



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
"ACATLAN"



PERIODISMO LITERARIO DE VICENTE LENERO:
CARACTERIZACION DISCURSIVA DE LA NOVELA
LOS PERIODISTAS Y SUS RELACIONES CON EL
REPORTAJE COMO GENERO INFORMATIVO.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
**LICENCIADO EN PERIODISMO
Y COMUNICACION COLECTIVA**
P R E S E N T A :
JOSE LUIS ENCISO MARTINEZ

ASESORA: BEATRIZ ZALCE DE GUERRIFF

JULIO, 2004





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Esta tesis está dedicada a

*Coco y Katy
por sus vidas y por la mía;*

*a mi familia, a mis amigos y a mis maestros
por instarme a ser un neófito empedernido.*

Gracias especialmente a

*Beatriz Zalce
maestra de miradas*

*y a Vicente Leñero Otero
protagonista, corazón de esta historia.*

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a publicar en formato electrónico todo el
contenido de mi trabajo de tesis.

NOMBRE: José Luis Enciso
Martínez

FECHA: 09/ Julio/ 2004

FIRMA: 

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1	
1.1 Antecedentes.....	10
1.1.1 El Periodismo Literario.....	10
1.1.2 El llamado “nuevo periodismo” estadounidense y la novela de No ficción.....	13
1.1.3 Periodismo Literario en Latinoamérica.....	19
1.1.4 Antecedentes en México.....	21
1.2 Vicente Leñero. Aspectos generales de su vida y obra.....	24
1.2.1 Semblanza: Leñero en su propia voz.....	24
1.2.2 Cuento y Novela.....	35
1.2.3 Teatro.....	41
1.2.4 Guiones para cine y televisión.....	44
1.2.5 Obra y visión periodística.....	46
1.2.6 Otras obras.....	53
1.2.7 Premios obtenidos.....	56
1.3 El caso <i>Excélsior</i> y <i>Los periodistas</i>	58
1.3.1 El golpe a <i>Excélsior</i>	61
1.3.2 <i>Los periodistas</i> , testimonio del golpe.....	62
CAPÍTULO 2	
2.1 Marco teórico.....	65
2.1.1 Bosquejo teórico.....	65
2.1.2 Fundamentos del discurso periodístico.....	68
2.1.3 Fundamentos del discurso literario.....	75
2.1.4 Novela y reportaje como campos discursivos comunes.....	83
2.1.4.1 Definiciones y características del reportaje.....	84

2.1.4.2	Definiciones y características de la novela.....	86
2.1.4.3	Tipología del reportaje.....	88
2.1.4.4	Tipología de la novela.....	91
2.1.4.5	Caracterizaciones discursivas del reportaje y de la novela.....	94
2.2	Marco metodológico-instrumental.....	97
2.2.1	Categorías del relato literario y modelo de análisis narratológico.....	98
2.2.1.1	El tiempo del relato.....	99
2.2.1.2	Los aspectos del relato.....	102
2.2.1.3	Los modos del relato.....	104
2.2.2	Diseño instrumental y categorías de análisis para <i>Los periodistas</i>	110
CAPÍTULO 3		
3.1	Aplicación instrumental.....	115
3.1.1	Deconstrucción discursiva y estructura básica de <i>Los periodistas</i>	116
3.1.2	Características discursivas de <i>Los periodistas</i>	139
3.1.3	Caracterización discursiva de <i>Los periodistas</i> como reportaje.....	141
CONCLUSIONES GENERALES.....		143
APÉNDICE		
Periodismo y literatura: pleonasma irremediable. Charla con Vicente Leñero...		150
FUENTES REFERENCIALES DEL CAPÍTULO 1.....		166
FUENTES REFERENCIALES DEL CAPÍTULO 2.....		173

Introducción

El 8 de julio de 1976, el periódico *Excélsior* fue escenario de un enfrentamiento entre cooperativistas durante una asamblea. Un grupo de esos trabajadores, instigado por el gobierno de Luis Echeverría Álvarez, asumió el control de la institución y expulsó de ella a sus rivales encabezados por Julio Scherer García, director, hasta entonces, del diario.

Las causas de tal quebrantamiento se han atribuido a la línea editorial practicada por *Excélsior* durante la dirección de Scherer –mal vista por el presidente de la república en turno. Esa desavenencia del orden en la cooperativa dueña del rotativo dio lugar a uno de los más sonados casos de intromisión gubernamental en la prensa mexicana, no sólo durante el siglo veinte, sino en la historia del periodismo de nuestro país.

Además de la relevancia que el hecho posee en sí para una sociedad llamada democrática e independientemente de la razón que pueda atribuírsele a uno u otro bando de cooperativistas, la salida del grupo desterrado dio forma, en gran medida, a la fisonomía de la prensa nacional durante el último tercio del siglo pasado, al propiciar la búsqueda de nuevos reductos de expresión para los expulsados y originar con ello la creación de nuevos medios, ya de modo directo o supletorio, como el semanario *Proceso* y los diarios *Uno más uno* y *La Jornada*.

Vicente Leñero, escritor y periodista mexicano adscrito al bando exilado de *Excélsior* aquel 8 de julio, escribió la novela *Los periodistas* como testimonio de su participación en los hechos. Dicha obra es la base de estudio para este trabajo.

Siendo aquella un trabajo literario cimentado en sucesos reales, el parentesco que puede atribuírsele con algunas corrientes periodístico-literarias como la No ficción y con el gran reportaje, sitúan a la obra mencionada como un elemento de estudio para el ancho campo del periodismo literario o de la literatura periodística.

Tal amplitud hace evidente la necesidad de una definición del problema a estudiar:

Los periodistas, ¿en verdad puede contener elementos propios del periodismo? En todo caso, al hablar de una novela se anulan las exigencias informativas que siempre se requieren en la prensa –la mínima subjetividad del informador, por

ejemplo-, pero al hablar de una novela sin ficción se advierte un apego testimonial a la realidad, valor periodístico por antonomasia. Parece un juego entrampado y sin duda los es.

Para evitar polémicas, Leñero puntualiza la estirpe de su relato en la presentación del mismo; de manera textual advierte: "Subrayo desde un principio el término: novela".¹ Haciendo caso al escritor, este trabajo considera que *Los periodistas* es, ante todo, eso: una novela, pero que por sus propias características testimoniales comparte peculiaridades discursivas con el periodismo. Y eso es lo que aquí se pretende estudiar: ¿cuáles son esas características que comparte con el discurso periodístico y, de forma específica, con el reportaje?

Sobre la correspondencia realidad-ficción como bases para textos periodísticos y/o literarios, se han tratado aspectos teóricos de diversas maneras; pero acerca de las analogías que la novela *Los periodistas* guarda con el discurso periodístico no. De ahí surge el interés por este estudio; esa es su justificación.

Los resultados de este trabajo deberán ofrecer elementos de interés a quienes se aficionen por la obra de Leñero, así como a todos aquellos observadores atentos del discurso periodístico-literario, ya que las unidades contextuales y teóricas que aquí se manejan como bases para categorías de análisis y las posteriores caracterizaciones que resulten, pretenden servir como sustento referencial a estudios posteriores.

Antes de continuar la presentación de este trabajo, cabe hacer ciertas precisiones. Se ha indicado que esta tesis persigue una "caracterización" de la novela *Los periodistas* como reportaje. Habrá que definir entonces este concepto fundamental.

Atendiendo la definición que la Real Academia de la Lengua Española da a "caracterización", esta tesis la concibe como "la acción y efecto de caracterizar o caracterizarse",² es decir: "determinar los atributos peculiares de una persona o

¹ Leñero, (1979:9).

² Real Academia Española. (1992).

cosa, de modo que claramente se distinga de las demás”.¹ Los “atributos peculiares” que interesan a este trabajo son las particularidades discursivas que emparentan a *Los periodistas* con un reportaje.

Caracterizar una obra literaria como un texto con rasgos periodísticos parece un oxímoron si se atiende que el discurso de la prensa no admite narrar acciones fingidas y su fin no sólo es causar placer estético a los lectores, sino informar, dar a conocer y analizar los hechos de interés público.² Aquí sobresale la importancia de otro concepto: “discurso”, pues en él se basa la caracterización.

Es pertinente aclarar que si por “discurso” se entiende una acción donde un narrador relata una historia frente a un lector que la recibe,³ entonces el discurso periodístico es aquel que organiza la información de acuerdo a los lineamientos de la función social del periodismo: “informar, orientar y educar a la colectividad que sirve”.⁴ Interesan, entonces, las formas discursivas que delinean al reportaje, género periodístico narrativo y descriptivo que da cuenta detallada de sucesos con mayor profundidad de investigación que los otros géneros y en el cual caben “las revelaciones noticiosas, la vivacidad de una o más entrevistas, las notas cortas de la columna y el relato secuencial de la crónica, lo mismo que la interpretación de los hechos, propia de los textos de opinión”.⁵

Con las definiciones señaladas, puede entenderse a mayor cabalidad el interés específico de esta tesis, su objetivo central: caracterizar el discurso de *Los periodistas* para hallar similitudes y diferencias entre los discursos literario y periodístico, partiendo del análisis de esta novela y de los conceptos teóricos del reportaje.

Dos objetivos secundarios son:

- Mostrar una revisión de la obra de Vicente Leñero.
- Aportar una propuesta metodológica e instrumental para análisis de obras similares a *Los periodistas*.

¹ *Ibidem*.

² Leñero y Marín, (1986:17).

³ Barthes, (1974:157).

⁴ Ochoa, (1968:17).

⁵ Leñero y Marín, (1986: 85).

Para llevar a buen fin todo lo antes descrito, el trabajo se ha organizado en cinco apartados: el contextual, el teórico-metodológico-instrumental, el de aplicación de metodología-obtención de resultados, el de conclusiones y un apéndice que incluye una entrevista a Vicente Leñero. A los tres primeros corresponden sendos capítulos.

El primero de ellos, es decir, el de contexto, se subdivide a su vez en tres campos:

- A. Panorama del periodismo literario: aquí se brindan datos que refieren obras de características atribuibles al periodismo literario en general y, de modo particular, a los antecedentes que esta práctica ha tenido en México, Latinoamérica y en Estados Unidos. Sobresalen referentes como el llamado “nuevo periodismo” estadounidense, la novela de “No ficción” y narradores latinoamericanos que han hecho del periodismo y la literatura su campo indistinto de trabajo.
- B. Vida y obra de Vicente Leñero: en este apartado se hace una breve exploración de datos biográficos y de las obras literarias y periodísticas de este autor, desde una perspectiva que intenta llegar más allá del simple dato curricular.
- C. Caso *Excélsior*: una breve revisión de la salida del grupo schererista concluye el primer capítulo.

El segundo capítulo tiene que ver con postulados teóricos del discurso – basados en corrientes de corte estructuralista que plantean métodos de análisis- y con el sustento teórico de los géneros periodísticos, en especial del reportaje. Se contemplan modelos estructuralistas, propuestos por Gérard Genette y Tzvetan Todorov –para análisis del relato y del discurso- así como caracterizaciones del discurso periodístico.

El tercer capítulo corresponde a la obtención y clasificación de datos discursivos de la novela; los resultados presentados en esta parte de la tesis se derivan de las relaciones de este capítulo con los dos anteriores.

El cuarto apartado muestra las conclusiones generales del trabajo y las propuestas que el mismo ha generado.

Finalmente, en el Apéndice se incluye una charla con Vicente Leñero en la que este autor expresa su visión del periodismo y de la literatura, así como del campo compartido entre ambas disciplinas.

Con todo lo descrito es preciso dejar en claro que esta tesis no busca evaluar la veracidad de los datos que Leñero incluye en su novela; tampoco pretende hallar indultos o culpabilidades en el caso *Excélsior*, sino estudiar la manera en que el novelista ha construido su obra. Por ello, el contenido de este trabajo además de vincularse con un exclusivo propósito académico se relaciona con la oportunidad que la literatura y el periodismo brindan, desde una perspectiva crítica, de hallar la conciencia que de sí poseen ambas disciplinas, de “la reflexión, la ardua invención intelectual, el establecimiento de relaciones, la investigación (...) y la posibilidad de que no todo texto quede impune o desapercibido: de que será *estudiado* y meditado más allá de los primeros entusiasmos (porque) no le corresponde a la crítica acertar: atinarle al juicio. La crítica no es la lotería. Le corresponden el análisis, la discusión inteligentes y responsables, la creación de ideas, la confrontación del texto con la cultura”, como bien ha señalado el escritor y crítico José Joaquín Blanco al referirse a la crítica literaria en un verdadero elogio de la disciplina.

Valga también desde esta perspectiva el trabajo que aquí se presenta; el lector no ha de encontrar en él la visión experta del tema tratado; ha de hallar, por el contrario, el acercamiento neófito, periodístico, seguidor de lo que Leñero llama el verdadero trabajo reporteril, con humildad, no ideologizado. De ahí parte la base del conocimiento en esta tesis; en ello funda sus expectativas.

CAPÍTULO 1

1.1 Antecedentes

1.1.1 El Periodismo Literario

En cierta ocasión, el escritor Camilo José Cela fue cuestionado por Javier Hernández, reportero del diario *Excélsior*, respecto a la fórmula para garantizar un largo y sano maridaje entre periodismo y literatura. “Pero es que estamos hablando de la misma materia; de la misma herramienta. No tendríamos que hablar de maridaje, porque el oficio es el mismo y manejamos la misma herramienta. La única diferencia es que al periodismo lo puede acuciar el reloj y a la literatura no”, fue la respuesta del español.¹

Desde esta perspectiva, hablar de Periodismo Literario sería incurrir en una redundancia. Y aunque debiera serlo porque ello implicaría un uso estético y armónico del lenguaje noticioso, las páginas de los diarios y los segmentos periodísticos en radio y televisión contradicen a menudo esta postura.

Incluso, aquellos que son llamados “periodistas literarios” por ejercer ambas actividades ya de modo simbiótico, ya de manera alterna, difieren en la percepción de esta disciplina. Durante la presente investigación, el autor cuestionó respecto al tema a dos de los más célebres literatos –con formación periodística- de Latinoamérica: Vicente Leñero y Mario Vargas Llosa; las opiniones de ambos fueron heterogéneas.

Mientras que para el primero hablar de Periodismo Literario es un pleonismo, debido a que “escribir siempre es una actividad literaria”², el peruano-español corrige: “¿periodismo literario?, periodismo cultural, ¿no?; (en general, el periodismo) es muy importante y algo muy próximo a la literatura. Se lo digo porque es mi propia experiencia. Yo comencé haciendo periodismo cuando era muy jovencito y he seguido haciendo periodismo toda mi vida. Creo que buena parte de los libros que he escrito no los hubiera podido escribir sin las experiencias que yo viví gracias al periodismo”.³

¹ Avilés, (1999:21)

² Leñero-Enciso, (Com. Pers.)

³ Vargas Llosa (2003)

Esta diferencia de matiz, no así de esencia, en la concepción de las relaciones entre Periodismo y la Literatura, insta a precisar que se habla de Periodismo Literario “para señalar los relatos cruzados por estructuras, técnicas y formas narrativas propias del cuento o la novela”.¹

Tal definición podría ejemplificarse de la siguiente manera:

I. Consideremos un hecho periodístico: Un incendio.

II. Supongamos que los principales protagonistas de ese hecho son ocho niños, tres de ellos sordomudos.

III. Una posible redacción de la noticia, desde una perspectiva periodística tradicional, sería la siguiente:

Tres niños sordomudos muertos y cinco infantes con quemaduras graves, fue el saldo de un incendio ocurrido este martes en el colegio Fortín Caraprieta, en el municipio de Santa Ela.

Los nombres de las víctimas son: Miguel Lagué Herrero, de siete años, Claudia Polemizena Dratar, de ocho años y Gil Roberto Ramadar Oblié, de siete años.

De acuerdo con versiones periciales, el siniestro se inició por un corto circuito originado en la conserjería, lugar atestado de cartones y papeles que fungieron como material combustible para la rápida propagación del fuego.

Al respecto, el director de ese plantel, Luis Zaragüalla, atribuyó los hechos a un “accidente” que no necesariamente se produjo a causa de alguna anomalía en su gestión al frente de esta escuela, pues las medidas de seguridad en ella siempre han sido óptimas, “jamás hubo negligencia y no es nuestra culpa que esos niños hayan muerto, fue un accidente”, reiteró.

Por el contrario, el jefe de la Policía Municipal, Pedro Hierro, indicó que ya se ha iniciado una averiguación respecto a los medios de seguridad del lugar, debido a que hay indicios de que la conserjería del citado colegio era usada como bodega para almacenar material reciclable, vendido posteriormente sin dar cuenta de ello al patronato de la escuela ni a las autoridades del Ministerio de Educación, lo que habla de actos lucrativos en los cuales estaban implicados el conserje, el director y algunos miembros de la planta docente.

De ser cierta esta versión, los implicados podrían enfrentar cargos por abuso de autoridad, incumplimiento de funciones, malversación de fondos, falsedad de declaraciones e incluso homicidio imprudencial por negligencia, así como diversas faltas administrativas que ameritan sentencias penales.

¹ Saad Saad y De la hoz Simanca, (2001).

Por su parte, los niños quemados son atendidos en una clínica de la localidad; algunos de ellos presentan quemaduras de tercer grado en gran parte de sus cuerpos, por lo que los médicos consideran que sus vidas aún están en peligro.

En este ejemplo pueden hallarse las respuestas a los clásicos cuestionamientos de interés periodístico:

- El *Qué* (el hecho): un incendio.
- El *Quién* (los protagonistas del hecho): ocho niños.
- El *Cómo* (el modo en que ocurrieron los hechos): una rápida propalación del fuego en una escuela.
- El *Cuándo* (la fecha del suceso): este martes.
- El *Dónde* (el sitio): en el colegio Fortín Caraprieta, en la Provincia de Santa Ela.

IV. A partir de esta nota diversos elementos pueden retomarse para generar un texto muy diferente, con características de ficción literaria, el cual podría redactarse de la siguiente forma:

Paula se ve más triste que nunca. Tiene los cabellos enredados, pues hoy nadie ha peinado ese enredijo rubio sobre su cabeza que hace recordar al trigo revuelto con tierra. Está un poco más sucia que de costumbre. Su vestido amarillo luce dos lamperones pardos y una crinolina mal acomodada lo levanta, dejando entrever sus piernitas desastradas. Nadie la ha bañado. Sus párpados esconden el azul de sus ojos cerrados. Cubren algo más que el azul; ocultan, sin duda, una profunda tristeza. Por eso Paula hoy parece no ser Paula, la muñeca linda y limpia que daba envidia a cualquier niña en las manos de Claudia. Hoy Paula es tan sólo una manchita sobre el suelo de la dolorida casa Polemizena Dratar, porque Claudia no estará más. La mañana del martes murió en el colegio Fortín Caraprieta, a causa de un incendio que cegó además de su vida, las de dos niños –también sordomudos– y causó heridas a otros cinco pequeños. Pero Paula ignora eso. Nadie se ha atrevido aún a decirle a ella –resumen de la alegría silente de Claudia–, que su madre adoptiva, su hermana mayor, su dueña, su mudo y sordo reflejo de hueso y carne no estará más con ella (...)

Es de notarse el contraste informativo entre el primer y el segundo ejemplos. Esto se debe a que el primero es una nota informativa y el segundo se asemeja mucho

a la entrada de un reportaje con visos sentimentalistas; el primero busca resumir la mayor cantidad de información en el menor espacio disponible, en tanto que el segundo busca mostrar detalles del hecho y se regodea en la descripción. Recuerda a las narraciones literarias.

No sólo en el reportaje se hace presente la literatura; un discurso periodístico-literario bien puede hallarse en las columnas, en la descripción de ambientes de las entrevistas y en las crónicas, como se verá en el capítulo dos, donde se especifican las particularidades discursivas periodísticas y literarias.

1.1.2 El llamado “nuevo periodismo” estadounidense y la novela de “no ficción”.

Se habla de “nuevo periodismo” para designar una corriente periodística que cobró auge en Estados Unidos durante la década 1960-1970. Su nombre suele hallarse utilizado como sinónimo del Periodismo Literario, pero antes de tomar como cierta esta sinonimia cabría acercarse a una definición más detallada, revisar sus características y el contexto en el que surge.

Tom Wolfe, reportero estadounidense identificado como uno de los principales exponentes del “nuevo periodismo” desde el periódico *New York Herald Tribune*, ha manifestado que desconoce quién concibió tal etiqueta, la cual jamás le gustó. En su libro *El nuevo periodismo*¹ sostiene que este tipo de prensa “no era un ‘movimiento’ (pues) carecía de manifiestos, clubes, salones, camarillas; ni siquiera disponía de un café donde se reunieran los fieles, desde el momento que no existía credo ni fe. En la época, mediados de los años 60, uno sólo se daba cuenta de que por arte de magia existía una cierta agitación artística en el periodismo, y de que este hecho resultaba nuevo en sí mismo”.²

Esta “cierta agitación artística en el periodismo” mencionada por Wolfe, resulta aún poco determinante para tomarla como definición del “nuevo periodismo” si se considera que la “agitación artística” ha sido una presencia permanente desde los inicios mismos de la actividad periodística.

¹Wolfe, (1976:38).

²Ibidem.

La visión ofrecida por John Hollowell –estudioso del tema- en *Realidad y Ficción. El nuevo periodismo y la novela de No ficción*¹ respecto al desarrollo del “nuevo periodismo”, brinda elementos para su diferenciación con respecto a la prensa tradicional y repasa el contexto social en que surge. Escribe Hollowell:

Mientras los novelistas de los años sesenta (en Estados Unidos) luchaban por crear formas narrativas más estrechamente ajustadas a la caprichosa realidad social de la vida norteamericana, un grupo de reporteros empezó a experimentar con técnicas de ficción en un esfuerzo por reconcebir el periodismo norteamericano. (...) El nuevo periodismo difiere del reportaje convencional practicado en la mayoría de los periódicos y revistas en dos principales formas: 1) la relación del reportero con la gente y los acontecimientos que describe reflejan nuevas actitudes y valores; y 2) la forma y estilo de la historia noticiosa es radicalmente transformada a través del uso de historias y novelas. (...) La diferencia más importante entre el nuevo periodismo y el reportaje tradicional es el cambio de la relación del escritor con la gente y sucesos que describe. Tradicionalmente, el artículo noticioso directo está basado en una “objetividad” que requiere del compromiso de contar ambas partes de la historia y una impersonalidad por parte del periodista caracterizada por la falta de juicio de valores y adjetivos emocionalmente coloreados. (...) En agudo contraste con la “objetividad” que se esfuerza en proyectar el reportero en el artículo de noticias estándar, la voz del nuevo periodista es francamente subjetiva; lleva el sello de su personalidad.²

Esta nueva concepción del periodismo estadounidense surge durante una época marcada por sucesos políticos y sociales de gran trascendencia no sólo para Estados Unidos, sino para el resto del mundo. Basta recordar la elección de John F. Kennedy como presidente de ese país –su promesa de la “nueva esperanza”, su posterior asesinato en 1963- y la supremacía espacial yanqui con la llegada del Apolo 11 a la luna en 1969.

Algunas de las características que Hollowell adjudica al “nuevo periodismo” pueden hallarse en el siguiente texto:

Una tarde del pasado mes de febrero, Charlie Simon y su mujer, Beth Ann, paseaban por el parque Washington Square. Los Simon no salían a menudo, pero cuando lo hacían la

¹ Hollowell, (1977).

² Ídem. Págs. 35-36.

gente se fijaba en ellos. Charlie, delgado y moreno, llevaba una frondosa barba y cabello largo hasta los hombros, llamativo incluso en el Village. Beth Ann, pequeña de busto y grande de caderas, de resplandeciente pelo negro, cara aceitunada, ojos inmensos, resultaba más que llamativa... era hermosa.

Beth Ann y Charlie estaban volados. Lo estaban por el tiempo, que era claro y tibio. También lo estaban por la marihuana, lo cual no era nada nuevo. La habían probado muy a menudo desde su regreso de México a finales de 1963. Durante ese tiempo también habían estado volados gracias al hashish, la cocaína, la heroína, las anfetaminas, el LSD, y el DMT (Di-metil-triptamina), por no hablar del sexo, la comida, el arte y las infinitas posibilidades del espíritu humano (...). Su mujer (de Charlie) había estado tonteando con la dieta macrobiótica, un régimen ampliamente vegetariano basado en semillas desarrolladas orgánicamente y la supresión del azúcar, que se explica en un libro titulado *Macrobiótica Zen*, escrito por el sedicente filósofo-científico Georges Oshawa. El libro contiene una profusa sección en la que se prescriben remedios para prácticamente todos los achaques humanos, desde la caspa hasta la lepra (...). Charlie se sentó a la cabecera de la cama de su mujer. En el correo de aquella mañana había llegado otra carta de Oshawa, en la que explicaba a Beth Ann que su interpretación de la dieta era completamente errónea y que tenía que volver a empezar desde el principio. Le recomendaba muy especialmente que evitase la sal. Pero ahora Charlie no podía hacer otra cosa que darle el zumo de zanahoria. Le levantó la cabeza y le hizo tragar una cucharada. Una gota de color naranja quedó en la comisura de los labios de Beth Ann.

—Es bueno —murmuró.

Luego su cabeza dio vuelta en las manos de Charlie, sus ojos se pusieron muy *sanpaku*, y expiró. Charlie seguía administrándole respiración de boca a boca cuando la policía llegó media hora después.

Los fragmentos anteriores pertenecientes a "Beth Ann y la Macrobiótica"¹ dejan ver, aun sin leer el texto completo, una presentación de datos distinta a la que se haría en cualquier nota informativa, no sólo por la descripción tan detallada de pormenores ambientales en la historia, sino por la estructura informativa: la muerte de la mujer a causa de una mal entendida dieta macrobiótica aparece al final del texto, cuando, de acuerdo con el periodismo tradicional, debió aparecer al inicio.

En este relato periodístico se observan las características que Hollowell señala en el "nuevo periodismo": da cuenta de una realidad propia de los años 60 en

¹ Wolfe, (1976:162-172).

Estados Unidos caracterizada por el abuso de drogas y el apego a filosofías de origen oriental –posee la actualidad requerida por el periodismo-, y la trasgresión a la objetividad del periodismo tradicional al ser relatado por el reportero desde una posición que lo presenta como un testigo y no sólo como un imaginador, pues el nivel de detalle en la descripción de ambientes hace suponer que testificó los hechos aun cuando no haya sido así. Esta manera de presentar los datos brinda soporte a los hechos narrados y los dota de verosimilitud acercándolos al relato literario, incluso al cuento.

Este acercamiento al “nuevo periodismo” hace suponer que los relatos periodístico-literarios de los cuales se nutre, inscritos en el estilo del Periodismo Literario, poco tienen de nuevos o de “nuevo periodismo” si se recuerda que el “viejo periodismo”, antes de cobrar las características informativas que lo han distinguido como disciplina –las características de objetividad, claridad, oportunidad, síntesis y veracidad, entre otras-, daba cuenta de sucesos haciendo uso de formas narrativas similares a las novelas. Este apego a la novelística –con marcada influencia de la novela realista estadounidense de los años treinta y de autores como Ernest Hemingway, William Faulkner, James T. Farrell, John Steinbeck, John O’Hara, James Cain, Richard Wright y John Doss Passos- fue, sin duda, lo que otorgó el adjetivo de “nuevo”.

Respecto a si es “nuevo” o no, el mismo Wolfe responde: “Claro que no. (...) La persona que pregunta si el Nuevo Periodismo es realmente nuevo suele dar nombres de escritores que a su juicio ya lo hicieron todo, años atrás, décadas atrás, incluso siglos atrás. La debida inspección descubre que estos escritores suelen pertenecer a una de esas cuatro categorías: 1) no escribían no-ficción en absoluto –como en los casos de Defoe, Addison y Steel¹ (...); 2) eran ensayistas tradicionales, que apenas recogían material ‘vivo’ y empleaban pocas, si es que lo hacían, de las técnicas del Nuevo Periodismo (...); 3) autobiógrafos; 4) Caballeros

¹ Se refiere a Daniel Defoe, a Joseph Addison y a Richard Steele. En el libro del que se toma la cita, el apellido del último autor aparece sin la “e” final; de no señalarse esta peculiaridad, el error puede cambiar la referencia original hecha por Wolfe.

