

Amelia Serraller Calvo*

 <https://orcid.org/0000-0002-7753-5973>

Ryszard Kapuściński y su relación con el realismo mágico: vasos comunicantes¹

Resumen

Como género periodístico, el reportaje está determinado por el contexto en el que se crea, pero a diferencia de las noticias, no depende de la actualidad.

Por tanto, el reportero no está obligado a la brevedad y tiene vocación de estilo. Este es el caso de Ryszard Kapuściński (Pińsk, 1932-Varsovia, 2007), corresponsal de la Agencia de Prensa Polaca en tiempos de la República Popular de Polonia en América Latina, entre 1967 y 1972, cuando el boom literario latinoamericano estaba en su apogeo.

Después de esta experiencia, el reportero regresó varias veces al Nuevo Continente. Y si la principal influencia latinoamericana en Kapuściński fue realmente el estilo, el descubrimiento de un nuevo género, el llamado ¿periodismo mágico?

Palabras clave: realismo mágico, género, periodismo literario, objetivismo-ficción

* Dra., Universidad Complutense de Madrid Facultad de Filología: Madrid, Comunidad de Madrid; amelia.serraller@ufv.es, ameserra@ucm.es

1 Este artículo es el resultado de una estancia de investigación en Varsovia, como el publicado anteriormente en inglés "Ryszard Kapuściński and the fierce debate on Magical Journalism", *Konteksty Kultury*, Cracovia, n.º. 2022, pp. 395-406, al que sirve como ampliación y complemento.

Introducción

No es un oficio común el de reportero: resulta harto difícil separar la vida de la obra de un corresponsal de guerra, al tiempo que ambas están marcadas por la coyuntura política. Ese es el caso de Ryszard Kapuściński (Pińsk, 4 de marzo de 1932 - Varsovia, 23 de enero de 2007), quien se desdobra en sus reportajes, de los que suele ser narrador y protagonista. Por otra parte, la mitad de sus libros están escritos y publicados en plena Guerra Fría.

En ese sentido, a Kapuściński se le encuadra dentro de la Escuela Polaca del Reportaje, que recurría a la metáfora para criticar un sistema opresor sin que este la silenciase. Su lector modelo, también víctima del régimen comunista, estaba acostumbrado a captar las alusiones y descifrar los dobles sentidos. Así pues, cuando se hace famoso y se traducen sus textos, hay una gran distancia entre la mentalidad de su nuevo público y las motivaciones del autor.

A lo largo de su extensa carrera, el escritor y reportero demostró una extraordinaria capacidad para reinventarse, probando diferentes facetas y géneros. En concreto, el primer Kapuściński, estudiante de historia de 17 años, era poeta y mensajero; poco después, ya para la revista *El Estandarte de la Juventud*, debutó como reportero en 1951; en 1962, a los 30 años, se convierte en periodista literario que da forma a sus crónicas como corresponsal al publicar su primer libro, *La jungla polaca*; a partir de firmar en 1978 un retrato coral como *El Emperador*, devino en autor con vocación de estilo (se discute si su obra entra de lleno en la literatura o se queda en los límites del reportaje literario), y finalmente se erigió en pensador, con libros de marcado carácter filosófico y antropológico como la serie de *Lapidaria*, *Viajes con Heródoto* o *Encuentro con el otro*. Parece lógico que tantas metamorfosis causen incompreensión, especialmente cuando el último Kapuściński tuvo una proyección internacional imposible de controlar.

¿Y si muchos de los reproches al escritor y reportero fueran fruto de la descontextualización de su obra? Como corresponsal de una agencia de un país comunista no podía ejercer libremente su oficio, de ahí que las demandas de imparcialidad, precisión y transparencia por parte de críticos como Jack Shafer² o John Ryle (quien ya en 2001 caracterizó su obra como “un nuevo estilo de reportaje³”), sean difíciles de satisfacer y menosprecien el poder simbólico y el mérito artístico de la Escuela Polaca del Reportaje.

2 Shafer, J.: “The lies of Ryszard Kapuściński. Or, if you prefer, the magical realism of the now-departed master” (“Las mentiras de R.K. O, si lo prefieren, el realismo mágico del recién fallecido maestro”), *Slate Magazine*, 25 de enero de 2007, <http://www.slate.com/id/2158315/> (consultado por última vez: 21 de junio de 2022).

3 Ryle, J.: “A new style of reportage” visto en: <https://johnryle.com/?article=at-play-in-the-bush-of-ghosts> (consultado por última vez: 15 de julio de 2022).

Y es que la repercusión de “Kapu” ha estado siempre vinculada a su capacidad para generar debate, como demuestra el éxito de la biografía no autorizada *Kapuściński Non-Fiction*, escrita por su otrora discípulo Artur Domosławski en 2010.

De todos modos, Kapuściński cambió sus opiniones políticas a lo largo de su carrera. Esta circunstancia enriquece su personalidad, pero también dificulta su análisis. Por ejemplo, en sus primeros reportajes latinoamericanos, el autor polaco justifica la lucha armada en el caso de la pobreza y la exclusión social. De ahí que Domosławski considere que Kapuściński fue un auténtico creyente del comunismo, cuya obra es tan célebre como incomprendida.

Sin embargo, obras de madurez del reportero de Pińsk, como son *Apuntes desde la costa* (1980) o *El Imperio* (1993), demuestran que el reportero estaba lejos de ser un “fundamentalista” o un ingenuo.

¿Y si la influencia latinoamericana más profunda en Kapuściński no fuera política o sociológica, sino el estilo y el género elegidos? De hecho, llegó a un continente en un momento único: el llamado boom de la literatura hispanoamericana: García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska... la mayoría de sus máximos exponentes son escritores además de periodistas. Por último, cada vez son más los investigadores que califican sus reportajes de Periodismo Mágico.

El reportaje como género fronterizo

El acto de escribir siempre tiene algo de trascendente, porque es una forma de detener el tiempo y traspasar la barrera del espacio. Sin embargo, para que un texto sea literario ha de ser una creación elaborada. Además, el término literatura implica reconocimiento y prestigio.

El periodismo, sin embargo, es considerado tradicionalmente como mera disciplina o actividad profesional. Lo importante es su función, informar objetivamente sobre la actualidad. Sin embargo, todos los elementos mencionados son cuestionables: ¿el periodismo solo informa, está condenado a ser coyuntural? ¿Es posible la objetividad? Además, este concepto es insuficiente para abarcar todos sus géneros, tales como la columna de opinión, la reseña o el reportaje.

Como forma periodística, el reportaje viene determinado por el contexto en el que se elabora. Sitúa al lector en un tiempo y en un espacio concretos, pero, a diferencia de la noticia, no es rehén de la actualidad. Sirva de ejemplo la definición que aporta Martínez Albertos:

Es un relato periodístico –descriptivo o narrativo– de una cierta extensión y estilo literario muy personal en el que se intenta explicar cómo han sucedido unos hechos

actuales o recientes, aunque estos hechos no sean noticia en un sentido riguroso del concepto⁴.

Y ello porque el reportaje no se limita a referir un suceso, sino que es una indagación sobre sus causas (“se intenta explicar”, según la definición de Martínez Albertos). Se trata de una labor de investigación, en la que se interpreta la realidad, imprimiéndole un sentido.

Asimismo, la definición destaca la libertad creativa del reportero, que no está obligado a ser breve y, como autor, tiene vocación de estilo. Todo ello es lo que hace que volvamos una y otra vez a las obras de Truman Capote, Ernest Hemingway o Tom Wolfe, porque no pierden ni un ápice de vigencia ni de interés.

El lugar de Kapuściński en la historia del reportaje moderno

Todo autor tiene sus influencias, y si tiene cierta repercusión, se convierte él a su vez en una referencia. De ahí que no baste con considerar a Ryszard Kapuściński como el heredero de la larga tradición publicista y de la literatura documental en Polonia, sino también como un renovador del reportaje que creó escuela. Así caracterizan sus biógrafos Zygmunt Ziątek y Beata Nowacka esas dos facetas, tan complementarias:

Quando Kapuściński murió, Teresa Torańska⁵ dijo que “la escuela polaca del reportaje” había llegado a su final. Fue una afirmación más bien prematura. El autor de *El Emperador* fue, sin duda, su representante más destacado, pero afortunadamente no el único. Era un alumno aventajado de los antiguos maestros de ese género, Melchior Wańkowicz y Ksawery Pruszyński, un reportero que destacó entre los de su generación y un modelo para las futuras generaciones⁶.

Recordemos que aquellos “maestros del género” debutaron antes de la Segunda Guerra Mundial. Sin duda, la época de entreguerras es un momento de eclosión para el reportaje moderno. Entre 1922 y 1930 se configura el grupo soviético LEF⁷,

4 Martínez Albertos Luis (1992, p. 302).

5 Escritora y reportera polaca (1944-2013), famosa por su serie de entrevistas a diferentes líderes comunistas titulada *Ellos (Oni)*, por la que recibió en 2000 el Premio Ksawery Pruszyński del PEN Club polaco. Colaboradora del prestigioso suplemento *Gran Formato (Duży Format)* que el periódico polaco *Gazeta Wyborcza* dedica al reportaje entre los años 2000 y 2012.

