

Taller de crónica en el Festival de la Leyenda Vallenata

Con Alberto Salcedo Ramos
Valledupar, Colombia, del 28 de abril al 3 de mayo de 2009

Organizadores:

Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) y Colombia es Pasión

Relator, Monitor: Juan Miguel Álvarez

Corrección de estilo: Carlos Serrano y Jairo Echeverri García

Maestro: Alberto Salcedo Ramos

Considerado uno de los mejores periodistas narrativos latinoamericanos, forma parte del grupo Nuevos Cronistas de Indias. Es comunicador social y periodista. Sus crónicas han aparecido en diversas revistas, tales como *SoHo*, *El Malpensante* y *Arcadia* (Colombia), *Gatopardo* y *Hoja por hoja* (México), *Etiqueta Negra* (Perú), *Ecos* (Alemania), *Diners* (Ecuador), *Marcapasos* (Venezuela) y *Courrier International* (Francia), entre otras. Sus crónicas han sido traducidas al inglés, al francés y al alemán. Es autor de los libros "El Oro y la Oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé", "De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho" y "Diez juglares en su patio". También es coautor de *Manual de Géneros Periodísticos*. Sus textos se han incluido en varias antologías y este año será publicado su nuevo libro de crónicas, bajo el sello editorial de Aguilar. Salcedo Ramos ha ganado, entre otras distinciones, el Premio Internacional de Periodismo Rey de España, el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar (tres veces), el Premio de la Cámara Colombiana del Libro al Mejor Libro de Periodismo del Año, el Premio al Mejor Documental en la II Jornada Iberoamericana de Televisión, celebrada en Cuba y el Premio a la Excelencia de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP), por su crónica "Un país de mutilados". En 2004, gracias a su perfil 'El testamento del viejo Mile', publicado en *El Malpensante*, fue uno de los cinco finalistas del Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI.

Director de Fotografía: Julián Lineros

Lleva 16 años como reportero gráfico. Ha sido editor fotográfico de varias revistas colombianas. Se graduó como Realizador de cine en la Universidad Nacional y se ha desempeñado como docente de fotografía. Ha sido finalista del Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI y jurado en ediciones posteriores.

Introducción

Durante seis días, 14 reporteros de América Latina se reunieron con el periodista colombiano Alberto Salcedo Ramos en los días del [Festival de la Leyenda Vallenata](#), en Valledupar, para organizar la cobertura informativa, a manera de taller de crónica, de la máxima fiesta del folclor vallenato -quizás el género musical que más reconocimiento internacional le ha dado a Colombia-.

El taller quiso ajustarse a las condiciones de una sala de redacción y el maestro procuró dar amplitud al enfoque y a la interpretación del folclor vallenato como requisito indispensable para poder escribir sobre él. Hubo equilibrio entre el tiempo de discusión de los temas en la sala y el tiempo mínimo para iniciar la escritura. La reportería gráfica estuvo dirigida por el colombiano Julián Lineros y contó con el apoyo de los colombianos William Martínez y Tony Arévalo.

Para introducir a los participantes un conocimiento básico sobre esta fiesta, el taller tuvo la presencia del experto Julio Oñate Martínez, quien ha dedicado su vida a la música vallenata, es autor de varios libros entre los que destaca *El abc del vallenato*, y además es compositor e intérprete de varias de sus canciones.

I.

Como ocurrió en el taller de crónica en el Carnaval de Barranquilla ([descargar relatoría](#)), este comenzó antes del primer día del encuentro oficial, pues los talleristas se reunieron en la noche de la víspera en un restaurante de comida popular de Valledupar para escuchar historias sobre la música, la ciudad y la celebración de boca del maestro del taller y de Jaime García Márquez, miembro de la FNPI, quien ha sido testigo desde el génesis del Festival de la Leyenda Vallenata.

Así que antes de comenzar los días de reportería y escritura, los participantes tuvieron un primer acercamiento a toda la fiesta.

En la sesión inaugural que se llevó a cabo en la sede de la Cámara de comercio de Valledupar, tras la presentación de rigor de la FNPI, el maestro planteó que el reto inicial de los reporteros consistía en hallar historias que dialogaran con sus países, que sirvieran para identificar similitudes entre diversas regiones latinoamericanas. Luego, entrevistó —a manera de conversatorio público— al experto Julio Oñate Martínez como primer paso de la inducción que debían recibir los talleristas al folclor vallenato.

Alberto Salcedo Ramos: *¿Qué es el vallenato?*

Julio Oñate: La palabra tiene diferentes acepciones. Uno, es un género musical que ha identificado a Colombia; si antes era desdeñado, ahora hasta las grandes luminarias de la farándula mundial quieren interpretarlo y estar en la onda de su música. Es un ritmo que ha hecho una travesía victoriosa a través del gusto popular. Otro, es el gentilicio con que se nombra a la gente nacida en Valledupar. El correcto es valduparense, sin embargo, la fuerza de la costumbre y la manera informal de llamarse los unos a los otros, ha hecho que también sea vallenato. Una más, que en algunas ocasiones se ha usado para zaherir a las personas de esta región, tiene que ver con un mosquito que transmitía un microbio que producía una despigmentación en las coyunturas, y como era una patología muy común aquí, se le decía vallenato a una persona con problemas de despigmentación.

A.S.R: *¿En qué región se concentra el origen del folclor vallenato?*

J.O: La región conocida como “País vallenato” que es donde se cocinó esta expresión folclórica, está comprendida desde el sur de La Guajira hasta el sur del departamento del César, en pueblos como Rinconhondo, Chiriguaná. De este a oeste, va desde las estribaciones de la Cordillera Oriental hasta las orillas del río Magdalena.

A.S.R: *¿Cómo surgió el folclor vallenato?*

J.O: Cuando el conquistador europeo llegó a esta región impuso tres elementos “culturizantes”: la espada, la cruz y el idioma. Aquí había un pueblo indígena con un gran temperamento musical. Posteriormente, como ocurrió en otras partes de América, fueron llegando poblaciones negras. Este mestizaje tuvo como

característica que cada pueblo trató de preservar sus valores culturales, y esa puja entre elementos autóctonos produjo varias expresiones mestizas. Un ejemplo de eso fue el vallenato.

Por partes. En un comienzo, la forma de versificación y de composición literaria que traían los españoles —la copla, la cuarteta, la redondilla, la décima, la octava— fue introducida en algunas melodías indígenas, que a su vez, incorporaron formas de canto africanas como los coros de origen responsorial.

Luego, se dio un proceso de aprendizaje de interpretación de la variedad de instrumentos que se encontraron. Los españoles trajeron guitarras y algunos instrumentos de viento. Los indígenas tenían un pequeño tambor de dos membranas que se percutía con baquetas —que aún se conserva en algunas comunidades de la Sierra Nevada—. También tenían gaitas y rascadores que nosotros hemos llamado guacharacas. Los negros trajeron su tambor ancestral. Al llegar el acordeón desde Europa, reemplazó a las gaitas porque era un instrumento más bullanguero, más fiestero. A su vez, se dio una mezcla entre el tambor de los indígenas y el de los africanos, y el resultado fue lo que conocemos como la caja. Esta mezcla tuvo un periodo de unos cien años para que se fuera decantando el vallenato actual.