Literatos con un Asiento en la Tribuna (Wolfe se refiere a ‘ancianos y honorables ensayistas’ que no trabajan lo bastante cerca de sus fuentes de información”).¹

El argumento de Wolfe reconoce, en primer término, que el “nuevo periodismo” no es nuevo y en segundo lugar –en los incisos 1 y 2 del párrafo anterior- aduce que esos escritores a quienes se les atribuye haber producido “nuevo periodismo” en siglos pasados jamás lo hicieron en verdad. Este señalamiento podría parecer confuso si antes de aceptarlo como válido no se hace una diferenciación importante: la sinonimia dada por cierta entre el “nuevo periodismo” estadounidense y el Periodismo Literario debe desecharse. De ese modo, las obras periodísticas de Joseph Addison, Daniel Defoe y Richard Steele, aparecerán como claros ejemplos de Periodismo Literario, mas no de “nuevo periodismo” estadounidense.

Con lo visto hasta aquí, sin ánimo de hallar una definición redentora para el género, pero sí una guía para este trabajo debido a la importancia que dicha corriente periodística representa como antecedente, puede afirmarse que el “nuevo periodismo” es un *tendencia escritural del periodismo literario estadounidense –con ciertas libertades discursivas heterodoxas- cuyo ámbito de creación e influencia fue determinado por un lugar y un tiempo específicos: Estados Unidos durante la década de los años 60*. Esto significa una diferenciación importante, pues el “nuevo periodismo” resulta una manifestación del Periodismo Literario, se vale de sus técnicas, pero no es el Periodismo Literario en su totalidad; éste ha sido anterior, simultáneo y posterior a la corriente del “nuevo periodismo” que, a propósito de su novedad, se acerca ya al medio siglo de su nacimiento.

Hasta aquí ha quedado de lado el parentesco entre el “nuevo periodismo” y la novela de “no ficción”. Se ha hecho así de modo intencional para no caer en interpretaciones confusas.

La primera vez –documentada- que se usó el término “no ficción” fue en 1965, con la publicación en Estados Unidos del libro *A sangre fría* escrito por Truman Capote, un narrador y periodista estadounidense nacido en 1924 que afirmaba

¹ Wolfe, (1976:63-64).

haber “inventado” un nuevo género literario: la novela de *Non fiction*. Hollowell dice al respecto de esta obra:

Aun cuando en los años cincuenta existieron promesas de un nuevo periodismo y a principios de los sesenta algunos periodistas experimentaron con técnicas novelescas, *In Cold Blood* (A sangre fría, 1965) de Truman Capote prestó una nueva seriedad a las pláticas acerca de un “periodismo de más altura”. Cuando se vendió casi inmediatamente su primera edición de cien mil ejemplares, se convirtió en un fenómeno literario casi de la noche a la mañana. El escalofriante relato de dos asesinos y una familia sacrificada en Kansas, el cual (el relato) surgió de un encargo para el *New York*, atrajo lectores de todos los niveles y gustos. Aunque Capote insistió en la exactitud factual de todas las situaciones y el diálogo que describía, su narrativa se *leía* más como una novela que como un relato histórico. Tal vez más que el reportaje político de Norman Mailer, o más que el nuevo periodismo de Tom Wolfe, *In Cold Blood* estimuló un debate crítico acerca de una nueva forma de literatura que continuó durante toda la década. Los críticos se preguntaban: ¿Un libro que recurre a documentos y registros oficiales es en algún sentido una novela? ¿Cuáles son las fronteras entre ficción y No ficción? ¿Es *In Cold Blood* el precursor de una nueva forma de arte en evolución?¹

Capote usó las técnicas del reportaje periodístico para obtener información – entrevistas a los protagonistas del suceso, recopilación de documentos, cruces de datos- y las técnicas literarias de la narración –descripciones detalladas de ambientes, diálogos continuos entre los personajes que van delineando sus perfiles psicológicos, alteración de secuencias narrativas-; todo, para producir una “nueva forma de arte”: el relato sin ficción.

A sangre fría es un reportaje de largo aliento cruzado con técnicas literarias, presentado en un libro con estructura y extensión de novela. Si algunos han cuestionado su *pedigrí* novelesco es porque alude a hechos reales. Si *A sangre fría* contara un hecho real no explícito, es decir, si se hubiera vendido desde un inicio como relato de ficción, es muy probable que nadie hubiera cuestionado su calidad de novela.

La obra inaugural de la “no ficción” resulta ser un ejemplo de Periodismo Literario inscrito también en la época del “nuevo periodismo”. No puede

¹ Hollowell, (1977:85-86).

considerársele un sinónimo de “nuevo periodismo”, pues fue concebida con fines más literarios que periodísticos. Tampoco es un sinónimo del Periodismo Literario, sino sólo una parte de él.

1.1.3 Periodismo literario en Latinoamérica

En Latinoamérica no son pocos los periodistas y literatos que comparten la visión del cubano Alejo Carpentier, respecto a que: “El periodista y el escritor se integran en una sola personalidad (...) Podríamos definir al periodista como un escritor que trabaja en caliente, que sigue y rastrea el acontecimiento día a día sobre lo vivo. El novelista, para simplificar la dicotomía, es un hombre que trabaja retrospectivamente, contemplando, analizando el acontecimiento, cuando su trayectoria ha llegado a su término. El periodista trabaja en caliente, trabaja sobre la materia activa y cotidiana. El novelista la contempla en la distancia con la necesaria perspectiva como un acontecer cumplido y terminado”.¹

Uno de ellos, Gabriel García Márquez, escritor-periodista colombiano a quien los reflectores siguen de manera insistente, ha reconocido la importancia de la relación entre el periodismo y la literatura: “Yo pienso permanentemente en los lectores, y eso me viene del periodismo. Además, yo empleo el mismo método, por eso he dicho muchas veces que la línea que separa al periodismo de la literatura es muy sutil”.²

García Márquez es considerado el emblema latinoamericano del periodista literario; no es el único, aunque sí uno de los más famosos. Sin embargo, con frecuencia suelen agregarse a la lista de periodistas literarios latinoamericanos escritores que en algún momento de su trayectoria hicieron periodismo o, de modo inverso, periodistas que han publicado algún volumen de relatos, de poesía, novela o que han incursionado en la literatura de diversos modos. Y aunque los nombres van desde literatos destacados como Mario Vargas Llosa al propio Guillermo Cabrera Infante, no siempre se trata de gente que practica el Periodismo Literario tal y como se entiende en este trabajo, sino que combina su

¹ Anaya, (S/F)

² Gabetta, (2000).

labor periodística –consistente en algunas colaboraciones para diarios- con su labor literaria.

La elaboración de una lista justa de periodistas literarios activos en América Latina está acotada por la dificultad que impone para ello el imposible registro de la naturaleza de colaboraciones –periodístico-literarias o no- en diarios y revistas. Un mismo periodista puede redactar textos con particularidades diversas, ya sea para medios escritos o para medios electrónicos; por ello, lejos de hacer una revisión exhaustiva de periodistas literarios latinoamericanos, interesan a este estudio los antecedentes del Periodismo Literario emparentado con textos similares a *Los periodistas* de Leñero. Uno de tales antecedentes se halla en Argentina con la novela *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. A propósito de esta obra, el escritor mexicano José Emilio Pacheco ha señalado:

A media noche del 9 de junio de 1956 Walsh jugaba ajedrez en un café de La Plata cuando escuchó un tiroteo. Al volver a su casa la encontró ocupada por soldados. En seguida se enteró de que la insurrección había dejado un saldo de 34 muertos, muchos de ellos eran civiles, como los fusilados en el basural de José León Suárez, provincia de Buenos Aires. Algunos lograron sobrevivir. Walsh decidió investigar y pedir justicia. De esa investigación, de esa búsqueda de justicia, nació *Operación masacre*, una de las primeras "novelas verídicas" escritas en español, con la que Walsh se anticipó en nueve años al "New Journalism", es decir, a la aplicación de procedimientos novelísticos al relato de hechos verdaderos.¹

En los años 50 –desapareció en 1977-, este periodista literario argentino añoraba volver "al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela 'seria' que planeo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo",² elementos que de modo semejante se hallan presentes en la vida de Vicente Leñero. Las causas que dieron origen a la redacción de *Operación masacre* en Argentina, son similares a las que originaron la redacción de *Los periodistas* en México: la participación directa de sus respectivos autores en los

¹ Walsh, (1981:4-5).

² Wolf, (1999).

hechos que narran, así como la confrontación con poderes institucionales autoritarios.

1.1.4 Antecedentes en México

Héctor Anaya, escritor mexicano, al hablar de quienes practican el Periodismo Literario en México, afirma: “La nómina es vastísima y para no citar a los Gutiérrez Najera, Guillermo Prieto, Manuel Payno, Ángel de Campo, Riva Palacio y demás del siglo XIX, cabe recordar entre muertos y vivos del siglo XX a: Ricardo Garibay, Elena Poniatowska, Margarita Michelena, Salvador Novo, María Luisa “La China” Mendoza, Edmundo Valadés, Efraín Huerta, David Huerta, Vicente Leñero, Cristina Pacheco, Fernando Benítez, Fernando del Paso, José Revueltas, Héctor y Miguel Aguilar Camín, Paco Ignacio Taibo I y II, Daniel Sada, David Martín del Campo, José Antonio Alcaraz, Ignacio Solares, Paco Prieto, Carlos Montemayor, Josefina Estrada, Guillermo Chao, René Avilés Fabila, José Agustín, Gustavo Sainz y muchos más que me excuso de citar, para no parecer anuncio de la Sección Amarilla de la SOGEM (Sociedad General de Escritores de México)”.¹

Pero aquí debe repetirse la distinción ya mencionada en el apartado referente a Periodismo Literario en América Latina: no todo escritor que practique periodismo y que escriba novelas puede considerarse periodista literario, sino sólo un periodista que también es escritor. Para ser considerado periodista literario, el escritor debe practicar Periodismo Literario.

Es común que los mismos escritores suelen concebir su labor como una integración del discurso periodístico y el literario en una hibridación más genérica que discursiva. Guillermo Samperio, narrador mexicano, opina al respecto: “Sí, yo lo he hecho (escribir un relato literario para dar a conocer información periodística) desde el cuento *Fuera del ring* hasta últimamente en un cuento que se titula *Ziska y los viajes*. Suelo usar noticias raras para tomarlas como tema de algunos de mis cuentos y me he dado cuenta de que lo sustancial de la información se mantiene.

¹ Anaya, (S/F).

Desde luego, como estamos hablando de literatura y no de periodismo, a veces es necesario retocar la información, pero la sustancia se sigue conservando.¹

Samperio admite que sus textos aludidos se encuentran más cercanos a la literatura que al periodismo y como tienen una base informativa de éste, pudieran ser catalogados de Periodismo Literario aun cuando sólo sean excelentes muestras literarias.

Desde esta postura, algunos de los escritores que han sido considerados periodistas-literarios saldrían de esa clasificación. Sin embargo, es indudable que los antecedentes del Periodismo Literario nacional poseen arraigo desde el inicio de esta actividad en México.

De acuerdo con Moisés Ochoa Campos, el primer antecedente de un Periodismo Literario en nuestro país se halla en el *Diario Literario*, publicación aparecida de marzo a mayo de 1768. Fue dirigida por José Antonio Alzate y estuvo dedicada a la literatura. De modo curioso, este antecedente del Periodismo Literario en México no rebasaba el ámbito genérico de las publicaciones literarias, es decir, su carácter literario lo brindaban los temas que difundía, no las características del discurso que lo conformaban. Pero sirvió como antecedente a publicaciones posteriores.

Durante la segunda mitad del siglo XIX surgieron *El Renacimiento* (1869), revista dirigida por Ignacio Manuel Altamirano y la *Revista Azul* (1894), dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo. Ambas tuvieron un carácter de "revistas literarias", pero es la segunda el antecedente directo de lo que en esta tesis se considera Periodismo Literario.

Lo es porque la obra de Gutiérrez Nájera puede ser considerada como la iniciadora del Periodismo Literario moderno en México, pues responde las exigencias tanto del periodismo como de la literatura, incluso desde la visión actual:

¹ Samperio-Enciso. (Com. Pers.)

(Manuel Gutiérrez Nájera) creó, en el periodismo literario de México, un género que lleva su sello personal inconfundible: la crónica, o sea el artículo alado, leve, zigzagante, sobre el obligado tema de actualidad.¹

Otras investigaciones y tesis que abordan al Periodismo Literario en México remontan los antecedentes de esta práctica a las narraciones de los cronistas y conquistadores españoles. Sin duda, tales relaciones de hechos poseen elementos literarios e informativos, pero difícilmente puede atribuírseles un carácter periodístico, por lo que en este trabajo se han soslayado. Para esta investigación, el verdadero Periodismo Literario en México surge con Gutiérrez Nájera y su visión modernista del periodismo y de la literatura. No resulta difícil atribuir el nombre de la *Revista Azul* a la obra poética en verso y prosa que, se dice, inaugura el Modernismo² en Hispanoamérica: *Azul*, del nicaragüense Rubén Darío, la cual se dio a conocer en 1888, seis años antes que la *Revista Azul* de Gutiérrez Nájera.

Posterior a esta época tan cargada de Modernismo y ya entrado el siglo XX, la crónica fue el género que más se nutrió de Periodismo Literario en México. Uno de sus más tesoneros exponentes fue Salvador Novo. De él afirma Carlos Monsiváis en el prólogo a *Nueva Grandeza Mexicana*:

Ya los modernistas habían trasladado al periodismo su convicción de que la prosa lo era o lo justificaba todo, pero, a diferencia de ellos, Novo no intenta la forja de textos manifiestamente literarios, joyas prosódicas que sólo hayan su dimensión exacta con la lectura en voz alta. Él quiere imprimirle a los artículos y los ensayos breves ritmos diferentes, ya no derivados de la poesía o de las aspiraciones del "logro acústico", sino del acopio de información, erudición, inteligencia, calidad prosística, cultura clásica y vida cotidiana regida por el desmesurado amor al presente (...) Ahora no es fácil entender la rapidez con que se aceptó a Novo en el periodismo mexicano de los años veinte pese a su conceptismo y elocuencia laberíntica. En abono de aquellos lectores, conviene recordar el mayor nivel literario de la prensa de la época, que intentaba mitigar con lecciones de

¹ González Peña, (1981:32).

² Movimiento de renovación artística en Hispanoamérica y en España, surgido a finales del siglo XIX y principios del XX. Sus características centrales son: su voluntad de independencia artística, creación de un mundo ideal de refinamientos, innovaciones del lenguaje, especialmente rítmicas, y una sensibilidad abierta a diversas culturas, sobre todo a la francesa.

idioma su información deficiente y su aislacionismo. *Escribir bien* era todavía consigna imperiosa, y aunque ya resultaban ilegibles aquellos artículos hispanizantes y más bien regocija el diluvio de "palabras domingueras" (el diccionario como torre de Babel), lo cierto es que, tal vez por razones del tiempo disponible, había entonces más público para la escritura de calidad".¹

Monsiváis aborda aquí un elemento fundamental para la concepción del Periodismo Literario de México y de cualquier parte del mundo: el cambio en las dinámicas de vida como rectoras de los estilos en que se presenta la información. En los siglos pasados, había más tiempo para leer, para deleitarse e informarse con lo publicado en los periódicos. La radio y la televisión no competían con la prensa. Conforme el ritmo de vida se ha acelerado, también han variado las características del periodismo, incluso de aquel que aquí se ha denominado literario, pero ello no quiere decir que entre una y otra época se reconozca mayor o menor calidad periodística. Aceptarlo, sería admitir que el periodismo literario surgió –desde un punto de vista cronológico– con el llamado "nuevo periodismo" estadounidense y negar que el Periodismo Literario trasciende y supera a esa corriente.

Esta tradición de *Novo* ha sido continuada en México por diversos periodistas – con estilos diferenciados y propios– entre quienes pueden contarse: Elena Poniatowska, Ricardo Garibay, Cristina Pacheco, y también, desde luego, Vicente Leñero.

1.2 Vicente Leñero. Aspectos generales de su vida y obra

1.2.1 Semblanza: Leñero en su propia voz

Habla Leñero de Leñero: "A las siete, siete y cuarto, siete y veinte o siete y media, camina hacia el baño, somnoliento. Sus hijas van y vienen por el pasillo recién pintado de blanco; entran, salen. Apúrense, ya va a llegar el camión. Estelita gimotea cuando el peine se atora en los nudos de su cabello y Celerina necesita tirar hacia abajo para que los dientes completen el trayecto. Isabel se mira los zapatos nuevos inclinando solamente la cabeza. Pregunta la hora por teléfono, le

¹ *Novo*, (1946:10).

dice a Estelita, y ella corre a marcar el cero tres en el momento en que el chorro de agua tibia cae sobre la rasuradora enjabonada; la seca, la guarda en el segundo cajón, sale a encender el motor del auto. Su esposa gira el cuello en sentido contrario al giro similar que él imprime al suyo, de manera que sus miradas se encuentran como si fuera la primera vez en este día. ¿Terminaste el estudio? Entran en el viaducto, pero no se atreve a tomar el carril izquierdo porque se siente torpe, somnoliento aún. Ya sólo me faltan diez minutos para los cientoidiecinueve. ¿Y qué pasa si llegan a los cientoidiecinueve?; nos mandan una amonestación, luego otra, y creo que a la tercera te suspenden por tres días sin goce de sueldo. No me acuerdo exactamente, pero de todos modos. Ella se interrumpe con un suspiro largo mientras su brazo extendido permite a los dedos girar el botón del radio. Por eso ya me quiero salir de trabajar, prosigue. Frena al llegar a los topes, pero no por eso deja de sentir la vibración del auto en sus manos. Ella se adelanta, le sonrío. A las dos y cuarto. A las dos y cuarto, repite él. Un hombre de semblante desvelado, ojeroso, escurre el cuerpo en uno de los sillones que amueblan la planta baja del hospital. Macetones de barro se congregan alrededor de las gruesas columnas. El hombre levanta la cabeza cuando lo ve cruzar hacia la calle: cada quien su vida, dijo Luis G. Basurto, y la ciega del perro guía echa a andar como todas las mañanas por el centro de la acera. Un azcapotzalco coyoacán dobla y desdobla la puerta a sus espaldas, con estrépito, ¿A qué hora llegaste? Gustavo responde: Hoy te va a hablar Giménez Siles para lo de la autobiografía. Le voy a decir que no. ¿Por qué?; no seas payaso. Le voy a decir que no, a mí esas cosas me cuestan mucho trabajo y no sé, no, es cuestión de temperamento. Pero las puedes hacer como quieras, hombre, qué tiene, te puedes poner a experimentar. No te hagas el chocante, dice José Agustín: a ver, por qué no. Menea la cabeza mientras desprende, dobla en seis, guarda la funda protectora de la máquina. Introduce una hoja en el rodillo, pero no oprime las teclas...¹ por lo que no escribe que nació en Guadalajara, Jalisco, el 9 de junio de 1933; que es dramaturgo, guionista de cine y televisión, narrador y periodista a quien se ha llamado “ave rara entre los autores de su

¹ Leñero, (1967: 13-14).

generación: escritor de confesada prosapia católica en un universo de autores laicos; ingeniero y amigo de estructuras cuando se buscaba la especulación ideológica y filosófica; periodista de pluma nerviosa y consistente en un ambiente de literatos con palabras reposadas y definitivas, demiurgo de técnicas poco ortodoxas frente al cosmopolitismo de sus compañeros de ruta”.¹

Y no lo escribe porque sabe, quizá, que otros se encargarán de hacerlo; otros darán cuenta de sus estudios de Ingeniería Civil en la Universidad Nacional Autónoma de México –cuyo mayor legado fueron unos mingitorios para gigantes en los baños de esa Facultad- y sus estudios de periodismo, así como de su nombre completo: Vicente Leñero Otero, “Chento” para la familia durante la primera juventud.

No lo escribe, pero ya lo ha dicho: “Yo fui un aprendiz de escritor muy poco metódico. De joven nunca pensé en dedicarme a las letras; no tuve estudios literarios ni pasé por la Facultad de Filosofía y Letras. Yo estudié ingeniería civil en la UNAM y me recibí en el 59”.² Pero a pesar de esa falta de preparación académica en cuestiones literarias, el hábito por la lectura y el gusto familiar por las artes en general, definieron de forma clara la vocación de Leñero desde sus primeros años. Él se ha encargado ya de señalarlo: “Siempre sentí que iba a ser escritor, me gustaba eso”.³

Primeros años

“De alguna manera fue un accidente haber nacido allá (en Guadalajara). Mi padre viajaba con frecuencia (a esa ciudad) porque allí tenía familia. Poco tiempo después de nacido me trajeron a México y me he criado y formado aquí. Con el tiempo regresé a reconocer mis raíces e incluso puedo decir que en la actualidad me siento de Guadalajara, mas con todo mi formación es capitalina; mi crianza cultural está en la ciudad de México”.⁴

Gran parte de esa crianza provenía del hogar. “En mi casa había un clima natural de lectura. Mi hermano mayor escribía cuentos; se los mostraba a mi

¹ Datos biográficos del Archivo de Vicente Leñero del Centro Nacional de Promoción de la Literatura del INBA. Pág 1

² Solares, (1994).

³ Leñero, (2001:289).

⁴ Argüelles, (1987).

padre, quien nos los leía en voz alta. Mi padre era muy aficionado a la poesía, un poco a la manera pueblerina, pues todos sus hermanos recitaban. El día de su cumpleaños nos preparaba a cada uno de los hijos: 'Apréndete este poema'. Eran poemas infantiles. Mi padre recitaba, por ejemplo, poemas de Gaspar Núñez de Arce; recuerdo todavía *Idilio*. En las navidades un tío se levantaba de pronto y recitaba *La chacha Micaila*, *La suave Patria* o *El Cristo de mi cabecera*. Entonces nos llamaba a los hijos a la sala para que hiciéramos nuestro numerito. A mí eso me aterraba, y me escondía. Recuerdo, como ya dije, que en los cumpleaños de mi padre luego de la comida, hermanos y primos soltaban una pieza oratoria; decían cosas maravillosas de mi padre. Eran los brindis. Tendría siete u ocho años cuando mi padre me escribió un discurso, que me aprendí de memoria, para que yo hablara de él. Ya que habían intervenido los otros, de pronto, como si fuera muy espontáneo, dijo:

—A ver, ven acá Chento.

"Me había ensayado hasta la puesta en escena del discurso; debía decirlo titubeando un poco, como si se me ocurriera en ese momento... Me acuerdo que estaba diciendo el discurso, y yo creo que lo hacía muy bien en cuanto al titubeo porque una tía que estaba a un lado se empezó a preocupar y me susurraba cómo continuar. Entonces se me enredaron las palabras, no sabía qué decir: si el discurso que me sabía de memoria o el que me estaba dictando la tía. Hice el ridículo más espantoso".¹

La palabra como juego

La importancia de este ambiente familiar apegado siempre a la creación artística – aunque, como lo ha señalado el autor, a la manera "pueblerina"–, encausó las aficiones de "Chento" a disciplinas en las que continuaría desarrollándose en su futuro como creador: la narrativa, el teatro y el periodismo.

"Si salíamos de vacaciones de la escuela, pasábamos el tiempo leyendo. Leíamos a Mark Twain, a Julio Verne y a Salgari, y un poco también los libros prohibidos: *Los miserables*, *Los tres mosqueteros*, que (...) mi madre no nos dejaba leer, porque eran de mi padre. Y acabando yo de leer *Las aventuras de*

¹ Leñero, (2001:287-289).

Huckleberry Finn, tomé una libreta y me puse a escribir una novela que era un planche, una copia, de la novela de Twain. Le enseñé a mi hermana lo que llevaba escrito, que eran como dos capítulos:

—¡Qué barbaridad! ¡No seas imbécil, esto no es escribir!

"Luego entre nosotros hacíamos funciones de títeres, esto es algo que cuento en *Vivir del teatro*. Éramos seis hermanos, pero en estas funciones participábamos cuatro. Siento que estas cosas se me quedaron muy en la mente como una clarísima vocación; lo que quería hacer en la vida era escribir, y escribía poemas, versos, desde la adolescencia. Había un declamador español, de un programa de radio de la XEQ, al que una vez le mandé mis poemas en secreto. Leyó los poemas en la radio y luego me invitó a su programa. En privado, me dijo cosas horribles ('escribes mal, versificas pésimo, tienes que medir bien los poemas...'), pero fue un enorme estímulo, del que nadie se enteró: a mis amigos no les iba a decir que me habían invitado al programa, y mi familia ni supo. Me daba mucha pena. Era algo muy privado".¹

Los títeres con los que inició la afición teatral de Leñero eran comprados por él y por sus hermanos "en algún puesto del mercado Miraflores que se extendía a los largo de a Calle 17 de San Pedro de los Pinos, o en la tienda de abarrotes de la avenida Revolución, frente a la oficina de Correos. Costaban cuando mucho una moneda de dos centavos y la variedad era inagotable: el Narigón, el Charro, el Jorobado, la Bella... Solamente la cabeza, las manos y los pies eran de barro; los trozos de tela daban forma a los cuerpos y la elasticidad a los brazos, a las piernas. Bastaba sostenerlos desde la punta del alambre que les nacía de la cabeza, girarlos un poco, para que cobraran vida.

"Con mi hermano Luis² jugaba a los títeres como jugar a los soldaditos de plomo, sin idea alguna de la composición dramática o de la mecánica teatral. Entonces llegaba mi padre, amontonaba las almohadas y cojines para improvisar un escenario maravilloso, El Jorobado se convertía en Enrique de Lagardere (se refiere a *El jorobado o Enrique de Lagardere*, novela escrita por Paul Féval) y el

¹ Leñero, (2001:289-290).

² se refiere a Luis Leñero Otero

Narigón perdía su aire de monstruo cuando mi padre le prestaba su voz para hacerlo declamar:

Al fin y al cabo, ¿qué es, señora, un beso?
Un juramento hecho de cerca;
Un subrayado de color de rosa
Que al verbo amar añaden; un secreto
Que confunde al oído con la boca...

"El juego no concluía con la función. Terminadas las representaciones sabatinas registrábamos en un récord individual la participación de cada títere, y acto seguido nos poníamos a la tarea de redactar a máquina, con formato de diario, el periódico *Mariposa*. Allí dábamos cuenta del éxito de las obras, de las puestas en preparación e incluso de nuestros títeres actores".¹

Desde entonces, la inquietud de narrar estuvo presente en la infancia del futuro escritor, por lo que se convirtió en un joven editor del periódico familiar. "Desde temprano me dedicaba un poco al periodismo; hacía periódicos familiares, escritos a máquina, con ilustraciones, como ejemplares únicos, con chismes de mis hermanos".²

Ingeniería, periodismo y literatura

"Con la misma naturalidad que me entregaba a la escritura me metí a la carrera de ingeniería, porque había que estudiar algo. No sabía que hubiera una profesión para ser escritor (...) Ingeniería y literatura eran dos mundos distintos. Había un choque, pues los ingenieros eran muy lerdos. No había preocupaciones humanísticas, ninguno era lector. Sólo tenía un compañero, Joel Rodríguez, que leía a Faulkner y a Hemingway, lo que era insólito en esa facultad".³

"Como ingeniero, buscaba pescar lo que ocurría. De pronto descubrí a Galdós, a Azorín, a Baroja, a Dostoievski, y principalmente a una serie de escritores católicos que me interesaron mucho, como Graham Greene y Françoise Mauriac. Ahora parece un poco de risa, pero entonces uno sentía que la literatura era como un elemento prohibido donde el mal contravenía los principios religiosos que uno

¹ Leñero, (1982:11-14).

² Leñero, (2001:290).

³ *Ibidem*.

tenía. Y yo descubrí en todos esos escritores una apertura que me entusiasmó. Me dieron una concepción del bien y del mal desde una perspectiva católica muy diferente. Ellos y otros escritores me ayudaron muchísimo y me fui abriendo”.¹

“En el tercer año de ingeniería, me dije: si paso bien los exámenes, me meto a periodismo. Había visto un anuncio donde decían que había cursos de periodismo en la escuela Carlos Septién García, que estaba en San Juan de Letrán, a unas cuadras del Palacio de Minería (sede de la Facultad de Ingeniería). Y pensé que si estudiaba periodismo iba a aprender a escribir; en realidad nunca me interesó ser periodista (...) Así me metí a estudiar periodismo a la vez que seguía en ingeniería, llevaba las dos carreras: iba por las mañanas a Ingeniería, por las tardes a la Septién. Sólo que el nivel ahí era bajísimo; mis compañeros de periodismo no habían estudiado ni la preparatoria. Teníamos clases elementales de Historia de México. Mas el periodismo sí me llevó al camino de la escritura. Ahí estaban de maestros Alejandro Avilés (quien le publicaría posteriormente su primer libro), y el padre y poeta Octaviano Valdés.