6 Nowacka, B. y Ziątek, Z.: *Kapuściński, una biografía literaria*, p. 435.

7 Se trata de las siglas de Frente Izquierdista de las Artes, en ruso Levij Front Iskusstv o Левый Фронт Искусств, cuyo acrónimo coincide con la palabra león.

con una influyente revista homónima. En concreto, sus miembros (los escritores Boris Pasternak e Isaac Bábel; artistas como Aleksander Ródchenko y Vladímir Tatlin y cineastas como Serguéi Einsenstein y Dziga Vertov) abogan por enterrar la trama en favor de un “montaje de hechos”, con personas reales como protagonistas. Creían que géneros como la novela y el cuento eran anticuados, por lo que debían ser reemplazadas por el ensayo, el artículo periodístico, la fotografía y el “documento humano”⁸.

Tal era su afán que los teóricos de LEF propusieron sustituir la literatura por el periodismo. Así fue como alumbraron la “literatura documental”, un nuevo estilo que aspiraba a reflejar la vida tal cual es, sin ficciones, adornos ni artificios. De ahí los términos ruso literatura fakta (литература факта) y polaco literatura faktu, un arte que en ambos idiomas nace literal y literariamente “a partir de un hecho”, cuyo objetivo no es divertir, sino educar.

La imposición del Realismo socialista y las purgas truncaron la espectacular irrupción de este género factográfico en la Unión Soviética, encontrando, sin embargo, un campo abonado en Polonia, donde la literatura documental gozó de una enorme popularidad. Dejemos que el reportero y teórico del periodismo Krzysztof Kąkolewski, uno de los principales exponentes de la Escuela Polaca del Reportaje, nos explique este fenómeno:

A caballo entre los años veinte y treinta, la lengua polaca registró el término “reportaje” para designar las obras en la frontera entre las formas literarias y periodísticas. A dicho sustantivo se le empezó a dar también un sentido de término que designa un género de la crítica, la teoría y la historia de la literatura. En la terminología literaria apareció el concepto del método-reportaje como un rasgo característico de los géneros canónicos de la prosa literaria. El r.⁹ se convirtió en ingrediente de programas artísticos como el “nuevo realismo”, la “**nueva objetividad**”, el “autenticismo” y la “**literatura documental**”¹⁰.

8 Afirmo por ejemplo Tretyakov, en la enciclopedia <https://www.krugosvet.ru/enc/literatura/lef-levyy-front-iskusstv> (consultado por última vez: 13 de agosto de 2022, de ahí también hemos extraído la terminología): “No estamos a favor de la literatura documental como género estético... sino como método de trabajo utilitario-publicitario sobre los problemas de hoy” (Мы не за литературу факта как эстетический жанр... а за литературу факта как метод утилитарно-публицистической работы над сегодняшними проблемами). (Traducción Amelia Serraller)

9 Para respetar la abreviatura de reportaje del original.

10 Kąkolewski Krzysztof, en Brodzka Alina (coord. 1993, p. 281): “Na przełomie I. dwudziestych i trzydziestych utrwalił się w języku pol. wyraz „reportaż” jako nazwa utworu o cechach granicznych wobec form lit. i dziennikarskich. Nazwie tej zaczęto nadawać także znaczenie terminu gatunkowego w krytyce, teorii i historii literatury. W terminologii lit. pojawiło się pojęcie metody reportażowej jako cechy szczególnej w kanonicznych gatunkach prozy literackiej.

Observemos cómo la cultura alemana influye también en la literatura polaca de entreguerras, en concreto la corriente de la Nueva Objetividad o *Neue Sachlichkeit*, que surgió a principios de la década de los veinte como reacción al expresionismo. Por otra parte, hay elementos propios como el autenticismo, una corriente propia de la literatura polaca de entreguerras.

De hecho, la escritora Zofia Nałkowska empleó por primera vez el vocablo autenticismo en un artículo publicado en 1926. La autora detectaba rasgos como una mayor presencia de las biografías o el gusto por describir a los personajes y sus relaciones de forma directa, mediante los cuales estos textos dejaban en el lector “la sensación de la realidad vivida¹¹”. Algo que los emparentaba con la novela realista francesa del siglo XIX, cultivada por autores como Stendhal, Balzac o Zola, quienes aspiraban a que sus novelas pareciesen verdaderas tranches de vie.

A pesar de la repercusión del artículo, el autenticismo se codificaría mucho más tarde, en 1933, cuando surgió el grupo literario Extrarradio (*Przedmieście*), que llamaba a los escritores a salir a la calle, a convivir con el proletariado para poder reflejar en sus textos la realidad obrera. A Extrarradio pertenecían, entre otros, autores de la talla de Helena Boguszewska, Jerzy Kornacki, la propia Zofia Nałkowska, Halina Krahelska, Bruno Schulz, Józef Łobodowski y Jan Brzoza.

Precisamente Kornacki, al que cita Artur Hutnikiewicz (1988, p. 238), explicaba sus motivaciones, relacionándolas con el progreso de la ciencia y la necesidad de una literatura comprometida con su momento:

El espléndido desarrollo de las ciencias naturales, de la psicología, la sociología etc. hace de la literatura un arte que se limita exclusivamente a fantasear y mentir, sociología, etc., un arte un tanto lejano a la verdad de la vida (...) A la literatura polaca, más que a ninguna otra, le faltan valores universales, le faltan rasgos propios de la contemporaneidad, le falta una mirada valiente hacia el futuro: todo ello le puede dar una lección de vida a la literatura, esto es, explotar en toda su plenitud la observación artística de sucesos, ambientes y condiciones de la realidad actual¹².

Retomando la evolución del reportaje, entre sus primeros teóricos y críticos polacos destacan el también escritor Aleksander Wat y Stefania Skwarczyńska, dentro

R. stał się składnikiem programów artyst. takich jak `nowy realizm`, `nowa rzeczowość`, `autentyzm`, `literatura faktu`”. (Traducción A. S.).

¹¹ Hutnikiewicz Artur (1988, p. 237): “wrażenie rzeczywistości żytej”.

¹² “Wspaniały rozwój nauk przyrodniczych, psychologii, socjologii itp. czyni z literatury sztukę li tylko fantazjowania czy zakłamania, sztukę jakże daleką od prawdy życia (...). Literaturze polskiej bardziej niż każdej innej brak wartości ogólnoludzkich, brak cech współczesności, brak odważnego spojrzenia w przyszłość – wszystko to dać może literaturze lekcja życia, czyli wyzyskanie w całej pełni artystycznej obserwacji zdarzeń, środowisk i warunków dzisiejszej rzeczywistości”. (Traducción A. S.)

de lo que ella denominaba como “géneros fronterizos” y “literatura aplicada”¹³. El ya mencionado Kąkolewski detalla cómo en los círculos literarios más progresistas el reportaje se concebía como “una herramienta con la que documentar los procesos sociales para cubrir las necesidades de la lucha política”, así como “diagnósticos sobre la moralidad de la sociedad”, y llenaba las páginas del semanario *Noticias literarias (Wiadomości Literackie)*.

Wańkowicz, por su parte, preconizó un nuevo tipo de reportaje literario, que presentaba una verdad no lineal, sino esencial. Su foco de interés era también la colectividad, concediendo más importancia a la época que a los grandes nombres. En aras de la autenticidad, huye de la mitomanía. El buen reportero – nos dice en su libro de 1965 *Recién ordeñado (Prosto od krowy)* – ha de implicarse en el trabajo que lleva a cabo. Además, salpimentaba sus textos con anécdotas, regionalismos, arcaísmos e incluso neologismos (paradójicamente), además de hacer guiños a la publicidad.

La modernidad de Wańkowicz reside también en su visión de periodismo como un mosaico, tal y como el propio autor expuso en su obra *La frasca de La Fontaine (Karafka La Fontaine’a)*. No por casualidad el estilo de Kapuściński ha sido calificado por investigadores como Sarah Platt de “periodismo collage”¹⁴, o en palabras de Magdalena Horodecka, “colección de voces”¹⁵. Otro de los rasgos que le unen a Wańkowicz es la importancia que concede al lenguaje, elevando el reportaje a la categoría de la literatura.

Y es que precisamente en el período de entreguerras nos topamos con textos en la frontera entre los géneros, en concreto con “novelas-reportaje” de carácter subjetivo e historiográfico, mucho antes de que en 1958 el argentino Rodolfo Walsh desatara una revolución con *Operación masacre*, o de que naciera el Nuevo Periodismo norteamericano. Entre ellas destacan *Esas gentes (Ci ludzie, 1933)* de Helena Boguszewska, que es también coautora con Jerzy Kornacki de *Llevar las carretas el ladrillo (Jadą wozy z cegłą, 1935)*.