El acordeón llegó a nuestro suelo, aproximadamente, hacia 1855. Fue un instrumento patentado en Viena en 1827 por Ciril Demien, un fabricante de armonios. Creo, por lógica, que debió llegar a República Dominicana porque era una estación obligada de los barcos que venían del Viejo Mundo.

A.S.R: *¿Por qué dices que el acordeón llegó en 1855 a Colombia?*

J.O: En 1860, el periódico local de Mompox, una población ribereña del Magdalena, publicitaba —y ofrecía—: “Llegaron instrumentos musicales novedosos llamados Acordeones. A la venta en la miscelánea de...”. Es decir, si en ese 1860 estaban promoviéndolo y ofreciéndolo en el mercado es porque era un instrumento desconocido. No era una mercancía común. Además, hay una reseña histórica que no tiene fechas exactas pero que tiene credibilidad porque proviene de la tradición oral: hacia 1852 o 1853, llegó de España un atanquero —hombre nacido en Atanquez un pueblo a una hora de Valledupar— llamado José León Carrillo. El tipo había viajado a España a estudiar sacerdocio y parece que estando allá conoció el acordeón. Luego, enrolló la sotana, se quitó el disfraz y se vino para Atanquez

tocando acordeón. Se dice que pudo haber sido el primer acordeón que llegó acá. Como no hay registros precisos, yo propongo una fecha intermedia.

Tampoco se puede decir con precisión a qué puerto llegó. En Ríohacha, capital de La Guajira, han peleado a muerte la idea de que por ahí entró el primer acordeón a Colombia. Lo paradójico es que no han producido un solo acordeonero de prestigio en toda la historia del vallenato.

A.S.R: *¿Cómo era el contexto histórico de los pueblos de la región vallenata cuando llegó el acordeón?*

J.O: Si hablamos de 1860, eran pueblos aislados. A lo mejor, no tenían adelantos tecnológicos de otras regiones porque no existían carreteras. Su gente se dedicaba al campo. En los pueblos de La Guajira había una marcada diferencia en el elemento humano. Yo pienso que un 5% de la población eran inmigrantes europeos dedicados al comercio y una parte española que tenían una herencia, su feudo y empleados. El acordeón llegó a manos del campesino, de la gente rasa, que lo adoptó y fue dándole espacio en sus fiestas. Allí nacieron festejos como la Cumbiamba que en otra parte se denominaban Merengues, pero no porque se pareciera a un merengue sino porque el término era bonito. También nacieron las Colitas, otro tipo de fiesta. Todas estas celebraciones fueron importantes para socializar el vallenato. Hacia 1880 ya existían estas manifestaciones.

Era una época donde muy pocos sabían escribir y la música no se escribía, se guardaba en la memoria. Algunos autores usaban un método que se conoce como reduplicación o anáfora, que consistía en repetir: “Yo salí,/ yo salí de los playones/ yo salí de los playones a la orilla del río Cesar” o “Lloraban los muchachos/ Lloraban los muchachos/ Lloraban los muchachos al dar mi despedida”.

En esa forma, salían los acordeoneros de un lado a otro y recogían lo que ocurría en la vida del pueblo o en la vida del mismo compositor. Cualquier cosa que trascendiera: un caso de infidelidad, un robo de una vaca, una pelea entre dos compadres, algo que salía de noche espantando, lo volvían canciones. Estos acordeoneros se conocían como juglares y eran, esencialmente, personas que alegraban la vida.

La primera canción que conocemos del vallenato se llama “El pilón ríohachero”. Fue compuesta en 1838 para instrumentos de viento por Encarnación

Bermúdez, pero después fue interpretada con acordeón en épocas de carnaval. A comienzos del siglo anterior, fue compuesta la pieza “La mujer amarilla”.

A.S.R: *Hemos llegado a un punto importante: el diálogo del folclor vallenato con la profesión nuestra. Fíjense que no es gratuito que la diferencia entre contar y cantar sea una vocal.*

Pregunta del público: *¿Se conoce el nombre o quién fue el primer juglar?*

J.O: Hubo un grupo de notables que surgieron en determinada época, hacia 1890 más o menos. Uno de ellos se mitificó y hoy es leyenda, se llamaba Francisco Moscote, más conocido como Francisco El hombre. Las personas que lo conocieron y que conocieron la generación a la que perteneció él, siempre han enfatizado que no fue el mejor tocando el acordeón, pero el hecho de haber derrotado al demonio en un duelo con acordeón lo convirtió en una persona cimera. Cuando se habla de juglares del folclor vallenato, Francisco El hombre es la figura central.

Pregunta del público: *Si el acordeón era un instrumento de música raro, llegado de Europa, ¿por qué terminó en manos de la gente campesina pobre y no de la gente rica?*

J.O: Primero, por el costo. Era muy barato. En la década de 1940 un acordeón costaba 12 pesos, entonces, el proletario podía adquirirlo fácilmente. Segundo, se aprendía a tocar de oído: no había maestros, no había métodos, cualquiera lo cogía y desde que tuviera un temperamento musical le iba sacando sonidos. Tercero, su sonido festivo se prestaba para un jolgorio, para un desorden bonito. Cuarto, quizás el contraste con la música que escuchaba la élite que era música europea, no facilitaba que el campesino accediera a esa música, entonces prefirieron la música popular que ya se estaba haciendo con acordeón.

Alberto Salcedo Ramos: *¿Qué son las Colitas?*

J.O: Las Colitas no dieron origen ni con ellas nació el vallenato. Fueron una consecuencia de la presencia del acordeón en esta región. Fueron bailes de salón, de cierta solemnidad, en recintos cerrados, que se festejaron en todo el Caribe. Yo hablaba con el maestro ya fallecido, considerado el compositor de música caribeña más importante, Tite Curet Alonso, y me decía que en Puerto Rico, con el nombre de Jaranitas se habían celebrado estas Colitas, pero los instrumentos eran: el acordeón —el mismo de acá—, un redoblante, un bombo y maracas. Parece ser que estas

Colitas surgieron como manifestación después de las fiestas de la gente rica. Cuando se iba la orquesta, un acordeonero que ya estaba tocando para la gente del servicio era llamado por el dueño de casa y era invitado a tocar en el salón principal, la gente del servicio también era invitada y se armaba otra fiesta. Esa fue la forma en que el vallenato empezó a crear cierta acogida en la clase alta.

En cuanto al nombre, los investigadores no se han puesto de acuerdo. Unos dicen que fue debido a los trajes de cola que lucían los invitados. Otros dicen que eran las fiestas que se armaban al final de las fiestas centrales, es decir, en la cola de las fiestas.

Alguna vez que le pregunté al maestro Manuel Zapata Olivella por las Colitas, me dijo: “En todo el Caribe colombiano, los campesinos cuando benefician un área de terreno lo hacen con un machete y a eso se le llama Socola. En la medida que se iba trabajando en la Socola, el machete se iba desgastando hasta que quedaba un machete pequeñito, conocido como la colita del machete. Entonces, se aplicó esa comparación para nombrar Colita a la cola del festejo”.

A.S.R: *¿Quién fue Francisco El hombre y por qué se volvió leyenda?*

J.O: Fue un personaje real, de carne y hueso. Debió nacer hacia 1850 y murió en 1953. Nació en un momento en que el acordeón había echado raíces en el sur de La Guajira. Nació en un pueblo llamado Treinta y murió en otro pueblecito llamado Machoballo. Se llamaba Francisco Moscote Guerra. Quienes lo conocieron dicen que medía 1.78 metros aproximadamente, de cabello ondulado, un poco quieto. Aprendió a tocar el acordeón desde muy joven. Tocó en Colitas.