“Hice la carrera de periodismo, casi la terminé, y seguía en ingeniería; me tardé en recibirme como ingeniero. Al principio fui buen estudiante, llevaba muy bien la carrera, con buen promedio de calificaciones... pero al final las materias eran más prácticas, y por lo mismo más complicadas. Con los compañeros de Ingeniería me daba pena decir que también estudiaba periodismo, era como mal visto, como dedicarse a otra cosa. Sucedió que dejé pendientes algunas materias de ingeniería, estudié periodismo y me dieron una beca para irme a Madrid, al Instituto de Cultura Hispánica. Ahí tuve como maestro a Gonzalo Torrente Ballester, y un día se me ocurrió regalarle *Pedro Páramo*. Yo había leído la novela en el avión, y me impresionó muchísimo... Y como este hombre, Torrente Ballester, nos daba una clase maravillosa de literatura, pensé llevarle la novela de Rulfo para tener su opinión. Nunca me hizo comentario alguno. No supe si le había asombrado o no esa lectura. Por Torrente Ballester leí a Pío Baroja, por ejemplo”.²

¹ Solares, (1994).

² Leñero, (2001:292-293).

"Empecé a escribir cuentos mientras estudiaba ingeniería, y al mismo tiempo estudiaba periodismo en la escuela Carlos Septién García. Mis primeros cuentos fueron muy rulfianos. Desde entonces tenía la influencia de Rulfo, pero porque lo leía no porque lo conociera".¹

Como consecuencia de esos primeros cuentos escritos durante el estudio simultáneo de periodismo e ingeniería, Leñero se dio a conocer en el medio literario de México al ganar el Concurso Nacional de Cuento Universitario en 1958. "Los jueces habían sido nada menos que Juan Rulfo, Juan José Arreola y Alfredo (Enrique)² González Casanova (además de Guadalupe Dueñas y Jesús Arellano), y yo quise agradecerle a Juan Rulfo por haberse fijado en mi trabajo. Juan me dijo: no sé por qué ganaste. Yo no voté por ti."³ "De los cinco jurados que éramos, cuatro votaron a favor tuyo y uno en contra. Ese que votó en contra fui yo".⁴ "Entonces acudí con Juan José Arreola, quien me explicó que, por supuesto, Rulfo no había votado por mi texto, pues era como una calca de su estilo".⁵

Ante ese primer obstáculo, las puertas no se le cerraron del todo al joven escritor, pues además de iniciar relaciones con Juan José Arreola, se puso en contacto con gente cercana al medio literario, como Rubén Salazar Mallén. "Resulta que había obtenido yo el primero y el segundo lugar (del concurso ya referido), pero el jurado decidió sólo darme el dinero del primero, pues dijeron que iban a repartir el otro premio entre dos jóvenes cuentistas. Y se levantó Salazar Mallén, pasadito de tragos, en la sala Manuel M. Ponce. Dijo que era una injusticia lo que me hacían y que él me daría de su propio dinero lo que me estaban quitando: hizo un cheque y me lo entregó. Como consecuencia de ese concurso, entré a los talleres de Arreola, donde encontré a Fernando del Paso, a José Emilio Pacheco, a José de la Colina. Se conjuntaron varias cosas: el concurso, mi encuentro con Arreola y Rulfo... Además Alejandro Avilés iba a empezar una colección en Jus de voces nuevas, y me publica *La polvareda*, mi primer libro".⁶

¹ Solares, (1994)

² El texto del que se toma la cita menciona "Alfredo", pero el nombre real del aludido es Enrique.

³ Tamayo, (1999).

⁴ Argüelles, (1987).

⁵ Tamayo, Op.Cit.

⁶ Leñero, (2001:293-294).

A la vera de Juan José Arreola, partero literario

Como cualquier escritor en ciernes que busca apoyos y oportunidades, Leñero se acercó a Juan José Arreola con la esperanza de obtener una tutela literaria; le proporcionó algunos cuentos en espera de su opinión, pero el resultado no fue el previsto. “Yo no sabía que Arreola no leía jamás en privado. Uno le llevaba sus cuentos a Arreola y Arreola no los leía. La única lectura posible era en el taller. Recuerdo que llegué a su casa y me sorprendió ver puras mesas de ajedrez en la sala. En lugar de tener una plática literaria teníamos muchas partidas de ajedrez. Allí llegaban (Eduardo) Lizalde y Luis Antonio Camargo. Claro que jugando ajedrez con Arreola aprendía uno más de literatura.

“Arreola tenía también un taller en el Centro Mexicano de Escritores, que entonces estaba ubicado detrás de lo que ahora es el Hotel María Isabel. Me incorporé a él y allí encontré a mis primeros compañeros de generación, muchos de los cuales desaparecieron ya como escritores. Recuerdo a José de la Colina, a José Emilio Pacheco, a Carmen Sosenweig, a Rubén Broi, a Luisa de Llerena y creo que por ahí iba también Beatriz Espejo. Fue así como nos formamos a la vera de Arreola.”¹

“Aunque me formé a la vera de Arreola, nunca he escrito como él, pero sí me contagié del entusiasmo de sus tiempos de joven. Su capacidad de entusiasmar a la gente para que escribiera y se involucrara en el mundo literario fue muy importante para mí. Rulfo —que también asistía al Centro Mexicano— era totalmente distinto a Arreola, era muy crítico con los becarios. Rulfo no estimulaba, criticaba el detalle siempre: ‘Esto no se dice así, se dice así’. Su crítica era muy particular, muy pequeña y muy ácida. Nos hacía pedazos en poco tiempo y era muy dado a entusiasmarnos por la lectura, hasta donde yo recuerdo. A mí me hizo leer a varios autores que se leían muy poco en México, principalmente norteamericanos, pues era un experto en literatura norteamericana”.²

“No es que Juan José Arreola nos haya enseñado precisamente a escribir sino que fue con Arreola, entre un texto y otro texto trabajados especialmente para que

¹ Argüelles, (1987).

² Solares, (1994).

el maestro Arreola –el de *Confabulario*, ¿te imaginas?- los leyera en voz alta una noche frente a todos, como aprendimos a fin de vuelta y vuelta a redactar; un poco más al rato: a escribir.

“Y uno aprendía por el contagio, ya lo dije: con unas ganas urgentes de alcanzar esa misma pasión por la palabra escrita que yo traduje de él: de él primero y antes que de nadie: de él”, (de ese) “Arreola merolico, Arreola mago, cuentero, actor, Merlín y Merfistófeles, hechicero, sortilego, encantador, duende, arlequín. Maestro Arreola, partero de mi generación: sin ti hubiera sido más difícil, inmensamente más difícil, y tú lo sabes, Juan José: sin ti nos hubiera sido más difícil nacer a la literatura”.¹

De esta forma, Leñero inició su formación consciente como escritor, de manera específica en el taller de Juan José Arreola, lugar en el que permaneció de 1959 a 1961.

El Centro Mexicano de Escritores, verdadero inicio como escritor

Después de haber sido becario del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid en 1956, lo fue del Centro Mexicano de Escritores en los periodos 1961-1962 y 1964-1965, lugar en donde experimentó hechos importantes en su vida.

Por principio de cuentas, Leñero pidió la beca del CME en cuento, pero se la dieron para novela. “La pedí en cuento porque no me sentía con ánimos, y nunca supe si por error o por estrategia me la dieron en novela. Ya había escrito *La voz adolorida*, una novela corta, pero no me sentía capacitado. La novela siempre me ha impuesto mucho. Entonces pensaba escribir una serie de cuentos relacionados con la construcción, diferentes anécdotas de albañiles, reunir las en un solo relato. Algunas derivadas un poco de mi trabajo como ingeniero, pero iba a más de la mitad de la beca y la novela no me salía. Cuando tenía escritas más de cien cuartillas, uno de los conductores del Centro Mexicano de Escritores, Ramón Xirau, me sugirió que la empezara de nuevo. Una noche llegué muy decepcionado a mi casa –porque iba muy mal en las sesiones del CME, a mí siempre me costó mucho trabajo escribir- así que las rompí y empecé de nuevo. Ya iba contra reloj, porque debía terminar la novela al acabar la beca, para que me dieran los últimos

¹ Leñero, (1995:7-9).

pagos. Tenía dos hijas pequeñas que no me dejaban escribir y decidí irme a un monasterio benedictino que había en Cuernavaca.¹ Entonces uno llegaba y podía pasarse ahí todo el tiempo que quisiera, porque te recibían a la manera tradicional benedictina, dejándote hacer el tipo de vida que eligieras, meditar, pensar, leer, escribir... Ahí pasé quince días y terminé la novela".²

En el Centro Mexicano de Escritores, Leñero se relacionó con personajes del ámbito cultural cuya trascendencia no sólo se ha hecho presente en México, sino en la vida del mismo Leñero. Ahí conoció al poeta y filósofo Ramón Xirau, quien lo alentó a publicar en el Fondo de Cultura Económica su novela *Los albañiles*, -realizada durante su primera estancia como becario en el CME- hecho que finalmente no se concretó: "El caso es que el lector (de originales) del Fondo (FCE), Emmanuel Carballo, rechazó *Los albañiles* para su edición y el tiempo me dio la razón. La novela ganó el premio Biblioteca Breve Seix Barral. Yo no conocía a Carballo en aquella época, pero ya cuando pude acceder a él y nos hicimos amigos, le dije que no estaba de acuerdo con su opinión. No obstante, Carballo ha seguido pensando lo mismo; no le gusta".³

También se relacionó con otros escritores como José de la Colina y Juan García Ponce. De él se ha dicho que no lleva buena relación con Leñero, a lo que éste responde: "Había diferencias, pero nada del otro mundo. Una vez, saliendo del Centro Mexicano de Escritores, me lo encontré de frente. Creo que también estaba José de la Colina, no recuerdo muy bien. El caso es que comenzamos a caminar juntos, y, de pronto, García Ponce se detuvo. ¿Qué te pasó?, le preguntamos. No sé. Sentí un dolor muy fuerte, como que no podía caminar más, nos explicó. Fue ese el primer síntoma que tuvo de su ya larga enfermedad, y yo estaba con él"⁴

Al término de su segunda estancia en el CME, Vicente Leñero contaba con 32 años de edad, una esposa, tres hijas, un premio literario nacional, uno internacional de gran nombre y dos carreras: Periodismo e Ingeniería. Desde

¹ Se refiere al Monasterio Santa María de la Resurrección. Este sitio cobraría importancia en parte de la obra Leñero, especialmente para la creación de su primer éxito teatral.

² Solares, (1994).

³ Tamayo, (1999).

⁴ *Ibíd.*

entonces hasta ahora, su vasta producción periodística y literaria ha regido en gran parte la vida de este creador.

1.2.2 Cuento y Novela¹

Cuento

El inicio literario de Leñero estuvo marcado por la influencia de Juan Rulfo. Sus cuentos tuvieron reminiscencias rulfianas aceptadas por el propio autor: "Fue Juan José Arreola quien me dijo que yo tenía una influencia rulfiana excesiva, mala y que tenía que romperla, lo que finalmente conseguí. Al romper con esta influencia digamos que me liberé y empecé a escribir con más soltura".²

Para muestra, basta citar un párrafo correspondiente a *La polvareda*, de Leñero:

—Lárgate. No quiero volver a verte... Lárgate, lárgate, me das asco. Fuera de aquí.

Cogí mi sarape y crucé la rayita de sombra que se había pintado en la tierra. Todavía oí sus gritos y me pareció que lloraba. Esteban salió corriendo de la casa, pero yo no voltié.

Se me puso delante. Sus ojos, como dos frijoles negros, estaban fijos, entrecerrados en su cara de tepalcate.³

En *La polvareda* Leñero emplea una poética campirana al igual que Rulfo lo hace casi en toda su obra, pero esta característica se presenta sólo en esa colección de cuentos, género poco explotado por el autor, quien justifica su parquedad cuentística aduciendo: "Con el tiempo me daría cuenta que yo no servía para el cuento; que en este terreno mi habilidad era muy limitada y después de aquellos cuentos que escribí en el Centro Mexicano de Escritores y que publiqué en un primer libro al que puse por título *La polvareda* (1959), ya casi no he vuelto a escribir cuentos".⁴

Ese "ya casi no he vuelto a escribir cuentos", se resume en pocas publicaciones posteriores: *Cajón de sastre* (1981) y *Puros cuentos* (1987). También ha escrito libros de cuentos infantiles que se citan posteriormente.

¹ Todas las fichas técnicas de las obras mencionadas, podrán consultarse en el apartado bibliográfico correspondiente.

² Argüelles, (1987).

³ Leñero, (2001:31).

⁴ Argüelles, (1987).

Novela

A continuación se presentan, a manera de micro reseñas y no de fichas técnicas, todas las novelas escritas hasta el año 2003 por Vicente Leñero, con el fin de mostrar los detalles que identifican a cada una de ellas y las distinguen del resto. Se incluye también un breve acercamiento a la novelística de Leñero, basado en estudios literarios realizados en Estados Unidos.

- *La voz adolorida*. Publicada en 1961, esta obra es narrada por su protagonista, Enrique, a manera de un largo monólogo. Da cuenta de la vida de un hombre, víctima de un padecimiento que lo ha recluso en un hospital para afecciones mentales. Al reintegrarse a la realidad externa, advierte que los muros de su reclusión trascienden la clínica psiquiátrica. Es una tragedia personal narrada a un supuesto doctor, el lector mismo, tal vez. Esta novela se reeditó en 1976 con el nombre *A fuerza de palabras*.
- *Los albañiles*. Escrita entre 1962 y 1963, se dio a conocer en 1964. Galardonada con el Premio Biblioteca Breve Seix Barral en 1963, narra hechos previos y posteriores al asesinato de un velador de una construcción, llamado don Jesús, quien a lo largo de su vida, llena de perversiones, se ha ganado no pocas antipatías; el crimen pudo cometerlo cualquiera que estuviera en relación con él, dado que el viejo velador era un resumen de la fealdad del alma humana. La metáfora que este personaje guarda con Jesucristo –en cuanto a que un solo hombre asume todos los pecados para redimir- ha sido poco estudiada. La obra es una resonancia de la corriente literaria francesa *Nouveau Roman* –Nueva Novela. Se le ha atribuido un alto contenido social, pero el autor ha dicho al respecto que cuando la escribió “no tenía una verdadera conciencia social, al contrario: mi novela es una denuncia, es casi una novela contra los albañiles. Yo los sufrí, los padecí; los odiaba o los sigo odiando en lo individual”.¹ Existe una versión teatral y una cinematográfica de la obra; ambas, adaptadas por el mismo Leñero.

¹ Ramírez, F.G. y Reyes, J.J., (1990).

- *Estudio Q*. Escrita entre 1964 y 1965, se dio a conocer este último año. A decir de su propio autor, todo gira en torno al conflicto de identidad del personaje-actor Alex, cuya condena es vivir prisionero dentro de una absurda telenovela autobiográfica.¹ Los juegos de estructura la hacen una obra compleja que da cuenta del mundo de la televisión, de una telenovela dentro de otra telenovela. La obra fue adaptada al teatro y al cine por su propio autor.
- *El garabato*. Aparecida en 1967, la complejidad estructural se manifiesta de nuevo en esta obra. Narra el desarrollo de una novela dentro de otra novela que resulta estar inmersa en otra novela. La primera es escrita por un supuesto autor principiante llamado Fabián Mendizábal; es de corte policiaco y gira en torno al descubrimiento de redes subrepticias de espionaje en la ciudad de México, en las cuales interviene una “gringa”. Fabián busca el consejo literario del experimentado escritor –también ficticio– Pablo H. Mejía. Este último narra, en la segunda novela, sus dilemas personales y hace observaciones de técnica narrativa a la novela de Mendizábal. En tercera instancia, Pablo H. Mejía refiere las dos historias a Vicente Leñero; éste se encarga de presentarlas en la forma en que finalmente llegan al lector. Las tres novelas, que resultan ser una misma, se llaman de igual manera: *El garabato*; pareciera aludirse con esto a la Trinidad, un mismo espíritu en tres personas distintas.
- *Redil de ovejas*. Escrita en 1966 pero publicada hasta 1972, esta novela es quizá en la que Leñero manifiesta su visión del mundo católico de manera más abierta. También contiene una complejidad narrativa de carácter estructural: todos los personajes masculinos importantes se llaman Bernardo y todos los personajes femeninos llegan a ser conocidos como Rosamaría. “No sólo son idénticos los nombres; es evidente que el conjunto de personajes homónimos representa una sola unidad narrativa, en distintas etapas de metamorfosis”.²

¹ Leñero, (1982:83).

² Nigro, (1997:116).

- *Los periodistas*. Basada en sucesos reales ocurridos en 1976, la novela apareció hasta 1978. Narra el caso *Excelsior*, sus antecedentes, desarrollo y la participación del autor en ese acontecimiento; una descripción más profunda de esta obra se hace en apartados posteriores de esta misma tesis.
- *El evangelio de Lucas Gavilán*. Nueva recurrencia a la visión religiosa, esta novela apareció en 1979. Responde a la pregunta: ¿Cómo sería un Jesucristo contemporáneo viviendo entre los pobres del Distrito Federal? El autor la adaptó al teatro con el nombre de “Jesucristo Gómez”.
- *A fuerza de palabras*. Versión revisada por el autor de la novela *La voz adolorida*, ya mencionada. Se publicó en 1976.
- *La gota de agua* y *Asesinato*. Ambas obras consideradas por algunos como novelas y por otros como relatos sin ficción, son referidas en el apartado “obras de No ficción” de este mismo trabajo. Esta acotación se hace respetando el orden cronológico de publicación de obras aquí mencionadas.
- *El hombre equivocado*. Novela colectiva publicada en 1988. Leñero escribió el primer capítulo y el resto de la narración estuvo a cargo de otros autores: Joaquín Armando Chacón, Rafael Ramírez Heredia, Marco Aurelio Carballo, Guillermo Samperio, Aline Pettersson, Hernán Lara Zavala y Silvia Molina, entre otros. Esta última escritora ha dicho que esa novela fracasó porque al resto de los autores no les interesó la estructura: “Estábamos en esa novela más urgidos de contar, contar y contar que en detenernos en el cómo que nos pedía Leñero, hasta el grado de que la lista de personajes parecía la nómina del Seguro Social y las historias se multiplicaban como el pan y el vino del Evangelio, pero en un caos ingobernable”.¹
- *La vida que se va*. De título inspirado en una obra teatral de Pirandello llamada *La vida que te di*, se publicó en 1999. En ella se cuenta la historia de una mujer llamada Norma Andrade. No es una biografía unívoca, como la requerida para cualquier semblanza precisa; ésta narración se basa en la

¹ Molina, Silvia. (1997).

posibilidad y no en la certeza; da cuenta de las vidas que Norma Andrade hubiera podido vivir y no importa cuál de ellas fue la que vivió realmente. Es un poco la novela del “si yo hubiera”¹ ha dicho el autor. Alude con gran recurrencia al ajedrez, elemento que llega a convertirse en toda una metáfora de las posibilidades de elección.

- *El Padre Amaro*. Es la trasgresión más reciente de Leñero a su propósito de “dejar en paz la pluma” en cuestiones narrativas. Fue publicada en octubre de 2003. El título puede sugerir que se trata del guión de la película homónima, mas no es así. El autor la escribió con dos finalidades: a) manifestar los desacuerdos que la historia de Leñero tiene con la versión cinematográfica y b) narrar sin complejidades estructurales.² Está basada en la novela *El crimen del padre Amaro: escenas de la vida devota* de José María Eça De Queiroz, publicada en 1875. Surgida en un sentido de adaptación inverso al común, es decir, de película a novela, *El Padre Amaro* es la historia de un joven sacerdote –Amaro- enviado a un pueblo como coadjutor. Recién llegado al sitio conoce a Amelia, una jovencita devota con quien entabla relaciones que lo hacen cuestionar y romper algunos preceptos eclesiásticos a que lo obligan sus votos. Así, es testigo y partícipe de relaciones entre narcotraficantes y miembros de la iglesia católica por medio de narcolimosnas, juegos de poder entre clérigos, cuestionamientos y transgresiones del celibato, chantaje a medios de comunicación y de un aborto.³

Estudios llevados a cabo en la Universidad de Arkansas, Estados Unidos, por Dany J. Anderson, sostienen que: “A lo largo de su carrera como escritor, Vicente Leñero ha explorado la flexibilidad del género novelístico. Desde el diálogo psicoanalítico en *A fuerza de palabras*, la interrogación detectivesca y antropológica en *Los albañiles*, las construcciones metafísicas en *Estudio Q* y *El garabato*, el comentario social y religioso en *Redil de ovejas* y *El evangelio de Lucas Gavilán* hasta la práctica contestataria de las “novelas sin ficción”: *Los*

¹ Tamayo, (1999).

² Leñero-Enciso, (Com. Pers.)

³ Enciso, (2004).

periodistas, *La gota de agua* y *Asesinato*, Leñero emplea el género como un proteico instrumento crítico”.¹ Si bien es cierto que esta afirmación toca de manera general la obra novelística de Leñero, sirve a D.J. Anderson para dar pie a un mapa explicativo –si se vale el término– de las transformaciones experimentadas por las novelas de Leñero. Lo hace mediante una caracterización en tres momentos de las obras narrativas aquí referidas:

a) Un primer grupo de novelas cuyo denominador común es la “crítica del conocimiento”, según lo identifica Anderson apoyado en Lois S. Grossman –éste las llama “primer ciclo”–, en el que se incluyen *A fuerza de palabras* –o *La voz adolorida*, en su primera versión–, *Los albañiles*, *Estudio Q* y *El garabato*. “Dominante en estas novelas es la interrogación epistemológica del conocimiento”,² aunada a un empecinamiento notable por los juegos estructurales: “Además, la interrogación temática y estructural de los límites del conocimiento se repite al nivel de la interacción entre el texto y los lectores”.³

b) Una segunda etapa novelística de Leñero es identificada por Anderson como de “transición y enlace”; está constituida por sólo una novela: *Redil de ovejas*; obra con la que Leñero manifiesta “las preocupaciones predominantes de las novelas del primer ciclo (los problemas del conocimiento social y la búsqueda de la redención) con una introducción de los intereses principales de las novelas posteriores, sobre todo los mecanismos del poder en las instituciones sociales como la Iglesia y el periodismo...”⁴

c) El tercer grupo –“segundo ciclo”– de novelas corresponde a una marcada “construcción social de la realidad”, según Andersen; incluye: *El evangelio de Lucas Gavilán*, *Los periodistas*, *La gota de agua* y *Asesinato*. Todas ellas, responden de una manera directa a las fuerzas que constituyen y mantienen cierta visión de la realidad, en particular, a ciertas instituciones sociales. Cabe señalar que el estudio de Andersen se realizó antes de la publicación de las más recientes novelas de Vicente Leñero: *La vida que se va* y *El Padre Amaro*. Dadas las

¹ Nigro, (1997:25).

² Ídem. Pág. 27.

³ Ídem. Pág. 28.

⁴ Ídem. Pág. 32.

características de éstas, bien pueden ubicarse en este grupo, pues se leen “mucho más fácilmente que las novelas anteriores”.¹

A manera de conclusión, Andersen señala que: “los textos de Leñero combinan la ‘novela’, la representación del mundo y la intención crítica para analizar los procesos que producen la significación textual y social en el contexto mexicano contemporáneo”.²

1.2.3 Teatro

“Vicente Leñero ha atravesado la literatura mexicana con pulmones de maratonista y mirada de arquero”,³ ha dicho Juan Villoro, destacado escritor mexicano, al referirse a la incansable indagación de la realidad en la que el autor de *Los periodistas* ha basado su obra. “Leñero ha explorado las posibilidades extremas del realismo; en sus escenas más logradas, el paulatino enrarecimiento de la atmósfera no depende de los trabajos del sueño o la imaginación, sino de una sobredosis de realidad. Sus obras de teatro son una puesta en escena de las caóticas y delirantes energías de la vida real”.⁴

Quizá esta “sobredosis de realidad” a la que alude Villoro, sea la causa de la polémica que ha acompañado, de manera regular, las puestas teatrales de Leñero.

La primera de ellas: *Pueblo rechazado*, inició en 1968, no sólo una carrera dramática exitosa, sino la consolidación del perfil artístico de Leñero, al situarlo como un autor de mirada crítica, impaciente por reflejar la crudeza de su entorno social.

Pueblo rechazado es una obra que recoge hechos reales ocurridos en 1967, año en que el sacerdote belga Gregorio Lemercier, fundador y prior conventual del monasterio Santa María de la Resurrección –el mismo al cual acudió Leñero para terminar su novela *Los albañiles* –, ubicado en las afueras de Cuernavaca, hizo pública la renuncia de su comunidad al sacerdocio jerárquico católico, así como a

¹ Ídem. Pág. 33.

² Ídem. Pág. 39.

³ Leñero, (1996:10).

⁴ Íbidem.

las estructuras y votos monásticos de la Confederación Benedictina y de la Congregación de Religiosos, debido a que dicha Confederación se oponía al psicoanálisis practicado por Lemerrier y sus frailes. La alta jerarquía católica prohibió al prior “sostener en público o en privado la teoría o la práctica psicoanalítica y exigir o sugerir a los candidatos a la vida monástica una formación psicoanalítica, el monje benedictino respondió con su renuncia y la renuncia de su comunidad”.¹

Después de algunos conflictos previos –amenazas de boicot por parte de Gustavo Quevedo, el psicoanalista del monasterio-, *Pueblo rechazado* se estrenó la noche del 15 de octubre de 1968 en el teatro Xola de la ciudad de México. La dirección estuvo a cargo de Ignacio Retes; escenografía y vestuario; Toni Sbert; producción: *Compañía de Teatro Documental* de Enrique Lizalde e Ignacio Retes para el *Programa Cultural de la XIX Olimpiada*. El reparto estuvo encabezado por Enrique Lizalde, Guillermo Murray, Carlos Bracho, José Carlos Ruiz y Eugenio Cobo.

Leñero no estuvo presente en el estreno ya que se encontraba en Europa. Allá se enteró de que en el estreno “la gente aplaudía a rabiar, gritaba bravos, deliraba”,² según Retes; allá también se enteró de la masacre del dos de octubre, hecho que, de modo curioso si se tiene en cuenta el perfil del teatro leñeresco, jamás fue retratado en ninguna de sus puestas teatrales.³

Pueblo rechazado inició dos líneas de acción que se repetirían en puestas sucesivas del mismo autor:

a) El apego a problemáticas sociales –hecho que daría origen a la efímera compañía *Teatro documental* encabezada por Enrique Lizalde, Ignacio Retes, Carlos Bracho y Vicente Leñero-, así como a hechos históricos y religiosos.

b) El aglutinamiento de un recurrente equipo de trabajo, en especial, la complicidad de Retes en la dirección y producción de varias escenificaciones.

¹ Leñero, (1993:10-11).

² Leñero, (1982:34-35).

³ Leñero alude a este hecho sólo de manera tangencial en *El Infierno*, obra de teatro publicada en 1989.

Las obras de Leñero posteriores a *Pueblo rechazado* son:

- *Los albañiles* (1969)
- *Compañero* (1970)
- *La carpa* (1971)
- *El juicio.* (1971)
- *Los hijos de Sánchez* (1972)
- *La mudanza* (1979)
- *Alicia, tal vez* (1980)
- *La visita del ángel* (1981)
- *Martirio de Morelos* (1983)
- *¡Pelearán 10 rounds!* (1985)
- *Jesucristo Gómez* (1987)
- *Las noches blancas* (1988)
- *Nadie sabe nada* (1988)
- *Señora* (1990)
- *Clotilde en su casa* (1990)
- *Hace ya tanto tiempo* (1990)
- *La noche de Hernán Cortés* (1992)
- *Todos somos Marcos* (1995)
- *Los perdedores* (1996)
- *Qué pronto se hace tarde* (1996)
- *Don Juan en Chapultepec* (1997)

Entre las obras no representadas se encuentran:

- *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?*. Esta pieza está basada en la entrevista que un grupo de periodistas de la revista *Proceso* le hizo a Juan José Arreola una tarde de enero en 1986, dos semanas después de la muerte de Juan Rulfo. El tema de la entrevista, en la que intervienen Eduardo Lizalde, Federico Campbell, Armando Ponce y el mismo Leñero, es, precisamente, la relación entre Arreola y Rulfo.