Durante la Segunda Guerra Mundial es el propio Wańkowicz quien fusiona el reportaje con la ficción y la exaltación del soldado polaco, como en su monumental obra *La batalla de Monte Cassino (Bitwa o Monte Cassino)*. Con ese ánimo patriótico el reportero Arkady Fiedler, antes especializado como Ferdynand Antoni Ossendowski en las relaciones de lugares exóticos, compuso su obra más reconocida, *Destacamento 303 (Dywizjon 303)*.

El mismo Kapuściński reflexionaba en una entrevista con el periodista polaco Bartosz Marzec sobre cómo le habían influido Wańkowicz y Pruszyński:

¹³ Gatunki pograniczne y literatura stosowana, respectivamente.

¹⁴ Visto en https://mhcommunicationsjournal.wordpress.com/2012/01/20/sarah_platt/ (Consultado por última vez: 13 de agosto de 2022).

¹⁵ Título de su libro sobre Kapuściński, *Zbieranie głosów*.

Tuve la suerte de conocer personalmente a ambos. Valoro especialmente al autor de *En la España roja*¹⁶, un gran innovador al que le debemos el **reportaje ensayístico**: éste se convirtió no sólo en un producto visual, sino también mental. Wańkowicz, por su parte, me enseñó que la vida no es una composición ya preparada, adecuada para ser descrita. Antes bien, hay que crear dicha composición mientras se construye el texto. No obstante, existe una diferencia fundamental entre nosotros: Wańkowicz prestaba una atención enorme al detalle, mientras que yo considero que la escritura ha de aspirar a la síntesis¹⁷.

Precisamente con su último gran experimento formal, el libro *El Imperio* (1993), Kapuściński consideraba que había creado un nuevo género. Para él, la mejor literatura del siglo XX está transida por el pensamiento y la reflexión filosóficos:

El Imperio es precisamente un ensayo. Mi forma de escribir ha evolucionado hacia lo que denomino el reportaje ensayístico. Los ensayos conforman toda la buena prosa del siglo XX. Así, *La montaña mágica* de Thomas Mann es un ensayo sobre el tiempo y la historia: el argumento es sólo el esqueleto que sostiene sus distintas partes. Actualmente, la prosa se bifurca en dos direcciones. Una de ellas es el ensayo, la otra es la ficcionalización. Lo mismo ocurre con el reportaje¹⁸.

Es decir, que la ficción incorpora elementos del ensayo. De ahí que, siguiendo la estela de Ksawery Pruszyński, *El Imperio* sea un “reportaje ensayístico”.

¹⁶ El libro-reportaje de Ksawery Pruszyński sobre la Guerra Civil Española, publicado en 1939.

¹⁷ De <http://Kapuściński.info/smierc-cesarza-reportazu.html>, consultado el 15 de mayo de 2018: „Obu miałem szczęście poznać osobiście. Szczególnie cenię autora *W czerwonej Hiszpanii*, wielkiego nowatora, któremu zawdzięczamy eseizację reportażu – stał się on nie tylko produktem oka, ale również umysłu. Z kolei Wańkowicz nauczył mnie, że życie nie jest gotową kompozycją nadającą się do opisanía. Tę kompozycją trzeba dopiero stworzyć, budując tekst. Jest jednak między nami zasadnicza różnica: Wańkowicz przywiązywał ogromną wagę do detali, ja uważam, że należy w pisarstwie dążyć do syntezy”.

¹⁸ <http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104867,7500834,Imperium.html>, consultado el 1 de abril de 2020: Versión digital de Kapuściński (2001): „*Imperium* jest właściwie esejem. Moje pisanie przeszło ewolucję, którą nazywam eseizacją reportażu. Cała dobra prosa XX wieku to eseje. *Czarodziejska góra* Tomasza Manna to esej o czasie i historii. Fabuła jest tylko szkieletem podtrzymującym różne jego części. Proza rozchodzi się obecnie w dwóch kierunkach. Jednym z nich jest eseizacja, drugim fabularyzacja. To samo dotyczy reportażu”.

La génesis del Realismo mágico

Como acabamos de exponer, el lado documental y realista de la prosa kapuscinskiana está profundamente arraigado en su propia tradición periodística. ¿Qué ocurre con su vertiente literaria? Me refiero a su cuidado por la forma, su gusto por la hipérbole y la adjetivación, que parecen impropios del rigor de la no ficción.

En cambio, desde Cervantes y el inicio de la novela moderna, la literatura juega a incorporar elementos y personajes reales a la ficción, y carece de problemas con los híbridos. Así, en los “Happy Twenties” del pasado siglo se creó un nuevo movimiento, el Realismo mágico. Un término que proviene de la pintura, ya que en 1925 el crítico de arte alemán Franz Roh (1890-1965) firmó el ensayo *Realismo mágico, post-expresionismo. Problemas de la pintura más reciente*, traducido al español y publicado en *Revista de Occidente* (1927)

El primer referente literario de este estilo se debe al novelista Massimo Bontempelli (1878-1960). Desde las páginas de su revista *900*, en la que también publicaba Curzio Malaparte, Bontempelli difundió la noción de Realismo mágico entre los años 1926 y 1929. El italiano la aplicaba para describir sus novelas del popular ciclo *Vida intensa* (1919). Su estilo se aleja de los convencionalismos de la época, y ha sido equiparado al del escritor francés Anatole France. No obstante, en Italia el término se confundió con el de Novecento.

Por otra parte, en la década de los treinta surgen corrientes similares en Holanda y Estados Unidos. Sin embargo, el concepto reaparece de nuevo en 1943, como glosa a una exposición en el MOMA, si bien no goza de gran repercusión: la crítica de la época o bien ignora el término, o lo confunde con el surrealismo. Todo ello a pesar de que se establece la siguiente distinción: mientras que el Realismo mágico trata de sucesos improbables, el surrealismo presenta hechos que son directamente imposibles. También en el primero se quiere ver un contraste con la desesperación y la angustia vital, características del existencialismo, en pos de una concepción del mundo más optimista.

Cuatro años después Arturo Úslar Pietri publica el ensayo *Letras y hombres de Venezuela* (1947), en el que sostiene lo siguiente:

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podrá llamarse un Realismo mágico¹⁹.

Casi simultáneamente, Alejo Carpentier publica en 1949 la novela *El reino de este mundo*, que buena parte de la crítica considera como la pionera del movimiento.

¹⁹ Bravo Víctor (1991, p. 14-15).

En su prólogo, Carpentier se pregunta “¿Qué es la historia de América Latina sino una crónica de lo maravilloso en lo real?”²⁰ De esta forma, acuña el término de “lo real maravilloso” para la búsqueda de elementos mágicos dentro de la realidad. Afirma el autor cubano que “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad²¹”.

Se ha discutido mucho sobre la equivalencia entre “lo real maravilloso” y el “Realismo mágico”. Si bien para el estudioso venezolano Víctor Bravo son intercambiables, puesto que surgen casi a la vez, otro sector de la crítica traza distinciones sutiles entre ambas nociones. De manera que lo real maravilloso no es una tendencia internacional ni tampoco está limitada cronológicamente, a diferencia del Realismo mágico, que incluye a escritores de otros continentes como pueden ser Salman Rushdie y Günter Grass.

Lo real maravilloso, además, procede de las raíces indígenas y africanas del Nuevo Continente, patentes tanto en la literatura colonial como en las novelas de Alejo Carpentier y del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias. En ellas, los aspectos espirituales o míticos son parte de la cultura y las creencias de los personajes. Sin embargo, en el Realismo mágico el mundo es el espacio de lo increíble e inesperado. Formalmente la diferencia es más evidente, porque este último destaca por su prosa clara y precisa, cuando la de lo real maravilloso presenta una exuberancia equiparable al Barroco.

De hecho, para los autores de lo real maravilloso, los personajes autóctonos e indígenas de Cuba, Guatemala o Brasil creen en los aspectos espirituales o míticos de sus culturas. En cambio, en el Realismo mágico el mundo es el espacio de lo increíble e inesperado, que ocurre de manera fortuita.

Por su parte, Úslar Pietri considera que la fusión entre lo real y lo fantástico apareció entre 1930 y 1940, alcanzando su punto culminante entre los años 1960 y 1970. El cambio de paradigma está también relacionado con la coyuntura política y las demandas de los lectores y del mercado editorial, según explica José Miguel Oviedo. Veamos cómo refiere el investigador peruano la eclosión o el “boom” de la literatura latinoamericana, así como sus dos fases:

El “boom” fue, en primer lugar, una notable conjunción de grandes novelas a mediados de la década de los sesenta y una revaloración de obras, no menos importantes, que habían sido soslayadas o leídas en distinto contexto. El “boom” funcionó como un imán que concentró la atención sobre un puñado de nuevos autores y sobre sus inmediatos maestros, creando así un diseño o mapa que redefinió nuestra literatura, específicamente la novela; es decir, hubo un sustancial cambio en la relación de fuerzas sociales, culturales y estéticas que dan origen a nuestra creación literaria.

