huyó de las luces, de los fusiles. Oyó los gritos, su propio silencio, los estampidos de las balas que se enterraban alrededor de él, las ametralladoras rasgando la oscuridad en su busca. Asunción corrió, saltó el alambrado, poseído de un vigor extraordinario, de una resistencia sobrehumana. La fuerza seguía empujándolo, llevándolo hacia Mansiche y las ruinas (...) A las seis de la mañana se desplomó exhausto. Descansó casi una hora y siguió huyendo, sorteando todas las patrullas a Cartavio. Su testimonio permitió conocer, luego de la muerte de Sánchez Cerro, que en la huaca de Mansiche hubo 25 fusilados que no estaban condenados a muerte por la Corte Marcial” (Thorndike, 1977, p. 248).

La escena ocurre en Mansiche, la hora no se precisa, pero se presume que es antes del amanecer, y la acción se centra en el inminente fusilamiento de Vásquez. La escena está construida por una serie de elementos visuales que permiten imaginar cómo era el lugar y percibir la tensión. Pero lo más interesante es la cercanía que establece con el personaje. En la escena, la narración acompaña a Vásquez casi como si el relato proviniera de él. No solo se incluyen apuntes de lo que veía y sentía el personaje, también de sus propios pensamientos: “Asunción pensó en hacer lo mismo” (Thorndike, 1977, p. 248). Así, a través de la exposición de detalles externos y de la interioridad del personaje, la escena logra establecer un vínculo sensorial y emocional con este, en el modo propio del periodismo literario (Ramírez, 2014, p. 147). En este caso, la

abundancia de detalles de la escena obedece a que está construida en base al testimonio del propio Vásquez, que Thorndike consultó como parte de su investigación.

Como se ha visto, la narración por escenas es empleado con frecuencia en *El año de la barbarie* (1969), especialmente en los capítulos sobre los hechos de la revolución de Trujillo de 1932. Esta técnica es usada por Thorndike para mostrar el desarrollo de hechos históricos, a partir del relato de quienes los vivieron, sus dramas, contradicciones y limitaciones frente a los acontecimientos. Se trata de escenas muy visuales, en las que se combinan los datos concretos con interpretaciones y deducciones del narrador. Algunas de estas son cortas y puntuales, y otras más extensas y profundizan en la subjetividad de los personajes. Algunas incluyen diálogos en la forma usual del periodismo literario, y otras se valen de la cita para ganar credibilidad.

4.2.2 Registro de diálogos

Una de las funciones del registro del diálogo es captar la voz de los personajes, a través de transcripciones completas o de extractos de conversaciones. En la teoría narratológica, la inclusión de voces distintas a la del narrador se analiza en el modo narrativo de la distancia, que muestra la cercanía o lejanía del narrador respecto de lo relatado. Un tipo de distancia es el relato mimético⁵³, en el que el narrador cede la palabra a los personajes (Genette, 1972, p. 28).

Al incluir las voces de los personajes, el relato mimético puede comunicar más información, ya que el narrador no mediatiza el discurso. Por eso se dice que este tipo de relatos priorizan la

⁵³ Además del mimético, Genette (1972) propone en su clasificación de distancia, el relato diegético y estilo indirecto. En el diegético, el narrador habla por sí mismo sin aparentar ser alguno de los personajes. Este tipo de relato muestra mayor presencia del narrador, es más distante y tiende a la condensación de información. Por último, el estilo indirecto es más mimético, aunque todavía tiene una fuerte presencia del narrador, que “condensa, integra e interpreta” las palabras de los personajes en su propio discurso (p. 28).

información por encima de la presencia del narrador, e incluso crean la ilusión de que no hay un narrador, sino que son los propios personajes quienes se expresan (p. 29). Justamente, la técnica del registro de diálogos empleada en periodismo literario busca poner la atención sobre los personajes, caracterizarlos por sus modos de habla o por la forma cómo interactúan.

En *El año de la barbarie* (1969), el registro de la voz de los personajes está ligado a la narración por escenas. En algunos casos, los diálogos complementan las escenas; en otros, hay paridad entre narración y conversación; y en otros las escenas se desenvuelven casi por completo en diálogo. Conviene revisar algunos ejemplos para entender qué función desempeña esta técnica dentro de la propuesta del libro.

El diálogo que se transcribe a continuación forma parte del capítulo “Una fría noche de julio”. En este capítulo, se presentan los planes previos al estallido de la insurrección de Trujillo, las coordinaciones con algunos militares opositores al régimen de Sánchez Cerro y las controversias entre militantes apristas que no estaban seguros del éxito de su gesta revolucionaria. Este capítulo sirve para sustentar una de las ideas importantes del libro, a saber, que la revolución se llevó a cabo contra la opinión de varios líderes apristas, y que fue precipitada por el ímpetu de Manuel Barreto.

El diálogo que sigue corresponde a la noche del 6 de julio de 1932. En este, Manuel Barreto le comunica a Alfredo Tello que el ataque al cuartel O'donovan ya no se realizaría el 15 de julio, como habían planeado inicialmente, sino esa misma madrugada, debido a un cambio en el ordenamiento del cuartel. La conversación se da de la siguiente manera:

—Bien, maestríto, llegó la hora.

Río. Estaba feliz.

—Quedamos en que sería el 15 —dijo Tello—. ¿Qué te pasa?

La sonrisa se enfrió en el rostro de Búfalo. No le gustaba discutir sus decisiones.

—Esta madrugada, a las dos —dijo—. Tengo mis razones.

—No se puede adelantar así, ¿te has vuelto loco? ¿Por qué no me avisaste antes?

—Escucha, maestríto, aquí se está con la revolución o contra la revolución, ¿está claro?

Tello hizo un ademán de cansancio.

—Tienes la responsabilidad de capturar el retén —siguió Búfalo—, ¿lo vas a hacer?

—Sí, por supuesto que sí —Tello sintió una súbita cólera y gritó—: ¿Has pensado que no tenemos armas, ni siquiera un maldito revólver?

—Ellos tienen, son catorce hombres que están en el retén.

—Prometiste fusiles.

—No los tengo” (Thorndike, 1977, p. 124).

La conversación muestra la pugna entre dos personajes, entre los que existe una jerarquía. Por una parte, Barreto se muestra seguro, autoritario e imprudente en su posición de líder del ataque al cuartel. Ordena y decide sin consultar sus ideas con Tello, a quien llama con el diminutivo “maestríto”. Por su parte, Tello es reactivo a las decisiones de Búfalo, incluso llega a confrontarlo, aunque finalmente cede. Es un personaje más racional y estratégico, menos temperamental que Barreto. El diálogo entre ambos permite situar la posición jerárquica entre los personajes, ya que, como propone Wolfe (1992) acerca del uso de esta técnica, “afirma y sitúa al personaje con mayor rapidez y eficacia que cualquier otro procedimiento individual” (p. 48).

Además, la conversación funciona como una herramienta que profundiza en el lector la ilusión de que está frente a la escena, presenciando la apresurada toma de decisiones de Búfalo y la resignación de Tello. Ello es posible porque, como apunta Genette (1972), el relato mimético establece una mayor cercanía respecto de los hechos relatados (p. 29). Al mismo tiempo, este diálogo muestra lo improvisado del plan de ataque y siembra la duda sobre la posibilidad de su éxito: “No se puede adelantar así, ¿te has vuelto loco? ¿Por qué no me avisaste antes?”, cuestiona Tello (Thorndike, 1977, p. 124).

A nivel formal, el diálogo es natural y conciso, comunica informaciones sin rodeos ni extravagancias, tal como propone Salcedo (2016). Es decir, el diálogo es funcional al avance de la trama (p. 15). Por otra parte, si bien es evidente que el diálogo no es una copia literal de la conversación, este ha sido reconstruido por Thorndike a partir de su entrevista posterior con Tello.

El siguiente diálogo forma parte del capítulo denominado “El asalto”. Como ya se explicó, este capítulo narra la toma del cuartel O'Donovan y de la ciudad de Trujillo por los apristas. La conversación se da entre los combatientes Remigio Esquivel y Alfredo Tello. El diálogo ocurre en pleno combate, momentos después de la muerte de Manuel Barreto.

“Esquivel se arrastró hasta el lado de Tello.

—¿Y Búfalo?

—Muerto.

—¿Cómo fue?

—El centinela... algo anda mal. Lo mató a boca de jarro.

Aplastados contra la tierra húmeda, los dos hombres guardaron silencio.

—Ahora tú eres el jefe —dijo Esquivel.

—Lo sé.

—¿Qué vamos a hacer?

—Tomar el cuartel... No digas a nadie que Búfalo ha muerto. Si te preguntan por él, di que está conferenciando con el comandante Silva.

Muy bien, maestríto, llegó tu hora. Estás solo con tu valor y tus flaquezas, con tu sangre fría y tus miedos. No sabes nada, maestríto, de los planes de Búfalo; tendrás que dirigir tu propio ataque” (Thorndike, 1977, p. 130).

Este diálogo consta de dos partes: la comunicación de la muerte de Búfalo y la decisión de Tello. El propósito de la primera parte no es revelar al lector la muerte del personaje, pues el

suceso ya se ha presentado, sino mostrar la inquietud de Tello y Esquivel ante el plan fallido, inquietud que se refleja en la frase “el centinela... algo anda mal. Lo mató a boca de jarro” (Thorndike, 1977, p. 130). Se trata de un diálogo corto, pero que muestra tensión e incertidumbre. Contribuye a mostrar la fragilidad de los personajes, envueltos en un combate lleno de sucesos impredecibles.

La segunda parte del diálogo muestra la reacción de Tello ante la adversidad, un hombre de decisiones seguras y mente rápida. Se va construyendo su identidad como personaje que se convierte en el nuevo líder militar de la revolución y en una figura central del libro, por encima del fallecido Barreto. Así, el diálogo cumple la función de caracterizar al personaje.

Como en este caso, en el libro hay muchos otros ejemplos de diálogo que definen rápidamente la identidad de los personajes, como el caso del comandante Julio Silva Cáceda. Luego de haber sido tomada la ciudad por los apristas, el comandante fue invitado a unirse a la revolución, pero, aunque guardaba simpatía por la causa, se negó por fidelidad al Ejército. Ante la presión, su respuesta a los apristas fue “cuiden las armas, son la patria” (p. 142). Así, en el diálogo Silva Cáceda es identificado como un militar honorable.

Mención aparte merece el párrafo final del diálogo entre Tello y Esquivel. Si bien este es contado en voz del narrador, está en un registro diferente. El narrador se vale del diminutivo “maestrito”, empleado por Búfalo, para interpelar directamente a Tello, como si fuera un personaje más de la historia. Este recurso está presente en algunas escenas del libro y permite aumentar el dramatismo y la cercanía con la interioridad del personaje. Según la propuesta de Genette (1972) puede considerarse un extracto contado en estilo indirecto libre, registro narrativo que ofrece cercanía y más libertad al narrador (p. 29).

En general, el registro de diálogo es una técnica empleada en el libro vinculada a las escenas, ya sea de manera complementaria a estas, en equidad de proporción o sustituyéndolas por el puro diálogo. A través de lo que dicen los personajes, el narrador hace avanzar la trama, refuerza la dinámica de los acontecimientos contados —los combates, las negociaciones, etc.— y caracteriza a los personajes, mostrando sus reacciones frente a los acontecimientos.

4.2.3 El manejo del punto de vista

Decía Wolfe (1992) que el manejo del punto de vista libera al periodista de contar los hechos desde la visión omnisciente, permitiéndole narrar desde la perspectiva de los personajes involucrados en la historia o desde su propia mirada, con su voz narrativa (p. 51). La narratología analiza esta técnica desde el modo narrativo de la perspectiva.

