

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



El nuevo periodismo de Abraham Valdelomar

**Tesis para optar el Título de Licenciado en Periodismo que
presenta el Bachiller:**

Victor Andrés Manriquez Alvarez

NOMBRE DEL ASESOR: Abelardo Sánchez León

Lima, Noviembre 2015



A mis padres

Índice

Introducción

Capítulo 1: La crónica periodística: Una polémica entre el periodismo y la literatura

- 1.1 Una escritura moderna y problemática
- 1.2 Anatomía de la crónica

Capítulo 2: Valdelomar en el contexto de una modernidad parcial

- 2.1 Una Lima (parcialmente) moderna
- 2.2 Parodiando a la modernidad
- 2.3 El cronista Valdelomar

Capítulo 3: El Nuevo Periodismo

- 3.1 El surgimiento de un nuevo periodismo
- 3.2 Incorporando la literatura en el periodismo: los procedimientos de la novela realista.
 - 3.2.1 La narración por escena
 - 3.2.2 El registro total del diálogo
 - 3.2.3 El punto de vista en tercera persona
 - 3.2.4 La descripción detallada

Capítulo 4: Los procedimientos del Nuevo Periodismo en las crónicas de Abraham Valdelomar

- 4.1 La narración por escena
- 4.2 El registro total del diálogo
- 4.3 El punto de vista en tercera persona
- 4.4 La descripción detallada

Conclusiones

Bibliografía

Anexos

Introducción

En la actualidad, la crónica goza de un prestigio particular debido a su manera de contarnos una historia. Esta fama se debe, en parte, al esfuerzo de un conjunto de periodistas estadounidenses de los años sesenta que rompieron los moldes impuestos por un discurso hegemónico que obró en detrimento de la innovación en la prensa. Agrupados bajo el rótulo de Nuevo Periodismo, estos cronistas adoptaron una postura estilística que incluía técnicas y recursos de la ficción para mejorar la calidad informativa de sus textos periodísticos.

Cincuenta años antes, en el Perú, un joven periodista se había adelantado a estos cronistas: Abraham Valdelomar. Entre 1915 a 1917, el escritor nacional publicó crónicas en donde conjuga el periodismo y la literatura –al igual que lo hicieron los reporteros estadounidenses– con el fin de distinguirse de las convenciones de la prensa diaria.

Esta tesis tiene como objetivo principal reconstruir el sentido de las crónicas de Abraham Valdelomar, a partir de los procedimientos de la novela realista, y demostrar cómo y con qué propósito aplicó estas técnicas en sus crónicas. La tesis se divide en cuatro capítulos que nos ayudarán a entender por qué aplicó estos artilugios de la ficción en sus textos periodísticos.

El primero ofrece una noción general sobre la crónica periodística y sus principales rasgos. A partir de la revisión de la polémica entre literatura y periodismo y las definiciones de algunos autores, se intenta un acercamiento a la esencia de este género problemático y moderno.

El siguiente capítulo reconstruye la Lima de inicios del siglo XX, una ciudad parcialmente moderna, y explica cómo Valdelomar, dentro de este contexto, desafía las convenciones de la capital y de la prensa nacional, mediante la parodia y la crónica.

El tercer capítulo describe el surgimiento del Nuevo Periodismo como una alternativa a la prensa escrita que escudaba detrás de un tono neutral y encorsetado para asegurar la

objetividad. Luego, se analiza los cuatro procedimientos de la novela realista que utilizaron estos periodistas estadounidenses en sus crónicas.

Por último, se demostrará, en base al estudio de ocho crónicas, que Valdelomar aplicó, de manera incipiente, las técnicas de la novela realista para potenciar el impacto de sus piezas periodística. Para el recojo de información se usó una matriz que se encuentra en el anexo de este documento.

Considero que la relevancia de esta tesis se encuentra en la revalorización de nuestro periodismo literario como antecesor de corrientes más modernas como el Nuevo Periodismo. Además, nos ofrece la oportunidad de redescubrir una faceta de Abraham Valdelomar que todavía no ha sido examinado a profundidad: su labor como cronista.



Capítulo 1: La crónica periodística: una polémica entre el periodismo y la literatura.

1.1 Una escritura moderna y problemática

La crónica periodística es, sin duda, un producto de la modernidad. Nace con el surgimiento de las grandes ciudades y consolida una tradición dentro de ellas, a partir de los esfuerzos de ciertos escritores que reconocen en su naturaleza un espacio de escritura que permitía percibir y comprender la vorágine de cambios en la que estaban inmersos, la vida moderna en su multiplicidad.

Uno de los primeros escritores que se percata de esta importancia es el poeta cubano José Martí. Según los parámetros martianos, en la crónica, “se producía la escritura de la modernidad: tenía inmediatez, expansión, velocidad, comunicación, multitud, posibilidad de experimentar con el lenguaje que diera cuenta de las nuevas realidades y del hombre frente a ella” (Rotker 2005: 148).

Estas nuevas realidades son las grandes ciudades que empezaban a gestarse en Latinoamérica. Entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, Buenos Aires, México D.F. y Lima inician un proceso de crecimiento urbano, demográfico y tecnológico sin precedentes; y se establecen como centros políticos y comerciales, acaparando las riquezas y el poder civil.

En estas grandes urbes, el escritor aprende a educar su mirada. Al igual que el *flâneur* de Baudelaire, el cronista se comporta como un “transeúnte perspicaz que deja flotar su atención mientras se desplaza sin rumbo definido por las calles de la ciudad” (Elmore 2015: 6). En estos recorridos no solo vive la experiencia cosmopolita, sino que también construye sus impresiones sobre la modernidad, y reconoce los personajes y los detalles que la caracterizan.

La crónica periodística, a inicios del siglo XX, se asoma como un vehículo de expresión que permitía entender desde otro punto de vista, crítico pero a la vez innovador, la sociedad y la cultura que aparecen con la modernidad, y captar la vorágine de

experiencias inherentes a esta serie de cambios, a partir de la subjetividad: el yo y la experiencia personal.

Pero por otra parte la crónica periodística resulta problemática porque se encuentra en medio de una contradicción: ¿el periodismo puede ser considerado como literatura? A través de la historia, estos dos espacios de escritura han sido vistos como elementos incompatibles entre sí.

En su libro *La invención de la crónica*, Susana Rotker cita un fragmento aparecido en el diario *La Nación* de Buenos Aires, en 1889, que refleja este antagonismo: “El periodismo y las letras parece que van de acuerdo como el diablo y el agua bendita. Las cualidades esenciales de la literatura, en efecto, son la concisión vigorosa, inseparable de un largo trabajo, la elegancia de las formas [...]. El buen periodista, por el contrario, no puede permitir que su pluma se pierda por los campos de la fantasía” (2005: 101).

Los orígenes de esta postura se remontan al siglo XIX, cuando existía una distinción entre la creación poética como arte frente a la producción periodística vista como un fruto de la cultura de masas. Según Rotker, “esta separación tiene como trasfondo, por un lado, difundidos estereotipos acerca de la «literatura pura» de los géneros o del trabajo asalariado como incapaz de producir obras de arte; y, por otro lado, el prototipo del arte verdadero como consumo reservado a las élites, en detrimento de lo que parece inherente a lo masivo” (2005: 24).

Esta diferenciación entre periodistas y escritores se mantuvo durante la primera mitad del siglo XX. Tom Wolfe, cronista del Nuevo Periodismo, comenta con respecto a esto lo siguiente:

La clase literaria más elevada la constituían los novelistas; el comediógrafo ocasional o el poeta podían pertenecer a ella, pero antes que nada estaban los novelistas. Se les consideraba como los únicos escritores «creativos», los únicos artistas de la literatura. Tenían el acceso exclusivo al alma del hombre, las emociones profundas, los misterios eternos, y así sucesivamente y etcétera. [...] La clase inferior la constituían los periodistas, y se hallaban a un nivel tan bajo de la estructura que apenas si se percibía su existencia. Se les consideraba

principalmente como operarios pagados al día que extraían pedazos de información bruta para mejor uso de escritores de mayor «sensibilidad». (1992: 41)

Frente a la literatura, el periodismo ha sido visto como un género menor. Una razón para fundamentar esta postura apunta al rasgo esencial que define cada prosa. Aguilera señala que “la eficacia y la economía expresiva son las coordenadas dentro de las que podríamos inscribir todas las características propias del lenguaje utilizado en los géneros estrictamente de información” (1992: 24). Para este autor, estos atributos son propios del periodismo y difieren por completo de lo literario, que, en cambio, busca con deliberación la belleza de las palabras y no tiene como finalidad transmitir un conocimiento.

En contraposición a lo que propone Aguilera, Javier Cercas admite la hibridación entre lo periodístico y lo literario, y sentencia que “o el periodismo es literatura –y por tanto es tratado y leído *como tal*- o no es nada” (2005: 16). Más adelante, defenderá que sus crónicas periodísticas son literatura mestiza, un producto que demuestra la simbiosis entre estos dos ámbitos de la escritura. Del mismo modo, Juan Villoro indica que la prosa periodística y la literaria no son elementos en oposición; por el contrario, la crónica es “la encrucijada de dos economías, la ficción y el reportaje” (2005: 20).

2.2 Anatomía de la crónica

En su libro *Géneros periodísticos*, Gonzalo Martín Vivaldi define la crónica, señalando las características que la distinguen de otros textos periodísticos.

[La crónica] no es *reportaje* porque en éste –en principio y salvo casos excepcionales– no se admite el comentario, sino que impera el relato escueto de hechos. No es *reportaje interpretativo* o “en profundidad” porque en este tipo de reportaje la interpretación no la da el reportero, sino los elementos que se aportan para la debida valoración de un hecho. No es tampoco *artículo*

literario porque, a diferencia del articulista, el cronista tiene la ineludible obligación de informar, de narrar, de contar algo que ha sucedido. El articulista elabora una idea en torno a un hecho. Lo que vale fundamentalmente en el artículo es el juicio del autor, su pensamiento. La crónica, género ambivalente, vale en tanto *relato de hechos noticiosos* y en cuanto que *juicio del cronista*. (1998: 129)

La crónica, según este autor, se diferencia del reportaje debido a que presenta una mayor cuota de subjetividad dentro del texto por parte del periodista, sin desligarse del hecho noticioso. Esta limitación obliga al cronista a trabajar con las técnicas propias de la ficción junto a las herramientas de investigación periodística para un óptimo resultado.

Por su parte, Jaramillo Agudelo propone una definición en la que enfatiza el interés por parte del periodista sobre un tema que no conoce y en el que se inmiscuye para comprenderlo. “La crónica suele ser una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes o sobre espectáculos y ritos sociales” (2012: 17).

Por último, Villoro ensaya una explicación de la crónica, llamándola el ornitorrinco de la prosa porque:

De la novela extrae la condición subjetiva –el mecanismo de las emociones–, 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 inmodificable –la «lección de cosas», como anunciaban los manuales naturalistas del siglo XVIII–; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos, y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la «voz de proscenio», como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el

tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y preciarse hasta competir con el infinito (2005: 21-22).

La mayor virtud de la crónica, según este autor, radica en su naturaleza polimorfa. Gracias a ella, puede echar mano sin ningún problema a una variedad de recursos literarios sin dejar de ser lo que es: una escritura producto de la mezcla entre el periodismo y la ficción.

A pesar de que no existe un consenso sobre una definición exacta, la crónica posee ciertos rasgos que la caracterizan. Por ejemplo, este género presenta una narración distinta a la de las notas informativas que, en su mayoría, encontramos en los periódicos. Aun en el caso que ambas se enfrente a un mismo acontecimiento, el resultado será diferente debido a que el estilo narrativo, utilizado en la crónica, difiere del estilo informativo que hallamos en las noticias de los diarios.

En primer lugar, el orden cronológico que cada uno de los textos maneja nos permite hacer una distinción esencial. En la nota informativa, lo más importante según la pirámide invertida va al inicio a pesar de que haya otros sucesos que lo precedan, destruyendo, de esta manera, el orden cronológico. En cambio, la crónica mantiene este orden debido a que intenta reconstruir un hecho en base a escenas que transcurren en el tiempo. Esta particularidad del estilo narrativo logra que se genere una tensión dentro del relato que no aparece en las noticias de los periódicos.

Segundo, el tratamiento que reciben los protagonistas de una noticia es distinto en cada caso. En el estilo informativo, estos tan solo son mencionados sin mostrar ninguna señal de sus emociones y sus declaraciones no nos permiten entrever algún detalle de su carácter. Por el contrario, el estilo narrativo moldea a los personajes que interactúan en una crónica, mostrándonos una imagen más compleja y profunda, muchas veces a partir de sus diálogos.

A causa de estas diferencias, la crónica nos presenta una perspectiva distinta de un acontecimiento y un tratamiento detallado de los personajes. Estas virtudes son producto de la combinación entre el periodismo y la literatura; y demuestran que estos dos

ámbitos de la escritura, juntos, son capaces de retratar la realidad de una manera más vívida y atraer la atención del lector.



Capítulo 2: Valdelomar en el contexto de una modernidad parcial

2.1 Una Lima (parcialmente) moderna

Cuando Abraham Valdelomar llegó a Lima en 1900, la ciudad se encontraba en medio de un proceso de modernización que cambiaría su aspecto colonial. Esta transformación se había iniciado treinta años antes con la demolición de la muralla que rodeaba a la capital, durante el gobierno de José Balta. Sin los límites físicos que esta imponía, Lima empezó a crecer fuera de sus antiguas fronteras y, a la par, recibió la llegada de los primeros migrantes. Estos provenían principalmente de ciudades costeñas, como Valdelomar, que emigró desde Chincha¹, o de la sierra central², que llegaron con el ferrocarril central. Estas migraciones provocaron un crecimiento demográfico nunca antes visto. “En 1897, la ciudad tenía 120.276 habitantes; en 1908, se incrementó en 154.617, para llegar a 203.381 en 1920” (Panfichi 2004: 36).

A inicios del siglo XX, tras el desastre provocado por la guerra con Chile, la aristocracia limeña, fascinada con la modernidad europea, trata de cambiar la fisionomía colonial de la ciudad para imitar una imagen cosmopolita semejante a la de París. Se construye la avenida La Colmena, adoptando la idea del bulevar parisino, el Paseo Colón y se empieza a diseñar lo que sería la avenida Brasil. En 1906 aparece el tranvía eléctrico, que unió el centro histórico con Miraflores, Barranco y el Callao. Se renuevan, además, los servicios básicos como agua, desagüe y alumbrado público. Detrás de estos cambios estaba “la idea predominante en las élites de construir una ciudad moderna que represente el nuevo orden republicano” (Panfichi 2004: 35).