Uno de los acordeoneros más conocidos del folclor vallenato, llamado Luis Enrique Martínez, conocido como El Pollo vallenato, me contaba que una vez que acompañó a su padre a una fiesta en Machoballo, conoció a Francisco El hombre. Me dijo que lo había impresionado el dedo pulgar del acordeonero porque parecía la cabeza de un morrocoyo, porque el acordeón que tocaba Francisco no tenía correas —que aparecieron de 1950 en adelante— y tenía que sostener el acordeón en el pecho sólo con la fuerza de sus dedos. Yo toqué acordeón muy poco, cuando estaba en la universidad, y tengo desde esa época un callo en ese pulgar. Tengo años de no tocar y ahí tengo ese callo. Entonces, una persona toda la vida en eso debía tener un cayo que era como un lobanillo, una protuberancia.

La leyenda es más o menos así: Francisco se desplazaba de un pueblo al otro tocando acordeón. Una noche —dicen que esto debió ocurrir en la década de 1920, cuando Francisco ya tenía más de 60 años— venía de Ríohacha para Machoballo. En un sitio conocido como Sabana de los Cerecitos, por donde cruzaba un arroyo, Francisco que venía pasado de radicales etílicos a lomo de burro y tocando para no hacer tan tedioso el viaje, escuchó en lo profundo de la noche un acordeón que sonaba en un estilo distinto al que él tocaba y que se sentía como un reto. Él se dijo: “Ese no puede ser Luis Pitre ni Juan Solano, ese toca distinto, y toca bien”. Entonces, Francisco comenzó a acercarse, acercarse, y tuvo una visión de un candelazo y olores a azufre y ruidos que estremecieron la noche, relámpagos que cayeron y rayos que iban y venían, y él perdió el conocimiento y quedó tirado ahí; parece que lo encontraron al otro día y duró unos días medio ido; trajeron brujo, trajeron rezanderos, y dijo que se había enfrentado con el demonio. Pero dice la leyenda, que en el momento del enfrentamiento, Francisco El hombre le cantó el credo al revés, con acordeón, y en ese momento fue que vinieron los rayos y quedó allí tendido. Entre la gente era muy usado rezar el credo al revés para alejar al diablo y a los espíritus malignos, pero Francisco El hombre no se lo rezó sino que se lo cantó a ritmo de acordeón.

A.S.R: *En la novela Cien años de soledad, se menciona a Francisco El hombre. Recomiendo volver a esas páginas porque es una manera maravillosa de ver cómo se fusiona lo mítico con lo literario, cómo se toma un elemento de la cotidianeidad y se enaltece a través de la literatura. Y aquí volvemos al comienzo, cuando García Márquez dijo que Cien años de soledad era un vallenato de 300 páginas, estaba siendo más serio de lo que muchos creen. Otra cosa. Gran parte de hacer periodismo consiste en administrar bien la ignorancia. Siempre hay algo que no sabemos y debemos saber cómo buscarlo y cómo volverlo historia, cómo volverlo crónica.*

Pregunta de los talleristas: *El acordeón que se toca aquí es el de pitos, y uno ve que en Alemania y otros países se toca es el de teclas. ¿Cómo llega aquí ese tipo de acordeón?*

J.O: El acordeón de botones o acordeón diatónico tiene dos tonos diferentes de acuerdo a que se estire o se contraiga el fuelle. Ese fue el que patentó Ciril

Demien. Ese acordeón se usaba para realizar pequeños acordes —de ahí el nombre—; era un instrumento que no tenía liderazgo, era un aparato pequeño de unos 20 cm con cinco botones. Con el tiempo, el instrumento se fue enriqueciendo. Hacia 1842, más o menos, un italiano de apellido Beraldi que era guitarrista y en sus horas de ocio, él con los acordes que lograba en la guitarra, fue introduciéndole los bajos al acordeón. Hacia 1860 apareció el acordeón-piano, cuya virtud es que se traslada un segmento del teclado de un piano, al acordeón. Este ya es un instrumento cromático porque en la medida en que se contrae o estira el sonido siempre es igual, la nota es la misma. El que nos llega a nosotros y que se usa en el vallenato es el acordeón de botones. Quizás por ser un instrumento más liviano, su sonido tiene más encanto, es más barato. Un acordeón de teclas es mucho más pesado. No son muchos, pero hemos tenido grandes ejecutantes de este acordeón, como Rafael Ricardo, Gustavo Gutiérrez, Rita Fernández.

A.S.R: *Hasta el momento han escuchado que se usa la palabra acordeonero para señalar al intérprete del instrumento. La palabra castiza es acordeonista pero acá por el uso se le ha llamado acordeonero. Incluso hubo una campaña liderada por Consuelo Araujo Noguera, con cartas a la Real Academia de la Lengua, para que se aceptara esta denotación.*

J.O: El acordeonero es el intérprete del acordeón en el Caribe colombiano. Eso también lo hablé con Zapata Olivella. Él me dijo que cuando el intérprete de un instrumento terminaba en 'ero' está asociado siempre a lo folclórico, de ahí que tú ves: maraquero, guacharaquero, cajero, tamborero, porque son instrumentos que se aprenden de oído. En cambio, trompetista, violinista, saxofonista y acordeonista que es quien toca el acordeón piano y tiene que ir a la academia y recibir un entrenamiento y una instrucción que le permita tocar el instrumento. Entonces, yo empleo acordeonista para quien toque el acordeón piano, y acordeonero para quien toque el de botones.

Pregunta de los talleristas: *¿Cómo se dio esa transformación de los tonos del acordeón?*

J.O: Cuando hablamos de acordeón hablamos de la Hohner porque fueron quienes masificaron la producción y elaboraron los acordeones más resistentes, más llamativos, de mejor sonoridad. Entonces, los acordeones que llegaban tenían cinco

tonalidades diferentes. Los viejos juglares que volcaban su energía en el canto, en la ejecución y en la composición se acomodaban a estas tonalidades. Si una línea les quedaba muy alta, se bajaban hasta que hallaban la que mejor se acomodara. De un tiempo para acá, los cantantes empezaron a quejarse de que esa tonalidad les quedaba alta, que ahí no, que más bajita, incluso muchos acordeoneros perdieron facultades de ejecución porque la mayoría de los cantantes se ajustaban en las hileras del centro y eso hizo que los acordeoneros dejaran de tocar en las líneas de afuera donde es más difícil. Entonces, empezaron a modificar los acordeones para tratar de modificar otras tonalidades que la fábrica no las produce. Hay un cantautor, un compositor de la música vallenata, un genio de la música caribeña colombiana llamado Calixto Ochoa que por allá en 1958 comenzó a hacerle modificaciones al acordeón. ¿En qué consistía esa modificación? Con una lima le quitaban grosor a unas laminitas que se hacen vibrar tras la pulsación de un botón, y con ello producían otras tonalidades. Ahora tú ves hasta doce acordeones en una tarima en concierto, lo que le permite al cantante cantar acomodado en cualquiera de esas doce tonalidades.