Genette (1972) señala que la perspectiva regula el grado de información que presenta el narrador respecto a la información que conocen los personajes. Con base en ello, un relato puede ser de tres tipos: i) relato omnisciente, en el que el narrador conoce más información que los personajes y narra desde ese conocimiento total; ii) el relato con punto de vista en personaje, en el que el narrador cuenta desde la perspectiva del personaje, y por tanto se guía de la información que este conoce; iii) y el relato objetivo o de tipo cámara, en el que el personaje conoce más información de la que relata el narrador, este último, limitado a la descripción visual (p. 35).

En el libro, la perspectiva varía entre el relato omnisciente y el punto de vista en personaje. Por lo general, la primera variante es más frecuente cuando la narración se desenvuelve a través del resumen, mientras que el relato con punto de vista es mayoritario en la narración por escenas. Véase un ejemplo de narración con punto de vista en personaje.

El extracto que se presenta corresponde al capítulo final del libro, “Muerte para un dictador”. Este capítulo relata los planes apistas de dar muerte a Sánchez Cerro; el día del atentado en una escena larga que cuenta el ataque, el traslado del presidente al hospital y finalmente su agonía y muerte; un resumen del reacomodo político que esta genera; y una reflexión sobre el fin de una época de violencia.

El extracto relata el ataque del militante apista Abelardo Mendoza Leiva contra Sánchez Cerro. La escena transcurre en la salida del Hipódromo de Santa Beatriz (Lima) luego de un desfile militar, el 30 de abril de 1933. El relato está contado desde la perspectiva de varios personajes que presenciaban el desfile y el desplazamiento del presidente.

“Al llegar a la puerta del Hipódromo, Sánchez Cerro agitó una mano, respondiendo al saludo de la multitud. El chófer Rodríguez Martínez pisó el freno.

Afuera, el alférez de la Guardia Republicana Fortunato Bedoya ordenó a sus cincuenta soldados que abriesen calle al automóvil del Presidente. No fue difícil, porque la muchedumbre estaba compuesta en su mayoría por mujeres y niños.

Abelardo Mendoza Leiva se infiltró entonces entre los soldados, corrió junto al automóvil como si quisiera estrechar la mano del dictador y disparó.

“Oí un tiro y me di vuelta. Vi a un individuo prendido de la capota del auto que disparaba al presidente”, declaró el alférez Bedoya.

“Creí que se trataba de cohetes”, declaró el chofer, “pero al mirar a la izquierda vi a un hombre que caía. Comprendí que era un atentado y miré al Presidente que hacía un gesto de dolor”.

Román Morales aplaudía a su Presidente cuando sonó el primer disparo. Entonces distinguió a Mendoza Leiva que seguía apretando el gatillo. Se arrojó sobre él, por la espalda, y lo cogió de los brazos, inmovilizándolo.

Rodríguez Martínez enganchó en segunda y aceleró violentamente. Decidió ir a la Clínica Delgado, quizás porque a ese sitio lo había conducido después del atentado de Miraflores. Jadeante, los ojos vidriosos, Sánchez Cerro había enmudecido.

—¡No, no no! —exclamó el presidente del Consejo—, ¡al Hospital Italiano, pronto, se está muriendo!”
(Thorndike, 1977, p. 272-273).

En los primeros párrafos la escena aparenta la narración de tipo cámara —solo muestra de forma visual lo que acontece—, pero luego se revela, con la inclusión de las citas, información de lo que pensaban los involucrados, lo que evidencia que se trata de una narración con punto de vista en personaje.

La escena está contada desde el punto de vista de seis personajes, quienes asisten y observan el acontecimiento. Por lo tanto, no se trata de una narración con punto de vista simple, sino una de carácter múltiple (Genette, 1972, p. 35), en la que muchos personajes observan lo mismo, cada uno desde su propia perspectiva. De esta manera, además de tener el punto de vista en personaje, mostrando al lector el acontecimiento con mayor cercanía (Ramírez, 2014, p. 55), la escena resulta dinámica y tiene una apariencia de totalidad, producto de los múltiples ángulos desde los que está contada.

Por último, el uso de las citas permite observar la reacción de los personajes frente al acontecimiento, lo que otorga a la narración un ángulo de mayor cercanía. La inclusión de las citas muestra, además, la pretensión de veracidad, en tanto el narrador revela las fuentes de información consultadas para construir la escena.

A diferencia de esta escena, los extractos del capítulo “El asalto”, comentados en el acápite de narración por escenas, emplean el recurso del punto de vista interior múltiple solo al inicio. Luego, la narración se bifurca en muchas escenas independientes y concatenadas, que cuentan diversos hechos puntuales. En el caso del asesinato de Sánchez Cerro —también en el relato

de la cárcel y el fusilamiento de apristas— se usa el punto de vista múltiple. Esta elección parece obedecer al intento de generar una impresión de totalidad, dada la importancia y el dramatismo del hecho. Además, de buscar veracidad, en tanto muestra diversas versiones de un mismo hecho.

A continuación, se observa un ejemplo del otro manejo del punto de vista, un relato tipo resumen contado por el narrador omnisciente. Como cuenta el libro, tras la toma del cuartel O'donovan y la ciudad de Trujillo, otros levantamientos apristas debían ocurrir en el norte del país, en Chimbote, en La Libertad, en Cajamarca. Uno de estos levantamientos estalló en Huaraz, liderado por el mayor Julio López Mindreau el día 13 de julio. La cita que se presenta corresponde al capítulo titulado “Los fusilamientos”.

“López Mindreau esperaba que su pronunciamiento arrastrará a otras guarniciones a la rebelión (...) Pero el militar no contaba con el derrumbe aprista en Trujillo, la efectividad de la aviación, que entraba en acción por primera vez en el Perú, y con la decisión de Sánchez Cerro de defenderse a cualquier precio. A la mañana siguiente, cuando, dueño de Huaraz, el mayor López Mindreau se sentía victorioso, las noticias llegaron a la costa y se impartieron ya las órdenes para combatir la nueva rebelión. La suerte del desafortunado oficial estaba echada” (Thorndike, 1977, p. 228).

La perspectiva es la de una narración omnisciente, en la que el narrador conoce y revela más información de la que posee López Mindreau. De hecho, el narrador hace un contraste entre su conocimiento y la ignorancia del personaje, que será justamente lo que conlleva al fracaso del oficial: “pero el militar no contaba con el derrumbe aprista en Trujillo” (Thorndike, 1977, p. 228). Esta técnica se emplea en el libro con dos funciones: por una parte, para mostrar de manera más sencilla el curso de los acontecimientos, resumiendo grandes cantidades de información y, por otra, para mostrar la fragilidad de los personajes ante hechos que los sobrepasan. Con su decisión, López Mindreau se está condenando, sin saberlo, y el narrador lo

dice directamente: “La suerte del desafortunado oficial estaba echada” (Thorndike, 1977, p. 228).

Además, hay que anotar que, al tratarse de un relato de corte histórico y periodístico, la narración omnisciente funciona diferente a la de un relato literario convencional. En este libro, la omnisciencia no proviene de un conocimiento total de los hechos, sino del conocimiento que resulta de la investigación periodística. Así, el relato omnisciente es en realidad el relato del punto de vista de Thorndike, que ha investigado los hechos y cuenta la historia desde esa perspectiva.

En ocasiones, el narrador basa la legitimidad de lo relatado en esta investigación periodística. Cita los documentos, los testimonios y otras informaciones que lo conducen a realizar ciertas afirmaciones, e incluso se permite no solo relatar los hechos, sino también interpretarlos y juzgarlos. Mientras que, en los casos en los que carece de la información suficiente para narrar o emitir un juicio de valor, el narrador revela su carencia de conocimiento, mostrando una actitud transparente.

Un ejemplo del narrador legitimando su discurso en base a la investigación periodística se da en el capítulo titulado “Elecciones”. En este, el narrador analiza y cuestiona el proceso electoral de 1931. Tras cotejar los resultados de las actas electorales, revisar las tendencias de voto y algunos testimonios que cuestionaban el triunfo de Sánchez Cerro, el narrador lo califica con estas palabras: “el fraude estaba consumado” (Thorndike, 1977, p. 95). En este caso, sustenta su relato omnisciente en los testimonios, datos y documentos de su investigación.

Por otra parte, que el narrador muestre su limitación de conocimiento sobre los hechos es un gesto de honestidad periodística. A través de ello, sostiene Villoro (2006). el narrador gana credibilidad, ya que está siendo honesto al “revelar las vacilaciones, sospechas y contradicciones del relato” (p. 22). Un ejemplo de ello se da en el capítulo titulado “La

masacre”. En este, cuenta el asesinato de oficiales del Ejecito y la Guardia Civil en la cárcel de Trujillo, ocurrido durante la revolución aprista, a través del relato de algunos testimonios. Luego se cuestiona: “¿Qué sucedió realmente esa noche en la cárcel? El testimonio de los sobrevivientes es importante, pero arroja una serie de contradicciones y nada descubre sobre la identidad de los asesinos” (Thorndike, 1977, p. 181). En base a su investigación, Thorndike culpa de la masacre al exsargento Julio Alvarado y el expresidiario Chueco Carrillo, ambos integrantes de la revolución aprista. Pero, al no contar con la información suficiente para sacar conclusiones determinantes sobre lo que pasó, se limita a decir “es muy posible que” (Thorndike, 1977, 181), “hay que convenir que” o “pocas dudas caben” (Thorndike, 1977, p. 182). De esta manera, el relato muestra una intencionalidad de ser honesto y veraz.

Como se ha visto, el manejo que hace Thorndike del punto de vista en este libro tiene algunas peculiaridades. La perspectiva de la narración es mixta. Cuando emplea el resumen para contar los hechos, el narrador es omnisciente, pero durante las escenas, asume el punto de vista interior de los personajes. De esta manera, si bien su discurso omnisciente ofrece un relato completo de lo sucedido, también rescata la perspectiva particular de los personajes, mostrando el drama humano envuelto en el acontecimiento histórico con mayor cercanía. Además, esta narración omnisciente es el resultado de la documentación periodística. Con este registro, el narrador relata y legitima su versión de los acontecimientos, sustentándolos en la investigación. Cuando está seguro de sus afirmaciones, califica y juzga; cuando no, evidencia la falta de información, lo que muestra una pretensión de veracidad.

4.2.4 Caracterización de personajes, situaciones y ambientes

A diferencia de las escenas y los diálogos, las descripciones están presentes a lo largo de todo el libro, siendo un recurso importante para definir el estilo del narrador. Aparecen intercaladas

entre resúmenes, escenas, diálogos o comentarios, caracterizando y complementando los hechos relatados.

En el capítulo tres de esta tesis, se vio que una característica del periodismo de Guillermo Thorndike era su capacidad para caracterizar personajes y captar la tensión de los momentos a través de la inclusión de detalles, empleando su conocimiento de cronista de la vida social y la cultura del Perú, y su proceso de investigación periodística.

En *El año de la barbarie* (1969) el recurso de la descripción se usa de manera extensiva. Casi todos los personajes son presentados con uno o una serie de adjetivos que los definen. Estas descripciones son más o menos detalladas dependiendo de la importancia. Por ejemplo, un personaje central dentro de la trama como Manuel Barreto es presentado como “sólido, ancho, musculoso, de ojos casi azules y cabello castaño, era bohemio y pegador, hombre de malas borracheras” (Thorndike, 1977, p. 24). Mientras que un personaje menos significativo como Diómedes Arias Schreiber, presidente del Colegio de Abogados de Lima, que critica el momento de tensión que vivía el país por la represión y la violencia, figura como “siempre sereno” (1972, p. 106). Tanto para calificar de forma positiva como negativa, el uso de adjetivos es constante.