Esta transformación también tuvo repercusiones en los entretenimientos en la ciudad. Dentro del proyecto modernizador, “el establecimiento y diversificación de los espacios de diversión fue un elemento clave para demostrar que se tenía contacto cercano con la moda, con los adelantos científicos y técnicos europeos” (Muñoz Cabrejo 2001: 51). La

¹ En 1889, la familia de Valdelomar se traslada de Pisco a Chincha porque su padre consigue allí un trabajo en un estudio de abogados.

² En Colegio Nacional de Nuestra Señora de Guadalupe, Valdelomar compartió clases con alumnos provenientes de Junín y Ancash. (Sánchez 2009: 23).

introducción de los deportes³ en Lima, por parte de los residentes extranjeros, a finales del siglo XIX y la llegada del cinematógrafo, en 1896, tuvieron un impacto directo en la sociedad de aquel entonces que se reconocía moderna al imitar los hábitos y las prácticas europeas. Por ejemplo, el cinematógrafo les mostró a los limeños cómo era la moda y el estilo de vida allende los mares.

A pesar de estos avances, Lima aún se encontraba muy lejos de alcanzar la anhelada modernidad. El mundo rural, atrasado y feudal, que rodeaba a la capital reflejaba la herencia colonial que todavía arrastraba a esta. En realidad, el Perú de aquel entonces se asemejaría más a “la modernidad retorcida” de la sociedad rusa (Berman 2006: 187-196). Esta modernidad, encarnada en el San Petersburgo del siglo XIX, se caracteriza por una política de modernización en medio de un país que mantiene una estructura tradicional de la que no logra separarse.

Al igual que San Petersburgo, Lima sufre el mismo contrasentido durante su proceso de modernización. La sociedad limeña de inicios del siglo XX intenta, en vano, conciliar su estirpe colonial, conservadora y tradicional, con una voluntad innovadora con vistas al centenario del Perú. Esto trae como resultado un espejismo de modernidad: los símbolos como el bulevar –la avenida La Colmena– están presentes, pero sus intenciones están viciadas debido a que sus líderes no quiere romper el cordón umbilical que los vincula con la herencia española.

La aristocracia limeña era un grupo cerrado donde primaban las relaciones familiares y su vínculo con la Iglesia, un mundo que no representaba la modernidad. Su idea de progreso se limitaba a favorecer sus propios intereses, ignorando el atrasado mundo rural y evitando un futuro plenamente moderno. Porque ser moderno significa ser democrático, sin embargo, en aquellos años, en el Perú había que cumplir ciertos requisitos para acceder a algunos derechos: solo podían votar los hombres mayores de 25 años, alfabetos y contribuyentes.

³ El deporte fue vinculado al hombre moderno en tanto era útil en el desarrollo de un cuerpo viril e inculcaba la disciplina y la competencia.

2.2 Parodiando a la modernidad

Vista desde su natal Pisco, Lima se presentaba como una ciudad moderna para Valdelomar y esta impresión lo empujó a viajar a la capital para seguir sus estudios secundarios cuando tenía doce años. Más adelante, sin embargo, se percató –tal vez gracias a su origen provinciano, a su condición de otro– que esa ciudad con ínfulas de moderna se sostenía a partir de una base conservadora y tradicional, la herencia colonial de la que no deseaba desprenderse; y que esta, tarde o temprano, lo juzgaría por su comportamiento travieso e irreverente.

Quizás, Valdelomar reconoció que el único lugar donde podía ser moderno o, por lo menos, intentarlo sin censura tenía que compartir el hálito de la modernidad. Por esta razón eligió el Palais Concert, la confitería del jirón de la Unión que imitaba a un café parisino. El café como espacio público representa la modernidad debido a que “estaba abierto a todos, sin tomar en cuenta sus creencias, credos o posturas. [...] Se estaba entonces libre de participar, como un igual, en el debate, en la discusión y en el intercambio social” (Cosler 1973: 35).

El Palais Concert cobijó el deseo de Valdelomar de moldear al hombre moderno que Lima necesitaba. Marx había señalado, en 1856, que “una clase de «hombres nuevos», hombres totalmente modernos, será capaz de resolver las contradicciones de la modernidad” (1999). En el caso limeño, Valdelomar buscó el surgimiento de intelectuales que no estuvieran vinculados por su riqueza o su parentesco, sino por su intelecto y su voluntad de desafiar a la herencia colonial de la ciudad: un proyecto de clase media que representara los nuevos valores de la capital y un verdadero acceso a una modernidad plena.

Estos nuevos valores debían poner en manifiesto lo conservadora que era esa ciudad que se consideraba moderna solo por el hecho de emular –sin éxito– a París, que la modernidad en Lima era tan solo física, las costumbres anticuadas persistían. Valdelomar y sus compañeros se presentan como los raros, los diferentes, los rebeldes, justamente, para demostrar esa contradicción esencial que la sociedad limeña no quería aceptar.

El Palais Concert era el refugio donde los jóvenes artistas adoptaban, de manera efímera, conductas rebeldes y transgresoras sin ser juzgados; “el centro de una inteligencia, de un estilo que marcó la ciudad y tendría lejanos efectos insospechados; a la mesa de Valdelomar se sentaron Mariátegui y Vallejo” (Loayza 2010: 140). Dentro de sus salones, el Conde de Lemos se siente libre y seguro de desplegar su voluntad iconoclasta y su espíritu renovador porque le permite estar en otra parte que no sea esa Lima pacata. Allí representa con mayor entusiasmo sus poses de dandi –era un gran admirador de Wilde– y concibe sus planes para desafiar a sociedad limeña mojigata y conservadora.

Por ejemplo, en el Palais Concert nace la célebre idea que tuvieron él y Mariátegui de llevar por la noche a la bailarina rusa Norka Ruskaya al cementerio para que danzara. En este caso, lo sagrado y lo prohibido son desafiados y vulnerados por “unos cuantos jóvenes que se sienten en la cumbre del refinamiento o, por lo menos, enteramente satisfechos con su propia audacia y falta de prejuicios” (Loayza 2010: 139). Allí también se gesta el movimiento Colónida como fruto de sus reuniones con Federico More, Percy Gibson y Pablo Abril de Vivero, sus colegas en el diario *La Prensa*⁴

A pesar de estos esfuerzos, el proyecto moderno de Valdelomar falló porque, a diferencia de Mariátegui y Vallejo, él necesitaba de esa sociedad limeña conservadora para alcanzar y mantener el éxito social que tanto le importaba. Fuera del Palais Concert, el dandi fue constantemente seducido por esa Lima conservadora y mojigata que tanto criticaba porque esta legitimaba su genialidad. Luis Loayza hace hincapié en esto cuando señala que “por más que le gustase el placer de escandalizar, Valdelomar no era un revolucionario ni un rebelde, no se oponía al medio, aceptaba sus valores, quería ser reconocido” (2010: 140).

Valdelomar se equivoca cuando cree inocentemente, según su famosa sentencia, que “el Perú es Lima, Lima es el jirón de la Unión y el Jirón de la Unión es la esquina del Palais Concert”. El Perú no era el Palais Concert porque este “no representaba a la sociedad peruana en su conjunto” (Sánchez León 2012: 142).

⁴ El edificio de este diario, donde funcionaba la sala de redacción y la imprenta, se encontraba en el jirón de la Unión.

2.3 El cronista Valdelomar

Desde *Con la argelina al viento*, su primer conjunto de crónicas publicado en 1910, ya existe en Valdelomar la inquietud por incorporar herramientas de la ficción en tus textos periodísticos. Esta propuesta se presentaba como una alternativa diferente al periodismo dominado por el apresuramiento y los lugares comunes que se había impuesto en aquella época.

Como parte de este proceso de cambios que sufrió Lima, el periodismo experimentó una transformación para cumplir con las expectativas de una nueva centuria. Los diarios invierten en la compra de tecnología –las primeras rotativas– que les permita satisfacer la demanda de una población que crecía aceleradamente.⁵

A inicios del siglo XX, los paradigmas europeos dentro del periodismo nacional fueron dejados de lado para incorporar la estética estadounidense. Esta renovación se dio, según Gargurevich, debido “a la adopción del linotipo y de la máquina “Ludlow” para fundir líneas de texto y titulares” (1991: 113). Esto generó que el periodismo nacional copiara los formatos de los diarios estadounidenses, al igual que las técnicas que utilizaban como la pirámide invertida.

Durante aquellos años, la línea telegráfica bajo el mar o cable submarino cobró una enorme importancia en nuestro país. Instalado en 1875, este invento permitió conocer, con inusitada rapidez, noticias como el hundimiento del Titanic o las novedades sobre la Primera Guerra Mundial⁶. Pero además originó dentro de la prensa un estilo noticioso conciso y seco que no estuvo exento de críticas.

El cronista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera señalaba que “el telegrama no tiene literatura, ni gramática, ni ortografía. Es brutal” (citado en Rotker 2005: 95). Manuel González Prada también criticó esta manera de hacer periodismo porque la consideraba dañina para el lector y para el periodista: “Difunde una literatura de clichés o fórmulas

⁵ “*El Comercio* instala una máquina “Marinoni” que imprimía cuatro páginas a una velocidad de diez mil ejemplares por hora [...]. *La Prensa* también se inicia con su rotativa en 1903 y en 1907 pone en marcha la moderna “Albert”, alemana, de 20 mil ejemplares por hora y 16 páginas” (Gargurevich 1991:112).

⁶ Valdelomar trabajó comentando cables de noticias en el diario *La Opinión Nacional* en 1912 y en *La Prensa* de 1917 a 1918.

estereotipadas, favorece la pereza intelectual de las muchedumbres y mata o adormece las iniciativas individuales” (1972: 80), a partir de la incorporación de la subjetividad del escritor.

A través del telegrama era imposible reproducir y comprender, desde un punto crítico, la complejidad de la experiencia moderna, y su estilo conciso y seco descartaba cualquier intención literaria. En cambio, la crónica periodística permitía retratar y percibir la vorágine de cambios dentro la sociedad inherentes a la modernidad y constituía “un medio adecuado para la reflexión sobre el cambio” (Ramos 1989: 113).

Frente a este escenario, Valdelomar, al igual que Martí, reconoce que la crónica es un vehículo de expresión para transmitir la experiencia cosmopolita, sus impresiones y sus inquietudes sobre la época cambiante en la que vivía. Por eso la figura central de sus crónicas es la ciudad porque en ella se manifiestan los primeros signos de la vida moderna: el crecimiento urbano, el mercado capitalista, los Estados cada vez más estructurados, la industrialización de la producción, los sistemas de comunicación de masas, entre otros (Berman 2006: 2).

Valdelomar, en su calidad de testigo privilegiado, escribe, en su mayoría, crónicas sobre la Lima de inicios del siglo XX y la transformación que sufre por aquellos años. En sus crónicas se encarga de describir, comentar y analizar los nuevos fenómenos sociales que surgen, como la abundancia de confiterías en el Jirón de la Unión o la urbanización de Chosica, y los personajes característicos de la ciudad como los gallinazos o el Señor de los Milagros.

Ya en 1911, Valdelomar propone su propia definición de cronista⁷, en la que enfatiza su carácter de *flaneur*. Con una explicación un tanto enigmática, el escritor iqueño señala que “el cronista hace desaparecer por hoy su información diaria, para abrir una nueva sección en la que comentará los pequeños y los grandes sucesos que en nuestra capital,

⁷ Resulta interesante que Valdelomar se considere un cronista antes que un periodista, lo que enfatiza la intención literaria que engloba su trabajo periodístico.

cualquiera que sean sus dimensiones, caben todos dentro del lema protector y bondadoso de las pequeñas grandes cosas” (1911: 1).⁸

Para Valdelomar la crónica no se puede concebir a partir de un periodismo que prefriere la rapidez, en desmedro de la defensa de lo bello, debido a que este no permite analizar ni comentar la noticia, y lo que se entrega al lector, empujado por la prisa, es un texto vacuo, sin emoción alguna: un diamante sin pulir.

Todo esto indica que, para Valdelomar, la literatura era indispensable para lograr un periodismo que trascienda, que deje huella. Esta vocación no era exclusivamente suya. A inicios del siglo XX, hubo otros escritores que tendieron un puente entre estos dos espacios de la escritura dentro de la prensa nacional. José Carlos Mariátegui escribió crónicas en *La Prensa* bajo el seudónimo de Juan Croniqueur. Luis Varela y Orbegoso⁹, más conocido como Clovis, retrató la vida de la gente sencilla en su columna “La hora actual” (Gonzales Alvarado 2010: 69). Leonidas Yerovi publicaría en su semanario *Monos y Monadas* crónicas urbanas, relatos policiales y letrillas políticas (Gonzales Alvarado 2010: 68).

Otro factor importante que impulsó este puente entre la prensa y la literatura por aquellos años fue la diversidad de revistas que existían en ese entonces como *Colónida*, liderada por Valdelomar; *Amauta*, fundada por Mariátegui; y *Varietades*, dirigida por Clemente Palma. En estas revistas, los escritores publicaron textos en los que se combinaba el periodismo y la ficción para contar lo que sucedía en Lima desde diferentes perspectivas.¹⁰

Para diferenciarse de las convenciones de la prensa diaria, Valdelomar y los demás cronistas pusieron un énfasis especial en su estilo de escritura. Los modernistas

⁸ En 1882, Martí señala en el prólogo al “Poema del Niágara” de Juan Antonio Pérez Bonalde. “Pero en la fábrica universal no hay cosa pequeña que no tenga en sí todos los gérmenes de las cosas grandes” (1978: 206).

⁹ Coincidentemente, Clovis había sido profesor de Valdelomar en el colegio Nuestra Señora de Guadalupe.

¹⁰ ¿Por qué estos escritores decidieron publicar sus textos en periódicos o en revistas? Según Cornejo Polar, escogieron la prensa escrita debido a que les interesaba la inmediatez de la llegada de sus textos a la lectoría en vez de la larga espera que consistía la publicación de un libro (1996: 378).

insistieron en el estilo que los caracterizaba –y que defendía el derecho a la subjetividad– para diferenciarse de los clichés del periodismo y la vacuidad del telegrama con la intención de que “se note el sujeto literario y específico de la crónica” (Rotker 2005: 116).