- *Avaricia*. Se basa en una anécdota narrada por Vicente Blasco Ibáñez en *El militarismo mexicano*. Se publicó bajo el auspicio del Conaculta y del INBA en una antología de dramaturgos mexicanos llamada *Los siete pecados capitales*, en 1989. Los personajes centrales de esta obra son Álvaro Obregón, León Toral y el propio Blasco Ibáñez.¹
- *El infierno: paráfrasis de "El Infierno" (de Alighieri)*. Se publicó en 1989. De acuerdo con su autor, esta obra es una paráfrasis de *El Infierno* de Dante; recoge, mediante trazos rápidos y energéticos, situaciones, momentos y hasta criterios ideológicos claves, para emitir un juicio arbitrario, personal, sobre el pequeño infierno que ha conformado la historia de México.

1.2.4 Guiones para cine y televisión

Adaptaciones para televisión:²

- *Las noches blancas*. Primera versión para televisión mexicana de Vicente Leñero, Canal 22, 1962. Dirección: Fernando Wagner. Producción: Telesistema Mexicano (Hoy Televisa). Entre el elenco figuraban: Héctor Andreomar, Alicia Rodríguez y Guillermo Orea.
- *Las noches blancas*. Segunda versión para televisión de Vicente Leñero. Canal 13, 1973. Dirección: Luis de Llano. Con Luis Brandoni, Blanca Sánchez y Carlos Bracho.
- *Pueblo rechazado*. Para la televisión estadounidense con el título *The excommunicated* (Los exomulgados, en KQED, Canal 9, transmitida el 15 y el 16 de julio de 1969. Dirección: Marta Segovia Ashley. Adaptación para la televisión: Marta Segovia y Loren Paves. Con; Bob Dicken, Marian Hampton, Ray Sabih y Eric Shulz.
- *Pueblo rechazado*. Para la televisión mexicana, Canal 13, diciembre de 1973. Dirección: Ignacio Retes. Con: Rubén Rojo, Gustavo Rojo, Rogelio Quiroga, Juan José Martínez Casado, Eugenio Cobo y Manuel Armenta.

¹ Leñero, (1999b:9).

² Fichas basadas en el registro de obra de Leñero que aparece en: Nigro, (1997:226-227).

- *Los albañiles*. Para la televisión de Varsovia, Polonia, con el título *Dochodzenie*, 18 de noviembre de 1974. Dirección: Raúl Zermeño. Traducción: Gustav Koliński. Escenografía: Bárbara Cybulska. Con: Ignacy Machowsky, Marian Kociniak, Eugenius Kaminiski, Andzej Seweryn y Barbara Rylska.
- *La mudanza*. Para la televisión mexicana, Canal 13, 1980-1981. Dirección: José María Fernández Unsaín. Con Gonzalo Vega y Jorge Patiño.
- *Tony Tijuana*. Serie de televisión que se transmitió por el canal 2 durante 1990. Dirección: José Luis García Agraz. Producción: Carmen Armendáriz y Televisa. Con Pedro Armendáriz, Salvador Sánchez, Argelia Ramírez y Arturo Ríos.

También ha realizado guiones para programas televisivos como *Las momias de Guanajuato* y *Pelearán diez rounds*, ésta última producida por José Rendón en 1991. Leñero formó parte del grupo *Escritores Asociados* al que también pertenecían Miguel Sabido, Inés Arredondo, Guadalupe Dueñas entre otros autores. Escribían telenovelas y las firmaban con el nombre del grupo, no a título personal.

Guiones para cine

- 1972 *El festín de la loba* de Francisco del Villar
- 1972 *El monasterio de los buitres* de Francisco del Villar
- 1974 *El llanto de la tortuga* de Francisco del Villar
- 1976 *Los albañiles* de Jorge Fons
- 1976 *Los de abajo* de Servando González
- 1977 *Cuando tejen las arañas* de Roberto Gavaldón
- 1978 *Las grandes aguas* de Servando González (Nominada al Ariel en 1981 por mejor guión cinematográfico)
- 1978 *Cadena perpetua* de Arturo Ripstein (Nominada al Ariel en 1979 como por mejor guión cinematográfico)
- 1979 *La tía Alejandra* de Arturo Ripstein

- 1979 *Misterio* de Marcela Fernández Violante (Ariel, 1981 por mejor argumento original y por mejor guión cinematográfico)
- 1986 *Mariana, Mariana* de Alberto Isaac (Ariel, 1988 por mejor guión cinematográfico)
- 1991 *Miroslava* de Alejandro Pelayo
- 1993 *Amor que mata* de Valentín Trujillo
- 1994 *El callejón de los milagros* de Jorge Fons (Ariel, 1995 por mejor guión cinematográfico adaptado)
- 1999 *La ley de Herodes* de Luis Estrada (Ariel, 2000, por mejor guión cinematográfico original)
- 2001 *La habitación azul* de Walter Dohener
- 2001 *Nocturno chilango* de Javier Patrón
- 2002 *El crimen del padre Amaro* de Carlos Carrera (Nominación al Óscar 2003 por mejor película extranjera; Ariel, 2003, por mejor guión cinematográfico adaptado)

Actualmente (inicios del año 2004), prepara un nuevo proyecto cinematográfico con Alfonso Cuarón: un guión sobre el aciago año 1968, con personajes reales de nombres tristemente célebres; un trabajo sin pelos en la lengua: “a ver cómo se va a poner eso, se va a poner muy difícil”, ha dicho él al autor de esta tesis, consciente del escozor que su pluma es capaz de generar en sectores oscuros de la sociedad.

1.2.5 Obra y visión periodística

Aceptar como inicio de la carrera periodística de Vicente Leñero a *La Mariposa*, periódico hecho en la infancia del autor –en el que fungía como editor y sus hermanos y primos como colaboradores-, sería quizá risible, pero aun sin representar el trabajo serio en el ámbito periodístico, deja ver el temprano apego de Leñero al carácter lúdico de la difusión. Más que como elemento gracioso de

corte biográfico, este hecho puede incluirse en el perfil del autor como dato del ambiente en el que creció.

La carrera periodística de Leñero inició formalmente durante sus estudios simultáneos en la escuela de periodismo Carlos Septién García y en la Facultad de Ingeniería de la UNAM. En esta última, colaboró en la revista *Horizontes*. El contacto con periodistas maestros y compañeros de la Septién García lo llevó a participar en la revista *Señal*, publicación de corte católico y de una "concepción del periodismo un tanto rígida"¹, su primer empleo en el medio.

Pero la profesionalización periodística de Leñero puede ubicarse en tres publicaciones: la revista *Claudia de México*, *Revista de Revistas* del periódico *Excelsior* y el semanario *Proceso*. También ha colaborado en la revista *Siempre* y en los diarios *El Heraldo de México* y *La Jornada*.

De las dos primeras publicaciones fue director: en *Claudia de México* de 1969 a 1972; en *Revista de Revistas* de 1972 a 1976.

Entre su trabajo periodístico publicado en la revista *Claudia de México* se encuentran diversas crónicas, entrevistas y reportajes como: *La Zona Rosa* (1965); *María Félix: Yo soy mi casa* (1966); *¿Los llevo a conocer Pátzcuaro?* (1966); *Había una vez un castillo* (1966); *Entre las patas de los caballos* (1967); *Raphael, amor mío* (1968) y *El derecho de llorar* (1968); textos que se recopilaron en varios libros –de los que se habla posteriormente–.

Este es un fragmento de *La Zona Rosa*:

La Zona Rosa es un perfume barato en un envase elegante, es una provinciana en traje de corista, la hija de un nuevo rico que quiere presumir de mundana, pero que regresa temprano a casa para que papá no la regañe. Es una colegiala *snob*, glotona, amanerada.²

En *Entre las patas de los caballos*, el autor escribía:

¡Aaaarrancan! Ocho veces, ocho carreras cada tarde de martes, de jueves, de sábado y también domingos, ¡el día del Señor!, el sonoro timbrazo del arrancadero y el clásico grito que el magnavoz estrella contra las tribunas, escupen sobre la pista del Hipódromo de las

¹ Gordon, (2000).

² Leñero, (1967).

Américas un hato de caballos y con cada caballo desfogan el neurótico delirio de riqueza, la sed de triunfo, la ambición, la ansia loca ahora sí que de la billetiza con que salir de pobres, manis, las ilusiones todas de cinco mil, diez mil o quien sabe cuántos miles de fanáticos de la pobre y de la media y de la high sociedad capitalina.¹

De este modo, Leñero redactaba el inicio de dos reportajes de lugar en 1965 y 1967; sin duda, dos formas peculiares de escribir periodismo –y hacer literatura– para la época, pues en esos años, también escribían en periódicos “los exquisitos”² como Juan García Ponce y Salvador Elizondo.

Por su parte, en *Revista de Revistas*, -a donde llegó por el contacto del crítico cinematográfico *Lumière*-, aparecieron diversos textos, de los cuales se recopilarían en *Talacha Periodística: La noche triste de Raquel Welch* (1976); *Arreola: Lección de ajedrez* (1972); *Una diana para la Diana* (1974); *Sábado de box* (1975); y *La noche de las bellezas frías* (1976); entre otros. En ellos, Leñero exalta la crónica y el reportaje como géneros recurrentes.

En esta etapa, el dominio del color sobre los juegos estructurales se mantiene como rasgo distintivo de los textos estudiados. Así lo deja ver el siguiente fragmento de *Una diana para la Diana*:

Los glúteos de la Diana son, francamente, impresionantes. Miden 52 centímetros a lo ancho y hacen imposible un abrazo de 1.64 metros de circunferencia. Además, son de bronce, claro (...) En la fórmula antropométrica de los certámenes (busto, cadera, cintura), la Diana Cazadora podría concursar, representando a Chapultepec, con un 153-112-164 (cifras en centímetros) que proporcionado a un cuerpo real de mujer que midiese 1.70 de estatura equivaldría al trinomio 86-64-93. No está mal. Lupita Elorriaga, la chica que resultó electa Señorita México 1974, medía precisamente 1.70 y su belleza se sintetizaba en un 91-61-91; es decir: cinco centímetros más pechona que la diosa de bronce, pero más finita de cintura y menos caderona. Para el caso es lo mismo. Una y otra, al fin de cuentas, resultan igual de inalcanzables para el capitalino mujeriego que debe conformarse con mirar, únicamente mirar.³

¹ Ídem. Pág. 42.

² Leñero-Enciso, (Com. Pers.)

³ Leñero, (1989:169).

Ya en *Proceso*, la actividad periodística de Leñero se matizó con sus funciones de subdirector. Parte de su trabajo periodístico en el semanario es: *El auditorio, escenario para el cambio*; *El nuevo Colegio Militar: casi el paraíso* (1976); *Paquita Calvo, secuestradora de Hirschfeld* (1977); *La invitación: un relato sin ficción* (1987); *La traición de Manuel Puig* (1990); *El subcomandante se abre...*; *De como los muchachos de Mejía Barón empataron con Italia y pasaron a los octavos de final en la Copa del Mundo*; *De como los muchachos de Mejía Barón fueron derrotados por Bulgaria y defraudaron, como siempre, a su público fiel* (1994); *El guión* –de la película *El crimen del padre Amaro*- (2002).

Los textos de Leñero en *Proceso* exploran una mayor variedad de géneros discursivos: desde el artículo brevísimo, hasta el reportaje a profundidad, pasando por una obra breve de teatro, fragmentos de guión cinematográfico, crónicas deportivas y entrevistas:

Ni modo, no hay más. Hasta aquí llegamos, muchachos. Este es nuestro nivel: el pasar de octavos de final con cuatro puntos y terminar –contando esos malditos penaltis de pesadilla- con cinco goles a favor y siete en contra. De poco sirvió el "Duro, duro, duro" de la raza embravecida, el "estoy muy orgulloso de este equipo" del doc Mejía Barón a cada rato, las pláticas con Dios del devoto Zaguiño y el "México ganará la Copa del Mundo" de Luisito García el jueves 30 de junio, a cinco días del partido crucial (...). Desde ese minuto cinco hasta el final del segundo tiempo, la dichosa jugadita de pizarrón sobre Zague se estuvo repitiendo y repitiendo como si el doc la hubiera grabado en videotape. Todos la vieron y la revivieron en el minuto 12, en el 16, en el 22; en el minuto uno del segundo tiempo, en el nueve, en el 24, en el 28, en el 39, en el 40, en el 43. ¡Dios mío, ya, por Dios, Zaguiño, métela de una buena vez! ¡Inventen otra cosa, carajo, no puede ser!¹

Las temáticas variadas y el gusto por la palabra que no rehuye a la implicación de quien la escribe, son elementos comunes en las tres muestras de las etapas periodísticas de Vicente Leñero.

De su salida del semanario, Leñero ha dicho: "*Proceso* se ve muy semejante (en 1997), o por lo menos lo veo muy semejante a como nosotros (Scherer, Maza y Leñero) la hacíamos. Sigue la misma cuerda, el mismo espíritu, el mismo deseo

¹ Leñero, (1994:70-79).

de hacer un periodismo original, un periodismo de descubrimiento, lleno de preguntas. Por eso (...) el periodismo debe preguntar, no tiene que dar respuestas".¹

La obra periodística de Leñero ha sido recopilada en los siguientes libros:

- *La Zona Rosa y otros reportajes*. Fue publicado en 1967. Recopila: *La zona rosa; Ver Cuernavaca... y morir; Había una vez un castillo; ¿Los llevo a conocer Pátzcuaro?; El derecho de llorar; Raphael, amor mío y Siempre en domingo y Entre las patas de los caballos*.
- *El derecho de llorar y otros reportajes*. Apareció en 1972 y contiene cuatro reportajes publicados en la revista *Claudia*: *¿Los llevo a conocer Pátzcuaro?; El derecho de llorar; Raphael, amor mío y Siempre en domingo*.
- *Viaje a Cuba*. Publicado en 1974 como parte de la colección *Testimonios del Fondo*, del Fondo de Cultura Económica, es un reportaje publicado originalmente en el diario *Excélsior*, el mismo año.
- *Talacha periodística*. Sin duda, la recopilación periodística más conocida de Leñero, se publicó en 1988. Contiene entrevistas, crónicas y reportajes publicados por el autor en *Claudia, Revista de Revistas, Siempre, Excélsior y Proceso*. Incluye los textos de las dos compilaciones antes mencionadas. El escritor Federico Patán ha dicho de los textos que integran esta obra: "Son piezas que con el transcurso del tiempo han conservado su naturaleza de testimonio, agregando a ella, ahora, la de documento. Es decir, en su momento fueron críticas filosas a algún aspecto de nuestra realidad; hoy, críticas aún, asimismo se han establecido como visión histórica de los fenómenos comentados. Esta función adicional las vuelve más apetitosas de leer, más dignas de conservar".² A quince años de emitida esta opinión, los textos periodísticos de Leñero contenidos en *Talacha Periodística* pueden ser vistos de la misma manera que los percibía Patán.

¹ Tapia, (1997).

² Patán, (1989:10).

Respecto a la opinión que del periodismo tiene Vicente Leñero, cabe destacar los siguientes aspectos:

1. *El periodismo debe basarse en información, no en opinión.* “A medida que una sociedad va creciendo y va aumentando su nivel o su preocupación, los editorialistas se van quedando a un lado; pienso que son lo menos importante del periodismo. A los editorialistas difícilmente se les puede llamar periodistas; son, en muchos de los casos, historiadores, ensayistas, observadores que escriben en un periódico, pero al periodismo fundamentalmente lo hace la información: el reportero es el corazón y el centro del periodismo (...) está para preguntar, no para dar respuestas.”¹

2. *El periodismo no debe ideologizarse.* “El periodismo se ideologiza demasiado, toma partido, y no estamos para tomar partido, sino para decir qué pasa, no para decir: ‘Fíjese que pasa esto porque ustedes son unos malditos pero ahí vienen los buenos’; entonces se toma partido por los buenos que se van a contraponer con los malos; no, ni madres. El periodismo no está para eso, lo sabemos, sino para señalar lo que ocurre entre buenos y malos, nada más. Lo interesante sería sacar del periodismo todo interés partidista o ideológico y que el único interés fuera sacar la verdad.”²

3. *El periodista no se corrompe porque sea mal periodista.* “La ética es un problema moral que está regido por la misma profesión. Es un problema técnico del periodismo (...) El periodista se *amarillea* al sustituir la información por el escándalo, pues es más fácil *amarillear* que trabajar a fondo un asunto; lo es dar opiniones en un reportaje que trabajarlo bien. Cuando una nota tiene un buen trabajo de investigación, está bien redactada, no se necesita *amarillear* ni dar opiniones. Todos los problemas del periodismo –al amarillísimo, la corrupción, etc.– lastiman la profesión. La ética y la moral siempre están ligadas al bien hacer del escritor.”³

4. *Los géneros periodísticos son géneros literarios.* “El bloque de géneros que integran al periodismo pertenece por propio derecho al rango de la literatura;

¹ Tapia, (1997).

² De la Fuente, Daniel. (S/F).

³ Canales, Santiago y Fitzmaurice, Alejandro. (1999).

se pueden dar ahí todas las escalas: desde la alta literatura, literatura subliteraria o mala literatura”.¹

5. *El periodista debe ser un literato...* “o debe convertirse en un literato, quizá no por el camino de la literatura sino del mismo periodismo. El problema es que no estudian los periodistas, no leen. No practican, no buscan la palabra adecuada, caen en sus propios vicios: las frases acuñadas, los lugares comunes, y un poco de falta de perspectiva, de aire. Faltan ambiciones, un proyecto a futuro. Y es que piensan: ‘Me salió mal; bueno, pues ni modo. La semana que entra escribiré otro mejor’. Finalmente eso se debe a que no se sienten escritores. El escritor siente que un texto perdura, que va a seguir existiendo. Yo lo veo en el fenómeno del teatro. Sobre todo ahora que el teatro se vuelve muy efímero, los textos casi no importan. Se dan ahora la “creación colectiva”, la “improvisación”, todos esos desmadres; se cae, en cuanto a los textos, en lo mal trabajado. Pienso que eso también le pasa al periodismo”.²

6. *El periodismo no es labor de sólo un hombre...* “es trabajo sinfónico de equipo, es la búsqueda necia, empedernida entre todos los que forman un grupo, por desatar los nudos del mundo que vivimos. No es tarea individual, ni jamás el desplante inspirado que produce de pronto una obra redonda –como sucede a veces en el arte– para ponerse luego a dormirse en laureles (...) como en el teatro, el periodismo se ejerce en colectivo. Entre pocos o muchos o muchísimos se construye un periódico, se hace surgir una revista que se arraiga y se expande con el tiempo sólo por gracia de la pasión común. Y la causa que habita en ese cuerpo múltiple es la chispa que logra entreverarnos en un destino largo, más allá de la vida y el proyecto individual de cada quien”.³

7. *El periodismo es el registro del instante...* “talacha de urgencias, neurosis de presente, pasión por el instante que nos parece eterno a la hora de dar con la noticia y atrapar el secreto de un gran descubrimiento, pero que se diluye pronto, apenas lo entregamos a la voracidad de esa vida que nunca se detiene y que se traga todo: los hechos, las palabras de un hombre entrevistado, el llanto por un

¹ Peralta, (1985:1-2).

² Ramírez, Fernando G. y Reyes, Juan José. (1990b).

³ Leñero, (1994b:37,39).

grande que se muere, la situación insólita de ahorita que mañana ya a nadie le sorprende (...) Todos sabemos: la noticia de hoy sólo dura este día; se volverá envoltorio al otro, o trapo para vidrios o ceniza o basura.”¹

8. *No está llamado el periodismo a resolver las crisis...* “-qué falacia- está llamado a decir las, a registrar su peso, a gritar qué se esconde, qué se oculta o simula, cómo duele la llaga, por qué y cómo y a qué horas. Desde cuándo y por dónde se manifiesta el yugo que oprime esta vida social. Más que ir en busca de la verdad, como suele decirse cayendo en el gazapo filosófico, lo que sale a buscar el periodismo, de momento a momento, es la profunda entraña, el desgarrado cuerpo de nuestra realidad. Ese es el objetivo; la realidad a secas. Monda y lironda. Desnuda y completa; lo mejor que podamos fotografiarla a punta de noticias, de indagar lo que saben los que saben, de testimonios y documentos y pareceres sustantivos. De pregunta metiche y cuchillo que punza donde duele porque algo hay si eso sangra. La realidad”.²

Algunos de estos criterios pueden hallarse en la breve muestra de textos antes presentados, correspondientes a cada una de las etapas periodísticas del autor, pero no todos; juzgar si Leñero aplica lo que predica, a partir de la muestra ya señalada, sería aventurado, debido a la vastedad de su obra.

1.2.6 Otras obras

Este apartado excluye la mención a recopilaciones periodísticas, teatrales, cinematográficas, así como aquellas que recogen la actividad narrativa –novela y cuento- de Leñero, debido a que muchos de esos textos contienen obras ya referidas en apartados anteriores. Las vastas reediciones y recopilación de materiales ampliarían de manera considerable y poco útil la extensión de este trabajo, sin embargo, con el afán de no soslayar la gran producción editorial de Vicente Leñero, las referencias a tales obras pueden consultarse en el apartado correspondiente a este autor en la bibliografía general.

¹ Ídem. Pág. 37.

² Íbidem.

Así, las obras de Leñero que aquí se presentan están agrupadas en: obras de “No ficción”, textos didácticos, autobiográficos y libros de otros escritores en los que ha participado.

Obras de “No ficción”

- *La gota de agua*. Fue publicada en 1984. Un día de invierno de 1982, el autor –que es al mismo tiempo el protagonista- y su familia se enfrentan a la falta de agua; el hecho, que en ocasiones anteriores siempre ha significado una carencia de efímera incomodidad, toma en esta ocasión proporciones desastrosas.¹ En esta historia, Vicente Leñero escritor es Vicente Leñero protagonista de la novela, su familia es representada con nombres reales en situaciones verídicas; incluso el escenario central -la casa del propio autor- no sufre alteraciones en la descripción.
- *Asesinato*. Obra publicada en 1985. Se ha decidido incluirlo en este apartado ya que ha sido considerada como trabajo periodístico y no como novela. El mismo Leñero parece cuestionar la estirpe de su trabajo: “Reportaje o novela sin ficción –y sin literatura, quizás- este libro quiere ser el análisis detallado, minucioso, ocurrido en la ciudad de México...”² Por ello ha merecido clasificación especial. Relata los crímenes del político nayarita Gilberto Flores Muñoz y su esposa, victimados a machetazos en su propio domicilio. Presenta datos, declaraciones y el trabajo de investigación realizada es encomiable. La descripción de los hechos, el tramado de relaciones y su desarrollo, convierten a *Asesinato* en un volumen con todos los elementos de la narración literaria.

Ambos títulos se han incluido en este apartado debido a que en ocasiones no son consideradas ni periodismo ni literatura en sus estados puros.

Textos autobiográficos

- *Vicente Leñero*. Esta obra apareció en 1967 como parte de la colección “Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos” de Empresas Editoriales S.A. La colección incluía además a escritores como

¹ Malpica Maury, Javier. (2002:1).

² Leñero, (1985:5).

Gustavo Sáinz, Juan García Ponce y otros, a quienes no se consideraba aún escritores consagrados. Cuando Leñero terminó esta autobiografía – redactada en tercera persona y con juegos narrativos caprichosos poco ortodoxos- contaba con 33 años. El mismo texto se reeditaría después, acompañado de algunos cuentos, bajo el título de: *Autorretrato a los 33 y seis cuentos*.

- *Vicente Leñero. De cuerpo entero. Escenas de la vida de un escritor*. Se publicó en 1992. Esta obra recoge el inicio de Leñero en la literatura, “cuando ganó el primero y segundo lugares en el primer concurso de cuento universitario, una reflexión sobre *Los albañiles* y su experiencia con Carmen Balcells, la agente (literaria) española”.¹

Otros:

- *Manual de periodismo*. Es un texto didáctico. Se publicó en forma de libro en 1986, aunque originalmente se concibió como un curso por correspondencia, redactado en 40 lecciones por Vicente Leñero. A la versión final de esta obra, colaboró el periodista Carlos Marín. El manual presenta una visión de los géneros periodísticos, sus modos de redacción y sus características. Incluye ejemplos.
- *Lotería. Retratos de compinches*. Apareció en 1995. El nombre se debe a los “retratos” escritos de personajes cercanos a Leñero; escritores, directores de teatro y periodistas, presentados con un adjetivo que define su personalidad a la manera del juego popular mexicano también llamado lotería. Algunos de estos artículos fueron publicados en el semanario *Proceso*. Entre los personajes que aparecen “retratados” en este libro están; Juan José Arreola –“el partero” literario- y José Agustín –“el desmadroso”-.
- *El teatro de los insurgentes*. Apareció en 1993.
- *Los pasos de Jorge*. Fue publicada en 1989. Biografía de Jorge Ibarguengoitia. El título alude al nombre que éste dio a una de sus obras: *Los pasos de López*.

¹ Molina, (1997).

- *¡Ay Jalisco!* Es una revisión cultural e histórica de este estado. Cuenta sus orígenes, sus tradiciones y la visión que de esa región tienen sus pobladores. Fue publicado en 1993.
- *El cordoncito*. Es la primera incursión –publicada– de Leñero en cuentos infantiles. Se dio a conocer por primera vez en 1997. Es la historia de Paquito, un niño pobre que es enviado por su madre a buscar fortuna. Encuentra un cordón tirado en la calle y eso le sirve para, mediante una serie de cambalaches con sus amigos, obtener dinero y comprar víveres para su casa.
- *La viejita chiquitita chiquitita*. Es un cuento para niños ilustrado por Maricruz Gallut. Cuenta la historia de una anciana que durante una noche descubre un ratón en su ropero; coge una escoba y lo mata. El discurso presenta abuso de diminutivos que pretende ser atractivo para los niños. La temática no se sustrae a la característica violencia que algunos estudiosos de la obra de Leñero –como Alberto Paredes– hallan en las novelas de este autor. Se publicó en 2002.

Leñero ha participado como presentador de otras obras, entre las que destacan: *México en cien reportajes, 1891-1990* (1991); *Sexo, pudor y lágrimas* (1992); *La nueva dramaturgia mexicana* (1996) y *Once en la cancha* (2002).

1.2.7 Premios obtenidos

De los galardones Vicente Leñero ha dicho: “Uno escribe para aproximarse a lo que uno quisiera escribir. Nadie escribe para ganar fama ni ganar premios; éstos llegan después como canasta de flores, como recortes de periódicos viejos, como pañuelo de lágrimas caído de un balcón en el Madrid de los años 50”.¹ A pesar de no escribir para ganar premios, Leñero cuenta con un número considerable de distinciones nacionales e internacionales:

Premios en cuento y novela:

- 1958. *Premio Nacional de Cuento Universitario (UNAM)*.

¹ Peñaloza, (2001).

- 1963. *Premio Biblioteca Breve* (editorial Seix Barral), por la novela *Los albañiles*.
- 1987. *Premio Mazatlán*, por *Puros cuentos*.

Premios teatrales

- 1969. *Premio Juan Ruiz de Alarcón* (Asociación Mexicana de Críticos) a la mejor obra de teatro estrenada, por *Los albañiles* –adaptación de la novela homónima-.
- 1969. *Trofeo El Heraldo* (El Heraldo de México) a la mejor obra mexicana del año, por *Los albañiles* –adaptación a teatro de la novela homónima-.
- 1970. *Trofeo Máscaras* a la mejor obra mexicana presentada en Morelia, por *Los albañiles* –adaptación de la novela homónima-.
- 1979. *Premio de la Unión Nacional de Críticos y Cronistas Teatrales* a la mejor obra mexicana del año, por *La mudanza*.
- 1979. *Premio Juan Ruiz de Alarcón* (Asociación Mexicana de Críticos) a la mejor obra de teatro del año, por *La mudanza*.
- 1989. *Trofeo El Heraldo* (El Heraldo de México) a la mejor obra del año, por *Nadie sabe nada*.
- 1992. *Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón*, por trayectoria teatral.

Premios cinematográficos

- 1977. *Premio Internacional Oso de Plata de Berlín* (Festival del mismo nombre), por *Los albañiles* –adaptación de la novela homónima-.
- 1981. *Premio Ariel* (Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas) al mejor guión y a la mejor historia original, por la cinta *Misterio*, dirigida por Marcela Fernández Violante –adaptación de la obra teatral *La carpa*, basada a su vez fue en la novela *Estudio Q*, del mismo autor-. De modo curioso, el *Ariel* otorgado a *Misterio* por “mejor historia original” evidenció, a decir de Leñero, “que los jueces de la Academia desconocían por completo la existencia de *Estudio Q* y de *La carpa*”.¹

¹ Leñero, (1982:100).