Alberto Salcedo Ramos: *Desde ayer hemos visto que a varios celulares les ha sonado canciones como timbres de una llamada. Eso no es gratuito. A la gente le parece que el timbre de un teléfono le parece una vulgaridad y quieren que suene como música, y ese no es un detalle de poca monta, eso es una actitud musical de la sociedad.*

J.O: Y en el interior del país a un costeño, un vallenato... le encanta hacerse sentir con un celular que suene a música y apenas se escucha la gente dice: "ese man es un costeño".

A.S.R: *¿Cómo fue la conformación de los grupos vallenatos, de ser una música de juglares a ser un ensamble de varios músicos?*

J.O: En un principio, los acordeoneros andaban solos. Pero de la misma forma que cada pueblo tenía su acordeonero, también tenía alguien que tocara el tambor y otros la guacharaca. Entonces, cuando el acordeonero llegaba a los pueblos preguntaba quién tocaba la caja, y lo mandaba a llamar. Llegaba, lo acompañaban en el festejo y después el tipo seguía su camino solo. Eso duró, prácticamente hasta 1944 cuando un acordeonero llamado Abel Antonio Villa —

considerado el padre del acordeón— fue el primero que realizó grabaciones comerciales y llegó a Barranquilla con su cajero y su guacharaquero. En ese momento, los músicos todavía andaban merodeando solos por los centros urbanos y me decía El Pollo Vallenato: “Eso del cajero y del guacharaquero lo inventó Abel Antonio. Nosotros cogíamos músicos en cada parte pero él fue quien comenzó a viajar con sus músicos”.

A.S.R: *¿Cómo se produce el paso del vallenato de lo rural a lo urbano?*

J.O: Hay una tendencia en el artista y es la de trascender mucho más allá de su entorno. Quizás por motivos económicos, otros por superación personal. Los músicos vallenatos empiezan a merodear en los centros urbanos en la década de 1930. En Plato, un pueblo a orillas del Magdalena, había un juglar vallenato llamado Pacho Rada que escuchaba en la radio una emisora que se llamaba La Voz de la Patria, que se emitía desde Barranquilla, en la que tocaban dúos musicales y en la que se presentaban grupos de cómicos. Entonces, Pacho Rada se fue hasta Barranquilla para buscar La voz de la patria, que era conducida por Ángel María Camacho y Cano. Pacho Rada llegó a la puerta de la emisora tocando acordeón y cantando una canción: “Yo llegué en el Santa Helena,/ yo llegué en el Santa Helena,/ yo llegué en el Santa Helena una mañana temprano/ y preguntaba sin pena/ y preguntaba sin pena/ y preguntaba sin pena dónde está Camacho y Cano”. Entonces Camacho le salió, se conocieron, y Rada fue contratado para un programa de 5 a 6 de la mañana durante dos años. Ese fue, quizás, el primer músico vallenato que se hizo notar a través de los medios de comunicación y que le dio a conocer a la gente de las ciudades que había una música de acordeón, provinciana, que se estaba ganando un espacio en el gusto popular. Detrás de Pacho Rada llegaron otros personajes. Pero fue el afán de los músicos de provincia por darse a conocer en las ciudades lo que propició el paso del vallenato a las urbes.

A.S.R: *Se dice que hay tres fenómenos que ayudaron a masificar el vallenato, ya no en esta región sino en Colombia. Uno fue la bendición política que le dio Alfonso López Michelsen, Presidente de Colombia y primer gobernador de esta región; dos, la bendición cultural que le hizo García Márquez; y tres, la bonanza marimbera que produjo unos hombres con dinero que impusieron su gusto en las ciudades. ¿Qué piensas de esta idea?*

J.O: De esos tres fenómenos, la parte de García Márquez fue la forma más contundente, más amplia y de repercusiones mundiales. El aporte de López Michelsen fue de trascendencia nacional. La de los narcotraficantes tuvo fuerza en la medida en que llegaron a manejar los intereses de las emisoras. Lograron, además, que algunos cantantes les enviaran un saludo en mitad de la canción. Y con su dinero, hicieron que muchas canciones llegaran a ser queridas por el público a fuerza de repetir las en las emisoras. Así, el vallenato fue penetrando en otras ciudades del país.

Pregunta de los talleristas: *¿En esta expansión del vallenato a nivel mundial también ayudó Carlos Vives?*

J.O: Indudablemente, a pesar de que los puristas del vallenato rechazaron a Carlos Vives en un comienzo, por el formato que utilizó: instrumentos electrónicos, su pelo largo, en pantaloneta y esa forma de bailar, Vives llevó el vallenato a sitios donde jamás había sonado. Inclusive, la repercusión de su música se notó en Julio Iglesias, en Paloma San Basilio, en Gloria Estefan y varios autores más que se enamoraron de “La gota fría”.

Alberto Salcedo Ramos: *¿Qué es la piquería y cuáles son sus orígenes?*

J.O: La piquería es el verso hecho ataque. Nace por pura rivalidad, por demostrar que se era mejor que el otro. El pueblo jugó un papel importante porque le daban carbón a los dos contendores, de coger y decir: “Oye mira, tú te las tiras que tocas mucho, anda a tal pueblo que allá hay un acordeonero que ese sí es el perrero, ese sí te esmigaja a punta de acordeón”. Y el tipo se iba para ese pueblo y retaba al acordeonero. De esa forma se libraron batallas de años.

Cuando se habla de piquería traemos a colación la canción “La gota fría” de Emiliano Zuleta, porque ha sido la más conocida. Fue una confrontación entre Lorenzo Morales y Zuleta. Morales con un acordeón en el pecho fue superior a Zuleta. Pero Zuleta fue quien compuso “La gota fría”, que es una canción contundente en la que le dio hasta con el balde a Morales. Duró aproximadamente 8 años en los que ni se veían los protagonistas, pero la gente era la que se encargaba de llevar los mensajes ofensivos de uno a otro personaje.

A.S.R: *Fíjense que a lo largo de esta maravillosa exposición que ha hecho Julio Oñate ya hemos escuchado varias historias que podrían volverse una crónica.*

Antes de terminar esta entrevista, quisiera pedirle a Jaime García Márquez que nos contara cómo fue el nacimiento del Festival de la Leyenda Vallenata, momento del que él fue testigo.

Jaime García Márquez: Era 1966. Recibí una invitación de Gabito; recién había sido publicada *Cien años de soledad*. Él venía de México y quería encontrarse conmigo y con mi hermano Luis Enrique. Llegamos a Valledupar a una parranda vallenata cuyo festejo era la refrendación en el gobierno de Carlos Lleras Restrepo, que apenas comenzaba, de la ley que creaba el departamento del Cesar. Nos fuimos a la casa de los Molina. Estaban, también, Alfonso López Michelsen y Daniel Samper Pizano que estaba muy joven. Allí conocí a Consuelo Araújo. Era muy joven, bonita, de mucho respeto. También estaba Álvaro Cepeda Samudio que trabajaba para Cervecería Bavaria, una empresa que aportaba mucho dinero para esta celebración. En esa fiesta, le propusieron al doctor López que fuera gobernador del Cesar. Alguien, además, dijo que por qué no hacían un festival. Consuelo Araujo dijo que si el doctor López aceptaba como gobernador, esa casa se convertiría en la cantina de la gobernación. Y, efectivamente, se convirtió en la cantina. Más adelante, esa idea de un festival se concretó en la administración del doctor López.