En el caso de Valdelomar, el estilo es fundamental ya que allí se concentra el valor literario de sus piezas periodísticas. Su fuerte presencia dentro de sus crónicas –mejor dicho, una tendencia a participar en ellas– y su ánimo por involucrar al lector lo distinguían de la prosa seca e impersonal de la prensa diaria. Su carácter personal en el tratamiento de los temas dotaba de belleza y profundidad a historias en apariencia comunes y banales. El estilo, para Valdelomar, era la herramienta para hacer un periodismo diferente, un periodismo que se fortaleciera adoptando la literatura.

Mediante la crónica periodística, Valdelomar transformó su experiencia de dandi, de *flaneur*, de artista –en medio de una Lima parcialmente moderna– en literatura. Sabía que estaba imitando a Wilde, su modelo de modernidad. Por eso le dedica tanto esfuerzo a la crónica¹¹, porque en ella Valdelomar se reconoce como un hombre de letras moderno.

¹¹ Durante los diez años que se dedicó a la prensa escrita, el Conde de Lemos escribió cerca de 100 crónicas que se publicaron diarios como *El Comercio*, *La Prensa*, *La Opinión Nacional*, entre otros, y en las revistas *Rigoletto*, *Cultura*, *Balnearios* y *Lulú*.

Capítulo 3: El Nuevo Periodismo

3.1 El surgimiento de un nuevo periodismo

“¿Qué es esto, en nombre de Cristo”, exclamó Tom Wolfe luego de leer la crónica “Joe Louis: el rey hecho hombre de edad madura”, de Gay Talese. Su asombro se debía, como él mismo confiesa, a que “el trabajo no comenzaba como el típico artículo periodístico. Comenzaba con el tono y el clima de un relato breve, con una escena más bien íntima; íntima al menos según las normas periodísticas vigentes en 1962” (1992: 19). La alusión al año hecha por Wolfe no es casual como veremos enseguida.

A finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, el periodismo estadounidense insistió en la búsqueda de ideales como la objetividad y la imparcialidad mediante técnicas como la pirámide invertida. De esta manera, las agencias de noticias se aseguraban que una nota informativa fuera comprendida por cualquier lector en los Estados Unidos.

Sin embargo, este prurito obró en detrimento de la innovación y la voz de la periodista. El tono neutral y encorsetado que se empleó en esa época le otorgó una apariencia artificial a los textos. La prosa periodística fue forzada al empleo de lugares comunes y clichés que no representaban la realidad. Esta fórmula, según Chillón, solo se utilizó para “satisfacer las pretensiones de objetividad en las que se apoyaba el discurso periodístico hegemónico” (1999: 238).

Dentro de este contexto, el surgimiento del Nuevo Periodismo en los años sesenta llamó la atención por su peculiar estilo que desafió las convenciones. Tom Wolfe, Truman Capote, Norman Mailer, Hunter S. Thompson, entre otros, empezaron a escribir sus textos de una manera que consideraban adecuada para el tratamiento de sus temas, alejándose del discurso periodístico hegemónico. Para distinguirse del resto, estos cronistas recurrieron a artificios literarios con el fin de probar nuevos modos de contar una historia.

En su búsqueda por plasmar nuevas técnicas en sus crónicas, sus integrantes acudieron a las obras de diversos novelistas –Balzac, Dickens, Zola, Dostoievski– para pedir

prestados algunos de los artilugios que utilizaban en sus ficciones. La incorporación de estos recursos causó reacciones en la comunidad literaria. Según esta, los periodistas no podían dominar las técnicas sofisticadas de la novela debido a que su trabajo rutinario, asalariado y fugaz era considerado como incapaz de producir obras de arte.

Por otra parte, la prensa que defendía la objetividad descalificó la propuesta del Nuevo Periodismo. Consideraba que el uso de estos artificios literarios en sus reportajes viciaba la investigación porque “no siempre era exacto. Era ostentoso, vanidoso y violaba las reglas periodísticas” (Sims 2009: 14).¹²

A pesar de estas críticas, los integrantes del Nuevo Periodismo se empeñaron en aplicar técnicas literarias en sus crónicas porque, en primer lugar, los liberaba de los moldes que imponía la prensa tradicional. Pero la principal razón para optar por esta clase de escritura fue que ella les permitía “utilizar cualquier procedimiento, técnica o recurso de composición y estilo apto para mejorar la calidad informativa y estética de sus trabajos” (Chillón 1999: 238). Detrás de esta razón, estaba el deseo de estos periodistas por escribir crónicas que fueran leídas y tratadas como literatura.

A mitad de los años sesenta, esta manera de reportear y escribir cautivó a los Estados Unidos. Su éxito radicó en haber apostado por su actitud estilística¹³ para retratar la agitada realidad de su país, que durante esa década sufrió grandes transformaciones a raíz de la guerra de Vietnam, el movimiento hippie y la cultura de la droga.

¹² Esta idea de objetividad en el periodismo ha sido cuestionada, por ejemplo, por el cronista Martin Caparrós, quien asegura que el truco está en “equiparar objetividad con honestidad y subjetividad con manejo, con trampa” (2007).

¹³ A pesar de tener la consigna de incorporar la literatura en el periodismo, estos cronistas se distinguieron entre sí por el estilo de su prosa: la pluma poética de Truman Capote dista mucho del relato corrosivo de Hunter S. Thompson.

3.2 Incorporando la literatura en el periodismo: los procedimientos de la novela realista.

Una vez liberados de las ataduras de la prensa tradicional, los cronistas del Nuevo Periodismo experimentaron con una nueva escritura que les facilitaba desarrollar, desde nuevas perspectivas, sus temas. En *Música para camaleones*, Truman Capote señala el problema que tenían los periodistas cuando estaban subyugados a las antiguas reglas de juego:

¿Cómo puede un escritor combinar con éxito en una sola estructura –digamos el relato breve– todo lo que sabe acerca de todas las demás formas literarias? Pues ésa era la razón por la que mi trabajo a menudo resultaba insuficientemente iluminado; había fuerza, pero al ajustarme a los procedimientos de la forma en que trabajaba, no utilizaba todo lo que sabía acerca de la escritura: todo lo que había aprendido acerca de guiones cinematográficos, comedias, reportaje, poesía, relato breve, novela corta, novela. Un escritor debería tener todos sus colores y capacidades disponibles en la misma paleta para mezclarlos y, en casos apropiados, para aplicarlos simultáneamente. (1984:15)

En el prólogo de su libro *El nuevo periodismo*, Tom Wolfe explica que las crónicas escritas por él, Talese, Mailer, entre otros, aplicaban procedimientos propios de la novela realista, en su afán por distanciarse del estilo de la prensa tradicional e intentar traspasar los límites de aquel periodismo que los limitaba. La paulatina incorporación de estas técnicas surgió como una estrategia que atrajese la atención del lector. “A base de tanteo, de «instinto» más que de teoría, los periodistas comenzaron a descubrir los procedimientos que conferían a la novela realista su fuerza única” (Wolfe 1992: 50).

El uso de estas técnicas literarias provocó cambios no solo en sus crónicas. Para que estos recursos tuvieran el efecto que deseaban, los periodistas tuvieron que modificar sus métodos de investigación. Si querían una narración ambiciosa y detallada era necesario realizar un trabajo de reportería más meticuloso para recoger una mayor

cantidad de material. Todo esto con el único fin de ofrecer una perspectiva más completa de la vida emocional de los protagonistas.

Precisamente, esta aproximación a la subjetividad de los personajes, un rasgo propio de la ficción, demuestra la intención de los cronistas del Nuevo Periodismo de transformar, a partir de los procedimientos de la novela realista, sus reportajes en piezas literarias que tuvieran la misma potencia que un relato breve.

3.2.1 La narración por escenas

El primer y más importante procedimiento, según Wolfe, es la construcción escena por escena. “Este consiste en reemplazar la mera narración histórica, basada en el resumen, por el procedimiento dramático de la escenificación, que estriba en presentar los hechos tal como si estuvieran sucediendo delante de nuestros ojos” (Hoyos 2003: 363). El lector puede ver lo que está pasando en un determinado momento –los diálogos, las acciones y los gestos– como si fuera en vivo, debido a que este recurso no apela a la elipsis, el salto temporal entre acciones.

Este efecto se puede explicar mediante una fórmula. Según Genette, las cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo –elipsis, pausa, escena y sumario– pueden ser descritas, en términos temporales, a partir de dos variantes: el tiempo de la historia (TH), medida en segundos, minutos, días, etc., y el tiempo del relato (TR), medida en líneas y en páginas (1989: 152). En el caso de la escena, la fórmula sería la siguiente:

$$TH=TR^{14}$$

El truco de este procedimiento consiste en que estas dos variantes señaladas por Genette se encuentran equiparadas. Esta igualdad “produce en el lector una sensación muy parecida a la que genera en el espectador la representación de una obra teatral” (Hoyos

¹⁴ GENETTE, Gérard

1989

Figuras III. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.

2003: 363). Gracias a esta particularidad, la escena nos presenta lo que sucede como si fuera en tiempo real.

Esta técnica se emplea en los relatos breves y la novela con el propósito de otorgarle mayor relevancia a ciertos pasajes del texto que el autor considera fundamentales. “La oposición de movimiento entre escena detallada y relato sumario remitía casi siempre a una oposición de contenido entre lo dramático y lo no dramático, al coincidir los tiempos de mayor intensidad de la acción con los momentos más intensos del relato, mientras que los tiempos de menor intensidad aparecían resumidos a grandes rasgos y como desde muy lejos” (Genette 1989: 164).

Una segundo propósito de la escena, según Hoyos, es que “sugiere cosas que en una narración histórica debería explicarse, por ejemplo el estado de ánimo de los personajes” (2003: 363). En ella, los gestos y las acciones son señales inequívocas que transmiten la atmósfera de la situación y las emociones de los protagonistas.

Gay Talese utiliza este recurso en su crónica “Alí en La Habana”, donde cuenta la visita del boxeador a la capital cubana:

-¡No, no: es demasiado!

-¡Estás loco! –exclama el húngaro en un inglés con poco acento, sacando una caja del maletero y pasándosela por la cara a Howard Bingham—. ¡Si son Cohiba Espléndidos! ¡Los mejores del mundo! Pagarías mil dólares por una caja de éstas en Estados Unidos.

-No yo –dice Bingham, que lleva una camisa hawaiana y se hospeda en el hotel Nacional con su amigo Muhammad Alí—. Yo no te daría más de cincuenta dólares.

-Estás loco –dice el húngaro, cortando el sello de papel de la caja con la uña y alzando la tapa para dejar ver una reluciente hilero de Espléndidos.

-Cincuenta dólares –le dice Bingham.

-Cien dólares –insiste el húngaro—. ¡Y date prisa! La policía puede estar de ronda. El húngaro se endereza y por encima del coche mira el prado bordeado de palmas y las luces de pie que en la distancia alumbran el camino que conduce al ornamentado pórtico del hotel que está ahora atestado de personas y vehículos; luego se vuelve

para echar otro vistazo a la cercana vía pública, en donde ve que las dos prostitutas soplan el humo en su dirección. Frunce el entrecejo.

-Rápido, rápido –le dice Bingham, entregándole la caja–. Cien dólares. (2010: 216).

En este fragmento, el uso de la escena nos involucra emocionalmente en esta inusual situación: sentimos que el contrabandista de cigarros y el comprador están enfrente de nosotros llevando a cabo la transacción clandestina. En sus palabras y sus acciones, podemos registrar el tono que lleva la negociación y la ansiedad de los personajes por concluir con el trato antes de que la policía los descubra.

3.2.2 El registro total del diálogo

La segunda técnica consiste en la reproducción de la totalidad del diálogo de los protagonistas, incluyendo pausas, repeticiones, énfasis, interrupciones e inflexiones. Esto ayuda a trazar con mayor rapidez a los personajes. Además, Wolfe sugiere que “el diálogo realista capta al lector de forma más compleja que cualquier otro procedimiento individual” (1992: 50).

Esta herramienta nos permite trazar diversos aspectos de un personaje –su estado de ánimo, sus intenciones, su estatus social– durante el transcurso de una conversación. Toda esta información llega al lector gracias a un efecto propio del diálogo: la presencia mínima o ausencia del narrador.

Esta característica propicia un despliegue de los personajes debido a que no se encuentran bajo la subordinación de un intermediario que emite juicios o describe sus sentimientos durante el diálogo. Según Garrido Domínguez, el diálogo “históricamente, ha constituido uno de los recursos para aminorar la presencia del narrador o eliminando por completo del texto y, de rechazo, ha servido para potenciar el papel del personaje dentro del relato” (1996: 263).

Para aclarar este punto, veamos este extracto de la crónica “Alí en La Habana” de Gay Talese, en el que Yolanda, la esposa del boxeador, responde a las preguntas de Fidel Castro.

-No sé cómo de grande será el estado en cuanto a población –le dice Yolanda-.
Nosotros vivimos en un pueblo pequeñito [Barren Springs] de unos dos mil habitantes.

-¿Y regresan a Michigan mañana?

-Sí.

-¿A qué hora?

-A las dos y media.

-¿Vía Miami? –le pregunta Castro.

-Sí.

-¿Y de Miami a dónde vuelan?

-Vamos a Michigan.

-¿Cuántas horas de vuelo?

-Tenemos que cambiar en Cincinatti..., unas dos horas y media.

-¿Tiempo de vuelo? –repite Yolanda.

Muhammad Alí abre los ojos, los vuelve a cerrar (2010: 239)

En este fragmento, la presencia del narrador es mínima, lo que genera la impresión particular: parece que los personajes se encuentran hablando enfrente del lector. A partir de este diálogo, podemos darnos cuenta que el líder cubano está muy interesado por el regreso de Alí a los Estados Unidos, insistiendo como un niño con sus preguntas. Por su parte, la esposa da respuestas cortas, impaciente porque la visita concluya. Con este sencillo intercambio de palabras, Talese ha trazado el sentir de sus personajes a partir de sus propias intervenciones.

3.2.3 El punto de vista en tercera persona

El tercer recurso utilizado por el Nuevo Periodismo fue el llamado “punto de vista en tercera persona”. Cada situación era presentada “a través de los ojos de un personaje particular, para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del personaje” (Wolfe 1992: 51). De esta manera, uno puede conocer sus aspiraciones, sus miedos y sus sueños de los protagonistas.

Para explicar el punto de vista del narrador, Genette plantea el término *focalización*, “que funciona como sinónimo de filtro informativo, cuya mayor o menor abertura depende básicamente del lugar en que se sitúa el foco receptor” (Garrido Domínguez 1996: 135). De acuerdo a la perspectiva escogida por el narrador se nos presenta diferentes opciones: el relato no focalizado, el relato de focalización externa y el relato con focalización interna.