- 1988. *Premio Ariel* (Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas) al mejor guión, por la cinta *Mariana, Mariana*, dirigida por Alberto Isaac - basada en *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco.
- 1995. *Premio Ariel* (Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas) al mejor guión, por la adaptación cinematográfica de *El callejón de los milagros*, novela de Naguib Mahofouz, a la película del mismo nombre, dirigida por Jorge Fons.
- 1999. *Premio Ariel* (Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas) al mejor guión cinematográfico original, por *La ley de Herodes*, dirigida por Luis Estrada.
- 2003. *Premio Ariel* (Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas) al mejor guión cinematográfico adaptado, por *El crimen del padre Amaro* – novela homónima de Eça de Queiroz-, dirigida por Luis Carlos Carrera.

Otros premios y reconocimientos

- 1986. *Premio Literario Jalisco*, por obra realizada.
- 1993. Ingresó como miembro del *Sistema Nacional de Creadores* en calidad de emérito.
- 1994. *Premio Manuel Buendía*, por trayectoria periodística.
- 1997. *Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez*, por su trayectoria periodística.
- 2000. *Premio Xavier Villaurrutia*, por su trayectoria literaria.
- 2001. *Premio Nacional de Ciencias y Artes* (Gobierno de la República Mexicana), en el área de *Lingüística y Literatura*.

1.3 El caso *Excélsior* y Los periodistas

El diario *Excélsior*¹ fue considerado, durante parte del siglo pasado, el mejor periódico de México y de América Latina.

¹ El nombre *Excélsior* fue tomado del poema homónimo escrito por el estadounidense Henry Wadsworth Longfellow, aparecido en *Baladas* (1841). En la elección del nombre participaron diversas personalidades del mundo cultural –entre las que estaban los poetas Rafael López y Ramón López Velarde- y los directivos del diario. *Excélsior*, el poema, alude al empuje de la juventud en ascenso. En él se lee: Las sombras de la noche iban cayendo / cuando un joven

Fundado en 1917 por Rafael Alducin Bedolla, este periódico alcanzó su mejor época en cuanto a prestigio y proyección editorial bajo la dirección de Julio Scherer García. Dicha etapa comenzó en 1968 y culminó el ocho de julio de 1976 con una fractura en la cooperativa dueña del diario y el éxodo del grupo schererista, entre el que se encontraba Vicente Leñero.

Además de este último, las páginas de este periódico lograron aglutinar, durante la época mencionada, a prestigiosos articulistas e intelectuales como Julio Cortázar, Daniel Cosío Villegas, Gastón García Cantú, Jorge Ibrügüengoitia, Ricardo Garibay, Heberto Castillo, Octavio Paz y periodistas como Miguel Ángel Granados Chapa, Miguel López Azuara, Manuel Becerra Acosta (hijo) y el mismo Julio Scherer. El trabajo conjunto de los mencionados hacía que la influencia del diario en la sociedad mexicana fuera considerable.

En ese *Excélsior* se ejercía un estilo peculiar de periodismo basado en la recurrencia a declaraciones de funcionarios y otras personas que significaban fuentes de información. Algunos periodistas como Raymundo Riva Palacio, atribuyen este estilo a Julio Scherer: "(él) introdujo en *Excélsior* algo que fue muy atractivo a fines de los sesenta y que se ha convertido en un *karma*, que es que priorizó la entrevista, priorizó la declaración sobre el hecho... Esta es la famosa *declaracionitis*. Eso viene de Julio Scherer".¹

Un grupo de editorialistas de reconocida solidez intelectual y la recurrencia directa a fuentes de información perfilaron a *Excélsior* como un diario distinto a los demás, al menos en la forma de presentar su contenido durante los primeros años de dirección de Scherer, pues los contenidos y la línea editorial en realidad no variaban mucho con referencia al registro de hechos en los que el gobierno intervenía. Específicamente, cabe revisar la postura del diario ante un suceso particular: la matanza del dos de octubre en Tlatelolco.

Al consignar estos hechos al día siguiente, es decir, el tres de octubre de 1968, *Excélsior* cabeceó: "Recio combate al dispersar el ejército un mitin de huelguistas". El contenido de su editorial "no condenó ni hizo responsable al gobierno de los

gallardo iba subiendo / por un paso difícil la montaña / en sus manos flameaba una bandera / en la que había esta leyenda extraña: Excélsior.

¹ Lichfield, (S/F).

trágicos sucesos de Tlatelolco, (pero) tampoco formó parte del denuedo que hicieron de los jóvenes, periódicos como *El Universal*, *Novedades*, *El Heraldo de México* y *El Sol de México* que, al llamarles provocadores al servicio de 'intrigas extranjeras' (*El Universal*), se hacían eco del discurso del gobierno de esa época".¹ *Excélsior* sentenció en su editorial: "Si bien es cierto que el comportamiento estudiantil y el de buen número de maestros rebasó los límites de la sensatez y al reto inconsciente, sobreestimando las propias fuerzas, no es menos verdad que la respuesta a tal desbordamiento no ha sido prudente ni adecuada".²

Ese era el talante con que el llamado "Periódico de la vida nacional" ejercía posiciones "críticas", consideradas en ocasiones de abierta confrontación al gobierno. Para el periodismo actual del año 2003, posturas que hoy pueden considerarse moderadas como la referida, en los sexenios de Gustavo Díaz Ordaz primero y después de Luis Echeverría Álvarez, eran vistas cual agresiones generadoras de enconos, pues ambos gobiernos preferían, ante todo, la adulación.

El *Excélsior* previo a julio de 1976 no era precisamente un espacio de democracia y pluralidad. Allí destacaban algunas valiosísimas plumas críticas y eventualmente el trabajo de unos cuantos reporteros con tal oficio e imaginación que descollaban delante de sus colegas de otros medios. Pero el contexto nacional y periodístico en el que se desempeñaba, a menudo se le imponía a ese importante diario; en ocasiones, la indiferencia e incluso la antipatía que mostraba respecto de movimientos sociales independientes o de las izquierdas no era distinta de las actitudes de otros diarios en la prensa establecida. Aunque baldado por la escisión de 1976, *Excélsior* siguió siendo un diario en buena medida similar al de Scherer, especialmente en su política informativa y poco a poco, fue integrando una nueva plantilla de colaboradores que ya no destacó tanto quizá, entre otros motivos, porque en los años inmediatos otros diarios comenzaron a experimentar renovaciones.³

¹ Turcott. Marco Levario. (2001).

² *Ibidem*.

³ Trejo Delarbre, (S/F).

1.3.1 El golpe a *Excélsior*

Carlos Monsiváis hace una interesante revisión de este suceso en *Tiempo de Saber*:

Si Díaz Ordaz encarna la ira del Padre de la Nación ofendido porque "les di la mano a los estudiantes (en 1968) y me la dejaron tendida en el vacío", Echeverría quiere convertir su rigidez en el gran espejismo. Por eso se indigna progresivamente con el perfil crítico de *Excélsior*. Le molestan los artículos de disenso, el inicio de los reportajes de investigación, la actitud de Scherer. No es de extrañar, se ha formado en la obediencia y no ha entendido en lo mínimo los significados del (19)68. El empresario Juan Sánchez Navarro promueve un boicot de anunciantes, y muy en su papel de redentor profesional Echeverría ofrece remediar el conflicto. Pero conciliar los extremos resulta imposible, Scherer quiere dirigir *Excélsior* y Echeverría, maestro de la intriga a la moda (es decir, un exitoso delator de sus propias maniobras), da la orden y se desencadena la "acción rápida" de 1976: el 10 de junio se invade el fraccionamiento Paseos de Taxqueña, desarrollo urbanístico promovido por *Excélsior* sobre terrenos adquiridos legalmente por su cooperativa en 1959, y la invasión la encabeza el diputado priista Humberto Serrano, con sus agraristas de encargo [...] Scherer no cede y se produce el golpe a *Excélsior*. El 8 de julio de 1976 un grupo de la Cooperativa interpreta el papel de turba linchadora, eleva a los altares de la dirección del diario y del desprestigio adjunto al director de la *Extra* Regino Díaz Redondo, y le da la oportunidad a Echeverría de fingir inocencia [...] Se expulsa de *Excélsior* a Scherer y su grupo y el momento es definitorio.¹

La importancia del *Excélsior* de Scherer en el avance de la evolución de la prensa en México resulta innegable por lo dicho y por más, aunque diste mucho del mito que una revisión de corte fácil y descuidada podría inventar.

De modo específico, la relevancia que el caso *Excélsior* tiene para el periodismo mexicano puede ser revisada desde tres puntos de vista:

1. El primero de ellos implica, necesariamente, tomar partido por la hipótesis de que lo sucedido el ocho de julio de 1976 se debió a la intervención gubernamental para acabar con una línea editorial independiente y, por ende, moderna. Desde esta perspectiva –a la cual se ciñe Leñero en *Los periodistas-* el caso *Excélsior* exalta la mordaza que los gobiernos mexicanos posteriores a la Revolución, por medio del poder político, el chantaje financiero y en ocasiones la represión

¹ Scherer y Monsiváis, (2003:212-213)

violenta, impusieron a algunos medios de comunicación que mantenían visiones críticas.

2. Un segundo punto de vista, igual de polémico que el anterior, observa los hechos desde la perspectiva de quienes sostienen que la salida de Scherer y su grupo se debió, exclusivamente, a la inconformidad de los cooperativistas y a la falta de identificación que el director depuesto tenía entre los trabajadores del diario –cabe señalar que Scherer fue elegido director del periódico, en agosto de 1968, con sólo 286 votos a favor aun cuando la plantilla total de cooperativistas estaba conformada por mil personas-, lo que definiría a tal deposición como un ejercicio de libertad entre quienes laboraban en *Excélsior* en 1976.¹

3. Quizá menos controversial que las anteriores, resulta la visión que revalora el nuevo orden que el “golpe” a *Excélsior* generó en el periodismo mexicano posterior a los años 70 del siglo pasado, ya que la búsqueda y apertura de nuevos espacios informativos dieron origen a revistas como *Proceso* (1976) y *Vuelta* (1977), así como a los diarios *Uno más uno* (1977) y *La Jornada* (1984) –el segundo creado a partir de una escisión del primero- perfilaron, en gran medida, la manera de hacer el periodismo actual.

Sea por la defensa de la “libertad de expresión”, alegada tanto por quienes se asumen como víctimas de la intromisión gubernamental, y por quienes se autodenominan reivindicadores del legítimo ejercicio de sus libertades laborales, o por la nueva configuración del periodismo mexicano a que dio pie, el caso *Excélsior* ha cobrado ya tintes míticos y de referencia obligada para la historia de los medios de comunicación nacionales.

1.3.2 Los periodistas, testimonio del golpe

En *Los periodistas* Vicente Leñero, desde su perspectiva y trinchera, narra lo sucedido en esa ruptura. A más de 25 años de haber publicado la primera edición de esta obra, su autor afirma: “Cuando yo estaba pensando en una novela sobre

¹ Una defensa a ultranza de esta postura puede hallarse en *Los cooperativistas. El caso Excélsior*, (1987), de Héctor Minues Moreno. El título es una clara alusión a *Los periodistas*, de Leñero. Otra obra surgida en denuedo del grupo de Scherer –especialmente en contra de éste periodista- es *El Excélsior de Scherer*, aparecido en 1973. No se ha de hallar aquí cita bibliográfica de esta fuente debido a que carece de registro editorial. Se alude a él en *Tiempo de saber*, obra ya citada.

el periodismo, ocurrió lo de (el golpe a) *Excélsior*. Esos hechos fueron más interesantes de lo que a mí se me hubiera ocurrido, eso que pasó en la realidad, cuando (Luis) Echeverría se enojó y manoteó y de alguna manera nos sacó (del periódico), era más interesante de lo que nunca se me hubiera ocurrido.

"A mí no me gusta ya ese libro porque yo siento que es demasiado complicado formalmente. Si lo volviera a escribir lo haría más suavcito, sin meterle cosas de cine, ni monólogos interiores, porque siempre pensé que los escritores de *Non fiction* eran muy tradicionales, no usaban recursos de la novela moderna, no usaban el monólogo interior, no usaban el cambio del punto de vista, no usaban pues muchas muchas cosas que la literatura moderna ha descubierto y que nos hacen los libros más interesantes; por ejemplo el manejo del punto de vista: contarlos desde una primera persona, contarlos desde otra, contarlos objetivamente, en fin, todos esos recursos, entonces yo lo quise volcar en una novela que no merecía eso; eran tan importantes los acontecimientos que pudo haber sido más sencilla.

"(*Los periodistas*) es un libro escrito al calor del suceso, muy cargado de vivencias y de sensaciones; finalmente es mi observación de cómo yo veía (los hechos), de hasta dónde mi visión alcanzaba. Yo sí recuerdo que los reporteros de *Proceso*, cuando apareció el libro, pues no les gustó porque decían: 'este vio las cosas así pero fueron más interesantes o más graves' desde su punto de vista. No era el punto de vista de los reporteros de *Excélsior* sino mío, que estaba un poco fuera de los acontecimientos y entonces de alguna manera eso lo hace que sea una novela parcial; lo que yo intento no es un relato objetivo como pudiera ser el reportaje (acerca) de los Flores Muñoz,¹ que pretende ser objetivo con un bagaje profundamente reporteril, y esto (*Los periodistas*) no es profundamente reporteril porque tiene un punto de vista muy subjetivo y una valoración de las cosas muy personales. No se podría mostrar como un ejemplo de buen periodismo porque el buen periodismo saca fuera a su observador, a su narrador; entonces sí es un libro de testimonio personal."²

¹ Se refiere a su propio trabajo en el libro *Asesinato*.

² Leñero-Enciso, (Com. Pers.)

Además de dicha importancia testimonial, esta obra constituye, entre otras cosas, un claro ejemplo de la novelística reciente que evidencia el cambio formal y por ende ideológico ocurrido en la narrativa mexicana a partir de los acontecimientos del dos de octubre de 1968, en Tlatelolco.¹

“Si novelas como *Pedro Páramo*, *El luto humano*, *Oficio de tinieblas*, *Los recuerdos del porvenir*, *Cambio de piel* y *Terra nostra* acudieron al mito para configurar un tiempo cíclico sin salida aparente, *Los periodistas* rompe ese tiempo al buscar en la historia su material, y nos ofrece dentro del mundo novelesco un movimiento lineal. Ese movimiento, aunque ilusorio, inicia un proceso de descomposición, del *status quo* liberando a la escritura del pensamiento mítico.”²

Como se ha visto, el estudio de *Los periodistas* puede realizarse desde diversos ángulos de apreciación. El que aquí se propone está concentrado sólo en las características discursivas de la obra. La base teórica de tal estudio, se delinea en el siguiente capítulo.

¹ Klhan, Norma. (1987).

² Ibidem.

CAPÍTULO 2

2.1 Marco teórico

2.1.1 Bosquejo teórico

De modo habitual, por discurso se entiende la arenga embustera de un político en campaña, el sermón del párroco desde el púlpito un día domingo, el soliloquio del abuelo durante la cena de Navidad y muchas otras peroratas comunes. El presente trabajo, con base en especificaciones conceptuales de la narratología, entiende por *discurso* “el plano de la expresión, de la misma forma que la *historia* representa el plano del contenido”¹ en una obra literaria. Es decir, el *discurso es la forma en que se dice –o se escribe– una historia*. Ésta última es el plano del contenido.

Obra literaria
Historia = Qué
Discurso = Cómo

La aclaración del término *discurso* y su relación con el concepto *historia*, inseparables por lo que el anterior párrafo deja ver,² han sido introducidas en el estudio del lenguaje por Emile Benveniste³. Reconociendo tal antecedente, Tzvetan Todorov, teórico lingüista estructuralista, hace hincapié en la importancia de diferenciar ambos conceptos, pero lo plantea desde una perspectiva específica: el análisis del relato literario. Dice Todorov:

En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría haber sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; podríamos haberla conocido por el relato oral de un

¹ Villanueva, (1992: 181-201).

² Prueba de la insolubilidad de ambos está en que la *historia* sólo existe y es aprehensible a través del *discurso*. (Villanueva, op. cit.)

³ Este autor concibe el discurso desde la perspectiva de la enunciación; es decir, desde el uso de pronombres como en la frase “yo” digo. Su visión está plasmada en *Problèmes de Linguistique Générale*, (1966).

testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo un discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer.¹

De lo escrito por Todorov es notable la distinción entre los conceptos *relato literario*² y *discurso e historia*, pues de manera equívoca suelen aceptarse como sinónimos. Tanto el *discurso* como la *historia* son dos planos que componen la relación total de sucesos que dan corpus a la obra literaria; en el caso que atiende este estudio, dicho corpus está constituido como una novela.

Para el análisis de *Los periodistas* no sólo se toman en cuenta aspectos discursivos, pero son éstos lo que determinan el aparato de estudio. "La distinción de las formas del discurso sirve, entonces, para establecer un sistema de análisis que permite conocer mejor el propósito general de los mensajes y determinar el modo más conveniente de redactarlos".³ El planteamiento anterior, hecho por Susana González Reyna, autora de textos teórico-didácticos sobre el discurso y los géneros periodísticos, coincide con la tesis central del trabajo que aquí se presenta, pues al abogar por la importancia de las particularidades discursivas que componen un lenguaje, avala la caracterización pretendida.

En páginas subsiguientes se explican, en primer término, los fundamentos del discurso periodístico.

En correspondencia a la revisión de este tipo de discurso se realiza también un repaso de los fundamentos teóricos que generan distintas particularidades en el discurso literario.

Posteriormente se muestran, de modo imbricado, definiciones, características, tipologías y relaciones entre el reportaje y la novela como productos discursivos comunes al periodismo y la literatura.

¹ Barthes, (1966:155).

² Genette considera este concepto como la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje escrito. Esta definición se halla en el artículo "Fronteras del relato"; en Ídem. Pág.193.

³ González, (1991:11).

A manera de conclusión para este bosquejo, cabe señalar los campos conceptuales en los que se ha basado la construcción teórico-metodológica: teoría del periodismo y teoría literaria, revisadas desde postulados de la estilística y de la narratología, por medio de una metodología de enfoque estructural.

La estilística, en tanto estudio del estilo literario y de la expresión lingüística en general, ofrece las bases para encontrar peculiaridades de las distintas formas discursivas –llamadas por Martín Alonso *categorías de la estilística*¹- que son comunes al discurso periodístico y al literario.

Asimismo, se hace una revisión de fundamentos discursivos partiendo de la narratología como una parte de la teoría literaria que se ocupa de los procesos de representación y comunicación narrativas. Literalmente podría conceptuarse a esta disciplina como el estudio de las narraciones, ya que agrupa criterios sobre géneros narrativos, sobre las modalidades de cómo contar una historia y sobre la estructura de la trama. Sus antecedentes datan de tres periodos: preestructuralista –hasta 1960-, estructuralista -1960 a 1980- y posestructuralista, que incluye las nociones deconstructivas de Jacques Derrida.² Dos de sus máximos exponentes actuales son el búlgaro Tzvetan Todorov y el francés Gérard Genette; ambos aportan el método de análisis a esta tesis.

La lógica de estudio para este trabajo es de corte estructural; parte de la corriente de pensamiento basada en el estudio de la estructura como concepción de lo que se analiza y también como metodología. Una perspectiva estructural es aquella que estudia la estructura en su totalidad a partir de componentes interrelacionados entre sí y con la totalidad.

El estructuralismo se inició en la psicología como Max Wertheimer y Kurt Koffka en respuesta al asociacionismo y atomismo psicológicos. Ha trascendido esa disciplina y a él se han adscrito pensadores de diversos campos del conocimiento, como Claude Lévi-Strauss en antropología; Michel Foucault en filosofía; Jean Piaget en psicología; Algirdas Julien Greimas en estudios semióticos; Jacques Lacan en psicoanálisis; y Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Tzvetan

¹ *Ibidem.*

² Nigro. (1997:281).

Todorov y Gérard Genette –entre otros- en lingüística. Estos últimos pertenecen a la escuela estructuralista francesa, interesada en las relaciones que se dan en el lenguaje y en todo un sistema discursivo y simbólico; este enfoque es el que más interesa a este trabajo.

2.1.2 Fundamentos del discurso periodístico

Para identificar a plenitud qué es el discurso periodístico y su génesis, resulta apropiada la delimitación discursiva de la disciplina que lo produce por medio de la respuesta a la siguiente pregunta: ¿qué busca decir el periodismo? Enrique De Aguinaga, catedrático emérito de la Universidad Complutense de Madrid, propone que el periodismo busca responder a una sencilla cuestión: ¿Qué pasa por el mundo? Esta pregunta esboza un objeto de conocimiento periodístico propio y delinea también una caracterización general de esta práctica:

La imposibilidad fáctica de responder a la pregunta –"¿qué pasa por el mundo?"- en todos sus términos, determina una doble característica del Periodismo, doble característica que configura su sistema: el Periodismo actúa por sinécdoque –representando el todo por la parte- y se manifiesta por conjuntos –diferenciando entre acto informativo y acto periodístico- (...) Por el acto periodístico –conviene repetirlo progresivamente- se responde a la pregunta ¿qué pasa por el mundo? con un conjunto de noticias o informaciones que realmente no refieren todo lo que pasa por el mundo, sino lo más importante de la actualidad (...) En el continente periodístico se acomodan sistemáticamente los hechos conceptuados como más importantes mediante dos operaciones matrices del Periodismo, que son las operaciones de selección y de valoración. Selección y valoración periodísticas, dicho de modo coloquial, son las operaciones que determinan lo que se publica y lo que se deja de publicar y, sucesivamente, el modo en que se publica aquello que se ha considerado digno de publicación. Mundo, realidad, actualidad, clasificación, importancia, selección y valoración. En estos siete términos se puede resumir, de momento, el repertorio de ideas de arranque para una consideración científica del Periodismo (...) La dimensión científica del Periodismo, así suscitada, se sitúa no sólo en el marco de las Ciencias Sociales, sino también en el marco de la Teoría del Conocimiento, en cuanto conceptualización de un saber específico, el ya definido como saber periodístico. ¿Cómo se aleja la concepción artística del Periodismo, en cuanto suma de intrepidez, ingenio, gracia, talento, oportunidad o vocación! Y, al mismo tiempo, ¿cómo se aproxima la consideración

de la esencia del Periodismo, que, en definitiva, es el objetivo de su consideración científica!¹

La visión de Enrique De Aguinaga y su afán por dimensionar científicamente al periodismo, resultan útiles al buscar el objeto de conocimiento que dote de autonomía teórica a dicha actividad, pues a menudo, el periodismo suele ser revisado y tratado como una parte de la teoría de la comunicación o de la información. Incluso, muchas universidades desarrollan planes de estudio que conciben al periodismo sólo como un conjunto de géneros y no como una práctica social definida.

Ante ello puede decirse que el estudio de la producción del discurso periodístico sólo es posible si se atiende al periodismo como actividad específica. Susana González Reyna determina la actividad periodística de la siguiente manera:

La nueva tecnología y los estudios contemporáneos acerca de la comunicación obligan a un replanteamiento, a una precisión de la actividad periodística como actividad social cuya realización afecta la conducta de los individuos en una sociedad. Esto significa que cualquier mensaje, y especialmente el mensaje periodístico, conlleva siempre, implícita o explícitamente, la intención de influir en las conductas y las actitudes de los individuos. De acuerdo con Fattorelo, "todo proceso informativo presupone una ineludible dosis de subjetivismo, de intencionalidad, de intento de captación de las opiniones ajenas por parte del sujeto promotor que elabora la forma del mensaje". El propósito del mensaje periodístico no se agota en el decir, puesto que en él también hay interés por provocar determinados efectos en el receptor. Dicha comunicación es entonces, y por definición, persuasiva. La actividad periodística es un modo de ejercer la comunicación, y su propósito, a partir de la noticia, puede entenderse en tres etapas: 1) La búsqueda de la información, de interés general; 2) La elaboración del mensaje, y 3) La difusión masiva de ese mensaje. Según estos términos el periodismo, como actividad social, no es todo aquello que tiene cabida en un periódico o en otro medio masivo de comunicación. Se trata de una actividad informativa distinta de otras similares como la publicidad y la propaganda en tanto procesos de difusión masiva. El periodismo se ocupa sólo de la información de actualidad, de la *noticia*, su registro y su difusión. En este sentido, la información que interesa al periodismo debe ser *novedosa*, sea porque el acontecimiento es nuevo o porque el enfoque de algún tema conocido es distinto y nuevo; *oportuna*, pertinente en el

¹ De Aguinaga, (2001).

tiempo y en el espacio; de *interés general*, por cuanto el acontecimiento interesa a un gran público; y *difundida masivamente*, es decir a través de un medio masivo de comunicación”.¹

En el periodismo se combinan motivaciones sociológicas y lingüísticas para la elaboración de los mensajes, ya que el periodista es un intérprete del acontecer social y en su discurso –mensaje- construye la realidad. Para informar escoge los sucesos que considera de mayor interés para su público. Entonces, en este proceso importa no sólo el aspecto lingüístico –uso de las palabras-, sino también el aspecto comunicacional –qué, quién, cuándo, dónde, cómo, por qué y para qué del suceso-.²

En este sentido –que aterriza la visión científicista de Enrique De Aguinaga- el periodista se vale del discurso para *informar* los sucesos, *describir* las situaciones, los personajes y los escenarios; *relatar* los acontecimientos; *evaluar* los hechos y *comentar* las noticias.³

Cada una de esas acciones comunicativas se vincula de manera directa a los distintos tipos del discurso que se hallan presentes en la actividad periodística. El lenguaje propio de esta disciplina está formado por un conjunto de discursos que tienen estructuras lógicas y gramaticales particulares, no es un tipo de discurso homogéneo en su estructura. Sin embargo, todas estas formas específicas del discurso implican el conocimiento por el periodista de que los receptores son personas concretas que viven en un tiempo determinado por circunstancias sociales, políticas y culturales.⁴ Por ello, la comunicación periodística hace uso de diferentes tipos de discurso.

Un punto importante para ello es la forma de expresión de la que se vale para cumplir sus fines comunicativos. Pastora Moreno Espinosa, profesora de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla, entiende esta forma de expresión como “un sistema de signos concretos, sometido a las reglas

¹ González, (1991:19-20).

² Ídem. Pág. 5.

³ Íbidem.

⁴ Ídem. Pág.12.

de su propio código: la lengua escrita, la lengua hablada, los gestos, la música, el ruido, el lenguaje de las artes, etc.”¹

Esta catedrática sustenta así que los códigos periodísticos se cifan a un género común según el canal emisor del mensaje: código gráfico en la prensa, código sonoro en la comunicación radiofónica, código sonoro/visual en la comunicación televisiva, “pero lo interesante de todo es que estos (...) sistemas genéricos de codificación tienen una base común expresiva, de diferente valoración: el código lingüístico escrito.”²

Los códigos lingüísticos escritos pueden ser analizados desde postulados textuales, ya que “se cumple en el periódico, sea cual sea el canal de su transmisión, la función general del texto”.³ Ello implicaría una decodificación gramatical y semántica. Para este trabajo, se ha considerado esencial el planteamiento de la *estilística* como base común para estudiar los discursos y se ha dejado de lado la profundización en otros campos, como los ya mencionados, que analizan aspectos textuales diversos.

De acuerdo con esta disciplina hay varias formas discursivas; generalmente no aparecen en los mensajes de forma aislada; aunque se mezclen, una de ellas predomina sobre las demás. Dichas formas constituyen diferentes maneras de usar el lenguaje para comunicar el mensaje periodístico.

Susana González Reyna halla la partición tradicional de los géneros periodísticos fundada en estas diversas combinaciones discursivas⁴:

- *Géneros informativos*. Están constituidos por mensajes que transmiten información acerca de hechos. Esta información permite al individuo conocer lo que otras personas hacen o dicen, aquello que sucede en su entorno próximo o lejano y de lo cual se entera por intermediación del periodista. Las formas discursivas que se emplean principalmente en estos géneros son la *exposición*, la *descripción* y la *narración*. Los géneros

¹ Moreno Espinosa, (1998).

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ González, (1991:6).

periodísticos informativos son: la nota informativa, la entrevista, la crónica y, el género que más interesa a esta tesis, el reportaje.