A.S.R: *Para terminar esta sesión introductoria al taller de crónica, quisiera pedirle a Julio que nos cante una estrofa de “La profecía” —o la canción completa—, si no está agotado. Pero antes, que nos explique cómo nace esta canción.*

J.O: Esta canción habla de un problema mundial que es la deforestación, la irresponsabilidad del manejo de los recursos naturales. El valle del Cesar está dividido del desierto de La Guajira por una zona boscosa llamada El cordón de Cuestecita. Cuando estaba joven, le oí decir a un político llamado Pedro Castro que si la deforestación seguía como iba, esa zona boscosa desaparecería y la influencia de La Guajira en el Cesar sería cada vez mayor. Esa advertencia del político me sirvió para componer la canción, que dice así:

Alerta, alerta vallenato,
Mira que ahí viene La Guajira
Alerta, alerta vallenato,
Mira que ahí viene La Guajira

Lo comentaba Pedro Castro,
Lo comentaba Pedro Castro,
Que el gran desierto se avecina.

Olvídate que con su sabia palabra,
De ese peligro cercano te vivía advirtiendo Pedro
Que el desierto de La Guajira cercana,
Si pronto no lo atajabas,
Sí iba a alcanzar a tu pueblo

Y entonces, el pasto verde que hay en tu región
Será cambiado por tuna y cardón,
Y el verde intenso de tu algodonal,
No será visto aquí en Valledupar
Y el verde intenso de tu algodonal,
No será visto aquí en Valledupar

Siempre recuerdo la nevada,
Refrescando tu medio ambiente,
Y ahora veo la tierra quemada,
Y ahora veo la tierra quemada
Por nubes de arena caliente

Destruyeron de manera irresponsable
Los bosques de dividivi, tu barrera natural
Y tumbaron esos grandes carretales,
Y allá arriba en La Guajira no ha quedado ni un
guayacán

Y entonces, sopla la brisa como un huracán
Dejando huellas de desolación,
De La Guajira hacia Valledupar, no volverá a nacer el
algodón
De La Guajira hacia Valledupar, no volverá a nacer el
algodón

Si te descuidas vallenato,
Se cumplirá la profecía,
Como dijera Pedro Castro
Como dijera Pedro Castro
Que el desierto te alcanzaría

Allá arriba en el imperio de la arena
Un indio llora su pena mirando a Valledupar
No comprende que se hicieron las barreras,
Las que protegían la tierra,
Ya no hay nada qué cortar

Entonces, cuando el valle sea un gran arenal
Llena de tunas y grandes cardones
Sólo se escucharán los acordeones

Porque su música será inmortal
Sólo se escucharán los acordeones
Porque su música será inmortal

Con este canto concluyó la sesión inaugural. Después del almuerzo, el maestro explicó el procedimiento de lo que vendría en la tarde y los objetivos centrales del taller. Aclaró que uno de los compromisos que tenían los talleristas consistía en entregar un texto para tratar de ser seleccionado en la compilación de crónicas sobre las fiestas de Colombia que está haciendo la FNPI. Para ello, Salcedo Ramos especificó que los trabajos escogidos debían ser representativos de la fiesta vallenata: «Debemos escribir perfiles o retratos de figuras del folclor vallenato. También, relatos sobre el Festival de la Leyenda Vallenata y relatos sobre la cultura vallenata en expresiones concretas como la gastronomía, el lenguaje, la cultura popular, los mitos, entre otros. Entonces las propuestas deben ser variadas para que la selección represente en su totalidad, o casi, lo que es este folclor. No podríamos meter cinco crónicas que sean cinco retratos de cinco juglares porque no sería representativo».

Luego, explicó que la escogencia de los temas y de las historias que cada tallerista iba a trabajar sería un proceso parecido a un consejo de redacción en el que además de tener en cuenta la importancia de la historia había que ver la viabilidad. Cosa en la que sería fundamental Julio Oñate pues sería él quien determinaría la posibilidad de investigarla o no. Además, pidió que la presentación de las propuestas de cada tallerista viniera con el porqué del tema y una probable forma de abordarlo para que entre todos se reflexionara sobre lo que ofrecía cada historia porque «todas las historias no ofrecen lo mismo, algunas se agotan en mil palabras, otras necesitan un mayor vuelo narrativo, otras necesitan mayor inmersión del periodista en la realidad que está investigando, en fin».

El maestro anotó que después de la exposición de cada historia, entre todos los reporteros se hicieran las reflexiones sobre el trabajo que les esperaba durante la semana. Y aunque no era el momento para explicar con hondura herramientas para la construcción de la crónica, Salcedo Ramos dejó algunas ideas claras en la medida que se iba cuestionando cada propuesta de trabajo de los talleristas:

-Todas las historias deben tener conflictos, es decir, las dificultades que enfrentan los personajes para llevar a cabo sus metas, sus sueños. Todas las grandes historias de la literatura y el cine están atravesadas por conflictos. Entonces, hay que identificar cuáles son los posibles conflictos antes de tomar la decisión de investigar una historia.

-Cada historia debe tener el elemento de lo curioso, de lo novedoso, de lo que no es común. Entonces, además de identificar el conflicto, hay que entender si aporta un rasgo curioso o novedoso.

-Cuando se ha encontrado a un personaje cuya historia tenga conflicto y tenga un rasgo novedoso, hay que investigar el contexto social e histórico donde se desenvuelve este personaje.

-Cuando se quiere escribir un perfil no basta conversar con el personaje. Hay que verlo actuar en sus ambientes cotidianos porque haciéndolo se encontrarán los detalles reveladores que definen al personaje.

-Para algunos de los talleristas que se queden en Colombia después del taller, puede ser muy conveniente que vean a sus personajes en su casa, en el ambiente familiar, lejos del Festival de la Leyenda Vallenata, para que conozcan la otra faceta.

-Lo que no se debe hacer es pensar que la fiesta vallenata se reduce a lo que ocurre en la tarima, que a la larga es lo menos importante o lo más evidente.

-Es importante que en estas crónicas se oiga la música. Como son crónicas que tienen que ver con el folclor, deben conllevar la música de alguna manera: inclusión de algunas letras de canciones, descripciones, escenas en las que cante algún personaje, entre otros.

-¿Qué es lo que hace que uno escoja un tema? Puede ser un capricho. Los caprichos también valen. Uno tiene que ser consecuente con sus caprichos. Un capricho fue lo que le dio a Truman Capote cuando confió en su instinto porque leyó en un periódico que habían asesinado a la familia Clutter y pensó que de allí le salía un libro. Los demás se reían de él, pero ya sabemos en qué se convirtió ese capricho. También ocurre lo contrario: me han planteado temas que no me suenan, que no veo claros pero cuando los reporte me llevo una bofetada; o al revés, temas que me los pintan como una maravilla pero cuando los investigo resultan una idiotez.

Después, algunos talleristas —sobre todo los más experimentados o los que ya son editores en sus medios— descifraron las vicisitudes de lo que les esperaba:

-Tenemos un reto y es que como cada personaje que participa en este Festival tiene la agenda a tope, debemos ser capaces de convencerlos que nos regalen tiempo para que nos conversen y nos dejen entrar en sus vidas durante estos días.

-Debido a la variedad y profundidad de los temas que podemos reportear en este Festival o sobre el folclor vallenato, el momento dedicado a la inmersión habrá que cuidarlo mucho, sacarle el mayor provecho. Quizás veníamos con la idea romántica de «Hay, por fin, vamos a estar una semana investigando para una crónica, y luego la enviaremos»; pero ahora nos hemos dado cuenta que hay hora de cierre y que estamos bajo presión, que es casi lo mismo que estar escribiendo allá donde estamos, y esa presión puede ser el motor que nos puede ayudar.