En la *focalización interna*, el relato se nos presenta a través del punto de vista de un personaje que funge, simultáneamente, de narrador (narrador/personaje). Esta amalgama es lo que produce la impresión de experimentar la misma realidad emotiva que el protagonista porque vemos el mundo a través de su perspectiva, la información que recibimos sobre ese mundo ficcional se limita a lo que tiene a su alcance.

En palabras de Garrido Domínguez, el propósito del punto de vista en tercera persona “no es tanto contemplar por dentro al personaje –hecho que se da directamente o indirectamente– sino más bien valerse de él como sujeto perceptor (reflector) de un determinado universo (en otros términos, no es a él a quien interesa contemplar sino ver el mundo a través de los ojos de su conciencia)” (1996: 135).

En la crónica sobre la visita de Alí a Cuba encontramos el uso de esta herramienta en el siguiente fragmento sobre Yolanda, la esposa de Alí:

Ella es una mujer grande y bonita, de treinta y ocho años, sonrisa radiante y tez pecosa y clara que deja traslucir su ascendencia interracial. Lleva una bufanda envuelta con soltura sobre la cabeza y los hombros, mangas largas que le cubren los brazos y un traje de colores vivos bien diseñado que le llega debajo de la rodilla. Se convirtió del catolicismo al islam al casarse con Alí, un hombre

dieciséis años mayor que ella pero con el cual compartía lazos de familia que se remontaban a su infancia en su nativa Louisville, donde su madre y la madre de Alí eran como hermanas del alma que viajaban juntas para asistir a los combates de aquél. En ocasiones Yolanda se unía a la comitiva de Alí, donde conoció no sólo el ambiente del boxeo, sino a las mujeres coetáneas de Alí que fueron sus amantes, sus mujeres, las madres de sus hijos; y no perdió el contacto con Alí durante la década de 1970, mientras ella se graduaba en psicología en la Universidad de Vanderbilt y obtenía luego el título de máster en negocios en UCLA. Entonces (con la extinción de la carrera boxística de Alí, de su tercer matrimonio y de su vigorosa salud) Yolanda entró en la intimidad de su vida de modo tan tranquilo y natural como con el que ahora aguarda para retomar al lado de él. (Talese 2010: 218-219)

En este párrafo, Talese narra desde un punto de vista en tercera persona, pero el foco de la narración es Yolanda: nos enteramos que estudió, cómo conoció al boxeador y cuál era su relación con él. En este caso, esta técnica nos produce la sensación de encontrarnos próximos a la subjetividad de la esposa de Alí: cómo es ser la mujer de un personaje tan famoso y cómo conlleva esa vida.

3.2.4 La descripción detallada

El último procedimiento consiste en la descripción de gestos cotidianos, costumbres, estilos de vida o tics de las personas. Esto no tiene un fin meramente decorativo, sino que, al igual que el registro total del diálogo, estos detalles nos ofrecen un retrato fidedigno de cómo son los protagonistas de la crónica y nos permite familiarizarnos con su contexto.

Como ya señalamos, la pausa descriptiva, según Genette, conforma uno de las cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo. Al igual que la escena, esta puede explicarse comparando dos variantes –el tiempo de la historia (TH) y el tiempo del relato (TR)– mediante esta fórmula:

$$TR \infty > TH^{15}$$

La descripción supone que “un segmento cualquiera del discurso narrativo corresponde a una duración diegética nula” (Genette 1989: 151). El tiempo de la historia se desacelera, sin embargo, el tiempo del relato continúa su curso. Por esta razón, la descripción es “la forma básica de la desaceleración: no sólo rompe con el contenido diegético del contexto sino que representa la aparición de una modalidad discursiva diferente” (Garrido Domínguez 1996: 185).

Esta técnica, según Tom Wolfe, fue empleada en todo su potencial por el realismo. Garrido Domínguez cita a Mieke Bal para analizar el procedimiento que utilizaba esta corriente literaria para introducir una descripción. “En el caso de la descripción realista la inserción llegó a cristalizar en un mecanismo estereotipado, con unos pasos minuciosamente detallados que justificaban la aparición del discurso descriptivo: 1) mención de una pausa por parte del personaje (*se detuvo, se apoyó, etc.*), 2) alusión a la actividad perceptivo-sensorial desarrollada por el personaje (*ver, oír, etc.*), 3) descripción propiamente dicha” (1996: 227-228).

A partir de una descripción, es posible conocer cómo es nuestro personaje y de qué manera interactúa con su entorno. Los detalles que se nos presentan en el transcurso de la narración no tienen una función ornamental, sino que pueden funcionar como metonimia o metáfora del personaje (Waren y Wellek 1953: 332, 335-337). Sus hábitos o el espacio que lo rodean pueden reflejar aspectos tales como su personalidad o su estatus social.

En “Alí en La Habana”, Talese hace la siguiente descripción del boxeador cubano Teófilo Stevenson:

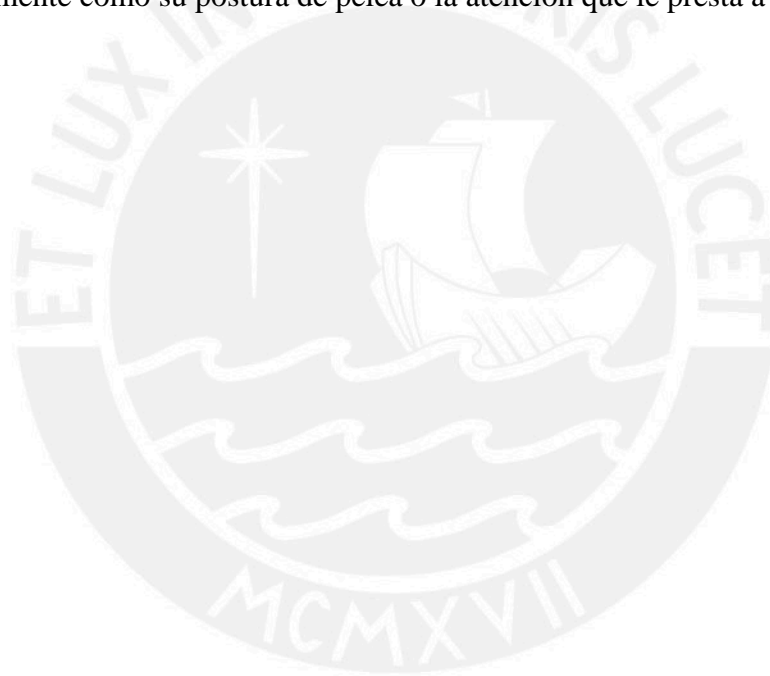
¹⁵ GENETTE, Gérard

1989

Figuras III. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.

Stevenson peleó siempre desde una posición muy derecha y aún conserva esa postura. Cuando la gente le habla, baja la vista pero mantiene erguida la cabeza. La mandíbula firme de su cabeza ovalada parecería estar fija en ángulo recto a su columna vertical. Es un hombre ufano, que se exhibe cuan alto es. Pero presta oído, eso sí, en especial cuando las palabras que ascienden hasta él vienen de la animada y pequeña abogada que es también su mujer. (2010: 220-221).

Con estas líneas, Talese ha logrado presentarnos el trato y la personalidad de este pugilista: una radiografía de cómo es este hombre en su interacción con las demás personas. Esta impresión ha sido construida a partir de una serie de detalles elegidos cuidadosamente como su postura de pelea o la atención que le presta a su mujer.



Capítulo IV: Análisis metodológico

Tanto Abraham Valdelomar como los integrantes del Nuevo Periodismo incorporaron técnicas literarias en sus textos periodísticos para diferenciarse de las convenciones que impuso la prensa diaria. A través de la literatura, los cronistas estadounidenses, a mediados del siglo XX, se liberaron del tono neutral que aseguraba la imparcialidad de una noticia. Por su parte, el Conde de Lemos, a inicios de ese mismo siglo, aplicó las herramientas de la ficción para distinguirse del estilo breve y seco del telegrama.

Sin duda, esta similitud resulta interesante tomando en cuenta que Valdelomar utilizó en sus crónicas, las técnicas de la novela realista que, cincuenta años más tarde, el Nuevo Periodismo también emplearía. Estas técnicas no están aplicadas con el mismo despliegue de los periodistas estadounidenses, sino incipientemente¹⁶; sin embargo, el valor de estas crónicas reside en este detalle: demuestran una vocación temprana en nuestro país por conjugar la literatura y el periodismo en una misma escritura.

He escogido siete crónicas publicadas en el diario *La Prensa* y una en *La Crónica*, entre 1915 y 1917, que serán analizadas para demostrar que Valdelomar aplicó los procedimientos de la novela realista en su obra periodística; y, segundo, cómo estas técnicas le permitieron retratar la modernidad y reflejar una mirada moderna.

- “La ciudad de las confiterías”, publicada el 6 de noviembre de 1915.
- “La muerte del *Pachitea*”, publicada el 13 de noviembre de 1915.
- “Sicología del cerdo agonizante”, publicada el 7 de agosto de 1916.
- “Chosica, never more”, publicada el 23 de setiembre de 1916.
- “Ensayo sobre la sicología del gallinazo”, publicada el 12 de abril 1917.
- “Reportaje al Señor de los Milagros”, publicada el 15 de octubre de 1915.
- “Espantoso crimen en Pisco”, publicada el 22 de junio de 1916.
- “Una hora con un hombre célebre: cómo es José Ingenieros”, publicada en el 26 de noviembre de 1915.

¹⁶ No hay una prueba contundente de que Valdelomar estuviera influenciado por la novela realista.

4.1 La narración por escenas

Por su brevedad, los cables de noticias solo se ceñían a dar información puntual sobre un acontecimiento y, debido a esto, carecían por completo de una tensión dramática. Frente a esta restricción, Abraham Valdelomar empleó la técnica de la narración por escenas para ofrecerle al lector una perspectiva diferente de un evento, una perspectiva que iba mucho más allá de los datos que ofrecía un telegrama.

En “La muerte del *Pachitea*”, Valdelomar aplica esta técnica para presentarnos el choque entre la embarcación peruana *Pachitea* y el vapor extranjero *Retriever*. En las siguientes líneas, el escritor nos transporta al lugar de los hechos.

La vehemencia del capitán, quizás; tal vez el ojo poco avizor de un timonel inexperto; acaso el *fatum* griego, guiaron la proa perfilada de nuestro barco hacia el flanco indefenso del *Retriever*. El vaporcito extranjero, nuestro huésped gentil, sufre el inusitado zarandeo de un ataque a deshora, y creyéndose tal vez asaltado por germana furia marítima, se pone sobre las armas en la tranquilidad medianochesca de la rada chalaca. Otra orden del capitán, otro ojo poco previsor e inexperto del piloto; el *Pachitea* retrocede a toda máquina, cual carnero que prepara una nueva embestida. Medroso, el *Retriever*, pónese a fojas, pero ya no es la afilada proa sino la popa chata que choca contra los muros sólidos de la Dársena colonial y calicanteadada. Al rudo empuje vigoroso crujen maderámenes, deshácense casetas, ruedan pesadas moles de granito. Tales los de Judá, destrozando macabeos. El *Pachitea*, como el salteador nocturno que se viera descubierta, huye despavorido, fuga veloz sobre las marinas ondas susurrantes y al día siguiente lamenta, inalámbicamente, el suceso (Valdelomar 1915c: 2).

En este párrafo, Valdelomar nos narra este evento sin recurrir al relato sumario y utilizando una elipsis al final (“al día siguiente”) para concluir con esta escena. De esta forma, logra transmitir la sensación de que el tiempo del relato y el tiempo de la historia se encuentran parcialmente equiparados. Gracias a este efecto, el choque entre los dos barcos se nos presenta como si estuviéramos a tan solo unos metros del accidente.,

La escena nos ofrece la posibilidad de experimentar lo que vivió la tripulación del *Pachitea* y el *Retriever* en esos instantes en que ambos se atacaban. A partir de este fatídico error, Valdelomar genera una atmósfera en la que se percibe el caos, la desesperación y el peligro mediante la descripción de los movimientos realizados por cada navío en su intento por defenderse al otro.

Resulta curioso que, en este caso, el clima emocional no se nos transmita a partir de alguno de los tripulantes. En ningún momento se nos muestra los gestos o las emociones de los hombres que se encontraban a bordo del *Pachitea* o del *Retriever*; el narrador solo menciona al capitán y al piloto del barco nacional sin ahondar en ellos. Las verdaderas protagonistas de esta crónica son las naves porque, a través de sus maniobras, se puede traslucir el estado emocional de las personas que estuvieron dentro de estas.

A pesar de que las tripulaciones parecen ausentes a lo largo de este fragmento, si se hace un pequeño esfuerzo podemos imaginarlas ejecutando diversas tareas en la medida en que vamos recreando esta escena. La narración sugiere que estos hombres vivieron con adrenalina y angustia los impactos entre las embarcaciones.

Este detalle de la tripulación ausente, sin embargo, demuestra que la narración por escenas en esta crónica no fue empleada en todo su potencial. Esto se refleja en la incapacidad de poder describir y profundizar las emociones de los tripulantes. Solo se limita a mencionar al capitán y al piloto del *Pachitea* sin proporcionarnos algún detalle sobre la sensación de temor que experimentaron. Para soslayar esta deficiencia, Valdelomar prefiere hacer una narración vertiginosa del accidente que capte de inmediato la atención del lector.

Como ya se explicó, el uso de estas técnicas literarias requiere un mayor trabajo de reportería. En este caso, parece que Valdelomar intuye lo que sucedió esa noche a partir del cable de noticias que llegó al diario y a alguna información que hubiera conseguido mientras redactaba este texto. Sin duda, el testimonio de algún testigo del incidente, hubiera generado una mayor tensión dramática dentro del relato. Esta crónica demuestra

la admonición del propio Valdelomar: la rapidez en el periodismo puede actuar en desmedro de la belleza.

Esta crítica no le quita méritos a nuestro cronista, que empleó esta técnica para romper el paradigma de reproducir un cable de noticias tal cual llegaba a la sala de redacción. En vez de informar este acontecimiento a partir de datos que se obtiene mediante las preguntas de la pirámide invertida, Valdelomar prefiere enfocarse en ciertos detalles que produzcan una tensión dramática durante la narración.

Lo que le interesa a Valdelomar es convertir los datos –sin alma ni corazón– de un cable de noticias en literatura. Para evitar la vacuidad del telegrama, describe con detalle y destreza las maniobras de cada barco y los daños que sufren a causa de los impactos. Este rasgo demuestra que Valdelomar era consciente de la potencia que podía tener una narración que no solo informara, sino que involucrara al lector emocionalmente, a través de una imagen vívida del accidente.