- *Géneros opinativos*. En éstos se incluyen los mensajes que transmiten ideas. Su basamento son los hechos, el juicio del periodista. La forma discursiva que se usa fundamentalmente en estos géneros es la *argumentación*, aunque también aceptan, en algunos casos, las otras formas discursivas. Los géneros opinativos son: el artículo editorial, el artículo de fondo, el artículo de opinión, las reseñas, la columna y el ensayo.

A partir de estas consideraciones, señala su propia autora, los géneros periodísticos pueden distinguirse en tanto que los primeros se manejan en una dimensión informativa y los segundos, en una dimensión argumentativa.¹ Lo importante entonces resulta ser la definición de cada una de las formas discursivas ya citadas: la *descripción*, la *narración*, la *exposición* y la *argumentación*²:

- *Descripción*. Forma que adopta el discurso para señalar las características de un objeto. De acuerdo con Martín Alonso, la descripción comprende la representación de cosas, seres y paisajes, explicando sus diversas partes, cualidades y circunstancias. Se describe con emoción, para llegar al sentimiento de las personas: "La descripción es la pintura animada de los objetos; es el cuadro que hace visibles las cosas materiales. Su fin es dar la ilusión de la vida (...) La primera condición del arte descriptivo es la viveza figurativa. Se trata de animar los objetos inanimados, de ofrecer una sensación plástica, sea paisaje o retrato".³ En la descripción, para llegar al público el periodista debe escoger los detalles más significativos de la realidad. Existen tres tipos de descripción –de acuerdo con N. González Ruiz⁴–: la *pictórica* –tanto el objeto descrito como el sujeto que describe se

¹ *Ibidem*.

² *Ídem*. Págs.12-19.

³ Martín Alonso en González Reyna, (1991:12).

⁴ González Ruiz, N. en González Reyna, (1991:13).

hallan inmóviles, como en las entrevistas periodísticas-; *la topográfica* –el sujeto que describe se halla en movimiento, mientras que el objeto descrito permanece inmóvil, como en la redacción de crónicas-; y *la cinematográfica* –el sujeto que describe se halla inmóvil y el objeto descrito se mueve, como en la crónica y el reportaje-.

- *Narración*. Es la forma discursiva que se propone relatar un suceso o serie de sucesos relacionados, de tal manera que adquieren un significado distinto de aquel que tienen por separado. El hecho aislado no interesa a la narración; más bien, le importa el conjunto de acontecimientos que ofrece la realidad: *qué* sucede, a *quién* le sucede; en *dónde* le sucede y en *qué* circunstancias le sucede. La narración rebasa el nivel estético de la descripción y se fundamenta en la *acción*. Quien narra busca despertar el interés en el hecho y mantener la curiosidad por lo que sucede. Para mantener el interés, el relato se construye siguiendo un orden cronológico basado en el *tiempo*; o bien se disponen los hechos de acuerdo con un orden climático, basado en el *suspense*. Los hechos definen al periodismo; son su sustancia básica. *Observar* estos acontecimientos, *escoger* los más importantes y *ordenarlos* en un relato interesante para el público es tarea del periodista. Importa a éste, lo que sucede a las personas y lo que ellas hacen. Para cumplir con su objetivo, la narración se apoya en la forma descriptiva. Describir las circunstancias o el ambiente en el cual se desarrollan los hechos es básico en el mensaje periodístico, puesto que su propósito es exhibir lo acontecido. Los géneros que se valen de la narración son la crónica y el reportaje.
- *Exposición*. Es la forma del discurso que transmite hechos e ideas. Su propósito es explicar en qué consiste un objeto, una idea o un tema. "La primera condición –dice Martín Alonso– que ha de tener el estilo expositivo es la *claridad*. Las palabras han de representar todo el sentido de nuestra ideación. Esta cualidad atañe a las ideas y a la forma. Añadamos al estilo claro *brillantez* y *originalidad*, que no es precisamente extravagancia ni exceso de imágenes, sino iluminación interior, fuerza vital, vida espontánea

y sello personal. El redactor ha de dosificar las ideas con el *como* y *cuando* convengan.¹ La exposición puede ir acompañada de otra forma discursiva, pero lo más común es encontrarla junto con la *argumentación*. En géneros como la entrevista, la crónica, el reportaje y los artículos de opinión se usa cuando se trata de presentar un tema o proporcionar datos importantes, para una correcta comprensión del mensaje. La exposición periodística puede adoptar varias formas: resumen de noticiario, definición de palabras, presentación de cifras, declaraciones de personajes importantes y reseñas.

- o *Argumentación*. Forma discursiva que pretende convencer al receptor del mensaje para que adopte una determinada doctrina o actitud ante un hecho. Por su interés persuasivo, la argumentación se dirige al intelecto y a los sentimientos de las personas. "La argumentación consiste en aportar razones para sustentar una opinión. Muchas veces los escritos argumentativos refutan o rechazan una opinión contraria por considerarla falsa, pero no necesitan ese requisito, basta con que el autor defienda una opinión o tesis para que esté realizando una argumentación. Este es el caso de los escritos argumentativos en el periodismo de opinión".² Aristóteles es el primer autor que expone una concepción sistemática de la argumentación y plantea dos vías para persuadir: la vía lógica para convencer y la vía psicológica para emocionar. En la actualidad, este planteamiento se ha revalidado por medio de la psicología social y de la nueva teoría de la argumentación. De acuerdo con estas premisas, la argumentación se basa más en los aspectos emotivos del razonamiento que en una estructura lógica rigurosa. Ello se debe a que el público al cual se destina y las exigencias propias del mensaje, no requieren de rigor científico. Se trata de razonamientos ligeros, al alcance de todos, para que lleguen al público en general. Los géneros de opinión son el espacio periodístico en el que se hace un mayor uso de la argumentación, de los procesos racionales que defienden una tesis, un punto de vista.³ En el

¹ Martín Alonso, op. cit., Pág. 16.

² Santamaría, M. L., en Moreno Espinosa, (1998).

³ *Ibidem*.

mensaje periodístico la argumentación se interesa por los resultados; puede afirmarse entonces que esta forma del discurso se basa en premisas, aun cuando no ofrece certeza resulta aceptable y razonable. Los géneros que más emplean la argumentación son los artículos de opinión.

2.1.3 Fundamentos del discurso literario

El discurso literario, identificado tradicionalmente con la ficción, se vale de estructuras similares al discurso periodístico, pero a diferencia de éste, aquel da cuenta de hechos cuya veracidad puede ser comprobada o no.

Del mismo modo en que los fundamentos del discurso periodístico fueron dados a partir de la revisión del periodismo como actividad específica, vale la pena revisar el concepto de literatura para fundamentar su producción discursiva.

En opinión del teórico lingüista Gérard Genette¹, la literatura es “varias cosas a la vez”. Una de ellas –la que más le interesa- es el “aspecto estético”. En este sentido, parece universalmente aceptada la idea de que la literatura es un arte que tiene como material específico el lenguaje. De esto se sigue que: la literatura es el arte del lenguaje. Pero ¿sólo el uso del lenguaje basta para definir el arte de la literatura?

La clave de esta cuestión, para Genette, está en lo que Jakobson llama –en su obra *Ensayos de lingüística general*²- *literariedad*, es decir, lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte. La pregunta formulada explícitamente por Jakobson y otros –¿Qué es la literatura?, es decir, ¿qué hace de un texto oral o escrito una obra literaria?- puede entenderse de dos formas:

a) ¿Qué textos son obras literarias? Genette califica las teorías que siguen esta interpretación de *constitutivistas* o *esencialistas*, señalando que son de carácter cerrado.

b) ¿En qué condiciones o circunstancias puede un texto, sin sufrir modificaciones, pasar a ser literario? Ésta sería para Genette una interpretación

¹ Genette, (1991:11-34) El resto de los postulados genettianos que aquí se reproducen, poseen una gran deuda –para hablar eufemística y amablemente de algo cercano al plagio- con la simplificación –en el buen sentido del vocablo- que ha hecho Segura Roselló, (2001)

² Jakobson, (1975).

condicionalista de la *literariedad*. En el fondo, sería lo mismo que sustituir la pregunta “¿qué es la literatura?” por “¿cuándo-dónde se da la literatura?”. Esta interpretación tendría un carácter abierto.

La primera interpretación es la de las teorías clásicas: ciertos textos son esencialmente literarios frente a otros que no lo son. La respuesta dependería entonces del criterio usado para diferenciar tales textos –un criterio de *literariedad constitutiva*-. En este sentido, históricamente se han usado dos tipos de criterios: uno temático y otro formal. Según Genette, la historia de la *poética*¹ clásica, es un largo esfuerzo para pasar del primer al segundo criterio, o para hacer un lugar al segundo criterio junto al primero.

El ejemplo más vigoroso de este tipo de *poéticas* sería la de Aristóteles, que ha permanecido, con algunos cambios, vigente en la conciencia literaria occidental. Ahora bien, ya Aristóteles distingue los conceptos de *poiesis* y de *mimesis* para intentar superar la falta de concreción específica de la *literariedad*.

Etimológicamente, *poiesis* significa poesía, pero también *creación*. Desde este punto de vista, la *poética* tendría como objeto de estudio el lenguaje creativo. Pareciera entonces que Aristóteles diferencia dos funciones del lenguaje: la función ordinaria de hablar, informar –*legein*– cuyo estudio correría a cargo de la *retórica*² y la función artística –la *poiesis* propiamente dicha– de crear obras con finalidad estética de cuyo estudio se encargaría específicamente la *poética*.

De acuerdo con Aristóteles el lenguaje sólo puede pasar de su estado normal –*legein*– al artístico-poético si se convierte en vehículo de *mimesis*; es decir, de representación o simulación de hechos imaginarios. Así, el lenguaje será artístico cuando se ponga al servicio de la *ficción*. De ahí que, en este sentido, Genette proponga traducir *mimesis* por *ficción* en el contexto de la estética de Aristóteles.

Desde este punto de vista peripatético, la capacidad poética del lenguaje estriba en la disposición para crear y disponer una historia. Lo que hace el poeta no es, entonces, “dicción”, sino “ficción”, tanto en verso como en prosa: el poeta será

¹ Entendida ésta como la ciencia que se ocupa de los procedimientos artísticos de la poesía, con especial atención al lenguaje literario; o como el conjunto de principios explícitos o no, que observa un género literario, una escuela o un autor.

² También llamada *Pragmática*.

poeta por las historias que inventa y no por los versos que compone. En la poética *ficcionalista* entraría no sólo la poesía, sino también la prosa y el teatro de tipo *ficcional*.

Para Aristóteles, según Genette, la forma más segura en que la poesía escapa al peligro de disolución en el lenguaje ordinario y se hace obra de arte es la ficción narrativa o dramática. A esta tesis se suman aquellos para quienes la ficción - sobre todo la narrativa y, por ende, la novela- representa la literatura misma.

El autor francés encuentra además que el postulado más sólido de la visión aristotélica estriba en considerar que entrar en la ficción es salir de la esfera ordinaria de uso del lenguaje -donde imperan valores como "verdad" y "persuasión"-, y llegar a un mundo donde nada es verdadero ni falso sino posible.

Por el contrario, el punto más débil de la teoría aristotélica radica, para Genette, en su limitación inicial: la eliminación, como categoría artística, de un gran número de textos y géneros cuyo carácter artístico es evidente. Así, por ejemplo, quedarían fuera de lo literario todos los textos pertenecientes al género de la llamada poesía lírica, dado que en ellos suele reconocerse un claro carácter no *ficcional*.

⇒ Desde esta perspectiva ficcional, cierto periodismo jamás podría ser considerado como literatura.

De ahí que la *poética ficcional* y todas sus derivaciones sólo pueden mantenerse si se prescinde, por ejemplo, del género de la poesía lírica, lo que no parece tener mucho sentido puesto que la poesía lírica sí tiene un carácter poético, es decir, literario, aun cuando no sea de carácter ficticio en su totalidad.

Por ello, Genette sugiere un nuevo sistema, ilustrado por innumerables variaciones sobre la tríada *épico-dramático-lírico* que consiste en repudiar el monopolio *ficcional* en pro de una especie de duopolio en el que la *literariedad* quedaría vinculada a dos grandes tipos: por un lado, la *ficción* -dramática o narrativa- y por otro la poesía lírica, cada vez con más frecuencia designada con el término *poesía a secas*. Según este autor, la versión más elaborada de este

modelo sería, hasta ahora, la *Lógica de los géneros literarios* de Käte Hamburger¹, en la que se distinguen fundamentalmente dos géneros: el *ficcional*, o *mimético*, y el *lírico*. Ambos se caracterizarían por la ruptura con el régimen ordinario de la lengua, que consiste en los llamados *enunciados de realidad*: actos de habla realizados a propósito de la realidad por un origen más o menos real y determinado -autor, narrador, personajes ficticios- cuyo punto de vista y situación espacio-temporal rigen toda la enunciación del relato.

En esta *poética* lo lírico se define por una determinada actitud de enunciación y, sobre todo, por un uso de la lengua diferente del ordinario. La consecuencia teórica de todo ello es el concepto de función poética de Jakobson: la insistencia del texto en su propia forma, más perceptible, intransitiva, reduciéndose al mínimo la función comunicativa del lenguaje.

⇒ Desde esta perspectiva formal, el periodismo puede llegar a ser literario si posee este regodeo estético en el lenguaje que emplea, pero sin descuidar la función comunicativa como parte esencial de su propio mensaje.

A la pregunta: ¿Qué hace de ciertos textos obras de arte?, la respuesta de Jakobson es clara: la función poética. La poesía se conceptualiza entonces como el lenguaje en su función estética. Pero según Genette, igual que el desdén aristotélico hacia toda poesía no *ficcional*, Jakobson y sus seguidores desdeñan agregarse en serio a la esfera de la *ficción* –prosa, teatro- caracterizando a ésta por la mera ausencia de imposiciones formales. Así, tanto la *poética temática* –de Aristóteles- como la *poética formal* –de Jakobson- tienen parte de razón, pero contemplan sólo un segmento de toda la esfera literaria, son parciales.

Para Genette lo grave de esta parcialidad se halla en que ambas poéticas –*esencialistas* una y otra- son incapaces de abarcar, por ejemplo, la literatura no *ficcional* en prosa –historia, biografía, ensayo, o, en el caso de este estudio, textos de No ficción-. Por ello, este autor las adjetiva como poéticas “cerradas” y cree

¹ Hamburger, (1957:207-208).

necesario recurrir a una poética de tipo *condicionalista*, no sólo *ficcional* como afirma Aristóteles ni sólo *formal* como afirma Jakobson.

Las poéticas *condicionalistas*, por su parte, son más intuitivas y ensayistas que teóricas o doctrinales. Confían al juicio del “gusto” –que es subjetivo- el criterio de toda *literariedad*. Su principio básico sería: “considero literario todo texto que provoca en mí placer estético”, aunque desde este enfoque, lo descriptivo suele ceder ante lo valorativo y, en consecuencia, el diagnóstico de *literariedad* de un determinado texto se confunde con la apreciación subjetiva de calidad.¹ O acaso ¿deja de ser literatura una novela de quiosco por el solo hecho de que esté “mal escrita” en opinión de críticos y/o lectores? Si una epopeya, una tragedia, un soneto o una novela son obras literarias, no es en virtud de una evaluación estética, sino por un rasgo inherente a dichos textos, tal como la *ficcionalidad* o la *forma poética*. La *literariedad*, pues, parece totalmente independiente de los juicios de valor individuales o colectivos.

La consecuencia, para Genette, es evidente: no deben sustituirse las poéticas *esencialistas* por las *condicionalistas*, sino hacer a éstas un lugar junto a aquellas. Tal vez por ser la *literariedad* un fenómeno plural exige una teoría pluralista que dé cuenta de las diferentes formas que tiene el lenguaje de escapar a su función práctica y producir textos-objetos estéticos. En este sentido, propone el siguiente esquema-modelo de una nueva poética:

En la apreciación de un texto como obra literaria entra en juego el concepto de *régimen*. Ante todo hay que distinguir dos regímenes de *literariedad*:

- a) el *constitutivo* –complejo de intenciones, convenciones genéricas, tradiciones culturales- y
- b) el *condicional* –apreciaciones estéticas subjetivas-.

La categoría de *régimen* se cruza con la del *criterio empírico* en el que se basa –aunque sea *a posteriori*- un diagnóstico de *literariedad*. Se distinguen dos tipos de criterios: el *temático* –de qué se trata el texto- y el *remático* –formal, relativo al carácter propio del texto y al tipo de discurso que ejemplifica.

¹ Según Genette, el mejor ejemplo de este subjetivismo declarado y creciente es *El Placer del Texto* de Roland Barthes. (1974).

El cruce de ambas categorías determina el cuadro de los *modos de literariedad posibles*¹:

		Régimen	
		Constitutivo	Condicional
Criterio	Temático	La "ficcionalidad" ² Modo Ficcional	
	Remático ³	La "diccionalidad" Modo diccional ⁴ Poesía ⁵ Prosa no ficcional ⁶	

Tales modos son los que definen el carácter literario de la obra.

Con el fin de "aterrizar" las perspectivas de literariedad mencionadas párrafos arriba, se propone la revisión –bajo estos preceptos- del siguiente texto periodístico y literario escrito por Vicente Leñero: "Yucatán: ancho y ajeno".

Una breve descripción del mismo –revista de corte empírico, *a priori*, por supuesto- las primeras características que se encuentran son: uso de un lenguaje con juicios de valor que correlaciona la información recabada, así como un afán descriptivo y lejano a lo sintético del periodismo tradicional, ya que está redactado a manera de carta, género literario –y previo al periodismo- por excelencia:

¹ Útiles detalles de este cuadro y de la visión de Genette que aquí se retoma, puede ser hallada en Segura Roselló, (2001)

² Una obra verbal de ficción es reconocida como literaria, casi siempre de forma inevitable, independientemente de los juicios de valor; tal vez porque la actitud de lectura que postula es la de "desinterés" respecto al mundo real.

³ Por *remático* entiéndase, a grandes rasgos, "formal".

⁴ El carácter *diccional*, común a la poesía y a la prosa, explica el desarrollo de formas mixtas – poema en prosa, etc.-

⁵ Independientemente de la definición de poesía, todo poema es siempre una obra literaria, porque sus rasgos formales son siempre de índole estética.

⁶ Este tipo de textos sólo pueden percibirse como literarios de forma condicional, dependiendo de una actitud individual.

Yucatán: ancho y ajeno

Remite.- Vicente Leñero

México, D.F., a 15 de M(corrección, bajar a minúscula)arzo de 1966

Sra. Hortensia F. de García

Madrero 1420

Mexicali. B.C.

Querida Tencha:

Acabo de enterarme por estela de que tú y Mario vendrán a México a mediados del mes próximo. y de que están pensando, en lugar de ir a Acapulco, pasar este año sus vacaciones en Mérida. Casualmente yo acabo de estar allá. Me enviaron de la revista para hacer un reportaje. y ahora que lo empiezo a escribir Estela me pide que te cuente mis impresiones de viaje porque ella piensa que esto los animará a conocer Mérida. No sé hasta qué punto mi manera de ver las cosas coincida con la de Mario o con la tuya, pero espero que ustedes, conociéndome, puedan hacerse una idea de lo que hay de interesante por estas tierras del Mayab. Ojalá y mis comentarios les resulten útiles. [...]

También a ti te llamaría mucho la atención la fisonomía de los yucatecos típicos: son simpáticamente redondos, chaparritos y como si no tuvieran cuello. [...]

Termino definitivamente. Salúdame mucho a tu marido y a tus papás, y espero que nos escriban antes de venir y que no vayan a llamarnos ya cuando estén en el hotel, como la vez pasada. Estela les manda saludos a todos. Recibe un abrazo de tu cuñado:

Vicente¹

Cabe hacer una distinción: la epístola tradicional posee las características necesarias para ser un sub género literario, mas no todo texto redactado a manera de carta es literatura por su morfología. ¿Puede ser literatura un escrito que posee errores morfosintácticos y gramaticales básicos? ¿Puede un discurso coloquial y nada refinado serlo? Sin duda, sí.

Responder negativamente sería darle la razón a Aristóteles, incluso a Jakobson; desde sus limitadas percepciones esencialistas de literariedad, una redacción descuidada —o al menos nada exquisita— basada en una poética ausente —para el primero— y en una formalidad defectuosa —para el segundo—, el fragmento citado del texto de Leñero no sería literario.

¹ "Yucatán: ancho y ajeno" fue tomado de la revista *Claudia de México*, número de abril de 1966. Este texto no fue recopilado a manera de libro, por lo que la única manera de conseguirlo es directamente de la publicación. Posee errores tipográficos intencionales de los que se habla en páginas posteriores.

Desde la perspectiva más integradora de Genette, sería literario si el lector encontrase satisfacciones artísticas en él. Aun cuando esta visión condicionalista posee mayor apertura, pareciera no dar respuesta a lo siguiente: ¿sólo es literatura aquello a lo que YO otorgo valor literario? ¿Quién, entonces, determina su calidad? ¿Una encuesta? ¿La calidad literaria de quien lo juzga? ¿La literatura se regiría quizá por convenciones, por gustos académicos?

Para muchos, sobre todo para los lectores exigentes y delicados, el texto de Leñero no reuniría la condición literaria, pero de regirse por esta visión para tal juicio estarían soslayando un elemento que, asumiendo el riesgo de caer en el reduccionismo o en el debralle alucinógeno, aquí se plantea: el elemento extra textual, parte importante de todo discurso.

El lector atento habrá observado que “Yucatán: ancho y ajeno” posee errores –e incluso correcciones explícitas– de tipografía y sintácticos; éstos también pretenden “decir algo”, también son parte del discurso –quizá de la Historia–; poseen una intención comunicativa –si en realidad fuesen sólo errores no habrían sido publicados– y están presentados en un medio y en una forma específicos: una revista, un reportaje. Esto es: poseen una intención plurisignificativa, estética, histórica –basada en el qué se dice– y discursiva –fundada en el cómo se dice–.

Esta característica, la *plurisignificación*¹ –muchas veces citada como elemento de la literatura, pero pocas veces valorada con la importancia determinativa que posee–, trasciende las perspectivas ficcional y diccional; se halla, además, inherente a ambas. El lenguaje literario es plurisignificativo porque se compone de múltiples dimensiones semánticas y tiende a una diversidad de significados. No es unívoco, sino que puede ser leído de distintas maneras o en más de un sentido.

Ahora bien, esto lleva a admitir que no todo texto literario posee una esencia que, universalmente, lo ha de dotar con calidad artística ante los ojos de cualquier persona; buscar lo anterior es imposible debido a los criterios de cada espectador, pues cada quien es capaz de valorar lo que para sí es o no arte. Sin embargo, a pesar de este reinado de la subjetividad, soberanía que en muchas ocasiones se rige por cuestiones clasistas y a menudo demuestra que la Academia funge como

¹ Sánchez del Valle, (1997).

regulador impreciso, el hecho de que a alguien no le parezca artístico un texto determinado, no quiere decir con ello que niegue su carácter literario: hay novelas cuya estética nos resulta adversa pero si poseen una plurisignificación y/o elementos supratextuales cargados de intencionalidad –como los ya mencionados en el reportaje de Vicente Leñero–, entonces, innegablemente, tiene también una concepción literaria.

De todo lo anterior puede concluirse que los criterios de literariedad sugeridos desde Aristóteles a Genette, tamizados por el carácter plurisignificativo de las obras, dotan a éstas de carácter literario; los textos periodísticos no están exentos de ello.

2.1.4 Novela y reportaje como campos discursivos comunes.

“Descansan en las estanterías que las bibliotecas reservan para las novelas, ganan premios de literatura, mientras el mundo del periodismo les da la espalda. En realidad se trata de reportajes de contenido estrictamente periodístico, pero en cuya redacción se han utilizado técnicas propias de la narrativa. El *modus operandi* de todos los autores que practican el Periodismo Literario coincide con el de cualquier periodista clásico: acuden a las mismas fuentes –entrevistas personales con testigos, informes oficiales–; siguen un proceso de investigación, seleccionan la información y la redactan. La única diferencia es que se han permitido una mayor libertad a la hora de escribir”.¹ Lo anterior ha sido escrito por María del Mar do Campo, colaboradora honorífica del Departamento de Periodismo de la Universidad Complutense de Madrid, al referir el carácter literario del reportaje y sus relaciones con la novela; en especial, en aquellos textos que por su extensión, parecieran confundir su naturaleza periodística y literaria.

Do Campo retoma tres ejemplos que bien pueden adjetivarse como clásicos en esta relación periodístico-literaria común en el reportaje: *Diario del año de la Peste*, escrito por Daniel Defoe; *El misterio de Marie Roget*, escrita por Edgar Allan Poe; y *Memorias de la casa muerta*, de Fiodor M. Dostoievski.

¹ Mora Do Campo, (2002:221-230).

En la revisión de estas obras, Do Campo resalta la carga periodística que cada una de ellas posee y para sustentar su visión, rescata definiciones del reportaje como la dada por Martínez Albertos: Reportaje es el “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 concepto”.¹

Con referencia a lo anterior, el reportaje cumple entonces los requerimientos del periodismo pero bajo la forma de una obra literaria, por lo que novela y reportaje suelen hallarse emparentados de manera irrestricta.

2.1.4.1 Definiciones y características del reportaje

La afirmación más común sobre el reportaje lo cataloga como el género de mayor envergadura dentro del periodismo, dada su amplitud y la capacidad que tiene para combinar técnicas discursivas, que a su vez, delinean un discurso particular.

En la opinión de Gonzalo Martín Vivaldi, el reportaje puede ser definido como un “relato periodístico esencialmente informativo, libre en cuanto a tema, objetivo en cuanto a modo y redactado preferentemente en estilo directo en el que se da cuenta de un hecho o suceso de interés actual y humano”,² o también como una “narración informativa de vuelo más o menos literario, concebida y realizada según la personalidad del escritor-periodista”.³

La ubicación del reportaje en el plano literario hecha por Martín Vivaldi puede ser reforzada con la visión que de dicho género poseen algunos periodistas literatos ya mencionados en este trabajo. Uno de ellos, Gabriel García Márquez, lo define como “el cuento de lo que pasó, un género literario asignado al periodismo para el que se necesita ser un narrador esclavizado a la realidad”.⁴

Por su parte, Vicente Leñero y Carlos Marín afirman que en tal género es posible contemplar “las revelaciones noticiosas, la vivacidad de una o más entrevistas, las

¹ Martínez Albertos, José Luis en Ídem.

² Martín Vivaldi, (1981:65).

³ Ibídem

⁴ García Márquez, en Martínez, Omar Raúl. (1999).

notas cortas de la columna y el relato secuencial de la crónica, lo mismo que la interpretación de los hechos, propia de los textos de opinión”.¹

El propósito esencial de este género periodístico es: “relatar los aspectos desconocidos de un suceso conocido y, con ello, reflejar las impresiones del periodista”.² Ahondando en esta concepción, Susana González Reyna revisa el propósito del reportaje, no sólo desde sus aspectos discursivos, sino también desde su función social:

En el reportaje se comunica algo que despierta en el lector la necesidad de actuar, de manera que no se trata sólo de información, sino también de denuncia. Así, se hace la presentación detallada del hecho para que el lector lo sienta, lo viva, y de este modo, conozca los alcances y las limitaciones de la sociedad en donde se desenvuelve, se forme un criterio y actúe conforme a él.³

El periodista Federico Campbell, apoyado en Máximo Simpson, halla en el reportaje las siguientes características.⁴

- Representa una investigación.
- Proporciona antecedentes, comparaciones y consecuencias.
- Se refiere a una situación general de carácter social, aunque surja de un hecho particular.
- Incluye análisis e interpretaciones.
- Establece conclusiones.

Los pasos más comunes que diversos autores identifican en el proceso de creación de un reportaje son:

- *Preparación.* En esta etapa surge la idea del reportaje, se elige el tema, se evalúa qué fuentes informativas son las más pertinentes para el trabajo y se hace un planteamiento general de alcances y limitaciones.

¹ Leñero y Marín, (1988:185).

² González, (1991:43).

³ *Ibidem.*

⁴ Campbell, (1994:54).

- *Realización*. En esta etapa se llevan a cabo las entrevistas, las consultas documentales y todo lo necesario para obtener la información requerida
- *Examen de datos*. Se analizan los datos obtenidos, como cifras, declaraciones y documentos reveladores. También se hacen cruces de información.
- *Redacción*. Aquí se estructura discursivamente toda la información obtenida. Se distinguen, para ello, tres partes que constituyen los escritos periodísticos: entrada-desarrollo-remate.¹ La importancia de este punto para este trabajo es sustancial, ya que una determinación de estructuras y formas discursivas empleadas en la redacción de los reportajes determinan en gran medida, la caracterización perseguida por esta tesis.