Al salir de este primer consejo de redacción, la FNPI organizó una visita a la casa de Alberto Murgas, compositor vallenato y experto en acordeones, con el fin de que sus explicaciones en torno al instrumento principal de la música vallenata dieran más claridad sobre toda esta fiesta. Aquella visita duró cerca de dos horas. Murgas contó una breve reseña histórica sobre el acordeón y explicó las características de las varias versiones que ha tenido el instrumento a lo largo del siglo XX. Interpretó algunas de sus composiciones y cuadró entrevistas con talleristas que vieron en él un probable incentivo para la escritura de la crónica.

II.

En la mañana de la segunda jornada, Salcedo Ramos, a partir de una de sus crónicas, explicó el oficio del cronista y dio algunas herramientas para la reportería. Partió del hecho de que para todos los talleristas el Festival de la Leyenda Vallenata era una experiencia completamente desconocida y esto «es una situación que nos toca todo el tiempo», dijo, «porque no siempre tenemos el privilegio de escribir historias que conocíamos de antemano». Luego, narró su experiencia cuando fue enviado por la revista *Soho* para que hiciera una crónica de un personaje anónimo y representativo del país, en el departamento de La Guajira. Del relato se pudo concluir que todos sus planes previos de trabajo o las intenciones iniciales del

enfoque de la crónica cambiaron drásticamente tras sus dos primeras jornadas de inmersión. «¿A dónde quiero llegar?», dijo, «a una frase de John Lenon que sintetiza la lección: “La vida es todo aquello que te ocurre mientras tú estás ocupado en tus propios planes”. El periodismo consiste en eso, en descubrir cuál es el plan que la vida nos tiene mientras tratamos de seguir el plan que creíamos. Lo otro es forzar la realidad para que se parezca a lo que creíamos pero esa no es la idea. La idea es dejarse sorprender por la realidad. Cuando uno no conoce el lugar o el tema que abordará, como la mayoría de ustedes aquí en Valledupar, lo más adecuado es escuchar al lugareño y dejarse sorprender por lo que escucha».

Esta idea la reforzó contando otra anécdota que tenía que ver con otro encargo de la revista *Soho*. Esta vez lo mandaron a que hiciera una crónica sobre la persona que limpiaba el charco de sangre que dejaba un asesinato. Cuando Salcedo Ramos llegó a su primera cita con el responsable del tema en la Fiscalía, de entrada, el funcionario le explicó que nadie limpiaba la sangre de un crimen, que el sol y el agua de todos los días lo hacía. «En 30 segundos se me cayó el tema», dijo Salcedo Ramos. «¿Qué hacía? ¿Me iba a dormir? o ¿esperaba qué plan tenía la realidad para mí? Me quedé con los agentes de la Fiscalía y los acompañé a su trabajo para ver cómo era una de sus noches».

Después de ello, el maestro explicó que para un cronista freelancer, como él, el tema o la historia que le proponían desde la revista no podía ser un impedimento sino una oportunidad: «Si yo dijera: “esa idea no me gusta” o “esa propuesta no me gusta” pues me moría de hambre. Si un medio te contacta para que hagas tal o cual historia, uno tiene que ver cómo la hace, cómo resuelve la propuesta. Si uno dice: “No. Ese tema no”. ¡¿Cuál tema no?! Hay que ir allá y ver. Cualquier tema por pendejo que parezca puede ser una mina de oro».

En seguida, el maestro leyó la crónica de la noche con los agentes de la Fiscalía titulada «Cita a ciegas con la muerte» para después discutir las decisiones técnicas de su elaboración. Las conclusiones fueron las siguientes:

-Para acercarse a los personajes protagonistas de historias y esperar de ellos la confianza para que cuenten lo que a otros no le contarían hay que tener —y mostrar— una curiosidad genuina por sus vidas, por sus historias.

-Esta curiosidad genuina nos lleva a estar informados de antemano del contexto que rodea al personaje. Si el personaje canta, uno debe saber qué canta, mínimo debe conocer algunas de sus canciones. De lo contrario, el personaje puede pensar que si habla conmigo perderá su tiempo y el personaje nunca puede pensar que perderá su tiempo si habla conmigo.

-Cuando uno está en el trabajo de campo —en la selva, en el desierto, en un barrio pobre— vale más la empatía con su personaje que la aplicación de cualquier teoría.

-El rol de periodista debe ser lo más invisible que se pueda, nada ostentoso. Un chaleco con la marca del medio en la espalda te impone el rol de notario que, de una vez, genera distancia con el personaje.

-El buen periodismo consiste en saber administrar la gentileza. Sabemos que somos tiburones a la hora de encontrar la historia pero no podemos mostrarnos como tiburones.

-Al personaje hay que cuidarlo, consentirlo porque es la fuente de nuestra historia. Actitudes como mirar el reloj mientras él habla o mover las piernas mostrando afán hacen que lo que él tenga que contarnos no sea de la forma más adecuada.

-Hay que saber que no se puede preguntar lo esencial de entrada. Primero hay que dejar que el encuentro con el personaje sea natural. Luego veremos en qué momento preguntar lo que puede ser incómodo.

-Cuando un cronista tiene voz, el editor quiere que le cuente la historia con su voz. Cualquiera puede conseguir el dato pero no cualquiera puede narrarlo. Si el editor llama a Juan Villoro para que escriba una crónica en África, pues el editor quiere leer la voz y la visión de Juan Villoro. Si quisiera datos, entraba a internet y los tomaba.

-A los cronistas se les considera, en algunos casos, los fabuladores del asunto. Que no somos rigurosos en la investigación y que reemplazamos información por imaginación. Esa concepción está mandada a recoger. Como periodistas hay que buscar la información con el mismo cuidado que cualquier colega responsable lo haría y la crónica debe responder a las preguntas esenciales que un lector necesita para informarse.

-A la pregunta: ¿Hasta dónde es válido la aparición del narrador como personaje dentro de la crónica?, la respuesta es con otra pregunta: ¿Qué tan necesario es para la historia que el narrador esté en ella? Si la historia lo requiere, hay que incluirse. Pero hay que tenerle miedo al yo vanidoso que se incluye sin aportarle nada a la historia.

-A veces la inclusión del yo es más humilde que la privación del yo. Cuando digo «yo», estoy asumiendo todas las consecuencias de lo que ocurre, le estoy diciendo al lector «yo respondo por esto». Pero cuando no me menciono, soy Dios. La omnisciencia implica saberlo y verlo todo sin necesidad de explicarlo. Si hay escenas en las que el narrador participa y son reveladoras, úselas.

-Uno debe ganar dos veces: cuando hace el trabajo y cuando se lo pagan.

-La escritura de crónicas es un oficio, no es una cuestión de inspiración. Hay que encontrar la manera de hacerlo, de pegar una palabra detrás de otra, de pegar un dato detrás del otro. Hoy están aquí en Valledupar, mañana pueden estar investigando sobre el cultivo de palma de aceite y deben aprender de ese vegetal y reconocer sus colores, su textura y discutir con un palmicultor.