²⁰ Carpentier Alejo (2004, p. 12).

²¹ *Ibidem*.

Este cambio no sólo consistió en el redescubrimiento o la aparición de ciertos autores contemporáneos –los mayores habían estado activos desde los años treinta y cuarenta, como Asturias (18-02-1901) y Carpentier (19-02-1903)–, sino el surgimiento de una nueva y más amplia capa de lectores, de un auge editorial dentro y fuera del continente y de una especie de expectativa histórica despertada por la naciente Revolución cubana. La consolidación de estos tres aspectos explica la rápida difusión que alcanzó todo lo que venía presentado bajo el membrete del “boom”²².

Cuando Oviedo alude al “auge editorial” se refiere a la visión comercial que tuvieron dos grandes personajes de la vida cultural barcelonesa a mediados de los años sesenta del pasado siglo, cuando en España imperaba el realismo social desde la posguerra, y los lectores necesitaban un cambio. De un lado, el editor Carlos Barral, uno de los padres del también llamado boom sudamericano, descubrió con su sello Seix Barral a Julio Cortázar, Alfredo Bryce Echenique o Mario Vargas Llosa y, sin embargo, rechazó editar *Cien años de soledad*; de otro, la agente literaria Carmen Balcells, que representaba a García Márquez, Mario Vargas Llosa (vecinos ambos pues sus casas ocupaban la misma esquina en el barrio de Sarrià de la Ciudad Condal, entre 1970 y 1974²³), Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Pablo Neruda, Álvaro Mutis, Jorge Edwards...

Lo característico del realismo mágico es que el narrador introduce hechos improbables con total naturalidad. Como lo real se fusiona y entremezcla con lo imaginario, al lector le resulta difícil distinguir ambos planos. El Realismo mágico describe lo que entre los lectores extranjeros resultaba extraordinario y fantástico, pero era mucho más cotidiano en América Latina (países asolados por catástrofes naturales como huracanes o terremotos; creencias, supersticiones y tradiciones ocultas como la santería o las posesiones; en lo político y social, la guerrilla y las revoluciones...) Paradójicamente, pues, el asombro surge de incorporar los elementos sorprendentes y oníricos de forma espontánea, con lo que realidad y fantasía se confunden.

Suele decirse asimismo que el Realismo mágico es el resultado de la dialéctica entre dos cosmovisiones que convivían en América Latina: la tecnología y el acervo tradicional, en el que la superstición ocupa un lugar destacado. Entre sus antecedentes literarios cabe citar las nouvelles de José de la Cuadra, como *La tigre* (1930), a Demetrio Aguilera Malta con obras como *Don Goyo* (1933) y *La isla virgen* (1942), y finalmente la prosa de la escritora chilena María Luisa Bombal, concretamente su cuento *El árbol* (1931) y sus novelas *La última niebla* (1934) y *La amortajada* (1938).

²² Oviedo José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 4: De Borges al presente*, Alianza, Madrid, 2012, p. 288.

²³ García Márquez residía en C/ Caponata n° 6, mientras que Vargas Llosa vivía pared con pared, en la C/ Osi n° 50.

Así, se pueden distinguir tres momentos en la conceptualización del término: el de Roh, aplicado a la pintura; luego el de Úslar Pietri y Carpentier que supone su trasvase a la literatura, y el “crítico académico”, según la periodista colombiana Camila Villate Rodríguez. Veamos cómo esta última caracteriza la etapa final:

En 1975, en el XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, su discusión principal se dio alrededor del Realismo mágico. Este tercer momento comenzó con el artículo realizado por Ángel Flores en 1955, “El Realismo Mágico en la ficción hispanoamericana” (“Magic Realism in Spanish American Fiction”), publicado en la Revista Hispania. Sin embargo, cobra mayor fuerza en los años sesenta, cuando la crítica buscaba las raíces hispanoamericanas de la novela del boom y trata de explicar el carácter experimental de estas últimas. En esta década se presentó también el trabajo de Luis Leal “El Realismo Mágico en la Literatura hispanoamericana” (“Magic Realism in Spanish American Literature”) en 1967, en el cual se objetan varios de los estipulados de Flores, especialmente el que tiene que ver con incluir el término ficción dentro del Realismo mágico²⁴.

Se da la circunstancia de que muchos de los autores del Realismo mágico, con los dos premios Nobel Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa como buques insignia, son tanto escritores como periodistas.

Resulta sumamente interesante, sin embargo, cómo dos escritores que se conocían bien, y a los que se les ubica dentro de la misma generación y corriente, tienen ideologías contrarias y una visión completamente opuesta sobre la dialéctica entre la no ficción y la creación literaria.

Así, para el peruano el periodismo no es equiparable a la literatura, y lo trata por tanto como un importante complemento a su actividad como escritor. Ello no es óbice para que los medios de comunicación sean el reflejo de la salud política de un país: la libertad de prensa –sostiene Vargas Llosa– es a la vez resultado y garantía de una democracia sana. No lo considera atemporal, imperecedero ni elevado como sucede con el arte, pero sí un importante ejercicio de transparencia y civismo, además de una escuela en la que aprendió y continúa desarrollando el noble oficio de escribir:

Desde que mi padre me consiguió un trabajo en la sección de local de *La Crónica* de Lima el periodismo ha sido un compañero leal, fascinante y fecundo de mi vocación literaria, desde sucesos a deportes, desde información internacional hasta editoriales y artículos.

²⁴ Villate Rodríguez Camila, consultado en <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis42.pdf> el 1 de julio de 2021.

Todas las dictaduras, de derechas y de izquierdas, practican la censura y usan el chantaje, la intimidación o el soborno para controlar el flujo de información. Se puede medir la salud democrática de un país evaluando la diversidad de opiniones, la libertad de expresión y el espíritu crítico de sus diversos medios de comunicación. Es algo que parece obvio, pero que no se puede perder de vista si se quiere frenar cualquier intento de restringir la libertad de prensa, y también si se quiere evitar el periodismo sensacionalista²⁵.

Conviene hacer dos aclaraciones biográficas para resaltar el peso del periodismo en la obra del Nobel peruano. Vargas Llosa tenía quince años cuando su padre le consiguió su primer empleo en prensa y en la actualidad, más de sesenta años después, sigue colaborando con el periódico *El País*. De hecho, ha cultivado todos sus géneros o modalidades, a excepción de la crónica de espectáculos.

Su visión del periodismo es por tanto la tradicional, que considera que el pacto de veracidad con el lector es la esencia misma del género, una frontera cuyos artifices jamás deberían cruzar. Por tanto, aquél “la prensa debe ser objetiva, ajustarse a los hechos y buscar sistemáticamente la verdad²⁶”.

Según esta concepción, que Vargas Llosa comparte, por ejemplo, con Timothy Garton Ash, Salman Rushdie o Jack Shafer, la objetividad no es un ideal inalcanzable. Se trata, por el contrario, de un compromiso con el lector que resulta indispensable. Para el peruano hay cabida para cierta subjetividad en la prensa, siempre y cuando el contexto no dé lugar a dudas. Por ejemplo, una columna de opinión o una reseña. En consecuencia, los periodistas “tienen que establecer una clara frontera entre información, opinión e interpretación para que el lector se pueda formar su propia idea de lo que pasa²⁷”.

Sus argumentos están impecablemente formulados, pero contrastan con otro concepto del periodismo, por el fallecido García Márquez o por creadores como Truman Capote o Tom Wolfe, que justamente lo contrario. Así lo expresaba “Gabo” en 1998, en una entrevista que concedió para el documental “La escritura embrujada”:

Yo diría que llegué al periodismo porque consideraba que el asunto no era de literatura, el asunto era contar cosas. Y que dentro de esa concepción, el periodismo hay que considerarlo como un género literario, sobre todo el reportaje. Ése es un pleito que me traigo yo porque los mismos periodistas se niegan a aceptar que el reportaje es un

²⁵ Texto del discurso de agradecimiento de Vargas Llosa al recibir en Nueva York el Premio Cabot, el 12 de octubre de 2006, y publicado al día siguiente en *El País*, consultado el 1 de julio de 2014: http://elpais.com/diario/2006/10/13/sociedad/1160690409_850215.html

²⁶ Vid supra.

²⁷ *Ibidem*.

género literario. Inclusive, en el fondo de su alma lo ven con un cierto menosprecio. Y, yo diría una cosa, un reportaje es un cuento totalmente fundado en la realidad. Como el cuento tiene unas bases, sin lugar a dudas, fundadas en la realidad. La ficción... Ninguna ficción es totalmente inventada. Siempre son elaboraciones de experiencias. Entonces, por la misma forma en que yo llegué al periodismo me doy cuenta que ese mismo proceso es una etapa más de mi aprendizaje, no digamos literario, sino del desarrollo de mi vocación definitiva de contar. De contar cosas²⁸.