Las descripciones de personajes no se limitan a la adjetivación, estos también son caracterizados a través de escenas que definen su carácter frente a los hechos. Generalmente, la caracterización de personajes no se presenta de golpe, sino que se dosifica. En un primer momento se señalan algunas características, pero estas se complementan con la actuación del personaje frente a diversos acontecimientos, tal como recomienda Imízcoz (2016, p. 12).

Un ejemplo de ello se da en el capítulo titulado “Una fría noche de julio”, que empieza con la descripción del aprista Alfredo Tello.

“Estaba enamorado, andaba siempre enamorado en esos días y a las cuatro de la tarde se había metido en cama, arropado bajo una gran frazada a cuadros, sacudido su cuerpo enjuto por un ataque de paludismo. Era el seis de julio y en su casa de Mansiche, Alfredo Tello Salvarria, de 23 años, maestro del Centro Escolar 245, se aburría y se preguntaba qué estaría haciendo por fin Búfalo Barreto. Hijo de un agricultor, callado, sereno, hermano de una belleza trujillana (...) tirador de infalible puntería que fuera campeón de San Juan, esa tarde el joven Tello transpiraba y se aburría, atrapado entre dos futuros: el del profesor encanecido, anónimo y provinciano, alimentado hasta la muerte con una exigua pensión del Estado; el del revolucionario entregado al desafío de las nuevas ideas y nuevas luchas. No dudaba —había nacido para los petardos y las tribunas—, pero se preguntaba si resultarían finalmente los audaces planes de ese barbudo mecánico a quien había conocido en el partido y con quien había convenido en asaltar el cuartel O'donovan dentro de nueve días” (Thorndike, 1977, p. 115).

La descripción de Tello presenta rasgos de su personalidad, de su procedencia social y de sus habilidades. Esta caracterización del personaje es detallada y rica en tanto presenta aspectos físicos y psicológicos, características fijas y dudas circunstanciales. Además, es relevante la frase con que define a Tello: “andaba siempre enamorado”. Como explica Wolfe (1992), los personajes pueden ser caracterizados por rasgos comunes o simbólicos, estos últimos, sitúan la posición de los personajes y su comportamiento (p. 35). Con la frase, Tello es calificado como un hombre romántico, pero también idealista, comprometido con las ideas de la revolución, lo que define su posición en el mundo.

Además de ello, la descripción no solo retrata al personaje, también permite conocer la situación en la que está inmerso: desde una cama en la que yace enfermo, el aprista medita sobre la incertidumbre de los planes, la inminencia del combate y su propio futuro.

Por otra parte, las descripciones de situaciones que presenta el libro poseen abundantes detalles. De esta manera, se crean atmósferas más absorbentes, sugerentes y evocativas. Como sostiene Ramírez (2014), los detalles que construyen las escenas pueden ser de carácter individual, relativos a los personajes, o espacial, sobre los escenarios donde ocurren los hechos (p. 55).

Una de estas descripciones de situación se da en el capítulo titulado “Vivo o muerto”. Este capítulo cuenta la persecución de los militantes apristas por el régimen de Sánchez Cerro en el mes de diciembre de 1931. La descripción corresponde al escape de Haya de la Torre de la ciudad de Trujillo, en la madrugada del 31 de diciembre. El extracto muestra al líder aprista caminando a una granja donde se refugiaría antes de huir a Lima.

Después estuvo solo, en un campo bordeado de sauces, más allá de la Portada de Moche, de los caminos, las linternas y los guardias que tenían orden de disparar si no se entregaba. Buena suerte. Tienes que ir solo, ese es el compromiso. Ya nadie podía ayudarlo hasta que lo recogieran. Caminó, hundiéndose en la noche transparente, poblada de lejanas luces, de estrellas. Lo matarían si lo descubrían, así, en un lugar solitario, donde no hubiese testigos, para decir después que había resistido el arresto, que era un asesino como los que ya estaban muertos y no podían defenderse. Buena suerte, jefe. Empezaba el largo viaje, eludiendo la carretera vigilada, las garitas que emergían en cada valle, en cada pueblo, garitas y tranqueras puestas allí para capturarlo. Cinco libras a quien capture al jefe, al cabecilla, al divulgador de ideas perniciosas, al capitán de esa banda de forajidos y comunistas” (Thorndike, 1977, p. 43).

En la descripción, se percibe la atmósfera de clandestinidad que confronta un prófugo de la justicia. Para presentar la atmósfera se emplean detalles concretos y reales como la ubicación más allá de la Portada de Moche, la carretera vigilada o el campo rodeado de sauces. Pero estos detalles son complementados y amplificados con deducciones e interpretaciones del narrador, en un rasgo de estilo ya característico del libro, como la noche transparente poblada de luces lejanas o las garitas que emergían sucesivamente para capturarlo. Como sostiene Chillón (2014), a través de los detalles de la descripción, las escenas del periodismo literario ganan en “capacidad de sugestión y evocación” (p. 225).

Además, la descripción emplea frases que interpelan al personaje, aumentando el dramatismo, como el “buena suerte, jefe” o el “capitán de esa banda de forajidos y delincuentes”. Este tipo de frases simulan la voz de personajes de la trama, como los compañeros apristas que se

despiden del jefe o sus perseguidores, quienes lo descalifican y acusan con esos términos. De esta manera, la situación límite de clandestinidad y de despedida se hace aún más vívida.

Por último, la descripción de ambientes se presenta de dos maneras. Algunas cumplen un rol funcional: presentan detalles concretos de cómo es un determinado lugar para que el lector pueda imaginárselos; y otras, presentan una pretensión más abstracta, que trata de asociar ideas a ciertos lugares.

Ejemplo del primer caso es la detallada descripción del cuartel O'donovan, presentada en el inicio del capítulo “El asalto”, antes de que se desarrollen las escenas del combate. Aquí un extracto de la descripción:

“A la derecha había un campo de tenis, apisonado diariamente por los soldados; y atrás, junto al retén con sus catorce soldados, había tres almacenes pequeños y el tópic. Entre esas indefensas edificaciones de madera y la acequia que corría junto a la muralla posterior, cruzada por un puente que llevaba a la puerta trasera usada por los vehículos, se cruzaban, frente a frente dos grandes cuadras que albergaban, a la izquierda, al regimiento de Infantería N°1; y a la derecha, al regimiento de Artillería N°1” (Thorndike, 1977, p. 128).

La descripción del cuartel es funcional porque, durante este capítulo se presentan muchas escenas que tienen lugar dentro de sus instalaciones. Conocer las referencias del lugar permite entender mejor cómo se desenvuelven los acontecimientos, da al lector una idea espacial del lugar en que se ubican los personajes.

Por otra parte, existen descripciones que apuntan a asociar ideas o personalidad a determinados lugares. Una de estas se da en el capítulo “Muerte para un dictador”, que inicia con una detallada descripción de la ciudad de Lima.

“Fría de humedad; ciudad de jazmines y molicie, hartura y cuchicheos, sables y gallinazos, con sus heladas iglesias y sus portales antiguos, poblados de mercachifles, pordioseros y jovencitos elegantes y ociosos (...) de dictadores engreídos, crueles y rodeados de esa tenue hipocresía limeña, precedidos de

fanfarrias, escoltados por negros vestidos de republicanos franceses; ciudad ahora estremecida por el patriótico estruendo de la guerra en ciernes, de súbito poblada de flamantes uniformes, de capitanes de última hora. Lima burlona, sonriente, ligera, escéptica, que murmuraba, que presentía próximo el fin del dictador al que había arropado, pero nunca hecho verdaderamente suyo (Thorndike, 1977, p. 267-268).

La descripción de la ciudad es detallada y concreta. Como buen conocedor de la historia y de la cultura limeña, Thorndike caracteriza a Lima con las palabras específicas del ornato propio de la ciudad. Además, emplea referencias históricas y retrata sus contradicciones. Pero lo más significativo es que, el retrato del ambiente de la ciudad puede asociarse con la idea de la hipocresía y la traición. La descripción señala las contradicciones que conviven en la ciudad, en la que, si bien hay abundancia y lujo, conviven mercachifles y pordioseros con jovencitos elegantes y ociosos. Sobre el final del párrafo, se revela la asociación de la ciudad al concepto de la hipocresía, en la frase: “Lima burlona, sonriente, ligera, escéptica, que murmuraba, que presentía próximo el fin del dictador al que había arropado, pero nunca hecho verdaderamente suyo (Thorndike, 1977, p. 267-268).

Como se ha visto, la descripción detallada de personajes, situaciones y ambientes es uno de los recursos más distintivos del libro, empleado con el propósito de intensificar la narración, retratar el contexto social de la época, crear cuadros más sugestivos de los personajes envueltos en situaciones dramáticas, facilitar la ubicación de los acontecimientos, entre otros. El estilo de las descripciones que presenta Thorndike —cronista de la vida social y política del país— es propenso a la adjetivación y a la presentación de detalles simbólicos. A través de este recurso, el libro logra acercarse a su propósito de ser la reconstrucción de una época.

Con *El año de la barbarie*, Guillermo Thorndike busca esclarecer los hechos de la revolución aprista de 1932, contados en un relato que captura la esencia del acontecimiento y las historias humanas involucradas. Tanto la intencionalidad del libro —revelada en el prólogo—, como su empleo de las técnicas de periodismo literario —presentes en todo el texto—, lo sitúan como

un claro exponente del género. Se trata de un relato que —muy en el estilo Thorndike— cuenta la historia general a partir del relato particular de los protagonistas, un relato cargado de escenas violentas y de zozobra, de diálogos que muestran la tensión del combate, una narración dinámica que cuenta desde distintas perspectivas, cargada de descripciones detalladas que retratan la vida social y política de una época. De esta manera, el libro vuelve cercana y comprensible una historia ocurrida hace más de 80 años. Además, es el resultado de una investigación periodística y muestra una intención de ser un relato honesto y veraz.



Conclusiones

- La relación entre periodismo y literatura cuenta con una tradición histórica que es mucho más profunda de lo que se cree. El periodismo literario es el género que opera con mayor énfasis sobre esta relación. Se trata de un género híbrido que emplea el estilo del lenguaje, la selección de la información y las técnicas retóricas para contar historias verídicas que aspiran a la riqueza expresiva de las historias literarias. Es un género capaz de conectar al público con el sentido de una historia, por más compleja y ajena que esta sea. Sus historias no pierden vigencia, pues ofrecen una narración viva y cercana de los acontecimientos.
- En tanto disciplina que emplea la palabra al igual que la literatura, el periodismo no reproduce la realidad con objetividad, sino que es un medio de representación, en el que la subjetividad y una cierta dosis de ficción—inherente al proceso de transformar la realidad en palabras—, está presente. La veracidad es la característica que define y distingue al periodismo literario de la literatura. Se trata del compromiso ético por acercarse lo más posible a la verdad y al sentido de los hechos.
- El periodismo literario en América Latina y Perú cuenta con tres etapas importantes de formación. Las dos primeras se muestran como antecedentes del género que, si bien presentan algunas de sus características, aún guardan cierta distancia de este. Estas etapas son: las crónicas de indias y el modernismo del siglo XIX. El tercer momento se inicia a partir de 1955 en lo que vendría a ser la etapa del periodismo literario contemporáneo.
- Aunque con menos reconocimiento que el “nuevo periodismo” estadounidense, en América Latina y Perú el periodismo literario se moldea y crece a partir de la segunda mitad del siglo XX, con la aparición de obras de autores como Gabriel García Márquez, Elena Poniatowska, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez y Alma Guillermoprieto,

entre otras. Estos autores y autoras se asemejan en tanto escriben desde y sobre el contexto de violencia que se vivía en la región, y en el uso de técnicas literarias heredadas de la novela realista. Empleando estas técnicas para crear narraciones envolventes, evocativas y veraces, los autores y autoras exponen los dramas humanos envueltos en situaciones de violencia y opresión.