Por su parte, en la crónica “Espantoso crimen en Pisco”, Valdelomar utiliza esta técnica para mostrarnos la vivienda del sospechoso de la muerte de una niña¹⁷. En los siguientes párrafos, el periodista nos relata esta particular experiencia.

Destruída y desmedrada, aquella morada que en otro tiempo fuera bella y alegre roídas las puertas y roto el zaguán, estaba abierta. Era domingo. Penetramos al empedrado patio. No había nadie. En la salita unas bancas viejas, mal alineadas sobre un piso regado de inmundicias. Un despintado pizarrón en el cual había escrito con mala letra inglesa frases morales y patrióticas; roto y viejo el papel de los muros y colgando del techo telarañas como estalactitas. Allí funcionaba la escuela. Yo explicaba a mi acompañante la historia sentimental de ese templo evocador de mi niñez. Entramos al comedor y cuando quisimos pasar al traspatio, buscando yo el jardín que mis manos hicieran antaño, surgió de una puerta lateral un extraño y desagradable personaje. Era un viejo magro, hosco, de dura mirada, friolento, hostil, mal envuelto en un abrigo raído y con una bufanda anudada al cuello... Nos increpó insolentemente, le dimos explicaciones mesuradas y

¹⁷ Valdelomar escribe esta crónica al enterarse del fallecimiento de la niña, tres meses después de haber visitado al supuesto asesino.

cordiales; mi acompañante le manifestó el objeto de mi visita y mi condición de escritor. Observé en una que otrora fuera mi dormitorio, que una mujer haraposa y friolenta se arrebujaba con *una punta* sobre un viejo sillón. No había nadie más en la casa.

Concluida mi visita manifesté al maestro mi deseo de visitar el jardín, el horno viejo, el corral. Se opuso abiertamente, y como yo insistiera, se paró en la puerta que al corral conduce y nos indicó que saliéramos, con ademán duro y agresiva mirada. Me pareció tan insólita esta negativa que sin decir palabra entré contra su voluntad mientras el viejo gruñía y la mujer lo gritaba: “¿Por qué lo dejas entrar, Juan Bautista?” (Valdelomar 1916b: 2).

En este relato presenciamos la visita de Valdelomar como si ocurriera enfrente de nosotros debido a que existe una igualdad entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia: el minuto que le toma pasarse por la casa está descrito, en estos dos párrafos, como si fuera en tiempo real. Esta particularidad nos permite sentir y ver lo que le sucede al protagonista en su recorrido por la casa.

Al principio de este pasaje, somos capaces de experimentar la nostalgia que envuelve a este lugar. Mientras Valdelomar recorre las diferentes habitaciones, se materializa una atmósfera marcada por la añoranza de un pasado mejor, reflejado en cada uno de los objetos en mal estado que le rodean. El Conde de Lemos se encuentra decepcionado con lo que está observando y hace partícipe al lector de esta impresión.

Este clima emocional se torna, más adelante, en una atmósfera de desencanto y hostil mientras se adentra en la casa. Esta atmósfera se acentúa cuando el asesino aparece y se torna agresivo de pronto ante el pedido de su invitado. En ese momento, Valdelomar emplea su agudeza para transmitirnos la sensación de que algo no marcha bien en ese lugar. Aunque le interesa dar cuenta del aspecto físico del supuesto asesino, su objetivo es mostrar el deterioro y la miseria en el que vive y sugerir cómo es este hombre sin necesidad de explicarlo demasiado.

Con destreza, Valdelomar construye una tensión dramática propia de la escena que, como señala Genette, hace coincidir intensidad de la acción con intensidad del relato.

En los párrafos escogidos, el tiempo del relato y el tiempo de la historia se encuentran equiparados para generar una sensación de suspenso que está vinculada con la inminente aparición del asesino. En vez de condensar toda esa información en unas líneas, esta escena nos permite reconstruir, cronológicamente, paso a paso lo que le sucede a Valdelomar en su recorrido, involucramos con él.

Esta crónica nos ilustra, con claridad, el alcance narrativo que tiene este género periodístico frente a una nota informativa. El telegrama enviado al diario *La Prensa* sobre el descubrimiento del asesinato, mencionado al inicio del texto¹⁸, debía contener la información básica para responder a las cinco preguntas de la pirámide invertida.

En cambio, “Espantoso crimen en Pisco” está estructurada en base a escenas que transcurren en el tiempo, y se concentra en ciertos aspectos como la apariencia de la casa o los recuerdos de Valdelomar que no parecen tan relevantes a primera vista. Sin embargo, estos detalles contribuyen a que la perspectiva del lector se torne más tangible y sea más rica en matices al momento de recrear esta escena.

A diferencia de “La muerte del *Pachitea*”, la narración por escenas aquí no se encuentra limitada debido a que Valdelomar se encargó de ir hasta el lugar de los hechos. Su labor de reportería fue lo que le permitió recrear con mayor detalle su visita, la tensión dramática y las emociones experimentó, y con este material logró crear un relato que envuelve al lector.

Si el cable de noticias, según González Prada, difundía fórmulas estereotipadas, estas dos crónicas demuestran que Valdelomar intentó romper estos moldes y sobrepasar el lenguaje periodístico de su época, incorporando una técnica literaria como la narración por escenas. El Conde de Lemos entendió que la manera más efectiva de evitar el facilismo de reproducir un cable de noticias era ofrecer una narración que no solo ofreciera datos, sino imágenes que atrajesen la atención del lector.

¹⁸ “Nuestros lectores se habrán informado, por el telegrama que ayer publicó La Prensa, del odioso crimen cometido en el puerto de Pisco, por un maestro de escuela, en la persona de una infeliz criatura de ocho años” (Valdelomar 1916b: 2).

4.2 El registro total del diálogo

Abraham Valdelomar empleó el registro total del diálogo en sus crónicas¹⁹ para retratar a los reconocidos personajes con los que mantuvo una conversación como parte de su labor periodística. A partir de sus respuestas, el escritor nos devela, con eficacia e ingenio, cómo es el carácter de sus interlocutores, su ideología y sus impresiones sobre ciertos temas.

En “Reportaje al Señor de los Milagros”, Valdelomar aplica esta técnica para mostrarnos el estado de ánimo y la supuesta postura política de la santa imagen. Aprovechando una pausa durante la multitudinaria procesión, el Conde de Lemos entabla una conversación con el Cristo Morado.

- ¿Te han llegado, Señor, algunas limosnas en billetes?
- No. Las limosnas aquí son de centavos. El único que da fuerte es el provisorio. Da en oro...
- ¿Y qué opinas de la desmonetización y de la escasez del circulante?
- Que sois todos unos sinvergüenzas.
- Esa es una opinión personal...
- ¡Que no la cambia ni Dios!...
- Está bien. Cada uno es libre de pensar...
- Es que los librepensadores no entran en mi reino.
- Pareces gobierno militar, Señor.
- No digas sandeces.
- ¿Y por qué no haces algo para aliviar nuestra situación?
- Porque estoy como cierto famoso rey. Reino pero no gobierno.
- Sí, pero supongo que eres tú quien inspira los editoriales de *La Unión*.
- Dime, ¿y se lee mucho mi periódico?
- Categoricamente te respondo: ¡No!
- ¿De manera que esos me engañan?
- No sé si te engañarán, pero no se lee.
- ¡Muy bien! Voy a hablar con San Pedro, para que les retire la subvención...

-Perdona, pero me parece que no te debes meter en eso. Porque sí son los dineros de San Pedro...

-¡Silencio!

-Amén.

-¿Y qué piensas, Señor, de la guerra europea? ¿Eres germanófilo? ¿Francófilo, quizás?

-Soy neutral. Tú sabes que en Alemania nació el arte gótico y en Francia Juana de Arco...

-Sí –le respondo–. Pero Lutero era alemán, Martín Lutero, el estado social de Alemania, el siglo VIII, los luteranos, el Concilio de...

-¿Me vas a hacer teatro de erudición, hijito?...

-Perdóname, Señor. Creí que estaba en la universidad.

-Cruzamos por la esquina de Baquíjano.

-Dime –inquiére mi amable interlocutor– qué limpio noto esto. ¿Quién es el alcalde?

-El señor Osma; yo di mi voto por él.

-Muy bien hecho.

-Pero lo único limpio aquí son las calles. Mejor no escudriñes.

-¿Qué hay?

-Miseria, falta de sanción, poca vergüenza, deslealtad, doblez, perfidia, ignorancia, cretinismo, bellaquería, mal olor, cleptomanía, insidia... (Valdelomar 1915a: 3-4)

En este diálogo, Valdelomar traza la actitud del Señor de los Milagros y la suya a partir de las concisas y directas intervenciones que ofrece cada uno. Estas líneas bastan para percatarnos de su relación, similar a la de un padre con un hijo, que se establece entre estos dos personajes y los diferentes aspectos que subyacen de esta relación como la tensión que existe entre ellos, sus personalidades y sus posiciones políticas.

El Señor de los Milagros es presentado como una divinidad irascible, gruñona e intransigente. Pierde los papeles ante una pregunta o una réplica incómoda, como

¹⁹ Los diálogos escogidos para el análisis se encuentran incluidos en textos que he considerado como crónicas porque combinan párrafos descriptivos y escenas con diálogos.

cuando conversan sobre la subvención que recibiría el diario *La Unión*²⁰. Frente a las provocaciones de su acompañante, la imagen adopta una postura paternalista, que no es capaz de aceptar una opinión diferente a la suya y menos aun que su autoridad se vea cuestionada o debilitada.

En tanto, el propio Valdelomar se presenta como un periodista cargoso y avisado²¹, con la actitud de un hijo que pone en duda lo que piensa el padre. Durante toda la conversación, intenta llevar al Cristo Morado hacia temas controversiales y sacarle su opinión sobre estos para demostrar qué clase de ideología se esconde detrás de esta celebración.

Estas caracterizaciones que hemos explicado se lograron gracias a la mínima intervención del narrador a través del diálogo. El narrador solo aparece en dos ocasiones durante esta conversación (“le respondo”, “inquire mi amable interlocutor”) para manifestar la acción de los personajes. Por eso el intercambio de respuesta y preguntas entre Valdelomar y el Señor de los Milagros fluye con naturalidad y nos permite reconocer sin necesidad de explicarlo la tensión que existe entre ambos.

En esta crónica, la mirada moderna de Valdelomar se refleja en la manera en que retrata al Cristo Morado. Lo sagrado es desafiado y deformado cuando el Conde de Lemos se aleja de la imagen comprensiva y grandilocuente de Dios para mostrarnos la otra cara de la moneda, una divinidad que no admite una opinión contraria a la suya y luce prepotente ante sus preguntas.

La intención de Valdelomar es mostrarnos un Dios caricaturizado que plasme la actitud de la clase política que manejaba el país por aquel entonces. El Señor de los Milagros representa a la oligarquía limeña, aliada de la Iglesia, que está en contra del establecimiento de una sociedad democrática en la que todas las opiniones sean tomadas en cuenta. Lo único que importa para este grupo es mantener una estructura social que no perjudique su poder ni sus intereses, y donde la única voz válida fuera la suya.

²⁰ Diario limeño, publicado por encargo de la Iglesia Católica, que difundió temas relacionados con la religión como la libertad de culto. Circuló desde 1913 hasta 1918.

²¹ Este pasaje evidencia la inteligencia de Valdelomar en el arte de conversar. A lo largo del diálogo, toca temas de coyuntura local, nacional y mundial, y pasa de uno a otro con suma facilidad.

¿Por qué considerar esta crónica como periodismo? ¿Acaso no se trata de un texto puramente ficcional? A pesar de su arriesgada propuesta, “Reportaje al Señor de los Milagros”²² puede considerarse una crónica porque, en ningún momento, se desliga del hecho noticioso: la procesión. Que la imagen del Cristo Morado tenga la capacidad de hablar no es una excusa para introducirnos en un mundo de la literatura fantástica, sino que esta particularidad es utilizada para dar a conocer la postura que tenía la Iglesia y la aristocracia sobre los temas que importaban dentro de la coyuntura política de aquellos días. La literatura, en este caso, no vicia lo periodístico; lo potencia a tal punto que, gracias a ella, reconocemos, de inmediato, la faceta oculta de la santa imagen.

El registro total del diálogo también fue utilizado por Valdelomar en la crónica “Una hora con un hombre célebre: cómo es José Ingenieros” para ofrecernos un retrato del filósofo y escritor ítalo argentino. Luego de describir el aspecto físico de su acompañante, el escritor nacional nos presenta el siguiente diálogo.

-¿Qué piensa usted?...

-Nada...

-Explíqueme usted su impresión definida sobre Lima.

-Lima es muy interesante, lamento mucho no conocerla en detalle.

-¿Ha observado usted la psicología de sus pobladores? Porque supongo...

-Déme usted un cigarro.

-¿Cuántos libros ha escrito usted?

-¡Tantos!... Once libros. Actualmente estoy escribiendo un sistema filosófico basado en las ciencias naturales, fisiológicas y biológicas... Es una labor que me ocupa ya varios años y que me ocupará quince o veinte años más...

-¿Qué edad tiene usted?

-Después de los treinta años cualquier respuesta resultará tan indiscreta como la pregunta. He observado que la Escuela Normal de Mujeres está dirigida por monjas y esto me ha desconcertado. ¿Qué tienen que hacer las monjas con la pedagogía? Es como si ustedes quisieran que una instalación inalámbrica estuviera dirigida por el prior de La Merced. Supongo que es cuestión de ideas religiosas

²² Por la fuente carga de subjetividad que posee tampoco podríamos considerar esta crónica como un reportaje.

muy respetables en toda sociedad, pero la religión es una y la pedagogía es otra.

Tengo usted un cigarro...

-¿Ha lamentado usted algo?

-Sí. No conocer el Cuzco. Pero de Mollendo a la ciudad de los Incas hay tres días de ferrocarril. Es una lástima. No la conoceré nunca.

-¿Qué le impresionaría en el Cuzco?

-Los palacios, los templos...

-¿Cree usted que se podría ensayar géneros literarios a base de la civilización y la historia de los Incas?

-Eso es literatura. ¿Para qué sirven los poemas y las novelas? La literatura es un medio pero no un fin. Ustedes necesitan caminos y ferrocarriles, como en la Argentina. Yo creo que la civilización de un pueblo se conoce en el color.

-¿En el color?

-Sí. El pueblo que tenga a todos sus ciudadanos blancos será el más civilizado.