Lo que el escritor colombiano expresa en un lenguaje bello y sencillo, es que el esqueleto de un reportaje es igual que el de un relato. Ambos se nutren de la realidad, pero nunca podrán sustituirla o atraparla completamente. El ejercicio del periodismo también puede ser un arte, véanse las crónicas del propio García Márquez. Sus reportajes han sido cuidadosamente recopilados en libros como *Relato de un naufrago* (1970), *Cuando era feliz e indocumentado* (1973), *Viaje por los países socialistas* (1978), *Textos costeños* (1981), *Entre cachacos* (1982) o *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile* (1986), porque su calidad literaria hace que no tengan fecha de caducidad. Por tanto, resultan ser algo más que noticias obsoletas, un pasatiempo o el prosaico sustento de un escritor.

Ardua tarea saber cuál de las dos posturas es más honesta o considerada con el lector. Los partidarios de la fidelidad a ultranza rinden culto a su verdad, y tomar esta como la realidad en términos absolutos es tan fascinante, como peligroso y empobrecedor para la opinión pública. ¿Debería haber un solo tipo de periodismo, una única forma de ejercerlo y narrar los grandes conflictos, como es en la actualidad la terrible guerra en Ucrania? ¿Y cómo habría de ser ese relato ideal e imparcial?

No obstante, los defensores de la belleza asumen la imposibilidad de la objetividad, pero modificar datos y hechos en aras de la estética, el interés o la persuasión no sólo elimina la frontera entre el periodismo y la literatura, sino también la de ambos con la propaganda.

El periodismo mágico, una etiqueta controvertida

El periodismo es el arte de lo concreto, de la precisión. Por eso, el reportero Jack Shafer titula su diatriba “Las mentiras de Ryszard Kapuściński”. O, si lo prefieres, el “periodismo mágico” del ahora fallecido escritor polaco. Es evidente que para el reportero norteamericano el “Realismo mágico” es literatura, y no tiene cabida en el periodismo.

²⁸ Fragmento del documental transcrito en: <http://omaidi.fr/ocio/spip.php?article92376&lang=es>

De otro lado se sitúa la también periodista Meghan O'Rourke cuando cuestiona la posibilidad de una veracidad total:

Separando de forma estricta realidad y ficción, hacemos que los periodistas literarios cojeen innecesariamente. Mientras que la ficción es un género inclusivo, uno que permite que sus convenciones sean violadas, el periodismo se sustenta en un sistema de convenciones creado para garantizar la objetividad⁴.

Prosigue la autora neoyorquina mencionando las investigaciones que demuestran que los testigos suelen ser poco fiables en su relato de los hechos. ¿Qué hacer entonces cuando alguien no presencia un suceso, sino que intenta reconstruirlo? Porque al documentarse se encontrará inevitablemente con distintas versiones entre las que tendrá que elegir, o que superpondrá conformándose la suya propia. Por ende, si vivimos algo en carne propia, tampoco somos una fuente cien por cien fiable, especialmente en el caso de los sucesos traumáticos.

Sobre los peligros que acarrea la memoria, afirma el escritor Antonio Muñoz Molina:

Tampoco las imágenes que mejor conservamos o que más lealmente vienen a nosotros son nada de fiar, si las examinamos con un poco de perspicacia o de recelo. Creyendo recordar, honradamente dedicados a ello, con mucha frecuencia estamos inventando, o recordando recuerdos y no hechos reales, copias de otras copias mediocres o ya parcialmente falsificadas (...). Uno tiende a ver no lo que tiene delante de los ojos, sino aquello que está dispuesto a ver y adiestrado para distinguir. Uno suele encontrar los recuerdos que previamente buscaba, y creyendo ser un memorialista está actuando como un fabulador²⁹.

De hecho, el debate sobre los límites entre el periodismo y la literatura puede llevarnos a un callejón sin salida. Porque si abogamos por el pacto de veracidad, no podremos pronunciarnos con seguridad sobre nada, y le será difícil a los lectores entender un mensaje tan vacilante. Sin embargo, si adoptamos una postura relativista que niega que existan verdades, esa actitud puede fácilmente desembocar en la falta de rigor, la manipulación consciente e incluso en la propaganda.

En conclusión, mientras no se establezca un canon, una serie de reglas o una especie de deontología o “juramento hipocrático” de la profesión de periodista, sólo podemos opinar acerca de cómo éste debería ser y operar. Difícil, entre tanto, aportar algo más allá de los personalismos.

²⁹ Muñoz Molina Antonio, *Memoria y ficción*, [en:] Ruiz Vargas, José María, *Claves para la memoria*, Trotta, Madrid 1997, pp. 57-66.

No quisiéramos dejar escapar la oportunidad de sumarnos a la polémica haciendo nuestras estas palabras de Neil Ascherson, que abogan por una distinción entre la producción literaria y los textos que el periodista polaco publicaba en prensa, que, a día de hoy, nadie cuestiona:

Ryszard Kapuściński llevaba dos cuadernos cuando estaba de viaje. Uno era para su trabajo como reportero de una agencia, (...) batallando para recopilar historias cuya transmisión no estaba incluida en la retribución en la mísera divisa comunista que recibía desde Varsovia. El otro era para su vocación de escritor, extrayendo un sentido reflexivo, creativo, a menudo lírico de lo que estaba experimentando³.

Finalmente, Ascherson invoca a no confundir el periodismo con sus libros, como habría hecho Domosławski.

En una línea similar se encuentra William Brand, el traductor del escritor y periodista a la lengua inglesa, cuando sostiene:

Los norteamericanos a veces son mezquinos. La primera pregunta que hacen sobre un libro es: “¿es ficción o no ficción?” (...) A veces, los críticos muestran la misma mentalidad que el abogado de la editorial Harcourt que exigía las declaraciones de los protagonistas de *El Emperador* firmadas ante notario. Sin embargo, esto no deja de ser un fenómeno marginal⁴.

Lo que no podemos dejar de resaltar es que Kapuściński no es el primer escritor y periodista cuyo prestigio se pone en entredicho: antes que él Truman Capote, Hunter S. Thompson y Gabriel García Márquez, entre otros, han sido objeto de similares críticas. Pongamos de ejemplo el siguiente análisis de la autoría de su novela testimonio *A sangre fría*: “Capote no sólo manipuló los hechos, sino que llegó a falsearlos para que pudieran adaptarse a su particular visión de la realidad⁵”.

Con todo, lo más interesante es que las libertades que se toma el escritor norteamericano no necesariamente le desvalorizan, ni modifican la naturaleza híbrida de su obra maestra, que sigue perteneciendo a la literatura de no ficción:

In Cold Blood permanecerá de forma convencional como “non-fiction novel” o como una de las mejores muestras del New Journalism. Y es justo que así sea, siempre que se tenga en cuenta que traicionó todos los principios de uno y otro concepto. Atacarla achacándole muy poco rigor periodístico o recordando el incomprensible comportamiento del autor con respecto al destino de Percy y Dick, es simplemente exigirle unas cualidades que no tiene por qué poseer³⁰.

³⁰ En González de la Aleja, M., *Ficción y Nuevo Periodismo en la obra de Truman Capote*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1990, p. 77.

Esta reflexión tan viva e iconoclasta, sería inaceptable por los partidarios de un periodismo puro, cuyo valor supremo es la imparcialidad y el rigor informativo. Un ejercicio de la profesión loable, honesto e intachable, pero también un tanto impersonal, inocuo y, en ocasiones, vacío. Así lo explicaba el propio Kapuściński a uno de sus seguidores, el periodista y reportero catalán Llàtzer Moix, en 1989. Se trata, ni más ni menos, de la primera entrevista que se le hizo al polaco en España, publicada por *La Vanguardia*:

No creo en la objetividad a la americana. Creo en la búsqueda de la verdad. Son conceptos distintos. Para mí el periodismo consiste en, por un lado, buscar la información directamente donde se producen los conflictos y, por otra, en una buena preparación. Si no sabes nada no puedes ser objetivo. (...) Yo, por formación académica soy historiador. Pero he estudiado también sociología y economía. He hecho acopio de conocimientos, porque creo que sólo así se alcanza la objetividad. Desgraciadamente, creo que son pocos los periodistas que afrontan su profesión así, como si se tratara de un reto científico⁴.

Se trata de su respuesta a una interesante pregunta de Moix acerca de las reservas de algunos críticos norteamericanos. De ahí la mención al concepto de objetividad en boga en Estados Unidos. Claro que su coherente explicación, un tanto idealista, se contradice con su propia práctica, real y por tanto humana e imperfecta. Un africanista como John Ryle puso de manifiesto que a Kapuściński le faltaba un cierto bagaje previo y conocimientos sobre África:

Hay otras imprecisiones en *El Emperador*. Se nos dice que Haile Selassie no leía libros (...) En realidad, sin embargo, Haile Selassie era extraordinariamente culto, tanto en amhárico como en francés. Poseía una gran biblioteca en la que pasaba largos periodos de tiempo, y proporcionaba copiosos comentarios por escrito a los manuscritos que se le presentaban. Parece poco probable que sus propios sirvientes de palacio no lo supieran. (...) El propio Kapuściński describe que uno de sus informantes le llevó el primer volumen de la autobiografía de Haile Selassie, en la traducción al inglés del erudito etíope Edward Ullendorff. Pero el hecho, según el relato de Kapuściński, tiene lugar en 1974, y la traducción de Ullendorff no apareció hasta dos años después, en 1976. Así que esto tampoco puede haber ocurrido como se describe³¹.