2.1.4.2 Definiciones y características de la novela

A menudo pareciera que las definiciones de novela son tan diversas que sólo coinciden en aceptar a tales obras como prosas literarias. De acuerdo con M. Bajtin² dicha diversidad se debe a que la novela es el único género literario aún en formación, ya que sólo determinados modelos de novela son históricamente duraderos, pero el canon genérico no está fijado.

De acuerdo con María del Carmen Bobes Naves, catedrática de la Universidad de Oviedo, España, y autora de diversos estudios sobre novelística, la mayoría de los tratados sobre novela son descriptivos y no destacan un rasgo específico del género como para establecer una definición. Pero -salvo formas medievales de dudoso carácter novelesco como *Libro de Apolonio* o *Libro de Alexandre-*, puede decirse de la novela en general que se trata de un texto en prosa, polifónico, narrado por alguien que organiza la historia en un argumento y adecua las voces del discurso, a la vez que sirve de centro a todas las relaciones y referencias textuales.³

Las definiciones más amplias que se han formulado sobre las novelas suelen prescindir de categorías y unidades del relato. Cuando se ha tomado en cuenta

¹ Leñero y Marín, (1988:195).

² Bajtin, (1989).

³ Bobes Naves, (1993:7-58).

alguna categoría narrativa, ésta ha sido normalmente el narrador, al que suele asignarse una función decisiva.¹ Pero, en definitiva, la novela tiene diversas formas de manifestarse, ya sea por la categoría del narrador, o por cualquiera de las categorías sintácticas que la constituyen –como los personajes y las acciones, así como el tiempo y el espacio-. Es posible que cualquiera de ellas domine en un texto y desde ese centro articule las demás.

Bobes Naves, pretendiendo un carácter científico en el intento de definir la novela, sugiere partir de una “definición social”, vulgar, precientífica: por ejemplo la del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, según la cual el vocablo novela, en su primera acepción, designa una obra literaria en que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción de sucesos o lances interesantes, de pasiones y de costumbres. En esta definición se tienen en cuenta: un modo de representación –la narrativa-, una materia –el mundo ficcional creado-, una finalidad –causar placer estético-, unos receptores –los lectores, lo que significa concebir la novela como un proceso de comunicación-, una forma –descripción- y unos temas –sucesos interesantes de carácter subjetivo (pasiones) u objetivo (costumbres). Se advierte, en cambio, que faltan elementos indispensables, como el narrador y el carácter polifónico del discurso novelesco. Esta definición puede ser válida como punto de partida, teniendo en cuenta que las unidades sintácticas de toda novela adquieren un valor o sentido –semántica- y unas relaciones con el autor, el lector, el contexto cultural y social, configurándose así un texto susceptible de ser interpretado de forma global.

Una definición más adecuada para la novela resulta ser, desde la óptica de Bobes Naves: “Un relato de cierta extensión que, tomando como centro de referencias la figura fingida de un narrador, presenta acciones, personajes, tiempos y espacios, convirtiendo a alguna de estas categorías en dominante en torno a la cual se organizan las relaciones de las demás en un esquema cerrado o abierto, o simplemente se superponen sin más relación que la espacial del texto”.²

¹ Goytisolo, (1959).

² Bobes Naves, (1993).

2.1.4.3 Tipología del reportaje.

De forma independiente a la voz que lo define, los tipos el reportaje que se han identificado son:

- *Demostrativo o expositivo*: Prueba tesis, indaga hechos, explica fenómenos, expone problemas.
- *Descriptivo*: Retrata situaciones, lugares, personas, objetos, escenas.
- *Narrativo*: Cuenta la historia de un acontecimiento.
- *Interpretativo*: Examina y explica las facetas de un complejo asunto.
- *Biográfico*: Conocido también como perfil, describe los diferentes aspectos de un personaje público.
- *Instructivo*: Divulga un conocimiento científico o técnico.
- *De entretenimiento*: Hace uso de técnicas narrativas para divertir al lector.
- *Retrospectivo*: Busca reconstruir algún suceso histórico.

Una de las formas discursivas en las que puede observarse con mayor claridad la relación entre periodismo y literatura –específicamente entre reportaje y novela- es el llamado *Gran reportaje*. Se le llama así generalmente por su extensión y el nivel de detalle con que presenta la información. En ocasiones también se denomina reportaje novelado, aunque el primero pareciera remitir más al campo periodístico y el segundo al literario. Las formas discursivas de que se valen ambos son las mismas y si hubiera que establecer una diferencia entre ambos conceptos ésta se determinaría por el contenido de lo que se cuenta, no por la forma con que se presenta la narración.

El periodista Javier Ibarrola Jiménez afirma que “la denominación de ‘Gran Reportaje’ tiene en la actualidad una serie de variantes: unos lo denominan así, otros lo llaman ‘Reportaje profundo’, otros más ‘Reportaje gigante’ (...) en este caso la denominación es lo de menos (...) en el gran reportaje hay, por supuesto, información, investigación, interpretación, descripción, entrevistas –muchas entrevistas-, participación activa el reportero, y narración. Cada una de esas

características, adecuadas naturalmente al tiempo y al espacio del medio en el cual habrá de publicarse”.¹

A esta opinión de Ibarrola resta añadir que el gran reportaje suele ser publicado en forma de libro, no sólo en periódicos; aparece y compite, si cabe el término, con obras literarias dada su extensión. Los elementos distintivos de este tipo de reportaje con respecto al reportaje que se publica en los diarios o revistas son la *extensión* y la *profundidad de investigación* entendida como el conocimiento que el reportero ha adquirido del tema indagado.

Con referencia a estas dos características, Gonzalo Martín Vivaldi sostiene que el gran reportaje “será más o menos *grande*, según lo sea quien lo escriba. Será más o menos *profundo*, según la capacidad del reportero para profundizar en los hechos. Será más o menos *interpretativo*, según la sensibilidad, la cultura o la estimativa de quien narre un hecho o describa una cosa”.²

Pero además de la implicación que el reportero puede tener en su trabajo y el reflejo de su perfil personal en el gran reportaje, existen características –técnicas, sobre todo- que le otorgan el adjetivo “gran”.

Para Martín Vivaldi, la técnica del gran reportaje exige:

- Clara visión de los hechos –observación-.
- Análisis de los mismos –reflexión-.
- Mentalidad científica –objetividad-.
- Exposición detallada, la que a su vez requiere:
 - Trazar un esbozo o croquis del trabajo a realizar;
 - Anotar los hitos más importantes del relato;
 - Buscar el clímax o punto culminante;
 - Procurar que el relato no caiga o descienda de tono tras el clímax;
 - Escribir la entrada o los primeros párrafos y seleccionar de entre ellos el que tenga más fuerza o garra;
 - Escribir el final o “salida”;

¹ Ibarrola, (1988:72-73).

² Martín Vivaldi, (1981:90).

- Anotar cuantas anécdotas puedan prestar interés humano al reportaje;
- Procurar que el relato tenga unidad desde el principio al fin, en torno al punto culminante o clímax de la historia.

Estos requerimientos y características propuestas bien pueden valer para todo tipo de reportajes, aunque Martín Vivaldi los ubique, de modo específico, en la construcción del gran reportaje. Ante la posible objeción que podría imputársele a tales puntos por aparecer de un modo esquemático, el autor de los mismos advierte: "Habría comprendido el lector que, por nuestra parte, no desdeñamos el valor del esbozo, del guión, del borrador, de las notas. Pero salvo casos excepcionales de trabajo a *tempo lento*, de reportajes para los que se cuenta con tiempo suficiente de gestación y elaboración, la verdad es que toda esta labor analítica y preparatoria depende del tema y del momento. Y así nuestro guión unas veces será amplio y detallado, y otras –las más de las veces–, habrá de ser sucinto, muy esquemático. Existen, pues, tantas clases de esbozos como reportajes y reporteros".¹ Y añade: "¿Qué cuál es la mejor técnica del gran reportaje? La nuestra, nuestra personal manera de hacer".²

Esta tipología del reportaje, aun con variantes mínimas de acuerdo con el autor que dé cuenta de ella, reúne, a juicio del autor de esta tesis, un panorama conciso de los distintos tipos en que puede hallarse redactado el género periodístico que aquí se estudia. Sin embargo, aunque son clases de reportaje bien delimitadas, resulta necesario apuntar que no existen de modo independiente unas de otras. Sin duda, una ejemplificación de cada uno de los tipos referidos ayudaría a su comprensión, pero el espacio destinado para ello extendería sobremanera el contenido de estas páginas, debido a que la muestra de un sólo fragmento del reportaje impide apreciar la variedad de tipos discursivos que definen su clase, por lo que resulta más oportuna la identificación discursiva, como se verá en páginas subsiguientes.

¹ Martín Vivaldi, (1981:111-113).

² *Ibidem*.

2.1.4.4 Tipología de la novela.

Las tipologías de la novela, al igual que las definiciones de estas obras, varían dada la libertad con la que se construyen. Los criterios más comunes para clasificarlas suelen tomar en cuenta el tema que abordan y/o la época en que fueron escritas.

Desde esta perspectiva y con el propósito de hacer una revisión de los diferentes tipos de novelas existentes más que de establecer una tipología, pueden mencionarse paradigmas de novelas que, a su vez, hallan subclasificaciones dentro de sus propias categorías. Algunos de estos tipos de novelas son:

- *Novelas de caballería*: Obras en prosa que relatan aventuras de caballeros andantes. Contienen hechos fantásticos como apariciones de gigantes, monstruos, y hechos inverosímiles. Solían escribirse con estilo florido y altisonante. Fueron muy populares desde la mitad del siglo XV hasta mediados del siglo XVI, pero su boga ya había pasado a principios del siglo XVII cuando Cervantes empezó a escribir *Don Quijote de la Mancha*. Las grandes obras de este tipo fueron *Amadís de Gaula* en España y *Palmerín* en Inglaterra, obras a las cuales alude Cervantes en el mismo *Quijote*.
- *La novela picaresca*: Tipo de novela desarrollado en España. Se caracteriza por tener una temática autobiográfica por medio de la que se narran las vivencias de algún protagonista de origen oscuro, marginado y "sinvergüenza". En 1554 se imprimió en Burgos, en Alcalá de Henares y en Amberes un libro con el título de *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Esta obra marcaría el inicio de la novela picaresca, género de gran importancia en la literatura española del Siglo de Oro. Estas obras tienen un crudo realismo y tendencia anticlerical. Marcan el inicio de la novela moderna porque cambian la regla del género narrativo precedente, por lo menos en los siguientes aspectos: a) Ambientación realista frente a creaciones fantasiosas; b) Mutabilidad del modo de ser de los personajes según los azares de su vivir en contarse con la inmovilidad

de caracteres; y c) Polifonía lingüística de acuerdo con la condición, situación y humor de los personajes que rompe la monotonía de un lenguaje artificial.

- *La novela policíaca*: Este tipo de novelas centran su relato en un hecho que genera misterio y, en ocasiones, se emparenta con cuestiones terroríficas o de horror. El tema recurrente de estas obras es el asesinato, esclarecido al final de una trama con muchas derivaciones y culpabilidades posibles. El escritor Juan José Millás¹ identifica tres fórmulas principales en la novela policíaca, también llamada *novela negra*: *El esquema del recinto cerrado* – situar la escena del crimen en el interior de una habitación cuyas ventanas y puertas están cerradas por dentro, de manera que parece imposible averiguar por dónde puede haber escapado el criminal-; *la novela-problema* –la trama que plantea el novelista es compleja, pero el lector siempre tiene la misma información que posee el autor, por lo que él mismo puede resolver el “caso” o problema-; y *el detective analítico* –personajes que, desempeñando su trabajo como detectives, van aportando datos sobre la resolución de la trama, hasta que al final solucionan el hecho misterioso de la obra-. Los antecedentes de este género se encuentran en algunos relatos de Edgar Allan Poe.
- *La novela histórica*: Se nutre de hechos, generalmente verídicos y trascendentes para la historia de ciertos grupos humanos. Por ejemplo, a este conjunto de novelas pertenece la llamada *Novela de la Revolución Mexicana*, la cual basa sus tramas en acontecimientos ocurridos en México durante el movimiento armado de 1910 y años posteriores. Un ejemplo de este tipo de obras es *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela.
- *La novela de realismo mágico*: El término “realismo mágico” apareció en las críticas a las artes plásticas y sólo después se extendió a la literatura. Lo utilizó el crítico alemán Franz Roh en 1925 para caracterizar un grupo de pintores post-expresionistas, y luego fue reemplazado por el término “nueva

¹ Millás, Juan José en Allan Poe, (1981).

objetividad". El realismo mágico sirvió para definir una tendencia en la narrativa hispanoamericana entre 1950 y 1970. Este género puede explicarse como la preocupación estilística y el interés en mostrar lo irreal o lo extraño como algo común y cotidiano. El autor más representativo de esta corriente es Gabriel García Márquez.

- *La novela de vanguardia*: El término vanguardia procede de la primera guerra mundial, cuando fue utilizado por los franceses para aplicarlo a la literatura que aportaba algo nuevo. En este tipo de obras se habla de cosas nuevas, caracterizadas también por la experimentación formal. Claros ejemplos son las novelas derivadas de corrientes vanguardistas como el surrealismo. A algunas de ellas se les ha dado en llamar antinovelas. *Rayuela* de Julio Cortázar, aún causa polémica de especies, pues mientras unos defienden su carácter novelesco, otros lo consideran un "texto" que no reúne las características del género.
- *La novela realista*: El Realismo es un movimiento cultural que resulta de una desconfianza intelectual ante las utopías del Romanticismo. En esta corriente los hechos, personajes y ambientes son descritos según modelos de procedencia científica. El valor de la verdad se identifica con su capacidad de representar el mundo en términos que parezcan reales. Los años en que se cultiva la novela realista en México -1880 a1910- coinciden con el gobierno de Porfirio Díaz y con la influencia de la corriente filosófica del Positivismo, así como con el Modernismo en la poesía. Balzac, Flaubert, los Goncourt y finalmente Zola, establecen las bases del realismo y del naturalismo en Francia. La novela realista se mira a sí misma como un medio para reflejar el mundo con la objetividad e indiferencia de un espejo.
- *La novela de la selva*: Ha sido cultivada por los escritores hispanoamericanos desde Bolivia hasta Brasil. La obra paradigmática de esta corriente es *La Vorágine* del colombiano Eustasio Rivera. Este autor escribe de la tierra con el apasionamiento propio de quien la conoce, porque ha vivido en ella; viajó a lo largo de la selva mientras fue miembro de la comisión de límites venezolano-colombianos.

- *La novela urbana o de ciudad*: Son aquellas narraciones ambientadas en los pequeños núcleos que pueden considerarse ciudades y en las grandes urbes cosmopolitas. Dentro de este tipo de novela se pueden encontrar distintos subtipos: las que se orientan hacia lo político –como *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, *El recurso del método* de Alejo Carpentier o bien *Persona no grata* de Jorge Edwards-, las que se enfocan hacia diversas clases sociales de la ciudad –como *La región más transparente* de Carlos Fuentes o *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato-, a determinado sector como un colegio –*La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa-, un ambiente ferrocarrilero –*José Trigo* de Fernando del Paso- o un ambiente nocturno –como los *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante o *Diablo Guardián* de Xavier Velasco.
- *La novela erótica*: En ella aparecen descripciones pormenorizadas de relaciones lúbricas que pueden o no implicar tramas complejas. El deleite de la narración alude a regodeos en la forma, recurre a metáforas y descripciones directas que buscan recrear atmósferas de sensibilidad. La tradición erótica abarca los estilos de diversos autores como Henry Miller, Georges Bataille y Guillaume Apollinaire. En México es conocida la literatura erótica de Juan García Ponce. Dentro de este tipo de novelas se reconocen, a su vez, varias vertientes temáticas, como las novelas sádicas –al estilo del Marqués de Sade-, donde el erotismo es llevado a extremos grotescos en los que una persona trata con crueldad a quien la satisface sexualmente para llegar a experimentar el máximo placer, expresando así una conducta carnal en la que no intervienen los sentimientos¹; o las novelas de temática homosexual.

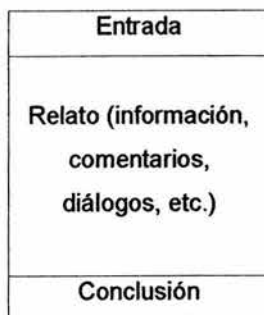
2.1.4.5 Caracterizaciones discursivas del reportaje y de la novela

El reportaje es un género narrativo en el que se combinan dos formas del discurso: la narrativa y la descriptiva. En este género el periodista debe apoyarse

¹ De Sade, (2002:5).

en los perfiles de personas, lugares y situaciones. Lo más importante se incluye en los primeros párrafos, de ahí que la entrada sea lo que más impresiona al lector. Después, los enunciados se redactan de manera que en ningún momento decaiga el interés. En esta parte del reportaje se pueden intercalar diálogos textuales que incluyan modismos del lenguaje o detalles anecdóticos que hagan más vívidos a los protagonistas del relato. Desde luego, la redacción del final es igualmente importante porque ahí es donde el lector ha de evaluar el trabajo, ahí ha de hallar su satisfacción. Es conveniente, entonces, cerrar mediante una frase vigorosa y rotunda que enfatice el tema central del reportaje.¹

En coincidencia con la estructura que hallan Leñero y Marín en este género periodístico, González Reyna propone el siguiente modelo para la forma narrativa del discurso:²



A pesar de esta partición estructural, el reportaje se integra "de principio a fin, como un todo cerrado".³ Para conseguirlo, las características discursivas y estructurales deseables en una buena redacción del reportaje pueden situarse de la siguiente manera:

- *Entrada*. Aquí es donde el periodista lucha contra la pereza de leer que aqueja a muchos lectores.⁴ Está condicionada por: El asunto que aborda; el tratamiento que se le dé; el temperamento del propio redactor; el tipo de publicación en la que aparecerá el reportaje y la extensión de que se

¹ González, (1991:43).

² Ídem. Pág. 44.

³ Leñero y Marín. (1988:195).

⁴ Íbidem.

dispone. Los tipos más comunes de entradas –de acuerdo con Leñero y Marín– son: la *noticiosa*, *sintética* o *de panorama* –ofrece un resumen y una visión panorámica del asunto a tratar–; la *descriptiva* –describe o pinta escenarios y atmósferas en torno al objeto del reportaje–; la *histórica* o *narrativa* –presenta los sucesos en orden cronológico–; la *contrastada* –contrapone información–; la *analógica* –compara datos–; la de *definición* –da una definición de algún elemento importante para el reportaje–; la de *juicio* –muestra consideraciones críticas del reportero–; la de *detalle* –para atrapar la atención del lector hace uso de “ganchos” como un diálogo, una escena, un enigma o una frase sentenciosa–; la *coloquial* –el periodista parece entablar un diálogo con el lector–; y la *entrada con cita* –incluye una declaración de alguna fuente de información entrevistada para el reportaje.

- *Desarrollo*. En esta parte se expone la información recabada. Existen diferentes formas de desarrollar un reportaje; las más comunes son: Por *temas* –el texto se divide por secciones temáticas, separadas por cabezas intermedias. Cada una de ellas corresponde a una especie de capítulo, como podría encontrarse en cualquier estudio o tesis–; por *fuentes de información* –desarrolla el trabajo en secciones que incluyen información específica de las fuentes consultadas–; por *elementos de investigación* –se estructura a partir de elementos cuyo orden de aparición puede variar: personas, lugares y documentos–; *desarrollo cronológico* –los datos se ordenan de manera cronológica–; *desarrollo en orden a la investigación* –los datos se presentan siguiendo el mismo orden que el periodista siguió durante su reporte–; y *desarrollo enigmático* –los datos crean suspenso narrativo.
- *Conclusión o remate*. Leñero y Marín hallan cinco tipos de remates. El primero de ellos es el de *retorno* –concluye de modo muy similar y hablando de lo mismo que el inicio–; el segundo es el de *conclusión* –tras exponer la problemática, el reportero sintetiza conclusiones lógicas–; el tercero es el de *sugerencia o llamamiento* –sugiere al lector, adoptar una postura ante el hecho narrado–; el cuarto es el *rotundo* –es conciso y sintetiza todo lo

expuesto en el reportaje-; y el último es el de *detalle* –termina con una anécdota, un diálogo, una cita, o una escena.

La novela, por su parte, puede escribirse sin los requerimientos técnicos del periodismo; pretender una caracterización discursiva como patrón para este tipo de obras sería limitar sus posibilidades. Sin embargo, algunos rasgos comunes que Bobes Naves observa como añadidura a la definición por ella dada a estos textos, son:

- 1. *Discurso polifónico*: Resultado de la combinación variable de las voces del narrador y de los personajes.
- 2. *Presencia de unas determinadas "unidades sintácticas" o "categorías"*: Personajes, acción, tiempo y espacio.
- 3. *Un esquema*: Que relaciona esas unidades sintácticas o categorías, organizándolas en torno a la unidad dominante. Por tanto la novela podrá ser preferentemente "de personajes", "de acción", "de espacio", etc.
- 4. *Un hecho*: Que genera unos valores semánticos porque orienta todas las unidades sintácticas, sea cual sea la dominante, hacia un sentido determinado: la presencia en toda novela de un "narrador" que sirve de centro para establecer un punto de vista, unas voces, unas distancias, un ritmo y un tono narrativo.

Como ha podido observarse, los discursos de la novela y del reportaje comparten elementos que en determinados momentos pueden confundirse en un mismo relato. La metodología de análisis consecuente se basa en el relato literario, como se explica a continuación.

2.2 Marco metodológico-instrumental

Dadas las bases teóricas que revisan el discurso desde varias perspectivas, la consecuencia metodológica de esos fundamentos resulta ser una categorización de las unidades que componen el relato a estudiar.

Dicha categorización obedece a un objetivo específico: determinar características discursivas. La revisión que persigue se enfoca, entonces, en el plano de cómo se dice lo que se dice, es decir, en un nivel descriptivo del discurso.

Para ello, en la presente tesis el autor se vale de una perspectiva base y una complementaria. La primera está integrada por las *categorías del relato literario* propuestas por Tzvetan Todorov. Se ha elegido esta metodología de análisis debido a que, desde la visión de este lingüista, el relato literario es susceptible de ser analizado desde los dos planos que lo componen: como historia y como discurso. El análisis del primer plano se enfoca en el estudio del universo imaginario que se conoce en la obra literaria objeto, es decir, la historia que ahí se encuentra no pertenece a la realidad convencional sino a su propia realidad, regida por sus propias leyes y desde ese punto de vista debe atenderse. Para el análisis del segundo plano, Todorov propone partir de una abstracción inversa: considerar el relato únicamente como discurso, "palabra real dirigida por el narrador al lector."¹ Esta posibilidad de analizar una obra a partir de su discurso, es lo que justifica el empleo de la metodología de Todorov.

La perspectiva complementaria de la que se vale este trabajo, es el *modelo de análisis narratológico* de Gérard Genette. Este punto de vista completa la categorización de Todorov al brindarle niveles de análisis más específicos.

2.2.1 Categorías del relato literario y modelo de análisis narratológico

La propuesta de Todorov contempla los procedimientos del discurso desde tres grupos: *el tiempo* del relato, en el que se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso; *los aspectos* del relato o la manera en que la historia es percibida por el narrador y *los modos* del relato que dependen del tipo de discurso utilizado por el narrador para dar a conocer la historia. Estos grupos son las categorías del relato. En una correspondencia que habrá de estudiarse a detalle

¹ Barthes, (1966:174).

en las siguientes líneas, el modelo propuesto por Genette se categoriza en tres grupos: *voz*, *tiempo* y *modo*.

2.2.1.1 El tiempo del relato

El tiempo en el relato posee una particularidad: puede ser un tiempo para la historia y otro para el discurso. Todorov lo plantea de la siguiente manera:

El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta. De aquí deriva la necesidad de romper la sucesión "natural" de los acontecimientos, incluso si el autor quisiera seguirla con la mayor fidelidad. Pero la mayor parte de las veces, el autor no trata de recuperar esta sucesión "natural" porque utiliza la deformación temporal con ciertos fines estéticos.¹

Todorov halla tres características fundamentales que dan forma al *tiempo* del relato²:

- *La deformación temporal.* Para explicar esto, el teórico búlgaro se vale de una analogía entre la música y el relato, concebida por el psicólogo Lev Vigotski. Éste sugiere que: "Así como dos sonidos al combinarse constituyen una relación que se define por el orden de sucesión de los elementos, así también dos acontecimientos o acciones, al combinarse, dan juntos una nueva correlación dinámica que está definida por el orden y la disposición de estos acontecimientos (...) Imaginemos una amenaza y enseguida su realización: un crimen; obtendremos una cierta impresión si el lector es primero puesto al corriente de la amenaza y luego mantenido en la ignorancia en cuanto a su realización y, por último, si el crimen sólo es relatado después de este suspenso. La impresión será, sin embargo, muy diferente si el autor comienza por el relato del descubrimiento del cadáver y sólo entonces, en un orden cronológico inverso, cuenta el crimen y la amenaza. Por consiguiente, la disposición misma de los acontecimientos en

¹ *Ibidem.*

² *Idem.* Págs.174-177.

el relato, la combinación misma de las frases, representaciones, imágenes, acciones, actos, réplicas, obedece a las mismas leyes de construcción estética a las que obedecen la combinación de sonidos en melodías o de palabras en versos”.¹ Este juego de orden en la información que contiene el relato determina, en gran medida, el tipo –o género- de la obra que lo contiene. Las novelas de misterio comenzarán por el fin, por el asesinato misterioso, y concluirán con el cómo se dio el crimen; las novelas de terror comenzarán por las amenazas, para llegar, en los últimos capítulos del libro, a los cadáveres.

- *Encadenamiento, alternancia, intercalación.* Se debe tener en cuenta que un relato no sólo puede estar compuesto por una historia, sino por varias. El cuento popular y las compilaciones de novelas cortas conocen dos formas de enlazar relatos: el *encadenamiento* y la *intercalación*. El primero consiste en yuxtaponer diferentes historias: una vez terminada la primera se comienza la segunda. La unidad es asegurada en este caso por una cierta similitud en la construcción; por ejemplo, tres hermanos parten sucesivamente en búsqueda de un objeto precioso; cada uno de los viajes proporciona la base a una de las historias. La *intercalación*, por su parte, es la inclusión de una historia dentro de otra. Por ejemplo, todos los cuentos de *Las mil y una noches* están intercalados en el cuento de Sherezada. El tercer tipo de estas combinaciones es la *alternancia* y consiste en contar dos historias simultáneamente, interrumpiendo ya una, ya la otra para retomarla en la interrupción siguiente. Un rasgo importante que rescata Todorov de la *alternancia* es que ésta caracteriza a los géneros literarios que han perdido todo nexo con la literatura oral, ya que tal tipo de arte no puede admitir alternancias en sus relaciones de hechos.
- *Tiempo de la escritura, tiempo de la lectura:* El tiempo de la escritura es el tiempo de la enunciación y el tiempo de la lectura es el tiempo de la percepción. El primero se torna un elemento literario a partir de que se introduce en la historia; por ejemplo, en el caso en que el narrador habla de

¹ Vigotski, Lev en Ídem. Pág. 175.

su propio relato, del tiempo que tiene para escribirlo o para contarlo. Este tipo de temporalidad se manifiesta muy a menudo en los relatos que se confiesan como tales. Un caso límite sería aquel en que el tiempo de la enunciación es la única temporalidad presente en la historia: sería un relato enteramente vuelto sobre sí mismo, el relato de una narración. El tiempo de la lectura es un tiempo irreversible que determina nuestra percepción del conjunto; pero también puede tornarse un elemento literario a condición de que el autor lo tenga en cuenta en la historia. Por ejemplo, al comienzo de la página se dice que son las diez y en la página siguiente que son las diez y cinco.

Con referencia a lo anterior, Genette sostiene en su *modelo de análisis narratológico*,¹ que el relato literario es una secuencia en la que conviven dos tiempos: el tiempo de la historia (TH) y el tiempo del relato (TR). El primero puede ser explicado como el tiempo de los acontecimientos narrados, mensurable en unidades cronológicas (minuto, hora, día o año). El segundo, como el tiempo intrínseco de la novela, resultado de la representación narrativa del (TH). Una relación de hechos puede incluir la biografía de un hombre que vivió 100 años, pero el discurso que contiene no necesariamente debe durar el mismo tiempo. Ahí radica la diferencia y la importancia de algunos elementos que se explican en los siguientes párrafos.