-Es original.

-Sí. Soy preconizador de la gran civilización. Ferrocarriles, caminos, electricidad, pedagogía. Todo lo demás es secundario.

-Esa es una tendencia futurista a lo Marinetti.

-Hay que eliminar de todos nosotros pueblos el factor indio. Es necesario reemplazarlos por gente blanca, por cerebros nuevos (Valdelomar 1915d:4)

En estas líneas, se nos muestra cómo es José Ingenieros sin la necesidad de un intermediario tenga que explicarlo. A partir de las ideas que expone y su extraño comportamiento, se nos devela la figura de este escritor, pero también la tensión que existe entre este y el Conde de Lemos durante la conversación.

Al comienzo, Valdelomar perfila a su interlocutor como una persona un tanto distraída e irreflexiva, sobre todo cuando Ingenieros responde que no piensa en nada y al momento que lo interrumpe para pedirle de improviso un cigarro. Da la impresión que el escritor no desea conversar, que la presencia de Valdelomar le resulta un tanto incómoda. Sin

embargo, su conducta cambia, se torna vivaz cuando le preguntan sobre los libros que ha escrito²³.

Una vez que se siente más cómodo, Ingenieros se muestra altivo y seguro sobre sus ideas con relación a la modernidad basada en avances tecnológicos. En sus réplicas no existe rastro de dudas, en dos ocasiones responde con un sí antes de una explicación. En este momento, Valdelomar aprovecha su perspicacia para mostrarnos un aspecto controversial de su acompañante: un racismo asolapado bajo un equivocado concepto de civilización.

A partir de unas pocas líneas, el Conde de Lemos logra algo preciado por los cronistas del Nuevo Periodismo: revelar las zonas más recónditas de la subjetividad de un hombre, aquello que nos hace sentir empatía o rechazo por un personaje. En este caso, su mirada perspicaz quiere demostrar qué es lo que se esconde detrás del concepto de modernidad de su interlocutor.

A diferencia del “Reportaje al Señor de los Milagros”, Valdelomar, en esta crónica, se enfoca más en mostrar el carácter y la ideología de su interlocutor que en lo suyo. Mientras las respuestas de Ingenieros ahondan en su subjetividad, las del escritor nacional no ofrecen ninguna pista al respecto²⁴.

En este caso, la participación del narrador es nula; en ningún momento interviene describiendo la acción de los personajes o su estado de ánimo. Si llegamos a descubrir las ideas racistas de Ingenieros no es por boca del narrador, sino a través de las propias palabras de este escritor. El diálogo, en muy poco tiempo, le muestra al lector cómo es y cómo piensa Ingenieros porque se genera la ilusión de que el personaje se describe a sí mismo.

A través de estas crónicas podemos comprobar que Valdelomar empleó el registro total del diálogo porque le permitía develar una faceta soslayada o ignorada que presentaba a

²³ Aquí salta a la vista, de nuevo, la habilidad de Valdelomar en el arte de la conversación. Cambia de tema cuando se percata de que Ingenieros no está interesado en dar a conocer sus primeras impresiones sobre Lima, sino que desea hablar de su producción literaria.

²⁴ Quizá el ingenio de Valdelomar se ve opacado por la excentricidad y la efusividad de Ingenieros; o no prefiere confrontarlo por sus ideas para que se muestre tal cómo es.

sus interlocutores tal cómo era y cómo pensaba. Y lo lograba sin necesidad de que él tuviera que explicarlo con largas descripciones, sino a partir de las propias declaraciones de sus interlocutores. Mediante este recurso literario, Valdelomar descubrió que el periodismo podía mejorar su capacidad para indagar en la esencia de los personajes.

4.3 El punto de vista en tercera persona

En su afán innovador, Abraham Valdelomar quiso dar cuenta de experiencias fuera de lo común como la de ciertos animales. Para lograr esto aplicó el punto de vista en tercera persona en sus crónicas porque, mediante este recurso, pudo ir más allá de lo aparente y presentar un mundo cautivador pero ignorado por la mayoría de sus lectores.

En “Ensayo sobre la sicología del gallinazo”, Valdelomar emplea esta herramienta para proyectarnos, en las siguientes líneas, la imagen de una de estas aves herida tras recibir una pedrada.

El infeliz herido cojitranqueando pretende huir. ¡Ah, la tragedia del pobre gallinazo! Ya sabe él si se deja coger la que le espera. Huye arrastrando su dolor y su ala rota cual nave con la vela quebrada por la tempestad. No grita, no implora. Él conoce a sus compañeros y se conoce a sí mismo. Él, en la condición de los otros, tampoco volvería a prestar auxilio al herido, mientras estuviera presente el palomilla protervo. Se convence de que toda lamentación es vana, todo grito sin eco, toda piedad estéril y llorando su desgracia, azorado, sin finalidad política, se oculta en un barranco entre zapatos viejos y lata de kerosene *Luz Brillante*. Cuando el corazón en un puño y el alma en un hilo se cree oculto –y quizás si lo está– salta un compadre gallinazo, canalla, vil, felón, y comienza a revolotear sobre el escondite como para llamar la atención del palomilla que se da cuenta, porque para algo es zambo y para algo su padre ha sido presidente del club: conoce la traición. (Valdelomar 1917a:3)

En este párrafo, Valdelomar nos presenta la figura del gallinazo maltrecho desde su propia perspectiva: él funge de narrador/personaje dentro del relato. A través de su

mirada, somos testigos del sufrimiento del ave atacada y de las decisiones que toma ante una situación en la que su vida corre riesgo, lo que nos produce la impresión de estar metidos en la piel del animal.

Desde su punto de vista, podemos percibir la ansiedad y el peligro que corre el gallinazo cuando trata de huir de la mirada de su agresor, pero no puede volar ni tiene donde esconderse. Nadie lo va a ayudar, el sentido de conservación de su especie le dice que él tampoco ayudaría si otro se encontrara en su situación. Todo lo que le rodea parece estar en contra suya. Aquí se nos transmite la resignación por parte de este animal frente a un futuro nada prometedor luego de ser atacado. Por eso no implora ni se lamenta, acepta la fatalidad y la enfrenta en solitario.

Si podemos comprender la conducta del gallinazo herido en esta crónica es gracias al punto de vista en tercera persona. Valdelomar genera en el lector esta experiencia a partir de una minuciosa observación de esta circunstancia²⁵, aprovechando el interés y la curiosidad que caracteriza a un *flaneur*, para el cual nada es poco interesante. En su calidad de narrador/personaje nos produce la ilusión de que es *capaz* de detallarnos la realidad del otro porque su observación nos permite conocer el estado mental que reflejan las decisiones que toma el gallinazo herido e intuimos su realidad emotiva en ese momento.

El punto de vista en primera persona del cronista no nos hubiera transmitido la sensación de estar dentro de la conciencia del animal, y el punto de vista omnisciente tampoco hubiera resultado efectivo en este relato. Por esta razón, Valdelomar decide narrar a través de los ojos de un personaje concreto, para ofrecernos una aproximación interesante y novedosa sobre la psicología del gallinazo.

En esta crónica, el punto de vista en tercera persona es empleado en un intento por mostrarnos lo que se oculta detrás de lo cotidiano. La realidad que rodea a un animal tan característico de Lima como el gallinazo está signado por el peligro, la traición y la

²⁵ Aunque su descripción del estado mental del gallinazo resulta efectiva, narrarlo desde el punto de vista del palomilla hubiera sido más potente, ya que él conocía mejor al animal que Valdelomar.

angustia²⁶. Mediante esta técnica, Valdelomar convierte una historia anodina en un relato periodístico atrayente. De este modo, buscó que el lector prestará atención y redescubriera su experiencia del día a día.

Un caso parecido al “Ensayo sobre la sicología del gallinazo” es la crónica “Sicología del cerdo agonizante”, donde Valdelomar aplica este procedimiento para mostrarnos el sacrificio de estos animales en un matadero.

Entonces empieza a pagar con lágrimas todas sus ventajas sobre los demás animales; pero como el cerdo jamás dedicó una hora de su vida a meditar como el asno, ni a mirar el firmamento como el buey, ni a trabajar para ser una vida independiente y confortable como la hormiga, todo lo que es trascendental le cae de sorpresa. Él no había pensado nunca que llegaría una hora en que había de morir inexorablemente; él no había ensayado, como el cordero, una mirada de mística piedad para la hora definitiva; él no tenía la mirada llena de estupefacción pavorosa y sorprendida del conejo cuando la mano indiferente de la cocinera le apretase el *gañote*, ni la de dolor alharaquero de la gallina. El cerdo a la hora de la muerte, resulta un desorientado, un ser *maladroit* que no sabe qué decir ni qué argumentar; a veces grita con desconuelo; cambia de repente y se lamenta desolado; suplica luego en notas agudas; se arrepiente en otro gruñido, pero ni él mismo se entiende (Valdelomar 1916a:3).

En este fragmento, se nos retrata los instantes previos a la muerte del chanco a partir de la mirada del matarife, que cumple la función de narrador/personaje. Desde su perspectiva, presenciamos el desconcierto del animal y revivimos el estado emocional en el que se encontraba antes de ser sacrificado.

A diferencia de otros animales, el cerdo no se encuentra preparado para su muerte, en ningún momento había pensado en ella, y por eso su sacrificio lo toma por sorpresa. Sus gritos, su lamento y sus gruñidos descritos en la crónica son la muestra de que reconoce que su vida está en peligro y no hay una salida. A partir de estas acciones, nos

²⁶ Sobre este relato, Xammar señala con acierto que “Valdelomar no es el primero que escribe sobre él [el gallinazo], pero sí quien con más íntegro furor, reconoce su nobleza, sin desconocer sus defectos” (1940: 38)

contagiamos de la angustia del cerdo ante una muerte inevitable y su desesperación por escapar, lo que contribuye a sentirnos dentro de la piel del animal.

Valdelomar logra esta impresión en el lector porque, con ingenio, delega la visión del relato al carnicero, que funge de personaje/narrador y se encuentra familiarizado con esta escena. Nadie mejor que él para describir la atmósfera que se vive en un lugar sangriento como un matadero: su mirada privilegiada nos puede ofrecer una mejor perspectiva. A través de su percepción, se logra un retrato más expresivo del comportamiento y las pulsiones del animal antes de ser sacrificado.

Al igual que la crónica anterior, aquí importa la visión del mundo representado del personaje en concreto, el matarife, porque su mirada restringida nos acerca de una manera precisa al fatídico momento en que el cerdo es asesinado, y nos genera el efecto de revivir esta experiencia.²⁷

Este tratamiento minucioso se puede ver reflejado en las analogías que son mencionadas a través de estas líneas. Al compararlo con los demás animales, la figura del cerdo resalta por un destino trágico frente al que no puede hacer nada. Esta sensación de incapacidad ante la muerte refuerza la sensación de pesar dentro de la narración y nos incita a involucrarnos con la historia del chanco. Otra vez queda demostrado el impacto en el lector que posee este artilugio literario.

Estas dos crónicas demuestran la maestría de Valdelomar, que utilizó el punto de vista en tercera persona para narrar historias que se hallan más allá de lo aparente y presentarlas de una manera novedosa para que el lector intentara revivirlas. El asombro que entraña estas experiencias, no tanto la comprensión plena de la realidad, es el objetivo de estas crónicas. Porque estas historias no son una simple imitación de la vida, sino una cuidadosa construcción basada en la observación del cronista para representar de un modo distinto la realidad sin falsificarla.

²⁷ La labor de reportería de Valdelomar debió incluir entrevistas a los carniceros para que le expliquen con mayor detalle sobre el comportamiento del cerdo en aquellos instantes. Con este material, Valdelomar logró construir un punto de vista con mayor profundidad.

Pero además estos textos plantean una clara intención por parte de Valdelomar: escribir cosas bellas sobre la cotidianidad, cualquiera que sean sus dimensiones. Lo que realmente le interesa es otorgarle un hálito de trascendencia, transformar en literatura temas que tienen una apariencia rutinaria y opaca. Adoptando el papel de un *flaneur*, no desprecia ni rechaza los acontecimientos cotidianos de Lima; indaga en ellos porque son una oportunidad para mostrar la belleza que se esconde detrás de lo común y lo local.

4.4 La descripción detallada

Para plasmar el proceso de modernización que se llevó a cabo en Lima a inicios del siglo XX, Abraham Valdelomar empleó la descripción detallada en sus crónicas. A partir de este procedimiento, los gestos cotidianos, las costumbres y el estilo de vida le permitieron retratar los cambios que sufrió la capital durante en esa época.

En “La ciudad de las confiterías”, Valdelomar emplea esta técnica para retratar las tres Limas que convivían en la segunda década del siglo XX –la colonial, la republicana y la moderna– y lo que caracteriza a cada una de ellas. En el siguiente párrafo, nos presenta esta pluriculturalidad limeña.

Hay una Lima colonial, perpetua sugeridora de una suerte de literatura azul, en la que se inician nuestros intelectuales, compuesta de los siguientes elementos: Perricholi, Virrey Amat, Pizarro, la higuera de palacio, tapadas, embozados, puñalada traperera, alguaciles, inquisidores, negros esclavos, puente de piedra, conventos, cuadros al óleo, iglesias, arzobispos, cabildo, tradiciones de Palma, mantos de seda, padre Calancha, monjas, santos, zambos, procesiones, corsarios y terremotos. Hay otra Lima materia de acción de la falange de escritores criollos compuesta en su mayor parte de platos de comida. Se diría que la Lima republicana es la apoteosis de la nutrición a base de manteca de cerdo y chicharrones, chicha, picantes, carne de adobo, carapulcra, ajíaco, negras a burro, serranos borrachos, revoluciones, coroneles, Jefes Supremos, bizcocheros, libertadores, aguardiente, quitasueños, banderitas bicolores, pachamancas, arcos

de sauce, pelea de gallos, zapatos de una pieza con orejas, prendedores de huairuro, jipijapas, analfabetos, políticos rateros, oradores vacíos, héroes de tres al cuarto, y jornadas cívicas. Y hay una tercera Lima, la del momento, la Lima del tranvía eléctrico, del cinema, de los jóvenes toreros, del chaqué circular, mezcla de antiguo y de moderno, que a veces parece un rinconcito de París, y otras una aldea del departamento de Apurímac; lo que podría llamarse Lima de los jóvenes entallados y del Palais Concert. Y yo agrego esta última que es una fase muy importante de la Ciudad de los Reyes: la Lima de las confiterías (Valdelomar 1915b: 4).