³¹ De Ryle, J.: <https://johnryle.com/?article=at-play-in-the-bush-of-ghosts> "There are other implausibilities in *The Emperor*. We are told that Haile Selassie did not read books (...) In reality, though, Haile Selassie was unusually well-read, both in Amharic and in French. He possessed a large library where he spent long periods of time, and provided copious written comments on manuscripts submitted to him. It seems unlikely that his own palace servants could have been unaware of this. (...) Kapuściński himself describes one of his informants bringing him the first

Para el historiador británico Timothy Garton Ash, Ryle sostenía que Kapuściński tiende al llamado “barroco tropical”, “un estilo en el que todo se vuelve más exótico, salvaje, descontrolado, extremo y, por qué no decirlo, oriental”³². Tal y como hemos visto, se trata de una caracterización muy similar a la que los especialistas hacen de “lo real maravilloso”, o las novelas llenas de sensualidad y barroquismo de Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias.

Otra postura crítica con “Kapu”, solo que bastante más admirativa y entusiasta, es la del escritor Salman Rushdie. Este comienza lamentando que en *El Emperador* se manipule e idealice la muerte de Haile Selassie. Así, el monarca no murió como rey, descansando tranquilamente en su lecho, sino que fue estrangulado por los partidarios de Mengistu. No obstante, según Rushdie, ello no empaña la calidad y plasticidad de Kapuściński:

Ryszard esquivó la mirada cuando le comenté esto y se negó a discutirlo, acogiéndose a su condición de artista, a que su versión era la que mejor funcionaba como libro, lo cual está bien si uno no pretende estar contando la verdad. Así que se cuestiona la precisión de parte de lo que relata, pero nunca su belleza: ésta es incuestionable³³.

Este cambio, siendo una ruptura del pacto de la veracidad, se justifica si entendemos que el libro no es solo un documento, sino también una alegoría de la Polonia Popular. Pensemos que, en el momento de su publicación, era obvio que Selassie había muerto asesinado. Es por eso que un final que describa el magnicidio del Negus bien podría interpretarse como una profecía o vaticinio aplicable a Polonia, incluso como una forma de incitar a la violencia. No en vano *El Emperador* se sirve de la lejana Etiopía para a la vez denunciar indirectamente los abusos de poder y el servilismo de sus adláteres. Aspecto que reconoce el propio John Ryle, a pesar de su disgusto por las inexactitudes del libro:

volume of Haile Selassie’s autobiography, in the English translation by the Ethiopianist scholar Edward Ullendorff. But the event, by Kapuściński’s account, is taking place in 1974, and Ullendorff’s translation did not appear until two years later, in 1976. So this cannot have happened as described either”. (Traducción A. S.)

³² Garton Ash Timothy: “La polémica creatividad de Kapuściński”, *El País*, 12 de marzo de 2010, p. 33. (Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia).

³³ “Ryszard looked cross, when I told him this, and he refused to discuss it and took the refuge of the artist, that his version was what worked best as a book, which is fine if you’re not claiming to be telling the truth. So, there is this question of the accuracy of some of the reporting, though never of the beauty of it – that’s beyond question”. Entrevista a Salman Rushdie de Lawrence Weschler, *Virginia Quaterly Review*, volumen 84, número 1, invierno de 2008, p. 200, <http://www.vqronline.org/vqr-symposium/emperor%E2%80%99s-deathbed-exchange>. Consultada el 1 de abril de 2019. (Traducción A. S.)

En respuesta a estas críticas, se ha argumentado que El Emperador no pretende hablar de Etiopía en absoluto, que es una alegoría del poder comunista en Polonia o de los regímenes autocráticos en general. Ciertamente, el libro se nutre y profundiza con tales paralelismos (...) Algunos apologistas de El Emperador lo han situado, concretamente, en un género literario polaco en el que la disidencia se disfraza de prosa descriptiva, y Kapuściński ha respaldado posteriormente esta interpretación.

Sin embargo, en el propio libro no hay ningún indicio de que esté destinado a ser leído como una alegoría, como un relato de un viajero o una parábola³⁴.

No obstante, esa es una de las características del arte en un régimen sin libertad de expresión, en general, y de la Escuela Polaca del Reportaje en particular. No exponer las verdaderas intenciones críticas del autor para burlar la censura. Este mensaje cifrado o juego crea una complicidad inmediata con el lector o espectador, porque le trata como un adulto inteligente, capaz de “leer entre líneas”, y por tanto exige una recepción muy atenta. Si se quiere ser publicado o difundido, no es posible revelar este carácter alegórico porque el contenido ha de parecer inocuo para no provocar las iras del censor o inquisidor de turno.

Por otro lado, la riqueza del libro, al igual que sucede con el realismo mágico, reside en la riqueza ambigua de su contenido. Explicarlo sería adoptar una actitud paternalista, de superioridad hacia el lector. Pero también significaría acotar y limitar las múltiples lecturas. Así, provocar extrañeza es una de las claves para dejar huella en el lector, así como los diferentes niveles interpretativos. Este choque entre fantasía y verdad aviva la atención del lector, forzándole a hacerse preguntas, ergo a cuestionar tanto la realidad como el discurso narrativo.

Resulta sorprendente que Ryle no tenga en cuenta ni la coyuntura política ni las convenciones del género. Si “Kapu” hubiera explicado que su libro retrataba los excesos del poder comunes a Etiopía y la Polonia Popular, el gobierno comunista polaco habría prohibido *El Emperador*. Por otro lado, la inconsciencia que demuestra probablemente diga mucho de Ryle como científico y especialista, que valora la precisión por encima de todo. Si bien conoce los temas con una profundidad que ningún periodista podrá alcanzar jamás, escribe todo de forma plana y literal,

³⁴ De Ryle, J.: <https://johnryle.com/?article=at-play-in-the-bush-of-ghosts>: “In answer to such criticisms it has been argued that *The Emperor* is not meant to be about Ethiopia at all, that it is an allegory of Communist power in Poland, or of autocratic regimes in general. Certainly, the book is informed and deepened by such parallels (...) Some apologists for *The Emperor* have located it, specifically, in a Polish literary genre where dissent masquerades as descriptive prose, and Kapuściński has subsequently endorsed this interpretation.

Yet there is no indication in the book itself that it is meant to be read as an allegory, or as a traveller’s tale, or a parable”. (Traducción A. S.)

con un solo nivel interpretativo y totalmente ajeno tanto a los recursos como a las vicisitudes del artista.

Frente a estas demandas de precisión y rigor, el reportero polaco critica el periodismo objetivo a ultranza, que él asocia con la tradición anglosajona:

El suicidio colectivo en Guayana, cuando el reverendo Jones indujo a la muerte a cuatrocientos de sus fieles. (...) Yo estuve allí. La historia me impresionó. Por primera vez en el siglo XX, un grupo de personas aceptaba libremente ingresar en un campo de concentración. Esa gente, debido a su falta de horizontes, había elegido aquella ratonera. Mi deber, si no mi objetividad, me empujaba a contar cómo y, sobre todo, por qué se habían comportado de aquel modo. Desenmascarar los motivos que les llevaron a la autoinmolación, denunciarlos, evitar que se repitieran. ¿Sabe dónde terminaba la lucha de la objetividad de los enviados especiales norteamericanos? Pues en saber si habían repatriado 409 ataúdes o si sólo eran 406. Ésa era su mayor preocupación².

Desde una perspectiva formal, el novelista británico John Le Carré fue el primero en detectar el componente mágico de la escritura de Kapuściński: “Si García Márquez es el gran mago de la novela contemporánea, Kapuściński es el excepcional hechicero del reportaje. *La guerra del fútbol* es un magnífico ejemplo de su magia¹⁸”.

Más tarde, el escritor y periodista estadounidense Adam Hochschild (cuyas especialidades son –de forma análoga a Kapuściński– la descolonización de África y la cultura rusa), inscribe su obra en el Realismo mágico. Una concepción que plasmó en una semblanza que hizo del Imperio el 3 de noviembre 1994 para la prestigiosa revista *The New York Review of Books*. Dicha adscripción la vincula al desarrollo de la creatividad, al uso de llamativas paradojas que desembocan en coloridas amplificaciones:

The Chicago Tribune llama a Kapuściński “el reportero de los reporteros: el mejor en su oficio”. En *Corriere della Sera* escriben que es “el más grande entre los corresponsales de guerra vivos”. Pero si el reportero es alguien que describe a conciencia los hechos considerados universalmente como trascendentales, seguro que Kapuściński no es sólo un reportero. Toma pocos apuntes. A menudo, en sus informes de los rincones más extraños del mundo ignora los acontecimientos políticos importantes. Si a las obras de los escritores latinoamericanos contemporáneos, plagadas de árboles andantes y de pájaros parlantes, se les denomina Realismo mágico, hay que reconocer que el polaco Kapuściński nos ha brindado una suerte de periodismo mágico.