-Es recomendable que los diálogos con los personajes no sean institucionalizados, que no sean bajo el esquema pregunta respuesta. A veces es mejor que el personaje hable lo que quiera. Hay que crear una atmósfera para que el personaje sienta que puede decir lo que sabe sin esperar represalias y esa atmósfera está lejos de ser un interrogatorio casi judicial.

-Las buenas preguntas no son las más inteligentes. Son las que hagan hablar al personaje y esas, muchas veces, son las más estúpidas. No le tengan miedo a hacer preguntas estúpidas.

-No hay que dejarle ver al personaje que uno es amigo de él. Si el entrevistado piensa que yo soy amigo de él, se puede llevar una gran decepción. Yo voy a contar su historia pero mi propósito no es redimirlo.

-No hay que tenerle miedo a meter datos duros. No hay que lamentarlo. Finalmente, somos periodistas y la crónica necesita tener información que sustente la narración. Pero hay que saber meterlos, quizás en un momento de narración lúcida donde se noten poco. Hay que buscar la forma.

-Entre el momento en que se termina la reportería y el momento en que se inicia la escritura debe existir un momento que casi todo el mundo omite que es pensar la estructura, saber de dónde parto y para dónde voy.

-Luego, hay que pensar el párrafo de entrada, hay que pensarlo mucho pero también hay que creerle a la intuición. El dato que primero te llegó a la memoria es importante porque si te llegó a la memoria de primero es porque no es cualquier dato. Por eso digo que el dato más importante nunca está en la libreta de apuntes, está dentro de uno.

Después de la discusión, Salcedo Ramos sentenció que hasta el momento los talleristas se habían tomado la foto junto a la piscina y que de ahí en adelante les tocaba meterse y nadar, en alusión a que debían empezar el trabajo de campo. Antes de concluir la jornada, hubo una ronda de clínicas sobre la primera versión del enfoque de los temas que tenían los participantes. Cuando concluyó, el maestro insistió en que recordaran que sin importar que cada uno tuviera un plan de trabajo, la vida podía tener uno para cada uno y había que saber identificarlo y aprovecharlo.

III.

Tras día y medio de trabajo de campo, la sala de redacción volvió a reunirse. Fue en la tarde del viernes 1 de mayo. Salcedo Ramos propuso reflexionar en torno a lo que iba corrido de los días. Cómo les había ido en la reportería, cómo había sido el encuentro con los personajes, qué los había sorprendido de la ciudad y qué obstáculos habían tenido. Aclaró que sabía que Valledupar en pleno festival era un territorio muy difícil para el trabajo cómodo de oficina que la mayoría de reporteros hacían en sus países de procedencia, por eso enfatizó que «la fiesta no es un estorbo para el taller, es la motivación para el taller».

En efecto, los talleristas se estaban enfrentando a las condiciones reales de hacer cubrimiento periodístico en una ciudad que permanecía de fiesta las 24 horas del día, con un acceso limitado a internet, con poco acceso al teléfono móvil, con un desconocimiento total de las calles y en un calor que cada día rozaba los 35 grados centígrados. Muchos participantes tuvieron en estas condiciones verdaderos

problemas para llevar a cabo su trabajo pues estaban acostumbrados al oficio en condiciones básicas de una capital o de una ciudad que conocían.

De todos modos, la mayoría de los talleristas llegó con una visión más cercana de cada tema, de cada historia, lo que les suscitó preguntas que le hicieron al maestro. Problemas sobre los enfoques, sobre las fisuras de los personajes, sobre las relaciones con la fiesta vallenata, fueron las inquietudes más comunes. A pesar de estar en una sesión grupal, Salcedo Ramos se esforzó por responder pregunta por pregunta, caso por caso, lo que sirvió para que el grupo recibiera instrucciones generales de casos particulares.

Después, el maestro dio una explicación del uso de las escenas dentro de la escritura de crónicas. Dijo que servían para revelar el carácter de los personajes y por ello sólo se narraba con escenas lo que valía la pena. «Narrar una mañana cualquiera en la que el personaje se pare de la cama, se lave los dientes, se bañe y salga para el trabajo, puede no revelar nada importante en esa vida. Entonces, para qué escribir esa escena. Si una escena no revela el carácter del personaje puede ser prescindible», concluyó. «Pero no siempre se es testigo directo de las escenas. Las reglas de juego cambian cuando el cronista no presencia las escenas sino que se las cuentan; en este caso, para que la credibilidad del reportero no quede en duda hay que confirmar ese relato con otra fuente o no construir la escena sino resumirla en un dato», dijo. «Además, ver escenas reveladoras es una cuestión de paciencia. Si alguien quiere resolver las escenas para su crónica de un momento a otro, no lo conseguirá. Ver algo importante puede tardar no horas sino días».

Antes de terminar esa jornada, puso una canción de Rubén Blades llamada G.D.B.D. para mostrar cómo la música, en ocasiones, era un pretexto para contar una historia; ejemplo que podía servirle a los talleristas para entender muchas de las letras de composiciones vallenatas.

G.D.B.D.

Rubén Blades

Despiertas. No has podido dormir muy bien. Te levantas.
Caminas y pisas uno de los charcos de orine que el nuevo
perro ha dejado por toda la casa. Maldiciendo, entras al baño
brincando en una sola pierna, enciendes la luz y restriegas
el pie sobre la cubierta que tu esposa le puso al excusado.

Vas hasta la bañera blanca, abres los dos grifos del agua y controlas la temperatura. Levantas la cosa esa que no sabes cómo se llama y que hace que el agua salga por la regadera. Te bañas. No cantas. Sales de la tina. Te secas con una toalla que dice "Disneylandia". Te subes a una balanza que da siempre pesos diferentes, pero aproximados. Cuando te estás afeitando, suena el despertador. Tu mujer abre los ojos. Mira la hora. Lo apaga. Se levanta, de su lado de la cama. Cada uno tiene su lado de la cama. Cada uno tiene su lado en todo. Tú la sientes saliendo del cuarto, rumbo a la cocina. El vecino de arriba prendió el tocadisco. Terminas de afeitarte. Te limpias las cortaditas con papel higiénico que se te queda pegado a la piel. Te pones el desodorante, "24 horas de protección constante." Un poco de colonia para después de afeitarte. Te arde la cara. Sales del baño. Pisas otra vez el orine del perro. Le mientas la madre, en voz alta. Tu esposa, desde la cocina, te pregunta qué te pasa. Tú le explicas a gritos por qué no quieres otro perro en la casa. Mientras te secas el pie con la toalla mojada que dice "Disneylandia", ella se aparece y silenciosamente seca el charco de orine. Vas al closet y sacas la ropa que te vas a poner. Miras el reloj. Hueles el café. Te vistes. No encuentras la correa. Te haces la corbata dos veces porque la primera vez la parte de atrás te quedó más larga que la parte de adelante. Vas a la cocina. Tu esposa ya preparó tu desayuno. Le hablas otra vez del perro. Ella, sin contestarte, te recuerda que hay que pagar la cuenta de la luz y la matrícula de la escuela de los chiquillos. Cuelgas tu jacket del borde de la silla y te sientas en la mesa de la cocina. Tu esposa enciende la radio. Están transmitiendo las noticias. Mientras escuchas, mojas el pan en el café, como te enseñó tu papá cuando eras niño. Suena el teléfono. Tu esposa lo contesta. Es para tí. De la oficina. Hoy van a arrestar al tipo. Va un carro a recogerte. Que lo esperes abajo. Cuelgas el teléfono. Vas a tu cuarto. Abres la segunda gaveta del armario. Tu gaveta. Sacas tu libreta y los lentes negros. Vas a la cama. Levantas el colchón y sacas tu revólver. Vas a la cocina, tomas tu jacket y lo pones todo en el bolsillo de adentro. Tu esposa te observa. Le das un beso al espacio, al lado de la mejilla, que ella no devuelve, o sí? Abres la puerta y bajas por la escalera de madera, saltando los escalones de dos en dos. Llegas a la calle. Ves al camión recogiendo la basura. Aún está oscuro, pero huele a mañana, varón.