- Guillermo Thorndike es un periodista peruano de considerable influencia, cuya carrera se inicia aproximadamente en 1960 y se desarrolla durante las cinco décadas siguientes. Fue editor, director y fundador de muchos diarios, entre ellos *Correo* y *La República*. Su figura es reconocida, pero también cuestionada por sus vinculaciones con el poder político. Una faceta menos valorada de su itinerario personal es su vocación por el periodismo literario, que Thorndike ejerció desde los diarios que dirigió, inculcando en sus redactores la escritura de textos periodísticos con cariz literario, pero sobre todo en sus libros.
- Guillermo Thorndike es uno de los primeros autores peruanos que incursionó en la creación de libros basados en investigación periodística, escritos con técnicas literarias. El proyecto de su obra libresco consiste en emplear la forma del periodismo literario para reconstruir episodios históricos, tanto los ocurridos varias décadas atrás, como la historia del presente que cubría desde la prensa. Pese a no haber sido considerado dentro de antologías e investigaciones del género en América Latina, Guillermo Thorndike es un autor fundador del periodismo literario contemporáneo. Comenzó a publicar su obra de forma simultánea a otros autores latinoamericanos —a partir de la década de 1960— y coincidió con estos en la escritura sobre temas violentos y trágicos.
- Publicado en 1969, *El año de la barbarie* es el primer libro de periodismo literario de Guillermo Thorndike y un intento por esclarecer los hechos vinculados a la revolución aprista de 1932. El libro se publica más o menos por la misma época que otras obras

del periodismo literario latinoamericano como *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* (1971) de Elena Poniatowska o *La pasión según Trelew* (1973) de Tomás Eloy Martínez; y apenas tres años después del clásico del “nuevo periodismo” *A sangre fría* (1966), de Truman Capote. Coincide con estos en el abordaje de un tema violento y en el empleo de las técnicas del periodismo literario contemporáneo.

- *El año de la barbarie* es un libro de perfil histórico, que documenta el contexto social y político de un hecho significativo de la historia del país. También es un libro periodístico, pues resulta de una prolongada investigación que incluye documentos, testimonios, entrevistas y visita a los lugares donde ocurrieron los hechos, y que muestra una clara pretensión de veracidad. Y es un libro con enfoque literario, que dramatiza y narra los episodios históricos. Se trata de una pieza representativa de la propuesta libresca de Thorndike, quien empleaba el periodismo literario como una herramienta para profundizar, esclarecer y narrar hechos históricos.
- El libro muestra la historia general a través del relato particular, en un giro bastante característico del autor. Los personajes aparecen envueltos en una trama compleja y caótica, sometidos por la fatalidad del hecho histórico. A través de la perspectiva de la narración, se les muestra como piezas subyugadas al devenir de los acontecimientos, muchas veces inconscientes de su destino.
- Las técnicas de periodismo literario —narración por escenas, registro de diálogos, manejo de punto de vista y caracterización de personajes, situaciones y ambientes— están presentes en todo el libro. Su propósito es desarrollar la trama, generar ambientación, caracterizar personajes y capturar la esencia del momento. Dichas técnicas convierten al libro en un relato cargado de escenas dramatizadas, de diálogos que muestran la tensión de los sucesos, una narración dinámica que cuenta desde distintas perspectivas, cargada de descripciones que retratan la vida social y política de

una época. De esta manera, el libro vuelve cercana y comprensible una historia ocurrida hace más de ochenta años.

- Además, es un libro híbrido, que emplea las técnicas literarias de forma mixta. Así, el libro parece proponer dos registros. Por una parte, presenta e interpreta los acontecimientos con la distancia y autoridad que le da su investigación periodística, legitimando su propio discurso en un relato omnisciente. Y por otra, muestra un relato narrativo más cercano, que permite seguir a los personajes a través de su punto de vista, y de esta manera generar empatía. Estos dos registros se complementan para darle al libro su forma particular.
- Se trata de un libro que genera un aporte importante al periodismo literario en el Perú. Es pionero en el uso de las técnicas literarias para la construcción de un relato periodístico e histórico, en el estilo del género que se propagó en la segunda mitad del siglo XX en América Latina y que continúa hasta la actualidad. Además de ser un ejemplo bastante logrado, que muestra la capacidad expresiva que posee este género para convocar el pasado, volver comprensible un hecho complejo y generar empatía con las historias relatadas.
- Por ello, considero que *El año de la barbarie* (1969) debe ser incluido dentro del canon de autores fundacionales del periodismo contemporáneo de América Latina y Perú, como un ejemplo de libro documento que reconstruye y ambienta una época histórica. Además, recomiendo que se continúe estudiando la obra de Guillermo Thorndike, pues se trata de un autor renovador para el género, que supo construir una propuesta propia de periodismo literario, con una amplia obra que puede ser abordada desde diversas perspectivas, y que, sin embargo, ha sido poco estudiada.

Bibliografía

- Angulo, Toño (1996). Gringo viejo. *Diario El Mundo*, pp 16-17.
- Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Recuperado de https://www.academia.edu/7064339/Bal_Mieke_Teoria_De_La_Narrativa_PDF
- Barata, Joan (2003). Veracidad y objetividad en el tratamiento de la información: reflexiones a partir del tratamiento informativo, por parte de la BBC del denominado “Caso Kelly”. *Revista Española de Derecho Constitucional, Número 69*, p. 289-332. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=802687>
- Bastener, Miguel Ángel (2001). *El blanco móvil: curso de periodismo; con la experiencia de la escuela de El País*. Madrid, España: Santillana.
- Benavides, Jeovanny (2015). Origen, evolución y auge del periodismo literario latinoamericano: desde las crónicas de indias y el modernismo hasta las revistas especializadas. *Questión, Número 45*. Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2352/2092>
- B. Díaz, Cynthia (2017). Tramas y tensiones en la escritura de Rodolfo Walsh. *Revista Improntas de la historia y la comunicación, Número 4*, p. 1-27. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/64207/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Bolo, Oswaldo (Petroperú). (2020). *Ciclo de conferencias encrucijadas hacia el bicentenario* [<https://www.facebook.com/culturapetroperu/videos/1740764039411634>]. Virtual.
- Calvi, Pablo (2010). Latin America's Own “New Journalism”. Recuperado de https://ialjs.org/wp-content/uploads/2014/12/065-086-LJS_v2n2.pdf
- Caparrós, Martín (2017). *Congresos internacionales de la lengua española*. Por la crónica. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/260078501/Martin-Caparros-Por-la-cronica>

- Carrillo, Sonia Luz (1999). *Literatura y periodismo: el relato periodístico y la narrativa literaria*. Lima, Perú: San Marcos.
- Carrión, Jorge (2012). *Mejor que ficción*, Crónicas Ejemplares. Barcelona, España: Anagrama.
- Castillo, Enrique (2008). *Educación democracia* (YouTube).
<https://www.youtube.com/watch?v=QmMEldLcK-c&t=4s>
- Chueca, José Gabriel (2008). Esa ha sido mi vida: he tenido malos y buenos momentos. *Diario Peru21*, pp 22.
- Chillón, Albert (1999). *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?id=Yl-99Vhm6FIC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Chillón, Alberto (2014). *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Coaguila, Jorge (2008). El Perú no es una comedia. *Diario Semana. Suplemento Variaciones*. PP 4-6.
- D Palau-Sampio, A Cuartero-Naranjo (2018). El periodismo narrativo español y latinoamericano: influencias, temáticas, publicaciones y puntos de vista de una generación de autores. *Revista Latina de Comunicación Social, Número 73*, p. 961-979. <http://www.revistalatinacs.org/073paper/1291/RLCS-paper1291.pdf>
- Darrigrandi, Claudia (2013). Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio. *Cuaderno de Literatura, Número 34*, p. 122-143. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4398/439843031007.pdf>
- De la Calle, Fermín (2012). Juan José Millás: «El periodismo no es un género menor que la literatura. En cada reportaje, como en cada novela, te juegas la vida». *Jot down*. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2012/02/juan-jose-millas-el-periodismo-no->

es-un-genero-menor-a-la-literatura-en-cada-reportaje-como-en-cada-novela-te-juegas-la-vida/

Delgado, Antonio (2013). *Los años treinta. Una aproximación sobre la década del tercer militarismo y el populismo en el Perú*. Instituto Pedagógico de Caracas. Recuperado de <http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo41/art13.pdf>.

Delgado Gómez, Ángel (2013). *Dadun Deposito Académico Digital*: Universidad de Navarra. Recuperado de <https://dadun.unav.edu/handle/10171/34134>

Espeche, Carlos (20012). *Periodismo objetivo o subjetivo, una falsa dicotomía*. Recuperado de https://perio.unlp.edu.ar/congresos/sites/perio.unlp.edu.ar/congresos/files/mesa_2-espeche_final.pdf

Encarnación García, María (2000). *Dialnet*. Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Literatura periodística o periodismo literario. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=600720>

Espinoza, Esther (2007). *La crónica modernista de Abraham Valdelomar* (Tesis de licenciatura). Recuperado de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/2551/Espinoza_ee.pdf?sequence=1

Gallo, Rubén y Vargas Llosa, Mario (2017). *Conversación en Princeton*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Epublibre.

García Márquez, Gabriel (1981). Quien cree a Janet Cooke. *Diario El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1981/04/29/opinion/357343203_850215.html

Genette, Gerard (1972). El discurso del relato. Recuperado de https://inca.stelli-cha.inf.d.edu.ar/sitio/prof-silvia-andorno/upload/Discurso_del_relato.pdf

Guerriero, Leila (2012). La verdad y el estilo. *Diario El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2012/02/15/actualidad/1329307919_560267.html

- González, Aníbal (1995). Crónica y cuento en el modernismo. *Dialnet*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=979813>
- Hall, Stuart (1997). El trabajo de la representación. Recuperado de http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf
- Hernández, Luis (2005). Martí y la vigencia de su proyecto modernista. *Revista Hipertexto*. Recuperado de https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-01/luis-rafael-hernandez.pdf
- Herrera, Vanessa (2009). Guillermo Thorndike, gran escritor y director de hazañas periodísticas. *Diario La República*. Recuperado <https://larepublica.pe/sociedad/385423-guillermo-thorndike-gran-escritor-y-director-de-hazanas-periodisticas/>
- Hildebrandt, Cesar (2009). Luces y sombras de Thorndike. Recuperado de <http://bloghildebrandt.blogspot.com/2009/03/luces-y-sombras-de-thorndike.html>
- Herrscher, Roberto (2012). *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona, España: Universidad de Barcelona.
- Hoyos, Juan José (2003). *Escribiendo historias: el arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquía.
- Humanes, Mellad, Márquez-Ramírez (20017). La presencia del método objetivo en los contenidos noticiosos de la prensa de Chile, México y España. *Comunicación y sociedad, Número 29*. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/comso/n29/0188-252X-comso-29-00165.pdf>
- Jaramillo Agudelo, Dario (2011). *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid, España: Alfaguara.
- Jáuregui, Eloy (2009). Guillermo Thorndike: Una noticia en tu lápida. *Lima Gris*. Recuperado de <https://www.limagris.com/guillermo-thorndike-una-noticia-en-tu->

[lapida/?fbclid=IwAR1YBD37L_L9U4tRDnsJ4U2P-](https://www.facebook.com/IwAR1YBD37L_L9U4tRDnsJ4U2P-)

[M5PjADsclSWV5311ZzqscrVSVr7qf2Ue00](https://www.facebook.com/M5PjADsclSWV5311ZzqscrVSVr7qf2Ue00)