Hasta el punto que Hochschild tituló su reseña *Periodismo mágico*. Su visión ha gozado de aceptación en la crítica polaca, no en vano esta misma columna fue recogida por la editorial Agora, ligada a *Gazeta Wyborcza*, en su serie de reediciones de la obra de Kapuściński que aparecieron con el diario en 2008. En concreto, *El periodismo mágico* sirve de epílogo que prestigia dicha serie.

Finalmente, Beata Nowacka, crítica literaria y biógrafa del reportero polaco, secunda esta definición plenamente. No en vano ha bautizado su primera monografía de Kapuściński de 2004, ya mencionada y recientemente reeditada, como *Periodismo mágico. Ryszard Kapuściński a los ojos de los críticos (Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków)*. Veamos cómo lo argumenta Nowacka:

Es cierto. El periodismo de Ryszard Kapuściński es mágico porque, siendo periodismo, excede ampliamente sus límites, consiguiendo un estatus de obra literaria. A veces, la excepcionalidad de dicha obra ha causado problemas a los críticos quienes, no estando preparados para una vertiente tan original del reportaje, buscaban en esos libros datos exactos, cálculos precisos. En cambio, se topaban con un mundo mágico de reinos de opereta, como entresacados de las tinieblas medievales, con un mundo de pasillos surcados por un aire gélido, de árboles poderosos que las brujas habitan de noche. Así pues, no es extraño que a algunos críticos les enfureciera semejante representación del mundo en un reportaje, un género hasta entonces informativo³⁵.

De este párrafo llama poderosamente la atención la adecuación entre la forma y el contenido. No resulta difícil en estas descripciones, tan plásticas y literarias, reconocer la solemnidad de la corte arcaica de Haile Selassie (*El Emperador*), a las columnas que rodean a cada transeúnte en Yakutia debido al frío extremo (*El Imperio*), o los mitos y leyendas en torno a los árboles africanos (*Ébano*).

Además, la autora hace una distinción certera y sutil: a quienes conciben el periodismo como un vehículo para informarse de la actualidad, les descoloca encontrar tanta belleza y creatividad en los textos de Kapuściński.

³⁵ Nowacka, B. (2006, p. 8): „To prawda. Dziennikarstwo Ryszarda Kapuścińskiego jest magiczne, bo będąc dziennikarstwem, wykracza znacznie poza swoje ramy, zyskując status dzieła literackiego. Wyjątkowość tego pisarstwa sprawiała więc czasem kłopoty recenzentom, którzy – nieprzygotowani na spotkanie z tak oryginalną wersją reportażu – szukali w tych książkach ścisłych danych, precyzyjnych wyliczeń. Trafiali natomiast do magicznego świata operetkowych królestw, jakby żywcem wyjętych ze średniowiecznych mroków, do świata korytarzy wydrążonych w zmrożonym powietrzu, potężnych drzew zamieszkiwanych nocą przez czarownice. Nic więc dziwnego, że niektórzy recenzenci zżymali się na takie przedstawienie świata w reportażu – gatunku skądinąd informacyjnym”.

Ocurre, sin embargo, que precisamente este método de describir la realidad ha obtenido la aprobación de los lectores de todo el mundo. No sólo lo avalan los premios, distinciones y títulos más relevantes que le han sido otorgados al autor del *Emperador*, sino, sobre todo, la popularidad de sus textos ()²¹

Aunque la popularidad no es sinónimo de calidad, la fama es otro de los puntos en común entre el boom y las obras de “Kapu”. Curiosamente, además, existe una dimensión profunda y nada banal de este éxito, dado que la intencionalidad está en la propia naturaleza del realismo mágico. Si entendemos esta corriente como el arte de convertir lo común y lo cotidiano en lo asombroso e irreal, cuestionar una realidad aceptada es políticamente subversivo.

Esto es exactamente lo que logró García Márquez con su novela *El otoño del patriarca* (1975) y lo que hizo Kapuściński tres años más tarde en *El Emperador*. Ambos jugaron a amplificar y suspender el tiempo y las oraciones para demostrar la ridiculez fantasmagórica de un autócrata en el poder, frente a la colectividad que sufre sus desatinos:

Con la novedad mi general de que no habían dejado ni las piedras de los cimientos, nos prometió un castigo ejemplar para los autores del atentado que no aparecieron nunca, nos prometió reconstruir una réplica exacta de la casa de los próceres cuyos escombros calcinados permanecieron hasta nuestros días, no hizo nada para disimular el terrible exorcismo del mal sueño sino que se valió de la ocasión para liquidar el aparato legislativo y judicial de la vieja república, abrumó de honores y fortuna a los senadores y diputados y magistrados de cortes que ya no le hacían falta para guardar las apariencias de los orígenes de su régimen, los desterró en embajadas felices y remotas...³⁶.

La Etiopía de Haile Selassie en *El Emperador* produce la misma pavorosa carga, pues vive inmersa en el mismo delirante anacronismo que el mundo descrito por García Márquez:

Cada noche me dedicaba a escuchar a los que habían conocido la corte del Emperador. En un tiempo habían sido hombres de palacio o al menos disfrutaban del derecho a acceder a él libremente. No han quedado muchos. Parte de ellos fueron fusilados. Otros huyeron al extranjero o permanecen encarcelados en las mazmorras de ese mismo palacio: arrojados de los salones a los sótanos. Entre mis interlocutores también había algunos de los que se esconden en las montañas o viven, disfrazados de monjes, en monasterios. Todos intentan sobrevivir; cada uno a su manera, según

³⁶ G. García Márquez, *El otoño del patriarca*, Debolsillo, Barcelona, 2010, p. 95.

los medios a su alcance. Tan sólo un puñado de esa gente se ha quedado en Addis Abeba, donde “paradójicamente” resulta más fácil que en ninguna otra parte burlar la vigilancia de las autoridades³⁷”.

También hay ejemplos mucho más mundanos, como esta cita extraída del Imperio de Kapuściński, que juega con la adjetivación hiperbólica y la bimetración para llevar al paroxismo una situación tan rutinaria como el paso por la aduana, alargando el tiempo narrativo y apoyándose en la imagen violenta de los perros policía, que cumplen un papel similar a las gallinazas o aves carroñeras en *El otoño del patriarca*:

Aparecen los perros. Rabiosos, furibundos y enloquecidos, los perros lobos, en cuanto el tren se detiene; se lanzan bajo los vagones ladrando y aullando como condenados, pero ¿quién puede haberse escondido debajo de un vagón cuando la temperatura alcanza los cuarenta grados bajo cero? Aún si llevara puestos no sé cuántos abrigos de piel, se habría congelado al cabo de una hora³⁸.

En este sentido, es célebre el inicio de la citada novela que García Márquez escribió en Barcelona, a la muerte del general Franco:

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza³⁹.

La fauna y flora del libro, sin embargo, son netamente hispanoamericanos (sin ir más lejos, no existen los gallinazos en la Península Ibérica), en un juego entre dictaduras y continentes que emuló tres años después “Kapu” en la que quizá sea su obra cumbre. Recordemos que en su libro, *El Emperador etíope*, cuya bizarra corte y espectacular caída retrata, funciona también como espejo del Secretario General de la Polonia comunista, Edward Gierek (1913-2001)⁴⁰. Veamos cómo resume la polémica en torno a la lectura de *El Emperador Adam Krzemiński*:

37 Kapuściński Ryszard, *El Emperador*, przek. Agata Orzeszek y Roberto Mansberger Amorós, Anagrama, Barcelona 2006, p. 11.

38 Kapuściński, Ryszard, *El Imperio* trad. de Agata Orzeszek, Anagrama, Barcelona 1995, p. 33.

39 García Márquez Gabriel, *El otoño del patriarca*, De bolsillo, Barcelona 2010, p. 7.

40 Vid. pp. 550-560 de Serraller Amelia, (2015) *¿Literatura o periodismo? La recepción de la obra de R.K.*, o incluso cualquiera de las biografías de Kapuściński.

El debate de si *El Emperador* es un libro en clave sobre la época de Gierek también se ha desarrollado en la prensa de Alemania Occidental, a raíz del cual se produjo una interesante polémica entre los emigrantes polacos y checos. En *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Tadeusz Nowakowski limita todo lo que puede el alcance de la interpretación de *El Emperador*, presentándolo como un panfleto propagandístico de actualidad: “Echar cuentas con un Dios que no era Dios provoca una gran alegría en los polacos, aunque una alegría triste. (...) El culto a la personalidad consta de dos elementos: el objeto de culto y los monaguillos afanosos (...)”