La sesión terminó con la instrucción de Salcedo Ramos sobre la necesidad de tener escrito un avance o el texto completo de la crónica del taller, con la intención de leerlo en una sesión grupal final, en la que el grupo pudiera discutir momentos

básicos de la escritura como el tono, la estructura, algo del estilo, y dejar claro un rumbo.

IV.

La sesión final del taller fue el domingo. Comenzó temprano en la mañana. Todos los textos se leyeron y fueron discutidos entre los participantes, siempre instruidos por Salcedo Ramos. Uno a uno, su discusión fue dejando conclusiones que los talleristas recuperaron para sí con el objeto de aplicarlas en el proceso de escritura que quedó pendiente hasta la entrega del texto final para la antología, así como para la publicación en sus respectivos medios de comunicación. En resumen, fueron las siguientes:

-Cuando hago trabajo de campo, no permito que me acompañe otro periodista. Porque ven las mismas cosas que veo yo pero tienen una versión distinta de cómo pensar la escritura y pueden venir los cuestionamientos.

-Julio Villanueva Chang dice que un buen cronista debe ser un traductor de significados profundos. Quiere decir que un buen cronista no sólo debe contar bien la historia sino, entre comillas, traducírsela a la gente porque las historias son una metáfora de algo que ocurre en la vida cotidiana. Una historia sólo es la punta del ovillo de algo mucho más grande que está detrás y que un buen cronista debe ver.

-Hitchcock decía: "Los protagonistas de mi película nunca saben lo mismo que el espectador de mi película". Aplicando eso a la escritura de crónicas podemos concluir que hay momentos en que yo como cronista se información que mis personajes no saben y se la doy al lector para que le vaya causando tensión. Y hay momentos en que tengo información que no le doy al lector pero que mi personaje conoce y puede ser usada más adelante.

-Un narrador tiene que ser un encantador, una persona con un gran poder de hipnosis, que con el uso del lenguaje sea capaz de dejar a un lector atornillado a la silla mientras lee. Un pequeño truco para lograrlo es darle una serie de pequeñas promesas al lector e ir resolviéndolas poco a poco en el texto.

-Cada historia debe tener unas necesidades narrativas interiores y el cronista debe descubrir cuáles son. Todas las historias no se pueden contar igual.

-Muchas veces pasa que uno llega con la libreta llena de notas, la grabadora llena de entrevistas y testimonios y uno cree tener todos los datos para comenzar a escribir y resulta que para iniciar el texto, uno quiere contar una escena pero esa, precisamente, no está bien detallada ni en los apuntes ni en los audios. Entonces, qué hace uno: comenzar a llamar por teléfono a las fuentes y empezar a preguntar los detalles que le hacen falta.

-La reportería de una historia puede extenderse cuanto se quiera. Puede no acabar nunca pero uno debe saber cuándo tiene suficiente para comenzar a escribir. Luego, cuando se publica la crónica aparece un aguafiestas con el dato más impactante de todos que debimos incluir.

-Cuando uno escribe una historia que ocurrió hace mucho tiempo, que uno no vio, y la escribe a manera de narrador omnisciente necesita investigar cuatro veces más. Pero cuando no hay manera de reconstruir con credibilidad esa historia pasada es mejor no hacer una narración sino reemplazarla por un dato. Es más creíble.

-¿Siempre es necesario escuchar la voz del personaje en el texto? Es bueno preguntárselo porque no todos los personajes tienen un discurso curioso, llamativo. Hay veces que no hablan mucho o que su voz no es muy influyente para la historia. A veces la voz del periodista es más importante para la narración que la voz del personaje. Entonces hay que sopesarlo.

-Joseph Pulitzer decía: "Hazlo reír o hazlo llorar". Es decir, tocar el corazón del lector. Para ello sirve mucho la inclusión de anécdotas jocosas o tristes. La anécdota tiene la fuerza del recuerdo y es un minimundo que te explica el universo.

-Cuando un cronista no ve una verdad distinta a la que ve un peatón está liquidado. Un peatón ve lo evidente. El cronista debe ser capaz de revelar lo que está detrás de lo evidente.

-No olviden que a pesar de que hablamos español, hay palabras que sólo se entienden en el país de origen. Localismos. Siempre tengan en cuenta que a la hora de escribir hay que ser universal, que lo que digas lo entiendan en todos los países donde se hable español. Entonces, lean con lupa y hagan los cambios necesarios para que todos podamos entender los textos.

-Siempre hay un dato que resume la vida de alguien. Empiecen a preguntarse si ya lo tienen. Siempre hay que preguntar por las anécdotas, por lo insólito, por lo curioso porque la realidad tiene cosas ridículas, a veces.

-Es bueno ejercitar la memoria. La mayoría de la gente se confía en lo técnico, en la grabadora. Y a veces toca trabajar con la sola memoria porque el momento no soporta el uso de una grabadora o de tomar apuntes en una libreta. Yo uso los tres: libreta de apuntes, grabadora y memoria.

-No olviden narrar los contrastes: si el personaje es un derrotado, narrar una escena donde gane; si el personaje es un cómico, narrar una donde esté llorando.

-Siempre sugiero que el cronista revise bien los apuntes, que los subraye, que planee la historia, que empiece con algo muy contundente, con algo que golpee de entrada, y que tenga claro que va a escribir en cada momento de la crónica, todo esto antes de comenzar a escribir.

-Cuando estén en sus países tratando de construir el texto final les van a servir mucho las fotos. Revísenlas, detállenlas, porque allí pueden darse cuenta de detalles que se les trastocan con el tiempo, que ahora piensan que los tienen claros pero que después se enredan, se difuminan. Entonces, las fotos les darán certezas de sus recuerdos.

-Hay un cabo que no quiero dejar suelto: cuando me han preguntado en este taller cómo contar historias si no se es Vargas Llosa, les respondo: siempre hay que tener algo qué decir. Si uno se sienta frente al computador y se pregunta ¿y ahora qué cuento? Es porque no tiene clara toda la historia. Si siempre se tiene la información para continuar, se darán cuenta de cómo seguir la escritura. Si uno se sienta a improvisar, es decir, si no tienes los datos, se muere frente al computador.

Una vez terminó esta ronda final de discusión, hubo un descanso de 30 minutos. Tiempo en el que el equipo de la FNPI ayudó a preparar la presentación final de las fotos del taller. Como ocurrió en el taller de crónica en Barranquilla, los reporteros gráficos montaron un archivo de Powerpoint con las mejores imágenes al que añadieron música. A esta presentación final fueron invitados varios de los expertos consultados, desde Julio Oñate hasta Alberto Murgas.

La noche concluyó con una comida de despedida en un restaurante de la ciudad y con la promesa de enviar las crónicas finales para optar por un espacio en el libro sobre las fiestas populares en Colombia.