- Kramer, Mark (1995). Reglas quebrantables para periodistas literarios. *Revista El Malpensante*, Número 211. Recuperado de https://www.elmalpensante.com/articulo/2349/reglas_quebrantables_para_periodistas_literarios
- Manrique, Nelsón (2009). *Usted fue aprista*. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/becas/manrique.pdf>
- Puig, Jaime (2018). La crónica modernista en Tierras solares de Rubén Darío. Recuperado de https://www.academia.edu/37646695/La_cr%C3%B3nica_modernista_en_Tierras_solares_de_Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo
- Rama, Ángel (1974). *Literatura latinoamericana 1*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/216014740/Rama-Angel-La-Dialectica-de-La-Modernidad-en-Jose-Marti>
- Ramírez, Sergio (2004). *El viejo arte de mentir*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica
- Ramírez, Luis Guillermo (20014). *Periodismo literario o periodismo narrativo del siglo XXI* (Tesis de maestría). Recuperado de <http://132.248.9.195/ptd2014/enero/0707506/0707506.pdf>
- Redacción El Comercio (2016). Jon Lee Anderson comparó la crónica latinoamericana con el boom. Diario El Comercio. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/libros/jon-lee-anderson-comparo-cronica-latinoamericana-boom-306168-noticia/>
- Restrepo, Javier Darío (2001). La objetividad periodística: utopía y realidad. *Revista Chasqui*, Número 74. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/160/16007402.pdf>

- Rodríguez, Mario (2013). *La fuga del MRTA, un ejemplo del uso de la no ficción en determinados contextos sociopolíticos del Perú* (Tesis de licenciatura). Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/5529>
- Rotker, Susana (2005). *La invención de la crónica*. México D.F. Fondo de Cultura Económica / Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- Ruiz Ortega, Gabriel (2019). *Sur blogspot*. Recuperado de <https://surblogspot.wordpress.com/2019/01/31/la-licencia-de-thorndike/>
- Mateo, Angeles (2001). *Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XXI)*. *Revista Chilena de Literatura*, N° 59, 13-38. Recuperado de <https://core.ac.uk/reader/46546342>
- Mazeyra, Orlando (2011). *La lectura es lo que canaliza todo en mí, entrevista a Gabriel Ruíz Ortega*. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/gro230811.html>
- Mignolo, Walter (1982). *Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista*. Recuperado de https://panoramadasliteraturasemlinguaespanhola.files.wordpress.com/2015/07/walter-mignolo_cartas-cronicas-y-relaciones-del-descubrimiento-y-la-conquista.pdf
- Monjas, María (2017). *El periodismo literario en España: características y tendencias actuales* (tesis de maestría). Universidad de Valladolid, España.
- Monsiváis, Carlos. (2006). *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. Recuperado de <https://bit.ly/2N0XwnN>
- Muller, John (2016). *Periodismo interpretativo: precisiones en torno a un género*. *Cuadernos.Info*, (3). Recuperado de <http://cuadernos.info/index.php/CDI/article/view/902>
- Noboa, Lucia (2016). *Los rasgos del periodismo narrativo peruano (2006 al 2013) en base a los trabajos de Daniel Titingher, Marco Avilés, David Hidalgo y Juan Manuel Robles*

(Tesis de licenciatura). Recuperado de

<https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/620983/Tesis%20No%20boa%20Luc%C3%ADa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Pan, Luis Fernando (2010). Periodismo literario: Entre la literatura constitutiva y la condicional. *Revista Ámbitos, Número 19*. Recuperado de

<https://www.redalyc.org/pdf/168/16820577006.pdf>

Peralta, Dante (2004). La crónica periodística: herramientas para una lectura crítica. Buenos Aires, Argentina: La Crujía

Pérez, Kevin (2017). *Los bordes de la escritura: la crónica modernista de Arturo Ambrogi*.

Recuperado de

<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/9887/13657>

Puerta, Andrés (2018). La crónica, una tradición periodística y literaria latinoamericana.

Historia y Comunicación social, Número 23. Recuperado de

<https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/59842>

Sabaté Gauxachs, A.; Micó Sanz, J.L.; Díez Bosch, M (2018). El periodismo slow digital de Jot Down y Gatopardo. *Transinformação*, v.30, n.3, p.299-313.

<http://dx.doi.org/10.1590/2318-08892018000300003>

Salcedo Ramos, Alberto (2016). Apuntes sobre el manejo de la escena. Fundación Gabo de Periodismo. Recuperado de

http://bicentenario.fnpi.org/materiales/apuntes_sobre_el_manejo_de_la_escenas.pdf

Talbo, Pablo (2017). *Para leer en libertad* (YouTube).

https://www.youtube.com/watch?v=69cXM_GnOXU&t=122s

Thorndike, Guillermo (2019). El caso Banquero. Lima, Perú: Planeta.

Thorndike, Guillermo (1972). El año de la barbarie. Lima, Perú: Mosca Azul.

- Tirzo, Jorge (2016). José Martí y el boom de la crónica contemporánea. *Medium*. Recuperado de <https://medium.com/la-cr%C3%B3nica-mutante/jos%C3%A9-mart%C3%AD-y-el-boom-de-la-cr%C3%B3nica-contempor%C3%A1nea-1142692f87b1>
- Tomasi, Gustavo (2005). La “objetividad” del género informativo. *La trama de la comunicación, Número 10*. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/3239/323927060028.pdf>
- Vargas Llosa, Mario (2020). La historia omitida. *La República*. Recuperado de <https://larepublica.pe/domingo/2020/10/18/la-historia-omitida-por-mario-vargas-llosa/>
- Vargas, Selva (2009). Guillermo Thorndike (1940-2009). *Diario La República*. Recuperado de <https://larepublica.pe/sociedad/2020/04/25/guillermo-thorndike-1940-2009-augusto-thorndike-guillermo-thorndike-selva-vargas-puntos-de-vista/>
- Ventura, Laura (2018). *La crónica en América Latina: Los murmullos de la intrahistoria* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/682715>
- Villoro, Juan (2006). Entre la literatura y el periodismo. La crónica, ornitorrinco de la prosa. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985/>
- Voogt, Leandro (2013). Lenguaje y literatura en Las palabras y las cosas de, M. Foucault. *Revista Nuevo pensamiento*, volumen (3), 57-74. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5513831.pdf>
- Wolfe, Tom (1992). El nuevo periodismo. Quinta edición. Traducción de José Luis Guaner. Barcelona, España. Anagrama.
- Zapata, Antonio (Sucedió en el Perú) (2006). La crisis de 1930-33: La nueva política [https://www.youtube.com/watch?v=_e_TFZ7Dk54&t=0s]

ANEXOS

ENTREVISTAS

Enrique Sánchez Hernani

Periodista, escritor

¿En qué contexto conoció a Guillermo Thorndike?

La República se funda un 14 de noviembre del 1982. Yo entro a trabajar al año siguiente, en enero. Guillermo era el director del diario. Trabajé con él cinco años intensos. Luego de *La República*, él partió a Estados Unidos. Después regresó al Perú a fundar *Página Libre* en el año 1989. Trabajé todo ese periodo con él.

¿Cómo fueron los primeros años de trabajo con Thorndike en *La República*?

Al inicio el diario comenzaba a caer. Y aunque nunca esperas que el diario va a ganar desde el primer día, la caída preocupaba. Resulta que por esta época un ladrón al que llamaban Vicharra había logrado escapar de la cárcel. Este delincuente tenía una cualidad: siempre iba donde su mamá. El adoraba a su mamá. Su casa estaba vigilada, pero la policía no podía capturarlo, porque se disfrazaba de heladero, de cura, de basurero, de todo lo que fuera posible para ver a su mamá. Hasta que lo cogieron.

A Thorndike le interesó la historia del personaje y seguramente quiso hacer algo como lo de *A sangre fría*, y encargó a la gente de policiales que lo entrevistaran y comenzaran a seriar su historia. Y como el tipo tenía cosas increíbles que contar, día a día contaban una historia nueva. El periódico que estaba en 7 mil ejemplares de tiraje comenzó a remontar hasta más de 150 mil.

¿Qué tanto participaba Thorndike en la elaboración del diario y los suplementos?

Tenía una participación total. Él vivía en el diario. No solo él sino también Charo, su mujer. Prácticamente vivían ahí. Yo llegaba temprano y ya estaba él ahí. Me iba por la tarde o la noche y él seguía. El veía todo, le gustaba titular, revisaba los artículos, daba pautas, tenía reuniones de edición para tomar el pulso del periódico. Él mismo escribía los reportajes largos o los reescribía para ponerles su estilo.

¿Cómo recuerdas la dinámica de trabajo?

Él estaba encima de todos. Una vez me mandó al Cusco a una misa del Papa Juan Pablo II en Sacsayhuaman. Todo el pueblo cusqueño estaba en la parte de las ruinas con sus vestidos de gala rojos. Cuando aparece el papa estaba de blanco con dorado, abre los brazos, levanta el hábito, y el pueblo se cae de rodillas y empiezan a hacer sus sonidos. Se me formó un nudo en la garganta, en mi vida había visto algo así. Tenía que mandar el artículo, pero no podía escribir una letra. Thorndike me llama y yo no podía ni hablarle. Entonces me dice, ya, cuéntame cómo es la cosa, y él escribió la crónica. Te la escribía rapidito.

¿Qué tan vinculado estaba Thorndike con el nuevo periodismo? Mencionó que inspirado en Capote había ideado esta serie de crónicas sobre delincuentes.

Sí, por supuesto que lo había leído. Él tiene una gran cultura, tiene una biblioteca impresionante. Tiene montones de libros, que tú notabas que los había leído porque estaban ya casi destrozados.

Thorndike estudió en los años sesenta en Estados Unidos, justo por la época en que se difunde el “nuevo periodismo”.

Sí, es probable. Nunca me lo comentó, pero sí. Él obviamente que conocía a todos los autores de esa generación. A él siempre le encantaban ese tipo de reportajes grandes. Como *La República* aguantó con el boom de la parte policial, aguantaba los reportajes grandes. Cuando

había un tema que él pensaba que sería el tema del día siguiente, mandaba a traer a uno de cada área para armar algo con gran despliegue, desde varias perspectivas. Y siempre artículos grandes, crónicas y reportajes.

¿Y esa característica la mantuvo en sus otros proyectos periodísticos?

Claro, en *Página Libre* lo mantuvo. Cuando estuvimos en *Página Libre*, me nombró editor de domingo. El domingo el periódico crecía y era una cosa gordísima. En esa época innovamos y teníamos un fascículo de comics de diferentes autores peruanos. Había una página de cine, de arte, de literatura, de música, de la movida subterránea.

Volviendo a la serie de crónicas policiales en *La República*, ¿eso era nuevo? ¿Se había hecho algo así antes?

Era absolutamente nuevo. Había diarios como *La crónica* que eran dedicados a espectáculos y a policiales, pero no tenían ese interés por narrar, por los detalles de la vida de los delincuentes, sus amores, qué comían, las relaciones familiares, los enemigos, todo eso no estaba. Eso lo inventó sobre la marcha. Imagino que ya se hacía en Estados Unidos.

¿Recuerda alguna anécdota que ilustre el estilo de periodismo que tenía Thorndike?

En una época se puso de moda la salsa y Thorndike creó una columna sobre el género. Yo fui al primer cronista de salsa y entrevisté al dueño de un local muy famoso llamado *El Sabroso*, Lucho Rospigliosi Carranza. Hice un reportaje normal sobre este local, pero Thorndike me dijo así no. Tiene que ser como hablan los salseros. ¿Cómo hablan los salseros? Entonces comencé a ubicar el lenguaje que usan los salseros, que era el lenguaje coloquial de los puertorriqueños. Escribí el artículo como si estuviera hecho por un puertorriqueño y le gustó.

Quería que los lectores sintieran que estaba ahí, metida en el ambiente de la salsa.