En esta descripción, podemos percatarnos de que el tiempo de la historia se encuentra detenido, mientras que el relato continúa detallándonos los rasgos de cada uno de los rostros de la capital. Esta particularidad es todavía más notoria debido a que la narración pormenorizada y vertiginosa que ofrece Valdelomar es tan solo factible si se hace una pausa temporal. De esta manera, nos genera una impresión parecida a la de una fotografía, en donde es posible que diferentes acciones sean llevadas a cabo en un mismo momento.

En esta fotografía de la capital, hay una Lima colonial que se preserva en sus personajes y sus costumbres que se han mantenido en el inconsciente colectivo. La Lima republicana cautiva por su variedad de condimentos, postres y potajes. Y la Lima moderna se presenta como una ciudad cosmopolita, una imitación de París. La descripción de estas tres caras de Lima funciona, como señala Garrido Domínguez, a partir del “estancamiento del tiempo a través del realce del espacio y de la presentación de los procesos como auténticos espectáculos” (1996: 221).

Valdelomar distingue, con claridad, estas tres realidades de tal manera que cada una tiene una identidad propia y única. Esto facilita la elaboración de una imagen del personaje por parte del lector. Precisamente, para los integrantes del Nuevo Periodismo, estas imágenes son fundamentales dentro de una crónica porque nos revelan la idiosincrasia del protagonista: una Lima en proceso de modernización y mestizaje más acelerado, una sociedad fecunda y fragmentaria.

Y no solo se limita a lo visual, sino que apela a lo gustativo y a lo olfativo cuando se alude la variedad culinaria de la Lima republicana. Cada uno de los platos que se mencionan estimula recuerdos que van más allá de recrear una imagen. Este detalle potencia la impresión del lector de haber “recorrido” ese espacio debido a que en esta descripción hace partícipe a más de uno de nuestros sentidos, un recurso poco común dentro de la crónica periodística.

Gracias a estas imágenes, Valdelomar logra transmitirnos la sensación de haber visitado cada una de estas realidades limeñas a través de los detalles que va enumerando. Esta impresión se logra a partir de un hábil manejo sobre el conjunto de rasgos que cada Lima posee y con los que nos familiarizamos. La incorporación de esta técnica nos permite proyectar un retrato de cómo era la capital a inicios del siglo XX, que parece sacado de un relato breve.

En esta crónica la mirada del Conde de Lemos no se centra en la Lima republicana ni en la colonial, sino en la moderna. Valdelomar toma como pretexto el fenómeno de las confiterías para retratar el proceso de aculturación que empezaba a cambiarle el rostro a la capital: la inclinación por imitar el modelo europeo, una imagen parisina. El tranvía, el cinema y los jóvenes entallados son una muestra de una voluntad por reconocerse modernos como parte de una identidad más acorde con el nuevo siglo.

Sin embargo, aquí estamos frente a una modernidad parcial, un espejismo que Valdelomar, en su condición de provinciano, logra identificar cuando señala que la capital “es una mezcla entre lo antiguo y lo moderno, a veces parece París y otras una aldea de Apurímac”. Él reconoce la contradicción esencial de la modernidad en la Lima de entonces: los símbolos como el tranvía estaban presentes pero solo de una manera decorativa porque la sociedad conservaba su estructura tradicional.

La herencia colonial y su lastre sigue presente en el inconsciente colectivo era todavía lo suficientemente fuerte para anclar al país en el pasado e impedir un porvenir moderno. Las tapadas, los inquisidores y los negros esclavos de la Lima colonial son imágenes que van en contra de la noción de modernidad; sin embargo, aún estaban vigentes a inicios del siglo XX.

Ni siquiera los primeros migrantes que llegaron a la capital durante esos años fueron ajenos a este espejismo. Valdelomar refleja esta situación cuando, más adelante, en esta misma crónica señala que los provincianos acuden a las confiterías a “aprender la difícil ciencia del cocktailismo” (Valdelomar 1915b: 4). Aquí, de nuevo, se puede apreciar que lo moderno se circunscribe a un cambio superficial que pretende dar una apariencia, pero que no modifica las estructuras de la sociedad, sino que empujan al Otro, el migrante, a adoptar ese sistema de valores.

Al igual que “La ciudad de las confiterías”, en “Chosica, never more” Valdelomar utiliza la descripción detallada para trazar la fisonomía de un pueblo que, según su punto de vista, ha perdido su encanto:

Pensé que Chosica, la encantadora serranía, aquel rincón anguloso que anida entre los carros morados y aire transparente cual pupila de gato, cuyo cielo cobijara en otro tiempo mi vida pensativa, reanimaría mi laxitud mortal y fatídica y ni el camino sonrió a mi paso. Los campos que se preparaban para la primavera, no tenían la sana alegría de entonces, en que llenas de complacencia parlotaban las hojas de los cañaverales; ahora parecían prepararse, cansados, para una primavera, una de las mil primaveras que han tenido los campos; parecía que ya, para ellos como para mí, la primavera era monótona. El sol que iluminaba las hojas brillantes y se copiaban en el agua de un río perezoso, no reía como antes; desparramaba su luz con la tristeza grave con que se cumple un deber penoso; pacían y triscaban en los cercos, al paso del cowboy, ovejas sucias y cabritillos raquíticos; innobles aves negras, grotesco trasunto de los trágicos cuervos del triste Edgar, friolentas, posan en las ramas deshojadas de sauces caducos; y en Chosica, en «la ciudad de los tísicos» de mis lejanos días, no una cara amiga de entonces, ni una idea de entonces. Casas nuevas incoloras, gentes nuevas tristes, árboles nuevos terrosos, frases viejas monótonas. El sol cae, perpendicular. Parlotean y giran mujeres con falsa alegría, como si quisieran engañarse. En la falda del cerro donde el hotel se recuesta, mientras almuerzo, las piedras agrietadas y secas como caras viejas y rugosas hacen extrañas muecas pavorosas (Valdelomar 1916c: 5).

En este párrafo, la descripción²⁸ funciona como una pausa en el tiempo de la historia, mientras que el tiempo del relato sigue su marcha, porque la mirada del cronista no descansa y se fija en todo lo que se halla a su alrededor que le causa asombro. Esta detención le permite a Valdelomar no solo presentarnos con minuciosidad el paisaje chosicano, sino también ofrecer algunas de sus impresiones sobre lo que está contemplando.

El Conde de Lemos retrata una Chosica ajena a la que había conocido; la ciudad ha cambiado, ha perdido su belleza porque la naturaleza se ha corrompido. Este extrañamiento se manifiesta en la manera en que describe la nueva apariencia que tiene este lugar: las hojas, el sol y las casas lucen sin vigor, apagados como si les hubieran arrebatado la vitalidad, y nada parece haberse librado de este declive ni siquiera sus habitantes o las piedras.

A partir de esta descripción, Valdelomar crea una atmósfera marcada por la decepción que siente al comparar el recuerdo que tenía de Chosica y la imagen que está observando en ese momento. Esta sensación se mantiene a través de la crónica debido a que cada uno de los elementos descritos se encuentran impregnados de ella. Por ejemplo, este contraste es notorio, sobre todo, en la contraposición de los adjetivos –un recurso retórico conocido como antítesis– que emplea para detallar el paisaje: casas nuevas incoloras, gentes nuevas tristes, árboles nuevos terrosos.

Estos elementos que Valdelomar contempla, en conjunto, nos proyectan algo mucho más importante que las características del paisaje mismo. A diferencia de “La ciudad de las confiterías”, el espacio funciona, en esta crónica, como metáfora del personaje: refleja y revela su estado anímico. Mediante la descripción, Valdelomar trata de “traducir” su pensamiento en imágenes que sugieran sus emociones. El Chosica mustio no le es indiferente porque a partir de su descripción nos ofrece una radiografía de su subjetividad: él, al igual que el paisaje, se siente débil y fatigado.

²⁸ Esta descripción, en este caso, se asemeja a la utilizada por la novela realista, sin embargo, en este caso se omiten los dos primeros pasos que señala Mieke Bal. Valdelomar no enuncia pausa alguna dentro del relato ni refiere a los sentidos que captan la realidad; va directamente al detalle del espacio que le rodea.

En esta crónica, la descripción detallada se construye tanto en base a las cualidades reales de los objetos, como también a partir de la impresión que producen en el cronista. La sana alegría de los campos o la pereza del río demuestran que Valdelomar es consciente del efecto que tiene en el lector una descripción que se apoya en lo sensorial y en lo emocional al mismo tiempo. El impacto del hecho noticioso –el drástico cambio en Chosica– se encuentra potenciado por esta técnica, a tal punto que transforma esta experiencia en literatura.

Pero, ¿quién es el causante del malestar de Valdelomar? Aunque no se menciona, al parecer, la modernidad es percibida aquí como la corruptora de la naturaleza, ya que su llegada genera un espejismo. Las casas nuevas incoloras y las gentes nuevas tristes, productos de la urbanización y la migración de inicios del siglo XX que empezaban a expandirse en los alrededores de Lima, son las causantes de la pérdida de la armonía. Valdelomar nos demuestra que Chosica vive su propia contradicción como Lima.

Estas dos crónicas que hemos analizado presentan una particularidad que no debe pasar por alto: Valdelomar aplica este procedimiento para describir la ciudad como un personaje cambiante, múltiple y con diversos contrastes. Esta propuesta se diferencia de cómo la emplearon los integrantes del Nuevo Periodismo que la utilizaron para retratar a celebridades o personas comunes y corrientes.

El escritor iqueño presenta, a la manera de un sociólogo, un panorama de Lima y Chosica a inicios del siglo XX: sus costumbres, su fisionomía y estilo que llevan las personas. A partir de esta serie de detalles, Valdelomar crea una atmósfera que nos introduce dentro de esas ciudades donde lo colonial y lo bucólico empezaba a ser desplazado por una modernidad parcial, un fenómeno que se precipitaría con mayor dinamismo durante esa década. Y mediante la descripción detallada podemos palpar el fluir de esa nueva sociedad que empezaba a surgir.

Conclusiones

Revisar las crónicas de Abraham Valdelomar es una oportunidad de revalorizar su trabajo como periodista, comprobar que su potencial no solo estuvo concentrado en la poesía o en el cuento y demostrar la calidad que alcanzó el periodismo literario en el Perú a inicios del siglo XX.

La llegada del nuevo siglo necesitaba una escritura ágil, que fuera en contra del discurso periodístico hegemónico y que capturara la vorágine de cambios inherente a la modernidad. El telegrama era una herramienta insuficiente para reproducir la experiencia cosmopolita en su multiplicidad y limitaba el estilo y la prosa de un escritor.

Valdelomar era consciente de estas exigencias y las tomó como punto de referencia al momento de escribir. Esta inquietud lo condujo a introducir procedimientos literarios dentro de sus crónicas que, cincuenta años más tarde, serían utilizados por los integrantes del Nuevo Periodismo. Este detalle le otorga un valor inédito a estas crónicas: refuerza la intención de Valdelomar de incorporar la literatura en el periodismo para mejorar la calidad informativa de estos textos.

Por esta razón podemos afirmar que Abraham Valdelomar aplicó, incipientemente, en algunas de sus crónicas los cuatro procedimientos de la novela realista, que luego popularizaría el Nuevo Periodismo con diversas finalidades.

Primero, empleó la narración por escenas para ofrecer una perspectiva distinta de los acontecimientos noticiosos como un accidente o el perfil de un supuesto asesino en comparación con el telegrama. De esta manera, era capaz de transmitir la sensación de estar presenciando un evento noticioso como si sucediera frente a nuestros propios ojos. A partir de este recurso, logró mantener, dentro de sus crónicas, una tensión dramática que el cable de noticias no poseía debido a su estilo conciso y neutral, y convertir los datos en imágenes atractivas para captar la atención del lector.

También aplicó el registro total del diálogo para retratar a sus interlocutores, a partir de sus propias respuestas y su comportamiento. La ausencia o mínima participación del narrador le facilitaba al lector captar rápidamente cómo era y cómo piensa el personaje,

ya que se generaba la ilusión de que él se describía a sí mismo. Mediante este método, Valdelomar develó una faceta ignorada de personajes como el Señor de los Milagros y mostraba aspectos más recónditos y polémicos de su subjetividad.

Valdelomar aprovechó el punto de vista en tercera persona para mostrar lo que se esconde detrás de lo aparente y lo cotidiano, y presentar, de un modo novedoso, un mundo ignorado por la mayoría de sus lectores. Gracias a su observación y una labor de reportería, le ofreció al lector la posibilidad de reconstruir las experiencias de ciertos animales como el gallinazo y el cerdo, describiendo su conducta, sus reacciones y sus temores frente a situaciones en la que sus vidas corrían peligro.

Por último, utilizó la descripción detallada para retratar los cambios que sufrieron Lima y Chosica como parte del proceso modernizador a inicios del siglo XX. A la manera de un sociólogo, Valdelomar presenta un panorama de las costumbres y el estilo de vida de las personas que vivían inmersas en estas ciudades cuya fisionomía se estaba transformando. A partir de este procedimiento, el escritor iqueño daba cuenta de la nueva sociedad que surgía en el Perú en su intento por aparentar ser moderna, mediante imágenes que nos generan la sensación de haber “recorrido” estos espacios.

Sin duda, las crónicas de Abraham Valdelomar pueden ser consideradas como un antecedente de la propuesta del Nuevo Periodismo. En ellas, las técnicas literarias de la novela realista están al servicio del periodismo para reproducir la realidad de una manera diferente a la prensa diaria, una manera que atraiga al lector. Por esto, estas crónicas también deben ser leídas y tratadas como literatura.