En cambio, dos checos que escriben sobre el libro de Kapuściński en semanarios tan renombrados como *Der Spiegel* y *Die Zeit* intentan hacer algo más que utilizar comparaciones simples, acercándose a las opiniones más interesantes de los anglosajones o de los franceses (...). Werner Paul escribe así en *Der Spiegel*: “(...) El carácter polaco del libro está en la percepción de lo absurdo de las acciones humanas y del juego que se trae el poder con el individuo. Sin embargo, la adhesión al poder, la deshumanización de los soberanos y la inclinación del poder a transformarse de instrumento en sujeto, es algo universal”⁴¹.

A modo de conclusión

Ryszard Kapuściński aspira a recrear mundos con su obra, a dejar huella en el lector, a trascender la actualidad informativa.

Con este objetivo, el escritor y reportero nunca dejó de experimentar, reinventándose durante toda su carrera. En la obra del reportero polaco, testimonio y creatividad van de la mano. Es por eso que, siguiendo al sector más entusiasta de la crítica, la caracterizamos como periodismo mágico, a la vista de su doble dimensión, descriptiva y simbólica. Un estilo que invita a hacerse preguntas, y por tanto cuestiona el poder y el discurso dominante.

No obstante, el término “periodismo mágico” es problemático y contradictorio en sí mismo. Según el concepto tradicional del oficio, el periodista debe atenerse a los hechos, de forma que en la prensa no hay espacio para la imaginación ni para la fantasía.

De ahí que, para una parte de la crítica, la obra de “Kapu” contiene inexactitudes e incumple el pacto de veracidad con el lector. De forma que no sería periodismo (si acaso reporterismo mal ejercido), sino literatura.

Pero, ¿es que verdaderamente no hay lugar en el reportaje, la forma periodística más literaria, para la metáfora, la parábola, la hipérbole y la alegoría? Si así fuera, sería un género pobre y limitado, mucho más que la ficción que sí puede incorporar

⁴¹ Nowacka, Beata y Ziątek, Z.: *Kapuściński: una biografía literaria*, pp. 312-313.

elementos reales. Y sin embargo, ¿no son todos estos recursos rasgos inherentes a la Escuela Polaca de Reportaje, así como del periodismo ejercido en regímenes sin libertad de expresión y con censura?

Kapuściński es un caso atípico en cuanto a polaco que aglutina rasgos del realismo mágico literario (la mencionada fusión entre fantasía o hipérbole y realidad hasta que se confunden), con el barroquismo y las creencias míticas de, p. ej., los africanos, propias de lo real maravilloso. La aparente lejanía geográfica con sus orígenes no nos debe despistar, pues al fin y al cabo hablaba español y ejerció de corresponsal de la Agencia Polaca de Noticias o PAP, tanto en América Latina (entre 1967 y 1972) como inmediatamente antes para toda África. La amplitud de sus “especialidades” es una de las razones que explican los errores e inexactitudes de algunos reportajes suyos, lo cual le quita valor documental pero tampoco desautoriza su obra e importante legado. Por otra parte, es absurdo y anacrónico exigir una advertencia sobre el carácter alegórico de sus textos, pues hoy serían inéditos censurados, aparte de incurrir en el paternalismo que menosprecia la inteligencia de sus lectores.

En cualquier caso, sus libros y reportajes, especialmente a partir de publicar *El Emperador* en 1978, son deudores claramente del estilo y la temática del boom literario hispanoamericano. Autores como García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes o Elena Poniatowska que, aparte de novelistas, han ejercido durante años como cronistas. Podrá gustarnos o no el periodismo mágico y la forma que cada autor tiene de cultivarlo pero, si bien está poco estudiado, es un género con importantes exponentes.

Tal y como hemos visto, desde una perspectiva histórica el autor polaco recogió el testigo del grupo soviético LEF, la literatura documental, la Escuela Polaca del Reportaje, la crónica latinoamericana y el Nuevo Periodismo. Si bien la escuela anglosajona liberó al reportaje de la servidumbre que conlleva la propaganda, Kapuściński le dio alas al reportaje como un arte universal e imperecedero, que a la vez es arma para denunciar los abusos de poder. Es por esta preocupación por la forma, con su inquietud social y cuestionamiento de la realidad y de los discursos dominantes que lo caracterizamos como periodismo mágico.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Kapuściński Ryszard, *Busz po polsku*, Czytelnik, Varsovia 1980.
Kapuściński Ryszard, *Cesarz*. Czytelnik, Varsovia 2007.
Kapuściński Ryszard, *Imperium*. Agora, Varsovia 2008.

- Kapuściński Ryszard, *Jeszcze dzień życia*, Czytelnik, Varsovia 2000.
 Kapuściński Ryszard, *Kirguiz schodzi z konia*. Iskry, Varsovia 1974.
 Kapuściński Ryszard, *Podróże z Herodotem*, Znak, Cracovia 2004.
 Kapuściński Ryszard, *Szachinszach*, Czytelnik, Varsovia 2002.
 Kapuściński Ryszard, *Wojna futbolowa*, Czytelnik, Varsovia 2001.

Fuentes secundarias

- Bravo Víctor, *Magias y maravillas en el continente literario*. Casa de Bello, Caracas 1991.
- Carpentier Alejo, *El reino de este mundo*. Alianza, Madrid 2004
- Domosławski Artur, *Kapuściński: Non-Fiction*. Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona 2010.
- García Márquez Gabriel, *El otoño del patriarca*. Libro De Bolsillo, Barcelona 2010.
- Garton Ash Timothy, *Historia del presente: ensayos, retratos y crónicas de la Europa de los noventa*. Tusquets, Barcelona 2000.
- Garton Ash Timothy, “La polémica creatividad de Kapuściński”, *El País*, 12 de marzo de 2010, p. 33. (Traducción: María Luisa Rodríguez Tapia).
- González de la Aleja Manuel, *Ficción y Nuevo Periodismo en la obra de Truman Capote*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1990.
- Horodecka Magdalena. *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Hutnikiewicz Artur, *Od czystej formy do literatury faktu*. Wiedza Powszechna, Varsovia 1988.
- Kąkolewski Krzysztof, *Vocablo „Reportaż”*, [en:] Alina Brodzka, Mirosława Puchalska, Małgorzata Semczuk, Anna Sobolewska y Ewa Szary-Matywiecka, *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1992, tomo II, ss. 930-935
- Mikołajewski Jarosław y Kapuściński Ryszard, *Sentymentalny portret Ryszarda Kapuścińskiego*. *Zapiski szpitalne*. Wydawnictwo Literackie, Cracovia 2008.
- Muñoz Molina Antonio, *Memoria y ficción*, [en:] José María Ruiz Vargas, *Claves para la memoria*. Trotta, Madrid 1997, pp. 57- 66.
- Nowacka Beata, *Magiczne dziennikarstwo: Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
- Nowacka Beata y Ziątek Zygmunt, *Kapuściński: Una biografía literaria*. Bibliópolis, Madrid 2010.
- Nowacka Beata y Ziątek Zygmunt, *Literatura „non-fiction”*. *Czytanie Kapuścińskiego po Domosławskim*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Oviedo José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 4: De Borges al presente*. Alianza, Madrid 2012.

Serraller Amelia, Cenizas y fuego. *Crónicas de Ryszard Kapuściński*. Amargord, Madrid 2018.

Serraller Amelia, *¿Literatura o periodismo? La recepción de la obra de Ryszard Kapuściński*. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Serraller Amelia, "Ryszard Kapuściński and the fierce debate on Magical Journalism", *Konteksty Kultury*. Cracovia, n°. 2022, pp. 395-406.

Úslar Pietri, Arturo, *Letras y hombres de Venezuela*. Monte Ávila, Buenos Aires 1998.

Amelia Serraller Calvo

Ryszard Kapuściński and his relationship with magical realism: communicating vessels

Summary

As a journalistic genre, reportage is determined by the context in which it is produced but, unlike news, it does not depend on current events.

For this reason, the reporter is not obliged to be brief and has a vocation for style. This is the case of Ryszard Kapuściński (Pińsk, 1932-Warsaw, 2007), who was the correspondent of the communist-era Polish Press Agency in Latin America between 1967 and 1972, when the Latin American literary boom was at its peak.

After this experience, the reporter returned several times to the New Continent. What if the main Latin American influence on Kapuściński was actually the style, exploring a new genre, the so-called Magical Journalism?

Keywords: Magic Realism, genre, literary journalism, objectivity, fiction

Amelia Serraller Calvo – Eslavista, investigadora de la literatura de no ficción polaca y rusa y de temas relacionados con la minoría sefardí en Europa del Este, actualmente es docente en la Universidad Francisco de Vitoria y colaboradora de la Universidad Complutense de Madrid. Fue profesora de estudios ibéricos en la Universidad de Wrocław.