Así es. ¿Sabes que le gustaba? La oralidad.

El hacía eso incluso con la gente de política. A la gente de política los instruía no solo para que tengan varias entradas sus artículos, sino que estuvieran bien contados. Cuando se hacían conciliábulos en los partidos, él quería que la nota dijera cómo era el local, quiénes estaban, qué cara tenían. Le gustaban mucho los detalles de la narración, lo que se llama la pintura del lugar, de las personas. Coger la tensión de esas reuniones.

No quería una simple narración informativa, sino que se contaran los textos como si fueran historias.

A él le interesaba que se cuenten las historias, no creía en las cosas rápidas.

¿Qué sabe de su vida familiar?

Él era hijo de una familia acrisolada. Su abuelo fue el ingeniero que construyó el puente del Infiernillo, por donde pasa el tren más alto del mundo, en Cerro de Pasco. Era un tipo que tenía mucha plata. Durante su infancia vivió en una casona de la cuadra 14 de la avenida Javier Prado. Una casona linda, inmensa, en una zona donde vivía la oligarquía peruana. Pero por alguna razón el salió medio de centro izquierda. Y le gustaban las cosas populares, la música criolla. Tenía una personalidad desbordante. Nada que ver con el típico intelectual. Podía sostener conversaciones con políticos o personas del hampa.

¿Habla de los libros en los que estaba trabajando? ¿Lo veía trabajar en ellos?

Siempre lo veía trabajando con la máquina de escribir. Siempre tecleaba y se escuchaba. Pero no hablaba de lo que estaba escribiendo.

¿Qué libros ha leído de él y que le interesa de ellos?

Me gustaron *Los topos*, *El revés de morir*, *El rey de los tabloides*, *El caso Bancharo*.

De alguna manera su obra era parte de la crónica roja. Él estaba impresionado por Banhero, un personaje vinculado a la pesca, millonario. Thorndike lo conoció cuando Banhero fue dueño y fundador de *Ojo y Correo*. Y le atraía la personalidad de un tipo millonario que se iba a chupar con la gente de los botes. No estaba distanciado como el pituco clásico. Y luego se mete en un cuadrángulo amoroso y termina asesinado en una historia que nunca se conoció bien. Él cuenta una historia que es la parte especulativa.

Ese tipo de cosas a él le atraían, supongo que por su vena periodística.

Vena de escritor, también.

Claro, periodista porque es la actividad en la que él se reconocía. Pero también se reconocía como escritor. Carajo, me decía, Truman Capote es reconocido como escritor, pero a mí no me reconocen. Después se reía. Pero a mí qué me importa, decía. ¿Quién ha hecho tantos libros como yo? Solamente Scorza.

En sus libros, combinaba los temas históricos y culturales con las historias más sórdidas.

Es una extensión de lo que él vivió en su carrera como periodista.

Mira, yo creo que hay tres tipos de periodistas: aquellos semejantes a Manuel D'Ornellas, cercanos a la política, aunque no echados; César Hildebrandt, el periodística de investigación, los escándalos vinculados al poder; y Guillermo Thorndike, que le gustaba la parte popular de la vida. Diferentes directores. Los tres cultos.

¿Crees que su obra se definió por combinar la parte literaria con la periodística?

Yo creo que sí. La parte literaria no era porque él le añadía imaginación. Él era muy riguroso. Me acuerdo de que en *Página Libre* impidió la salida de reportajes porque sospechaba que no

estaban bien. Si él tenía el indicio de estas faltas, paraba todo. Chequeaba mucho y tenía olfato para saber cuándo lo estabas engañando.

¿Y la parte literaria?

La parte literaria era el estilo, la forma de escribir. Le gustaba que la gente escriba bien, hasta en los temas políticos. Le gustaba dar forma de historia a los textos. Si cubrías la elección del secretario general del APRA, no le interesaba la cantidad de votos, sino el ambiente, lo que contaba la gente.

¿Cree que la obra de Thorndike se ha valorado como debería?

No, está infravalorada. Hacía unos textos a medio camino entre periodismo y literatura: los libros grandes de fotos. Una cosa maravillosa que en Perú no existe, que es la historia de la vida cotidiana: la moda, la comida, los modismos, la jerga, la educación de una época. A él le encantaba eso. Él sabía que cada suceso histórico tenía un suceso cotidiano, una historia personal, personajes hasta hogareños detrás. Porque todo héroe también es un ser humano y como ser humano amó, odió, tuvo escenas de arrebatos, errores.

José María Salcedo

Periodista, escritor

¿Cuándo y en qué contexto conoció a Guillermo Thorndike?

De Guillermo Thorndike yo había escuchado muchas referencias, pero personalmente me parece que lo conocí en 1981. Él era el director del *Diario de Marka*. Me mandó llamar y entonces me dice: mira, hay un gringo llamado Brian Brady, de California, que está pronosticando que habrá un terremoto que afectará la costa peruana. Yo quisiera que tú escribas algo sobre eso. Yo pensé que él quería un par de artículos de opinión y llegué a los dos o tres días con unas carillas. Pero me dijo que no lo había entendido. Esto es una cosa grande. Hay que hacer un gran reportaje, me dijo. A partir de ese momento, comenzamos a trabajar juntos. Este trabajo concluyó con una serie de reportajes que aparecieron en el *Diario de Marka* durante tres semanas, partiendo de una caratula sensacionalista que salió un domingo con el título: “En abril sabremos si habrá terremoto”. Se vendió como pólvora.

¿Qué características buscaba en ese texto?

Periodismo puro, sensacionalismo. El sensacionalismo es la base de todo el periodismo. El problema es sobre qué haces el sensacionalismo. Si lo haces sobre una mentira o sobre algo verosímil. Esto último fue lo que él pedía.

¿Cómo era la relación con él, el proceso de creación del texto?

Los dos escribíamos. Comenzamos a juntar libros en castellano e inglés y a voltear el material. Yo traía las cosas de la calle, entrevistaba a los médicos, a los hospitales, al ministerio, arquitectos. Llegando a la oficina nos dividíamos la redacción. Él escribía con una velocidad demencial. Era un espectáculo mirar a este personaje escribiendo a una velocidad del rayo envuelto en humo.

Por otra parte, él estaba preparando la saga de la guerra del Pacífico y un día me invitó a tomar té a su casa de Chorrillos. Me llevó a una habitación que estaba llena de documentos, metro y medio de papeles de todo tipo. Tenía periódicos chilenos originales de la época, aparte de prensa peruana. Tenía el *New York Times* en original. Y una cosa que me dejó lelo fue una carta de menú del Club Nacional de una comida en honor a Grau. O sea que esta carta la habrá tenido Grau en sus manos, le dije. Seguramente, me dijo. Tenía esa manía del dato preciso y el dato de color, como todo periodista y todo escritor.

¿Qué impresión tiene como lector de los diarios que dirigió Thorndike?

Lo primero era el lenguaje. A mí me encantaba el lenguaje que le daba al periódico en general, a los titulares. El manejo del idioma era algo básico. Segundo, como escritor de alguna manera les imponía a los redactores un estilo narrativo. Novelizaba. Tú me dirás, cuál es el límite entre la realidad y la ficción, pero eso existe muy poco, porque el periodismo es una forma de reescribir la realidad, no es un espejo, el periodismo es una lectura. En todo eso, Guillermo era un maestro. Se notaba que él estaba ahí cuando uno leía un texto.

Se cuenta que en el inicio del diario *La República*, Guillermo impulsó una serie de crónicas sobre criminales, que contaban la vida privada de estos personajes. ¿Qué piensa de la relación de estas crónicas con el nuevo periodismo estadounidense? ¿Hay algún vínculo?

Desde luego, Guillermo se había formado en parte en los Estados Unidos, aunque todavía no con una vocación periodística. Pero sí, de alguna manera es eso. Ahora, no sé si él está directamente influenciado por Truman Capote, Wolfe. Pero claro, hay eso, toda esta cosa del nuevo periodismo, efectivamente, de darle un nivel literario a la crónica periodística, y especialmente en policial, el gran género que hermana al periodismo con la literatura.

Otra característica de la obra de Thorndike es que aborda hechos populares en sus libros.

Absolutamente. Guillermo tenía una sensibilidad popular no siendo él una persona que venía de un mundo popular. El venía de un mundo de clase alta. Su papá había sido ministro de Prado, nada menos. Una de las personas que influyó mucho en él es el chino Domínguez. El chino Domínguez era su sonda al mundo popular. Era su escalera para bajar del helicóptero a La Victoria, a la parte popular criolla. A partir de esa ventana, Guillermo aprende muchas cosas del mundo popular. Guillermo tenía esa sensibilidad.

¿Qué libros le gustan y qué destaca de ellos?

Considero que un clásico es *El año de la barbarie*. Para mí, que era un jovencito con cierta vocación política, es un libro absolutamente deslumbrante. Yo jamás pensé que se podía escribir un libro así, que se podía investigar de esa manera tan exhaustiva. Eso para mí fue algo tremendo. El impacto que tuvo el lenguaje, la forma de narrar, los párrafos, todo eso. Yo me fijaba mucho en lo formal porque desde niño tenía cierta facilidad para escribir. Otro clásico es la saga de la guerra del Pacífico. Eso es algo que nadie lo puede discutir. Y si me das un tercer nombre, *El caso Banquero*, como un clásico policial peruano.

A propósito de vocación política, la obra de Thorndike reflexiona sobre la historia del Perú. Son textos literarios, pero también ensayísticos.

Él era un ensayista, evidentemente. Siempre tenía estas reflexiones sobre el Perú desconcertante. No sé si has visto sus libros de fotos sobre cómo era el país en los años cincuenta, sesenta y ochenta. En estos libros, Guillermo siempre planteaba contrastes entre los de arriba y los de abajo. Era muy propio de él plantear dicotomías entre estos dos mundos paralelos.

En *El año de la barbarie* ocurre eso. Cuenta las escenas de violencia en Trujillo en paralelo a los festines y actos sociales en Lima.

Eso lo ha hecho él en toda su obra. Pero, por otra parte, Guillermo escribía sobre los actos sociales y la comida. Era muy propio de él porque conocía ese mundo. Guillermo había mamado ese mundo desde pequeño.

¿Cree que la obra de Guillermo Thorndike se ha valorado?

No, no porque ahí interviene el factor político y el factor político consiste en lo siguiente: Thorndike es masacrado por Mario Vargas Llosa en su libro *El pez en el agua*. Y el tótem de los círculos literarios peruanos ha sido y es todavía Vargas Llosa. La gente que se dedica a la literatura cree que es una cosa superior al periodismo. A Thorndike lo han visto como un periodista que se gana la vida escribiendo, como un mercenario. No niego que pueda haber asidero para que piensen así, porque todo periodista en el fondo es un mercenario que vive de alquilar su pluma. Ahora, en eso hay extremos. A Thorndike se le ha satanizado.

En el campo del periodismo literario. Thorndike fue pionero en América Latina. Sus obras son casi contemporáneas con las de reconocidos autores como Gabriel García Márquez o Tomás Eloy Martínez. Sin embargo, a Thorndike no se le ha considerado parte de este canon.

Yo te voy a decir lo siguiente, además. De Eloy Martínez he leído su libro sobre Evita Perón. Y de García Márquez he leído sus crónicas periodísticas. Guillermo Thorndike no les desmerece ni un milímetro. Ya me gustaría a mí verlo a García Márquez escribiendo crónicas periodísticas con ese nivel literario como *El caso Banquero* o *El año de la barbarie*. Frente a esos dos autores, yo creo que Thorndike queda muy bien parado.

¿Qué cree que pretendía Thorndike con darle esta dimensión literaria a su obra periodística?