Bibliografía

- AGUILERA, Octavio
1992 *La literatura en el periodismo y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo*. Madrid: Paraninfo
- BERMAN, Marshall
1989 *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Traducción de Andrea Morales Vidal. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- CAPARRÓS, Martín
2007 “Por la crónica” Ponencia presentada en el IV Congreso de la Lengua Española. Cartagena. Consulta 8 de junio de 2014.
<http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_1/13/caparros_martin.htm>
- CAPOTE, Truman
1984 *Música para camaleones*. Traducción de Benito Gómez Ibáñez. Barcelona: Bruguera.
- CERCAS, Javier
2005 *Relatos reales*. Barcelona: Acantilado
- CHILLÓN, Albert
1999 *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions.
- CORNEJO POLAR, Jorge
1996 “Costumbrismo y periodismo en el Perú del siglo XIX”. Lienzo. Lima, número 17, p. 367-408.
- COSER, Lewis A.
1973 *Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo*. Traducción de Ivonne A. de la Peña. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- ELMORE, Peter
- 2015 “La sutileza del cazador”. Libros & Artes. Lima, año XII, número 70-71, p. 2-6.
- GARGUREVICH, Juan
- 1991 *Historia de la prensa peruana 1594-1990*. Lima: La Voz.
- GARGUREVICH, Juan
- 2006 “Valdelomar, el mejor nuevo periodismo”. Brújula. Lima, año 7, número 11, p. 88-100.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio
- 1996 *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GENETTE, Gérard
- 1989 *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- GONZALES ALVARADO, Osmar
- 2010 *Prensa escrita e intelectuales periodistas 1895 – 1930*. Lima: Fondo Editorial Universidad San Martín de Porres.
- GONZÁLES PRADA, Manuel
- 1972 *Horas de lucha*. Lima: Universo.
- HOYOS, Juan José
- 2003 *Escribiendo historias. El arte y oficio de narrar en el periodismo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- LOAYZA, Luis
- 2010 *Ensayos*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria.
- MARTÍ, José
- 1978 *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo
- 1998 *Géneros periodísticos*. Sexta edición. Madrid: Paraninfo.

MARX, Karl

1999 “Speech at the anniversary of the People’s Paper”. En Marxists Internet Archive. Consulta 20 de mayo de 2015. <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1856/04/14.htm>

MUÑOZ CABREJO, Fanni

2001 *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú

PANFICHI, Aldo

2004 “Urbanización temprana de Lima 1535-1900”. En PANFICHI, Aldo y Felipe PORTOCARRERO (editores). *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico. Centro de investigación, p. 15-42.

PINTO GAMBOA, Willy

1985 *La crónica periodística*. Lima: Mass Comunicación

RAMOS, Julio

1989 *Desencuentros con la modernidad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

ROTKER, Susana

2005 *La invención de la crónica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica/Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

2009 *Valdelomar o la Belle Époque*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú/Superintendencia de Banca, Seguros y AFP.

SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo

2012 “El silencioso poeta Emilio Adolfo Westphalen”. *Conexión*. Lima, año 1, número 1, p.137-151.

SIMS, Norman

- 2009 *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*. Traducción de Nicolás Suescún. Buenos Aires: Aguilar.
- TALESE, Gay
- 2010 *Retratos y encuentros*. Traducción de Carlos José Restrepo. Madrid: Alfaguara.
- VALDELOMAR, Abraham
- 1911 “El cronista hace desaparecer por hoy su información diaria”. *La Opinión Nacional*. Lima, 22 de diciembre, p.1
- 1915a “Reportaje al Señor de los Milagros”. *La Prensa*. Lima, 20 de octubre, p.3-4.
- 1915b “La ciudad de las confiterías”. *La Prensa*. Lima, 7 de noviembre, p.4.
- 1915c “La muerte del *Pachitea*”. *La Prensa*. Lima, 13 de noviembre, p.2.
- 1915d “Una hora con un hombre célebre: cómo es José Ingenieros”. *La Prensa*. Lima, 26 de noviembre, p.4
- 1916a “Sicología del cerdo agonizante”. *La Prensa*. Lima, 7 de agosto, p.3.
- 1916b “Espantoso crimen en Pisco”. *La Prensa*. Lima, 22 de junio, p.2.
- 1916c “Chosica, never more...”. *La Prensa*. Lima, 23 de setiembre, p.5.
- 1917a “Ensayo sobre la sicología del gallinazo”. *La Prensa*. Lima, 12 de abril, p.3
- VILLORO, Juan
- 2005 *Safari accidental*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- WARREN, Austin y René WELLEK
- 1953 *Teoría literaria*. Traducción de José María Gimeno. Madrid: Gredos.
- WOLFE, Tom

- 1992 *El nuevo periodismo*. Quinta edición. Traducción de José Luis Guarner. Barcelona: Anagrama
- XAMMAR, Luis Fabio
- 1940 *Valdelomar: signo*. Lima: Sphinx.



ANEXOS
GUÍA PARA EL ANÁLISIS DE LAS CRÓNICAS DE ABRAHAM
VALDELOMAR

		<i>Nombre de la crónica</i>
Primera técnica: Narración por escenas	¿El tiempo de la historia es igual al tiempo del relato?	
	¿La escena sugiere una atmósfera y las emociones del personaje?	
Segunda técnica: Registro total del diálogo	¿Cómo aparecen retratados los personajes?	
	¿Qué tan activa es la participación del narrador?	
Tercera técnica: Punto de vista en tercera persona	¿En qué situación se manifiesta la focalización interna el personaje/narrador?	
	¿Qué impresión genera el punto de vista en tercera persona?	
Cuarta técnica: Descripción detallada	¿El tiempo de la historia se desacelera mientras el tiempo del relato aumenta?	
	¿Qué aspectos del personaje nos permite conocer la descripción?	
	¿Funciona como metonimia o metáfora del personaje?	

ANEXO
ANÁLISIS DE LAS CRÓNICAS DE ABRAHAM VALDELOMAR

		<i>La muerte del Pachitea</i>
Primera técnica: Narración por escenas	¿El tiempo de la historia es igual al tiempo del relato?	<ul style="list-style-type: none"> • Sí, el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia cuando se narra el preciso instante en que el Pachitea sufre un accidente con otro barco. Esto se nota, en especial, en la descripción de los movimientos de las embarcaciones. • La escena sugiere el vértigo vivido por la tripulación durante el accidente, a través de las maniobras de ambas naves; sin embargo, paradójicamente, no ahonda en los personajes.
	¿La escena sugiere una atmósfera y las emociones del personaje?	
Segunda técnica: Registro total del diálogo	¿Cómo aparecen retratados los personajes?	
	¿Qué tan activa es la participación del narrador?	
Tercera técnica: Punto de vista en tercera persona	¿En qué situación se manifiesta la focalización interna el personaje/narrador?	
	¿Qué impresión genera el punto de vista en tercera persona?	
Cuarta técnica: Descripción detallada	¿El tiempo de la historia se desacelera mientras el tiempo del relato aumenta?	
	¿Qué aspectos del personaje nos permite conocer la descripción?	
	¿Funciona como metonimia o metáfora del personaje?	

		<i>Espantoso crimen en Pisco</i>
Primera técnica: Narración por escenas	¿El tiempo de la historia es igual al tiempo del relato?	<ul style="list-style-type: none"> • Sí, el tiempo de la historia es igual al tiempo del relato cuando Valdelomar relata su ingreso a la casa del asesino, y analiza su comportamiento y describe el lugar. • Al inicio, la escena sugiere la nostalgia que siente Valdelomar al recordar cómo era ese lugar durante su infancia. Después, esta imagen se contrasta con una atmósfera hostil que antecede a la aparición del asesino, y que nos da una pista sobre este.
	¿La escena sugiere una atmósfera y las emociones del personaje?	
Segunda técnica: Registro total del diálogo	¿Cómo aparecen retratados los personajes?	
	¿Qué tan activa es la participación del narrador?	
Tercera técnica: Punto de vista en tercera persona	¿En qué situación se manifiesta la focalización interna el personaje/narrador?	
	¿Qué impresión genera el punto de vista en tercera persona?	
Cuarta técnica: Descripción detallada	¿El tiempo de la historia se desacelera mientras el tiempo del relato aumenta?	
	¿Qué aspectos del personaje nos permite conocer la descripción?	
	¿Funciona como metonimia o metáfora del personaje?	

		<i>Reportaje al Señor de los Milagros</i>
Primera técnica: Narración por escenas	¿El tiempo de la historia es igual al tiempo del relato?	
	¿La escena sugiere una atmósfera y las emociones del personaje?	
Segunda técnica: Registro total del diálogo	¿Cómo aparecen retratados los personajes?	<ul style="list-style-type: none"> • Este diálogo retrata una relación entre Valdelomar y el Señor de los Milagros parecida a la de un padre y un hijo. El escritor se presenta como un periodista avisado que pone en duda lo que piensa su interlocutor. Mientras, el Señor de los Milagros aparece como un personaje gruñón, irascible e intransigente. • La participación del narrador es mínima en el diálogo entre Valdelomar y la imagen del Señor de los Milagros debido a que solo aparece en dos ocasiones para manifestar la acción de los personajes (le respondo, inquires).
	¿Qué tan activa es la participación del narrador?	
Tercera técnica: Punto de vista en tercera persona	¿En qué situación se manifiesta la focalización interna el personaje/narrador?	
	¿Qué impresión genera el punto de vista en tercera persona?	
Cuarta técnica: Descripción detallada	¿El tiempo de la historia se desacelera mientras el tiempo del relato aumenta?	
	¿Qué aspectos del personaje nos permite conocer la descripción?	
	¿Funciona como metonimia o metáfora del personaje?	

		<i>Una hora con un hombre célebre: cómo es José Ingenieros</i>
Primera técnica: Narración por escenas	¿El tiempo de la historia es igual al tiempo del relato?	
	¿La escena sugiere una atmósfera y las emociones del personaje?	
Segunda técnica: Registro total del diálogo	¿Cómo aparecen retratados los personajes?	<ul style="list-style-type: none"> • Este diálogo retrata a Ingenieros como una persona distraída e irreflexiva, apasionada cuando habla de su trabajo literario y de su noción de modernidad. • La participación del narrador es nula en el diálogo. En ningún momento interviene describiendo la acción de los personajes o su estado de ánimo.
	¿Qué tan activa es la participación del narrador?	
Tercera técnica: Punto de vista en tercera persona	¿En qué situación se manifiesta la focalización interna el personaje/narrador?	
	¿Qué impresión genera el punto de vista en tercera persona?	
Cuarta técnica: Descripción detallada	¿El tiempo de la historia se desacelera mientras el tiempo del relato aumenta?	
	¿Qué aspectos del personaje nos permite conocer la descripción?	
	¿Funciona como metonimia o metáfora del personaje?	

		<i>Ensayo sobre la sicología del gallinazo</i>
Primera técnica: Narración por escenas	¿El tiempo de la historia es igual al tiempo del relato?	
	¿La escena sugiere una atmósfera y las emociones del personaje?	
Segunda técnica: Registro total del diálogo	¿Cómo aparecen retratados los personajes?	
	¿Qué tan activa es la participación del narrador?	
Tercera técnica: Punto de vista en tercera persona	¿En qué situación se manifiesta la focalización interna el narrador?	<ul style="list-style-type: none"> • En esta crónica, el narrador aplica la focalización interna para revivir, a través de sus ojos, la experiencia de un gallinazo herido.
	¿Qué impresión genera el punto de vista en tercera persona?	<ul style="list-style-type: none"> • A través de la mirada del narrador, percibimos la ansiedad y el peligro que corre el animal cuando no tiene donde esconderse.
Cuarta técnica: Descripción detallada	¿El tiempo de la historia se desacelera mientras el tiempo del relato aumenta?	
	¿Qué aspectos del personaje nos permite conocer la descripción?	
	¿Funciona como metonimia o metáfora del personaje?	

		<i>Sicología del cerdo agonizante</i>
Primera técnica: Narración por escenas	¿El tiempo de la historia es igual al tiempo del relato?	
	¿La escena sugiere una atmósfera y las emociones del personaje?	
Segunda técnica: Registro total del diálogo	¿Cómo aparecen retratados los personajes?	
	¿Qué tan activa es la participación del narrador?	
Tercera técnica: Punto de vista en tercera persona	¿En qué situación se manifiesta la focalización interna el personaje/narrador?	<ul style="list-style-type: none"> • En esta crónica, el narrador –el matarife– aplica la focalización interna para revivir los instantes previos al sacrificio del cerdo. • El carnicero nos ofrece una perspectiva privilegiada de la angustia del cerdo antes de ser sacrificado, a través de él, conocemos el comportamiento del animal.
	¿Qué impresión genera el punto de vista en tercera persona?	
Cuarta técnica: Descripción detallada	¿El tiempo de la historia se desacelera mientras el tiempo del relato aumenta?	
	¿Qué aspectos del personaje nos permite conocer la descripción?	
	¿Funciona como metonimia o metáfora del personaje?	

		<i>La ciudad de la confiterías</i>
Primera técnica: Narración por escenas	¿El tiempo de la historia es igual al tiempo del relato?	
	¿La escena sugiere una atmósfera y las emociones del personaje?	
Segunda técnica: Registro total del diálogo	¿Cómo aparecen retratados los personajes?	
	¿Qué tan activa es la participación del narrador?	
Tercera técnica: Punto de vista en tercera persona	¿En qué situación se manifiesta la focalización interna el personaje/narrador?	
	¿Qué impresión genera el punto de vista en tercera persona?	
Cuarta técnica: Descripción detallada	¿El tiempo de la historia se desacelera mientras el tiempo del relato aumenta?	<ul style="list-style-type: none"> • Sí, en esta crónica, el tiempo de la historia desacelera mientras tiempo del relato aumenta en el momento en que se nos presentan los tres rostros de Lima como si fueran fotografías. • A partir de esta descripción, conocemos la esencia de cada una de esas Limas descritas. La Lima colonial se preserva en los personajes de esa época. La Lima republicana se caracteriza por la variedad de sus potajes. Y la Lima moderna se presenta como una ciudad cosmopolita. • No, en este caso, la descripción no funciona como metonimia o metáfora.
	¿Qué aspectos del personaje nos permite conocer la descripción?	
	¿Funciona como metonimia o metáfora del personaje?	

		<i>Chosica, never more...</i>
Primera técnica: Narración por escenas	¿El tiempo de la historia es igual al tiempo del relato?	
	¿La escena sugiere una atmósfera y las emociones del personaje?	
Segunda técnica: Registro total del diálogo	¿Cómo aparecen retratados los personajes?	
	¿Qué tan activa es la participación del narrador?	
Tercera técnica: Punto de vista en tercera persona	¿En qué situación se manifiesta la focalización interna el personaje/narrador?	
	¿Qué impresión genera el punto de vista en tercera persona?	
Cuarta técnica: Descripción detallada	¿El tiempo de la historia se desacelera mientras el tiempo del relato aumenta?	<ul style="list-style-type: none"> • Sí, en esta crónica, el tiempo de la historia desacelera mientras el tiempo del relato en el momento que el narrador se detiene para describir las características del paisaje chosicano. • A partir de esta descripción, basada en cualidades reales como en impresiones, conocemos el aspecto melancólico y ausente de vitalidad del paisaje chosicano. • Sí, en este caso, el paisaje melancólico de Chosica refleja el estado de ánimo de Valdelomar.
	¿Qué aspectos del personaje nos permite conocer la descripción?	
	¿Funciona como metonimia o metáfora del personaje?	