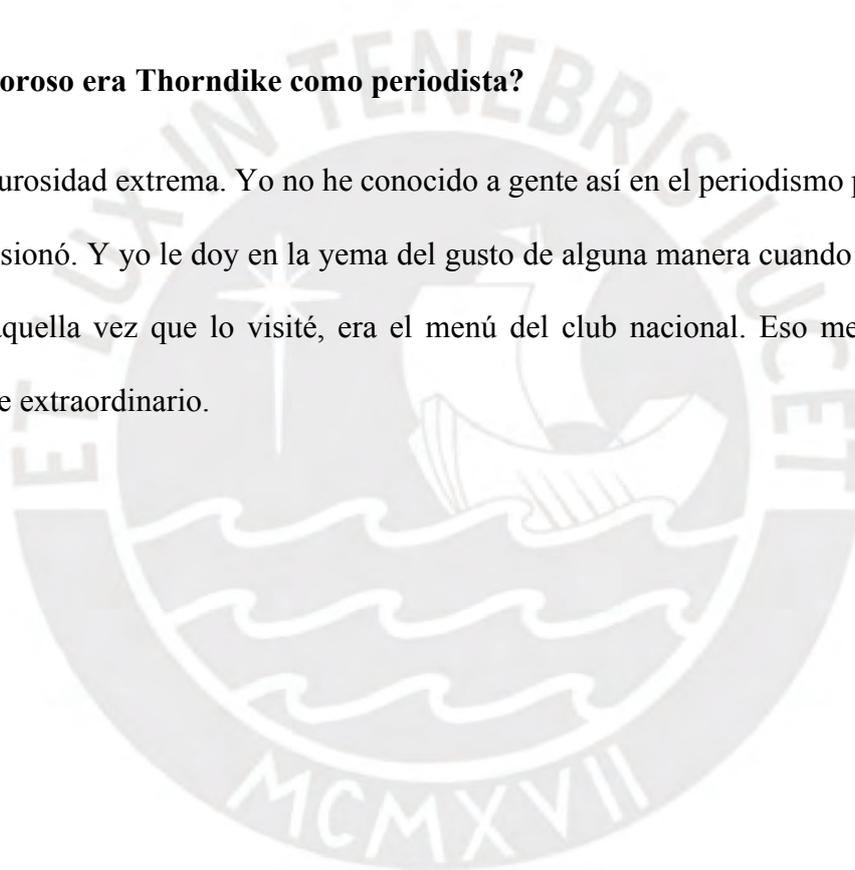
Qué buena pregunta, no lo sé. No sé si él lo sabía.

Por otra parte, a Thorndike se le ha cuestionado bastante por los trabajos que desempeñó en la década de 1990.

Él estuvo en canal 2. No figuraba, pero escribía en el noticiero. Lo acusaron de todo. Yo personalmente tampoco me hubiera sentido muy orgulloso de haber escrito ciertas cosas. O de haber hecho ciertas noticias que pasaban en canal 2. De acuerdo, es cierto. Pero eso no puede oscurecer el resto. En otras palabras, ese es un momento de su vida. A mi modesto entender, eso no tiene nada que ver con la obra de Guillermo Thorndike.

¿Qué tan riguroso era Thorndike como periodista?

Tenía una rigurosidad extrema. Yo no he conocido a gente así en el periodismo peruano. A mí eso me impresionó. Y yo le doy en la yema del gusto de alguna manera cuando el documento que agarro, aquella vez que lo visité, era el menú del club nacional. Eso me pareció algo absolutamente extraordinario.



Umberto Jara

Periodista. Editor de la Biblioteca Thorndike, serie de libros representativos del autor, que actualmente publica Editorial Planeta

¿Cuándo y en qué contexto conoció a Guillermo Thorndike?

Mi primer acercamiento fue a través de sus libros. Me encantaba la manera cómo escribía y contaba sus historias. Ya en el año 1998, cuando yo era editor general del *diario Expreso*, Carlos Sotomayor, el diseñador, me dijo que Guillermo quería conocerme y nos juntamos. Básicamente, nuestras charlas eran sobre periodismo y escritura.

¿Qué características mostraban los medios periodísticos que Thorndike dirigió?

Lo que hacía era la mezcla que debe existir entre textos y titulares con fuerza y despliegue gráfico, porque él entendía muy bien la importancia de la fotografía. Eran periódicos donde se buscaba ir más allá de la noticia simple. En el Perú siempre ha habido la tendencia de informar las cosas un poco por encima. Él buscaba qué había detrás de esa noticia. Él era un periodista de acción, de las historias, de los personajes, de la cercanía con el episodio y el lugar de los hechos.

¿Cuál cree que fue la clave de su éxito como director y fundador de medios?

Tenía un talento que era doble. El talento periodístico para identificar las noticias, para darles el enfoque que genera interés en las personas, y para exigir que haya novedad, historia y datos directos de la realidad. Y lo otro era el armar las redacciones. Porque un diario o un medio de comunicación necesita tener una redacción donde se conjuguen diferentes tipos de personas, que haya un espíritu distinto. Eso da una riqueza interna. Una de las cosas que él hacía era que en todas sus redacciones hubiera dos o tres poetas. No le importaba que no fueran reporteros,

pero sí le importaba que al interior de las redacciones se hablara del idioma. Eso le daba un espíritu distinto.

¿Cómo se caracterizó la dirección de Thorndike en *La República*? Me comentaron que tenía interés por las series policiales.

Primero, las historias. Segundo, lo que acabas de decir con el despliegue de la noticia importante. Tercero, con el seguimiento. Es decir, que una noticia no tiene por qué terminar el martes si la empezaste el lunes. La daba en capítulos porque continuaban investigando. Sí, él le daba importancia a lo policial. Y lo policial es un retrato del ser humano. Depende del enfoque que se le dé.

¿Cuáles eran las influencias de Thorndike a nivel periodístico?

Villarán, fue su maestro, fue todo para él. Yo creo que la única influencia que tuvo fue la de Villarán, porque después, con todo el talento que tenía para el periodismo, levantó vuelo solo, y joven, a los 26 o 27 años ya era director de *Ojo*.

Se lo preguntaba porque me interesaba conocer si hubo influencia de un movimiento como el del nuevo periodismo. Porque muchos de los temas que cubrió y la forma cómo los cubrió tuvieron cercanía. Por ejemplo, el capturar la voz de los personajes.

Desde esa óptica sí, pero a ver. La influencia del nuevo periodismo la tiene para sus libros. En el año 1966 sale a la venta *A sangre fría*, de Truman Capote. Ese es el libro fundador de lo que se llegó a denominar la novela de no ficción. Y a partir de Capote arranca el nuevo periodismo, que no es sino relatar las historias reales con herramientas literarias. Para Guillermo, esa sí es una influencia directa y real, porque en el año 1971 es el primero en Perú en incorporar ese nuevo periodismo o la novela de no ficción con *El caso Banchemo*. Porque este es un hecho real. Una tremenda noticia para el país, pero que él la presenta como si fuera una novela con

hechos fidedignos. Entonces sí, esa es una influencia que él tuvo, que la supo incorporar muy bien en sus libros y a partir de eso en la exigencia que hacía a sus periodistas de captar la voz de los personajes, los escenarios de los hechos, la dimensión del trasfondo del episodio que se quería relatar.

Entonces, este tipo de técnicas está presente en los medios que dirigió pero más en sus libros.

Más en sus libros, sí, ahí es nítido.

Además de los temas policiales, también muestra una conexión con las expresiones culturales populares.

Observaba todas las expresiones que las calles empezaban a mostrar, que es la tendencia de un cronista. En alguna medida también Guillermo ha sido un cronista. El cronista lo que está haciendo es ir relatando lo que ocurre en las calles. En ese sentido él ha cumplido algo que es una regla no escrita: que los periodistas damos la primera versión de la historia. Si tú revisas su obra está se basa en hechos de la historia y sus coberturas periodísticas en lo que ocurría en este país, esas expresiones singulares.

¿Qué cree que buscaba él con esta utilización de las herramientas literarias en su trabajo periodístico?

Que el periodismo no sea solo el registro de la noticia, sino la utilización del idioma y la posibilidad de contar una historia con cierta belleza o con cierto interés. Porque se olvida mucho en el periodismo que las noticias se cuentan con palabras y mientras mejor estén escritas las historias más atractivas van a ser para quienes las leen. Y el cómo contador de historias quería que se escriba bien. Algo que está bien escrito transmite de mejor manera lo que se quiere contar.

¿Qué libros de Thorndike le parecen los más importantes?

El caso Banquero, que es un libro extraordinario.

El año de la barbarie, porque es un relato histórico de la insurrección aprista que permite entender cómo era el APRA en sus orígenes. Una cosa es que te cuenten la historia de esta insurrección, pero si te lo relatan como si fuera una novela con toda la verdad, eso es muy impactante.

Y a Guillermo hay un lugar que todavía no se le reconoce, que son sus libros sobre historia. Los cuatro tomos sobre la guerra del Pacífico son un relato extraordinario. Parece un cronista que hubiera estado viviendo en la época. Así como sus cinco libros sobre Grau. Grau es considerado el máximo héroe peruano, pero nadie sabe su historia. Y Thorndike la relata desde su niñez. Son libros de un aliento inmenso.

Entonces un elemento importante de su obra es este interés por temas históricos.

Como él es un hombre que vivió fascinado por el Perú, se interesó en la historia del país. Pero no solo en la historia del momento que él vivía, que está retratado en libros como *No, mi general*, sino también era un hombre que se metía en las bibliotecas e investigaba con la misma potencia que un historiador, con la diferencia que toda esa información que él sacaba la podía narrar como si fuera un novelista.

¿Qué otras características reconoce en su obra?

Para mí, Guillermo Thorndike fue un escritor por encima de todo. Y un escritor que a partir de su talento narrativo y de eso que tiene todo escritor, la mirada para retratar situaciones, hizo de un lado periodismo, de otro lado historia narrativa, de otro lado crónica, pero desde un espíritu que era el de un escritor.

Por otra parte, él me dijo que ser testigo es la mejor definición de un periodista. Somos testigos. No somos jueces. No somos fiscales. Y decía, como testigos, testimoniamos lo que vimos. Es decir, relatamos lo que vivimos.

Por otra parte, a él lo criticaron mucho por su paso por algunos medios en la década de 1990.

Lo cuestionaron mucho en un país que está lleno de envidiosos y de gente que cree que el agravio es una forma de expresión. ¿Por qué? Porque era un hombre que decía lo que pensaba y hacía lo que le nacía hacer.

¿Usted cree que la obra de Thorndike se ha valorado?

En el momento en que se publicaban las primeras ediciones, sí. A Guillermo siempre se le reconoció su sitio de escritor. Luego, cuando vino toda esta moda con los que inauguraron el país en el año 2001, los cívicos y los caviars, toda esta gente lo cuestionó durísimo porque había trabajado en el canal 2. Con la acusación de fujimorista han ocultado su obra y han divulgado todos los agravios que han podido. Por eso le propuse a la Editorial Planeta reeditar su obra y estamos haciendo la Biblioteca Thorndike.

El pública *El año de la barbarie* en 1969, más o menos por la misma época que otros autores latinoamericanos como Gabriel García Márquez, Tomas Eloy Martínez o Rodolfo Walsh experimentaban con el uso de técnicas literarias para construir relatos periodísticos. Sin embargo, a Thorndike no se le reconoce como parte de este canon.

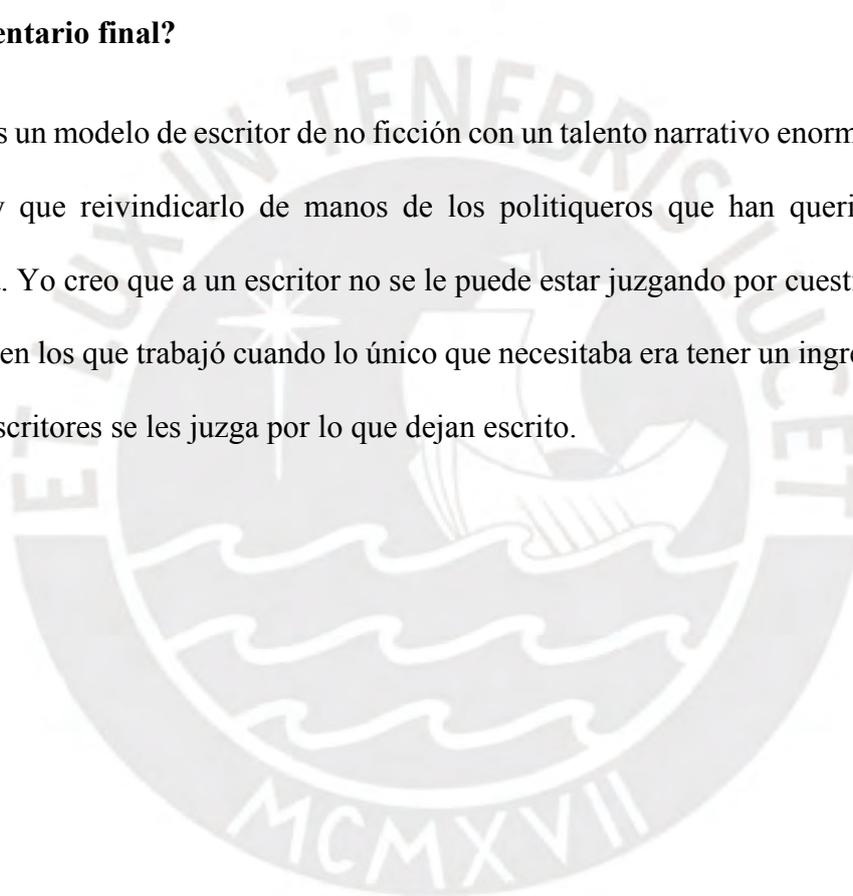
Creo que García Márquez está en un altar aparte. Pero después, el lugar de Thorndike estaba en primera fila. Los libros de Thorndike tienen más vitalidad y es una obra más amplia que la de Eloy Martínez, sin quitarle méritos. Rodolfo Walsh, sí, pero es autor de un gran libro. Y

alguna vez a mí me dijeron Caparrós. Caparrós escribe bastante pero no es que tenga una prosa que uno disfrute.

Guillermo Thorndike era un tipo que se podía sentar diez horas frente a la computadora o la máquina de escribir en su momento. ¿Cómo se explica que haya podido hacer cinco tomos sobre Grau? Poseía una energía impresionante, talento para escribir y una capacidad intuitiva para construir historias.

¿Algún comentario final?

Diría que él es un modelo de escritor de no ficción con un talento narrativo enorme. Yo siempre digo que hay que reivindicarlo de manos de los politiqueros que han querido ocultar su trascendencia. Yo creo que a un escritor no se le puede estar juzgando por cuestiones políticas o por lugares en los que trabajó cuando lo único que necesitaba era tener un ingreso para poder vivir. A los escritores se les juzga por lo que dejan escrito.



Fernando Obregón Rossi

Periodista e investigador

¿Cómo conoció a Guillermo Thorndike?

A Guillermo lo conozco en el año 1990, cuando lanza el proyecto de *Página Libre*. Él ya era un periodista absolutamente consumado. El proyecto arranca en enero de 1990 y yo dejé *La República* ese mes. Estuve ocho meses en el proyecto, que duró poco menos de un año. Esos ocho meses fueron bastante intensos y salió una generación periodística interesante. El periódico en realidad es uno de los más espectaculares desde el concepto periodístico que se haya hecho en este país.

¿Cuál era la dinámica de trabajo en *Página Libre*?

El proyecto de *Página Libre* es una experiencia realmente espectacular. La primera edición tuvo 198 páginas y las ediciones dominicales no bajaban de 140. Guillermo mantiene un espíritu periodístico absolutamente literario y bastante narrativo que mejora lo que hizo en *La República*. Era un diario con ideas libertarias y nacionales como era el estilo y la posición política de Guillermo. Y convoca a gente de centroizquierda y su campo frontal de crítica es la derecha, que en ese entonces estaba en el Fredemo. Una de las consecuencias que le echan a este proyecto es el haber levantado el fenómeno Fujimori.

¿Cómo se expresaba este interés por lo literario y narrativo?

Guillermo siempre entendió el periodismo como literatura. El lenguaje periodístico y el lenguaje literario, si bien eran diferentes, eran parte de un mismo género, que era la literatura. Entonces, cuando Guillermo hace periodismo, hace literatura. La mayoría de las columnas periodísticas que publicó en *La República* bajo el nombre “Libertad bajo palabra” son piezas literarias redondas.

¿Qué caracteriza el periodismo que impulsaba Guillermo Thorndike?

Él realizó estudios de periodismo en Estados Unidos y colaboraba con el *diario Correo*. Pero cuando regresa a Perú asume la dirección del diario y lo convierte en un diario choque.

¿Qué es un diario choque?

Son ediciones que apelan a lo espectacular, con denuncias diversas como la corrupción del sistema de salud, de la educación. Piensa en una edición antigua de *El Comercio*, el periódico grande, con una foto de una madre en situación de miseria en los años en los cuales la miseria no se mostraba en el Perú, o de un drogadicto fumando en un barracón en el Calleo. Y el titular: “Edición Choque: El tema de la Salud en el Perú”. Le dedicaba de 32 a 42 páginas solo al despliegue gráfico en tamaño grande, eran prácticamente afiches de denuncias periodísticas. Esas ediciones hicieron un cambio radical en el periodismo en el Perú. Y las hizo un periodista bastante joven. En ese entonces, Guillermo tendría 25 años.

¿Cómo se reflejaba la apuesta de Guillermo por lo narrativo y literario en los proyectos periodísticos que dirigió?

Cuando yo lo conocí en la década de 1990, él se consideraba escritor y como escritor hacia periodismo literario y a todos nos decía que había que hacer periodismo literario. Lo he visto mandar a rehacer informes completos porque no había literatura, porque había un lenguaje chato, lleno de lugares comunes y repetitivos. Se salían de las normas literarias en el mejor sentido de la palabra.

¿Tenía preferencia por algún tema? Me comentaron que en *La República* desarrolló el género policial.

Cierto lo de *La República* con el policial, pero Guillermo ya venía con esa imagen del periodismo sensacional de Estados Unidos, que proponía que la historia y lo sensacional eran

la llave del periodismo para entrar en el gran público y lo policial lógicamente era lo más popular. Esto ocurre no solo en *La República*, también en *El popular*, donde Guillermo usa los colores y temas de lo que ahora es la cultura chicha.

Lo sensacional venía desde las ediciones choque. Su línea de trabajo siempre ha sido eso y sus libros desarrollan muchos temas emblemáticos que causan sensación. Incluso los libros de fotografía son llevados desde esa perspectiva. Cuando ves *La crónica* y *La Tercera*, los periódicos de la expropiación, son periódicos de apoyo a Velasco, pero con mucho despliegue gráfico sensacional.

¿Cómo era su manejo de la rigurosidad periodística?

En eso él era absolutamente draconiano. Esa rigurosidad está demostrada en sus libros. En el libro que investigas, él va y entrevista a los sobrevivientes, revisa documentos, busca fotografías, reconstruye hechos, visita los lugares. Hace una labor de reportero de la historia. Y, es más, creo que muchos datos y detalle que da en sus libros históricos están avalados por fuentes de investigación que el mismo Guillermo desarrolla. Yo lo pude comprobar al ver el archivo que tenía.

Un recojo de información exhaustivo para la investigación de sus libros.

Sí, efectivamente. Una vez me mostró un material de información clasificada de los años noventa y lo revisamos porque era un tema que justo veía, y él se sobaba las manos y decía que esas eran las cosas que le gustaban.

¿Qué libros suyos leyó y qué destaca de ellos?

A mí me gusta *El año de la barbarie*, los cuatro libros de la guerra del Pacífico, el libro con fotografías de los sesenta, *El hermanón* también. Los cuatro libros de la guerra del Pacífico son mejores en cuanto a recreación histórica. Guillermo te puede describir hasta las cajetillas de

fosforo que se usaban en la época porque posiblemente recibió las cajitas de fosforo. Le da un contexto muy visual, muy cinematográfico, porque Guillermo es un gran observador. Para mí esto lo enriquece, le da una calidad al texto.

¿Qué virtudes encuentra en *El año de la barbarie*?

Yo creo que hay que rescatar el trabajo de la investigación. El sale a entrevistar, recoge datos y reconstruye los hechos visitando los lugares. Yo tengo entendido que Guillermo caminó por la zona de Chan Chan. Posiblemente quería encontrar rastros que 50 años después de los hechos ya no existían. Pero encontró no rastros físicos sino traumáticos que habían quedado en mucha gente que había vivido la revolución. En la literatura peruana, *El año de la barbarie* inaugura un tema de investigación empleando las técnicas del periodismo, entrevistas, reportajes, revisar documentos y reconstruir la historia.

Se trataría de uno de los primeros libros de periodismo literario en el Perú.

No sé si es el primero, porque tengo entendido que hay un libro reseñado por José Carlos Mariátegui sobre una masacre campesina ocurrida a comienzos del siglo XX. El periodista que hace esta reconstrucción emplea más o menos la misma técnica de Guillermo. No creo que sea la primera, posiblemente haya otra más. Pero si es cierto, es un libro pionero en cuanto a este tipo de trabajo periodístico.

Es interesante, además, la cercanía temporal con la publicación de *A sangre fría*, que es de 1966, y la similitud en cuanto a técnicas como la reconstrucción por escenas o el uso de diálogos completos.

Además, no te olvides que Guillermo en algún momento hizo cine. Hizo la adaptación de su propia novela *Abisa a los compañeros*. Él era un gran conocedor de cine. En algún momento yo he escuchado hablar a Guillermo de Capote, aunque en ese momento no lo vinculé a su

influencia. Pero definitivamente estando allá en 1960 le han generado una influencia los escritores norteamericanos.

Mencionó una definición acertada: reportero de la historia. Una parte importante de su obra abordó grandes temas históricos.

Incluso cuando hace los libros clásicos de fotografías con el Chino Domínguez y Carlos Sagástegui. Ahí también muestra su visión de reportero de la historia. Es periodista, pero a la vez está generando una reconstrucción de la historia, en este caso inmediata.

¿Cree que su obra se haya valorado?

Está totalmente abandonada, totalmente desvalorada, posiblemente como tuvo movimiento político, muchos lo acusaron de ser un mercenario periodístico, cosa que me parece injusta. Te hablé sobre “Libertad bajo palabra”. Esos artículos tienen un peso tan importante en cuanto a texto, en cuanto a visión de país. A pesar de que eran escritos en una coyuntura tienen una mirada de mediano y largo plazo tan importante como la de Gonzales Prada. Pero Guillermo pasó a la historia en una coyuntura difícil cuando murió. Yo me imagino que el tiempo lo va a revalorar.

Lo controvertido fue su cercanía con el poder político.

Sí, me imagino que al principio Guillermo trabajaba por el tema del poder periodístico, apoyo solidario, pero *Página Libre* también fue un quiebre, porque es de público conocimiento que fue financiado por Alan García. Y luego Guillermo quiso tender un puente con Fujimori, pero Fujimori no quiso. Y luego estuvo dando vueltas, se acercó a Belmont, estuvo con los camaradas, sacó la *revista Ayllu*. Estaba tratando de buscar un espacio político en un momento que el Perú estaba en fragmentación.