La categoría *tiempo* en Genette contiene tres subcategorías:

- *Orden*: Alude al respeto por la sucesión cronológica de acontecimientos que se relatan en una obra o su trasgresión, es decir, dar cuenta de los mismos hechos empleando un orden distinto. Esta alteración –coincidente con lo ya mencionado por Todorov en *Encadenamiento, alternancia, intercalación*– puede darse como una retrospectión o *analepsis* –presentación de sucesos anteriores al hecho que se narra– o tal vez como prolepsis o *prolepsis*, -exposición de acontecimientos posteriores al hecho, quizá, posibles consecuencias del mismo-. Estas alteraciones de orden se llaman

¹ Genette, (1989).

anacronías.¹ Para identificarlas con claridad, es necesario identificar antes el relato primario -suceso eje de la historia- y relato(s) secundario(s) - sucesos que giran en torno a él-.

- *Duración*: Es el ritmo o velocidad como se narran los hechos. Para ello se emplean *anisocronías* o *efectos de ritmo* que generan una *aceleración* o una *desaceleración* del ritmo narrativo. Estas *anisocronías* son: la *pausa* - forma máxima de desaceleración; es cuando no ocurre ninguna acción en la historia; el texto está dedicado a una digresión de tipo filosófico o psicológico-; la *escena* -figura narrativa en la que se presenta la sincronía o igualdad entre el tiempo del relato y el de la historia-; el *sumario* o *resumen* -forma de aceleración en la que el tiempo del relato es inferior al tiempo de la historia-; y la *elipsis* -la forma máxima de aceleración; movimiento narrativo que elimina información que el autor considera intrascendente en el relato; puede considerarse un salto en la narración de hechos importantes.
- *Frecuencia*. Periodicidad con la que se repiten acontecimientos. De acuerdo a este número de repeticiones, el relato puede ser *singulativo* -cuando hay una correspondencia en el número de sucesos y de menciones de esos sucesos, por ejemplo cuando se cuenta una vez lo ocurrido una vez o cuando se cuenta cuatro veces lo ocurrido cuatro veces-; *repetitivo* -cuando se cuenta un número indeterminado de veces (por ejemplo 4) lo ocurrido una sola vez-; *anafórico* -cuando se cuenta un número indeterminado de veces (por ejemplo 4), lo ocurrido un número indeterminado de veces (por ejemplo 6)-; o *iterativo*, cuando se cuenta una sola vez lo ocurrido un número indeterminado de veces (por ejemplo 4).

2.2.1.2 Los aspectos del relato

Todorov llama aspectos del relato las distintas formas de percepción que generan los acontecimientos descritos en una obra literaria. De modo más preciso, el

¹ Un ejemplo ilustrativo de estas anacronías lo brinda Humberto Eco en la página 40 de *Seis paseos por los bosques narrativos*, (1997).

aspecto –tomando esta palabra en una acepción próxima a su sentido etimológico que es “mirada”- refleja la relación entre un *él* –de la historia- y un *yo* –del discurso-, entre el personaje y el narrador. Así, debe atenderse una clasificación de aspectos del relato agrupada en cuatro grupos principales¹:

- *Narrador > personaje (la visión “por detrás”)*: Esta fórmula es la más utilizada en el relato clásico. En este caso, el narrador sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento: ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él. De modo evidente, esta forma presenta diferentes grados. La superioridad del narrador puede manifestarse ya en un conocimiento de los deseos secretos de alguno –que el mismo personaje ignora-, ya en los conocimientos simultáneos de los pensamientos de varios personajes –cosa de la que no es capaz ninguno de ellos-, ya simplemente en la narración de los acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje.
- *Narrador = personaje (la visión “con”)*: Esta forma es también muy difundida en la literatura, sobre todo en la época moderna. En este caso, el narrador conoce tanto como los personajes, no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado. Aquí también cabe establecer varias distinciones. Por una parte, el relato puede ser hecho en primera persona –lo que justifica el procedimiento empleado- o en tercera persona, pero siempre según la visión que de los acontecimientos tiene un mismo personaje. Por otra parte, el narrador puede ser uno solo o varios personajes.
- *Narrador < personaje (la visión “desde afuera”)*: En este tercer caso, el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describirnos sólo lo que se ve, oye, toca, pero no tiene acceso a ninguna conciencia. Ese “sensualismo” –Todorov se refiere a lo perceptible por los sentidos- es una convención, ya que un relato semejante sería incomprensible, pero existe como modelo de una cierta escritura. Los

¹ Barthes, (1966:178-181).

relatos no son comunes y el empleo sistemático de estos procedimientos sólo se ha dado en el Siglo XX. Aquí, el narrador es un testigo que no sabe mucho, y aún más, no quiere saberlo.

- *Varios aspectos de un mismo acontecimiento*: La pluralidad de percepciones brinda una visión más compleja del fenómeno descrito. Por otro lado, las descripciones de un mismo acontecimiento permiten concentrar la atención del lector sobre el personaje que lo percibe, pues la persona que lee la historia, la conoce ya por referencias anteriores.

Estos aspectos hallan coincidencia en el *modelo de análisis narratológico* de Genette en un elemento –subcategoría– de la categoría *modo*: la *perspectiva*. Llamada también *punto de vista* o *focalización*, es una selección de los datos narrativos. Genette identifica tres tipos de focalización:

- *Cero*: El narrador omnisciente controla pasado, presente y futuro de los personajes.
- *Externa*: El punto de observación se halla fuera del personaje; el narrador cuenta con menos información que el personaje.
- *Interna*: El perceptor fundamental es uno de los personajes y el narrador sabe lo mismo que aquel. A su vez, este tipo de focalización puede ser: *fija* –sólo un focalizador a lo largo de todo el relato–; *variable* –alternancia de perceptores o focalizadores que muestran diversos aspectos de la historia–; y *múltiple* –visión del mismo hecho por medio de diversos focalizadores.

2.2.1.3 Los modos del relato

Los aspectos del relato conciernen, afirma Todorov¹, a la forma en que la historia es percibida por el narrador; *los modos del relato*, por su parte, tienen que ver con la forma en que la expone. Para este autor, existen dos *modos* principales: la *representación* y la *narración*; ambos corresponden, en un nivel concreto, a la *historia* y al *discurso*. “Podemos suponer que estos dos modos del relato contemporáneo provienen de dos orígenes diferentes: la crónica y el drama. La

¹ Barthes, (1966:181-186).

crónica o la historia es, creemos, una pura narración, el autor es un simple testigo que relata los hechos; los personajes no hablan; las reglas son las del género histórico. En cambio, en el drama, la historia no es narrada sino que se desarrolla ante nuestros ojos –incluso si no hacemos sino leer la pieza–; no hay narración, el relato está contenido en las réplicas de los personajes”.¹

Todorov considera que una oposición entre las palabras de los personajes y las palabras del narrador, explicaría por qué se tiene la idea de atestiguar actos –en el estilo teatral– cuando el modo empleado es la representación, en tanto que dicha imagen desaparece en el caso de la narración. La palabra de los personajes en una obra literaria, goza de un status particular. Se refiere, como toda palabra, a la realidad designada, pero representa también el acto de articular esta frase. Si un personaje dice: “es usted muy hermosa”, no significa sólo que la persona a quien se dirige es o no hermosa, sino que este personaje cumple ante nuestros ojos un acto; articula una frase, hace un cumplido. No hay que creer que la significación de estos actos se resume en el simple “él dice”; esta significación posee la misma variedad que los actos realizados mediante el lenguaje. Todo lo anterior puede generar una subcategoría de análisis: *Palabras de los personajes, palabras del narrador*, útil para identificar la narración y la representación dentro de un relato. Esta identificación se fundamenta en la oposición entre el aspecto subjetivo y el aspecto objetivo del lenguaje.²

La objetividad y subjetividad en el lenguaje, resulta entonces otra subcategoría de análisis para el relato y halla su base en lo siguiente:

Toda palabra es a la vez un enunciado y una enunciación. En tanto enunciado, se refiere al sujeto del enunciado y es, pues, objetiva. En tanto enunciación, se refiere al sujeto de la enunciación y guarda un aspecto subjetivo, pues representa en cada caso un acto cumplido por este sujeto. Toda frase presenta estos dos aspectos, pero en diversos grados; algunas partes del discurso tienen por única función transmitir esta subjetividad (...) otros conciernen ante todo a la realidad objetiva. Podemos hablar con John Austin de dos modos del discurso: constatativo –objetivo– y preformativo –subjetivo–. Tomemos un ejemplo. La frase: “M. Dupont salió de su casa a las diez el 18 de marzo”; tiene un carácter

¹ Ídem. Pág. 181.

² Ídem. Pág. 183.

esencialmente objetivo: no proporciona, a primera vista, ninguna información sobre el sujeto de la enunciación –la única información es que la enunciación tuvo lugar después de la hora indicada en la frase-. Otras frases, en cambio, tienen una significación que concierne casi exclusivamente al sujeto de la enunciación, por ejemplo: "Usted es un imbécil". Una frase tal es ante todo un acto en quien la pronuncia, una injuria, aun cuando conserve un valor objetivo. Sin embargo, es sólo el contexto global del enunciado el que determina el grado de subjetividad propio de una frase.¹

Como dato complementario respecto a la *objetividad* y *subjetividad* del discurso, cabe apuntar la definición de dos conceptos: el *estilo directo* y el *estilo indirecto* en la narración.

El primero se da en discursos que citan palabras o pensamientos de los personajes de manera textual, es decir, como se supone que ellos mismos los han formulado. Suelen ir precedidos de fórmulas que los gramáticos conocen como *verba dicendi*.² Con ello, la información presentada se apega más a la *objetividad*.

Por otro lado, el *estilo indirecto* es el procedimiento por el que las frases o pensamientos de los personajes son incorporados al discurso del narrador que con sus propias palabras los resume en primera o tercera persona narrativa.³ Esta característica lo acerca, en consecuencia, a una mayor *subjetividad*.

Genette reconoce además un *estilo indirecto libre* en el que las voces del narrador y del personaje se confunden, con lo que el carácter subjetivo del relato impide, incluso, diferenciar las voces del narrador y las de algunos personajes.

A los *modos del relato* de Todorov puede atribuírsele una correspondencia directa con una de las subcategorías narratológicas que integran la categoría *modo* –entendido este como la regulación de la información narrativa– propuesta por Genette y articulada por dos elementos: la *distancia* del narrador con respecto al hecho narrado y la *perspectiva* desde la que aquel narra, descrita ya en párrafos anteriores.

¹ *Ibidem*

² Formas de verbos, como *dijo, respondió, contestó*, que designan acciones de comunicación lingüística, o bien verbos de creencia, reflexión o emoción *pensó, lamentó, protestó*. Sirven para introducir, después del discurso indirecto del narrador, párrafos de estilo directo. (Villanueva, op. cit.)

³ Villanueva, op cit.

La *distancia* como subcategoría corresponde en gran medida, a la subjetividad y objetividad atendidas por Todorov, ya que la información narrativa y la presencia del narrador en el relato determinan para Genette un *relato de acontecimientos* – mayor distancia entre narrador y hechos- o un *relato de palabras* –el narrador desaparece y deja lugar a que los personajes hablen-. El primero es más subjetivo y el segundo atiende más la objetividad, valiéndose de un *estilo directo* del discurso.

Cabe puntualizar que en el *relato de acontecimientos* se hallan los tipos de discurso ya señalados en el marco teórico de este trabajo: *el narrativo, el descriptivo y el expositivo*; en tanto que en el *relato de palabras*, como medio por el que el narrador reproduce el discurso de los personajes, se ubican el *discurso narrativizado o contado* –en el que el narrador relata lo que el personaje expresa-; el *transpuesto* –en el que haciendo uso del estilo indirecto el narrador hace notar su presencia tanto en el discurso pronunciado como en el interior-; y el *restituido* – en el que el narrador simula ceder la palabra a los personajes-.

Otro punto de coincidencia entre Todorov y Genette en la forma en que el narrador expone la historia es la voz narrativa, ese “aspecto (...) de la acción verbal considerada en sus relaciones con el sujeto”.¹ Aquí, dicho sujeto es quien da a conocer algunas acciones y no necesariamente quien las realiza. La voz, entonces, resulta ser el procedimiento de enunciación en el que se sitúa cierto narrador.²

Genette propone la clasificación del narrador de la siguiente manera:

- *Extradiegético o heterodiegético*: Se sitúa fuera de la historia que cuenta.
- *Intradiegético u homodiegético*: Se sitúa dentro de la historia que cuenta. Puede ser el protagonista, uno de los protagonistas o un testigo.
- *Metadiegético*: Cuenta una historia dentro de otra historia.

Hasta aquí se ha presentado un panorama general de tres grandes categorías en las que puede deconstruirse un relato literario y sus correspondientes

¹ Genette, (1989:271).

² Hidalgo Nava, (2001).

subcategorías. Esta inmersión quirúrgica a la estructura de una obra puede esquematizarse, con el fin de obtener una visión integral de lo hasta aquí escrito, como se muestra en la siguiente página:

Cuadro 1. Categorías y subcategorías de análisis del relato literario como discurso.

Relato Literario Discurso / Historia						
El tiempo	<i>La deformación temporal. Encadenamiento, alternancia, intercalación.</i>		Orden alterado por Asincronías		Analepsis	
	<i>Tiempo de la escritura, tiempo de la lectura</i>		Duración alterada por Anisocronías		Prolepsis	
					Pausa	
					Escena	
					Sumario o resumen	
				Elipsis		
<i>Frecuencia</i>						
Los aspectos	<i>Narrador > personaje (la visión "por detrás")</i>		Perspectiva o focalización		Cero	
	<i>Narrador = personaje (la visión "con")</i>				Externa	
	<i>Narrador < personaje (la visión "desde afuera")</i>				Interna	Fija
	<i>Varios aspectos de un mismo acontecimiento</i>					Variable
				Múltiple		
Los modos	<i>Palabras de los personajes, palabras del narrador</i>		Voz Tipos de narrador:		Extradiegético o heterodiegético	
	<i>La objetividad y subjetividad en el lenguaje</i>		Distancia		Intradiegético u homodiegético	
					Metadiegético	
					Relato de acontecimientos	Discurso narrativo
						Discurso descriptivo
						Discurso expositivo
					Relato de palabras	Discurso narrativizado o contado
Discurso transpuesto						
Discurso restituido						

La utilidad del anterior cuadro es resumir y orientar el diseño de instrumentos para el análisis de la obra objeto de este estudio.

2.2.2 Diseño instrumental, etapas y categorías de análisis para *Los periodistas*.

Tres son las etapas generales de análisis para *Los periodistas*:

- a) En primera instancia, una deconstrucción¹ de sus elementos discursivos, así como un bosquejo de su estructura básica.
- b) En segundo lugar, una identificación de las características generales de su discurso.
- c) Finalmente, la determinación de las características que pueden hacer de *Los periodistas* un reportaje.

Para la deconstrucción inicial se cuenta con tres categorías generales de análisis, como ya se ha aclarado en páginas anteriores: *el tiempo, los aspectos y los modos* discursivos de la novela. A su vez, dichos elementos son conformados por otros que pueden hallarse o no dentro de esas categorías. Dada la amplia y desordenada revisión que la búsqueda de todos ellos podría generar, resalta la importancia de establecer unidades o segmentos de análisis dentro de la novela.

Los periodistas, como relato literario, está integrada de modo natural -es decir, desde su construcción- por capítulos dedicados, cada uno, a contar un subtema, una secuencia temporal, un pasaje o un apartado específico de la historia referida: el éxodo de un grupo de periodistas del diario *Excélsior*. Esa unidad natural de información es susceptible, desde una lógica estructuralista², de ser analizada de forma particular respecto al resto de las unidades de análisis o capítulos.

Si se contempla que la novela está armada en tres partes temáticas: *Excélsior, El golpe y Proceso*, compuestas a su vez por varios capítulos, esas tres divisiones pueden ser tomadas como las *secuencias*³ primarias de la historia y los capítulos

¹ Este término puede ser entendido como contraparte del concepto *construcción* pero no en un sentido de antónimo, pues no significa *destrucción*. Pretende referir el hecho de retirar, uno a uno, los elementos que conforman una estructura con el fin de analizarlos por separado, así como estudiar la relación que mantiene cada parte con el resto del conjunto para tener la capacidad de reacomodar la estructura primigenia.

² Desde esta perspectiva, suele usarse la secuencia como unidad de análisis. En especial, la semiótica se vale de ellas para el análisis de textos no sólo literarios, sino incluso cinematográficos. Una aplicación ilustrativa de esta unidad la desarrolla A.J. Greimas en *La semiótica del texto: ejercicios prácticos* (1976), tomando como base un cuento de Maupassant titulado *Dos amigos*.

³ Entendiendo secuencia como una unidad intermedia identificable en un discurso narrativo, dotada de coherencia interna pero no autónoma, sino integrada en un conjunto superior. Se suele relacionar con la articulación lógica del relato. (Villanueva, op.cit.)

en que se subdividen serán las *secuencias específicas*. El estudio de éstas, lejos de arrojar datos abundantes e innecesarios para la investigación, enriquecerá la descripción discursiva de la novela, siempre y cuando la estrategia empleada para el manejo de esa información sea la adecuada. Para conseguirlo, se emplearán cuadros sinópticos con el fin de asociar conceptos metodológicos con los datos obtenidos en cada una de las secuencias; posteriormente esa información permitirá identificar filtros para establecer una estructura básica de la novela y perfilar más en detalle las secuencias primarias. Además, con ello se podrán detectar reiteraciones, contradicciones o elementos discursivos adicionales que aparezcan en la novela aun sin formar parte de las secuencias previamente contempladas.

Las tres grandes categorías –y sus respectivas subcategorías- a evaluar en cada una de las secuencias específicas estarán determinadas por los siguientes patrones gráficos, es decir, los cuadros de vaciado reproducirán el siguiente modelo:

1	
2	
3	Tiempo
4	
5	
6	
7	
8	Aspectos
9	Modos

Donde:

1. Será el *Título, nombre o identificación de la secuencia* (según el autor).
2. Registrará una *breve síntesis de la secuencia*.
3. Registrará el *Tiempo de la historia que comprende la secuencia*.
4. Registrará los *Tipos de asincronías empleadas*.

5. Registrará los *Tipos de anisocronías empleadas*.
6. Registrará la *Frecuencia* con la que se alude al tema central de la secuencia.
7. Registrará los *Tipos de focalización e identificación de narrador*.
8. Registrará el *Tipo de narrador*.
9. Registrará el *Estilo*.

El punto 2 corresponde a la dimensión “historia” y no a la dimensión “discurso” en el relato literario, pero se ha incluido debido a que su carácter “ajeno” a los elementos discursivos le permitirá fungir como referente para el orden del análisis y para establecer los filtros pretendidos.

El primero de éstos será determinado por el Tiempo de la Historia (TH). No se contempla el Tiempo del Relato (TR) –para decirlo con Todorov, el tiempo de la lectura- ya que un segmento de la novela correspondiente a un mismo orden cronológico en el relato primario puede hallarse dividido en dos partes presentadas una al inicio y otra al final de la obra; ello no correspondería entonces a una estructura básica, sino a una estructura final, como la ha presentado el autor. El modelo de cuadros correspondientes a este primer filtro es:

Nombre de la secuencia primaria			
Tiempo de la Historia.	Orden cronológico real.	Nombre de la secuencia específica.	Orden de aparición en la novela.

Un segundo filtro estará determinado por la focalización con que cada secuencia ha sido escrita, es decir, la identificación de quién cuenta los hechos¹. El modelo de cuadros para presentar estos datos es:

¹ No a manera de categoría sintáctica *personaje*, sino a manera de focalización o punto de vista.

Nombre de la secuencia primaria		
Orden cronológico real.	Nombre de la secuencia específica.	Perspectiva o focalización (¿De quién es la voz narrativa?)

Ambos filtros darán los elementos necesarios para ubicar la estructura básica de la novela, pues permitirán encontrar la unidad de cada secuencia. El tiempo y la voz responden a la necesidad de ubicar antecedentes, hechos y consecuencias, así como opiniones y puntos de vista de gente involucrada en los acontecimientos; todos, elementos que permitirán una mayor claridad de orden e identificación con el discurso periodístico, como ya se ha planteado en la parte teórica de esta tesis.

En esta fase de trabajo puede hallarse que una secuencia específica incluida por el autor en determinada secuencia primaria, por ejemplo en la dos, termine siendo agrupada, dadas sus características, en una secuencia primaria distinta, quizá en la uno.

Por coincidencia, las secuencias primarias de la novela son tres, al igual que el número de campos discursivos en los que se divide el reportaje —entrada, relato o desarrollo y conclusión—. Ese detalle adquirirá validez si se demuestra que el orden discursivo de *Los periodistas* resulta no ser diferente al orden del género periodístico ya citado.

La instrumentación presentada párrafos arriba, servirá para obtener elementos que sustentarán los resultados y la caracterización de la novela como reportaje; ello permitirá responder las siguientes preguntas:

1. ¿Qué secuencias corresponderían finalmente a cada parte de la estructura del reportaje?
2. ¿Qué tipo de reportaje puede construirse con las características discursivas de *Los periodistas*?

Es importante subrayar que la caracterización perseguida no busca concluir en una redacción sintética de *Los periodistas* presentada a manera de reportaje. Para ello, el análisis debería contemplar aspectos referentes a la dimensión “histórica” del relato, en especial, categorías sintácticas tales como personajes,

acciones, etc. El empeño por conocer las “entrañas” de la estructura discursiva pretende sustentar el resultado del análisis de la novela, caracterizada como un reportaje, por lo que en esta investigación no se ha planteado la necesidad de generar un nuevo producto comunicativo a partir de la obra examinada.

CAPÍTULO 3

3.1 Aplicación instrumental

Fuera de las secuencias específicas sometidas a estudio, la novela *Los periodistas* inicia con una presentación que delimita el campo temático de la obra, detalle que ayuda en gran medida a la orientación del resto del análisis:

El ocho de julio de 1976 el diario *Excélsior* de la ciudad de México sufrió lo que merece calificarse como el más duro golpe de su historia y tal vez de la historia del periodismo nacional. El episodio, aislado pero elocuente ejemplo de los enfrentamientos entre el gobierno y la prensa en un régimen político como el mexicano, es el tema de esta novela.¹

Esta aclaración hecha por la voz narrativa del autor –firmada con las siglas V.L.– sitúa dos elementos que servirán para mantener un centro común en las distintas etapas del análisis discursivo: el tema del relato primario –el golpe a *Excélsior*– y la fecha de ese acontecimiento –8 de julio de 1976–.

Desde una perspectiva del “discurso”, este detalle ofrece una gran ventaja ya que funge como directriz para cualquier etapa de la deconstrucción. Por el contrario, si el análisis estuviera interesado en la “historia”, tal aclaración resultaría un elemento insuficiente. En páginas siguientes se muestran los cuadros de datos correspondientes a cada secuencia específica; los conceptos que incluyen han sido explicados en páginas previas. Para una corroboración de datos se ha incluido, entre corchetes, el número de páginas en que aparece la información analizada.

¹ Leñero, (1978:9).

3.1.1 Deconstrucción discursiva y estructura básica de *Los periodistas*.

(Todos los conceptos que aparecen en la columna de la izquierda en las siguientes tablas, han sido definidos en las páginas 98 a 109, en el capítulo 2.)

a) Secuencias específicas de la Primera Parte / *Excélsior*

Título:	Uno / Insomnio. [13-21]	
Síntesis:	El relato comienza con la descripción de un personaje no identificado, resentido en contra de otro personaje (director de un periódico) a quien nunca menciona por su nombre. Deja ver ansias de poder. Sitúa la historia en el medio periodístico.	
Tiempo de la historia:	No es clara la fecha, pero se anticipa a los hechos del relato primario.	Tiempo
Asincronías:	Hace especial uso de las analepsis (menciona que el personaje descrito alguna vez fue enviado especial a España, pero jamás pudo realizar reportajes de similar calidad a los hechos por el personaje a quien envidia [15]). Esto ayuda a prefigurar la identidad de este personaje sin nombre como un traidor.	
Anisocronías:	La pausa se hace presente en la descripción del personaje; aunque da indicios de la historia, no ocurre ninguna acción relevante.	
Frecuencia:	El relato es reiterativo en cuanto a las diferencias de capacidad entre el personaje descrito y el personaje envidiado.	
Focalización:	Es externa, en primer término, cuando la voz hace el perfil del personaje, pero se combina con una focalización interna y fija cuando la voz narrativa es asumida por el personaje descrito.	Aspectos
Narrador:	Es extradiegético	
Estilo:	Es indirecto libre porque confunde la voz del narrador con la del personaje; se confunden también la narración en primera persona (del narrador al personaje descrito) y la narración en segunda persona (del personaje descrito al personaje que éste envidia). A pesar de que el narrador es extradiegético, su simulada omnisciencia sobre su personaje lo acerca más a la subjetividad.	Modos

Dos / Coctel de colaboradores [22-60]		
Síntesis:	Está partida en dos subsecuencias temáticas: la primera narra acciones de un coctel de colaboradores del diario <i>Excelsior</i> en el que se plantea la existencia de dos grupos rivales en la cooperativa dueña del periódico; la segunda cuenta hechos de una asamblea de cooperativistas en la que los opositores del director Scherer logran, en cierta medida, desacreditarlo.	
Tiempo de la historia:	La primera subsecuencia transcurre el 27 de diciembre de 1975 y la segunda dos días después. Ambas se ubican antes de la fecha del suceso central.	Tiempo
Asincronías:	Hace uso de analepsis y prolepsis sin alterar significativamente el orden del discurso.	
Anisocronías:	La primera subsecuencia se plantea a manera de escena, luego de pausa y después de escena. La segunda transcurre en forma de escena.	
Frecuencia:	El relato es anafórico.	
Focalización:	En ambas subsecuencias, la focalización es interna, sólo que en la primera es variable y en la segunda es fija.	Aspectos
Narrador:	Es intradiegético ya que el narrador parece ser el propio autor.	
Estilo:	Es una combinación de estilo directo (con uso de guiones, reproducción de documentos a manera de voces de algunos personajes y <i>verba dicendi</i>), así como combinaciones de voces en primera persona de los distintos personajes, en estilo indirecto libre. La segunda subsecuencia es una mezcla de estilo directo e indirecto. Tiende a ser subjetivo.	Modos

Título:	Tres / Interrogatorio [61-112]	
Síntesis:	La secuencia se presenta a manera de interrogatorio o entrevista pregunta-respuesta. La voz que formula los cuestionamientos no está identificada; podría pensarse que el interrogador es el propio interrogado, de modo similar a un monólogo con forma de autoentrevista. Da oportunidad al narrador de contar cómo conoció al director del periódico, su relación en la cooperativa y las relaciones existentes entre periodistas y políticos.	
Tiempo de la historia:	Comprende desde febrero de 1971 a julio de 1976.	Tiempo
Asincronías:	Analepsis y prolepsis son determinadas por el orden de las preguntas.	
Anisocronías:	El resumen es la anisocronía más significativa; la peculiar forma del discurso a manera de entrevista permite resumir hechos de 1971 a 1976.	
Frecuencia:	El relato es anafórico.	
Focalización:	Es interna variable, pues aunque haya dos voces que construyen el diálogo, sólo una corresponde a un personaje, posiblemente el propio narrador-autor.	Aspectos
Narrador:	Es intradieгético.	
Estilo:	Es una combinación de estilo directo (con uso de guiones, reproducción de documentos a manera de voces de algunos personajes y <i>verba dicendi</i>) y el estilo indirecto; por ello hay mucha subjetividad en el lenguaje que emplea.	Modos

b) Secuencias específicas de la Segunda Parte / El golpe

Título:	Uno / Secuencias [115-130]		
Síntesis:	Como si fuera un guión cinematográfico (con las especificaciones técnicas de encuadres y transiciones antes de los diálogos y las descripciones), el narrador sitúa una conversación entre Julio Scherer y dos hombres (uno probablemente es el mismo narrador-autor) donde se cuenta, en retrospectiva, cómo se dio el distanciamiento entre el gobierno y el director de <i>Excélsior</i> . La escena primera y la última corresponden al mismo "emplazamiento" narrativo; las intermedias corresponden a distintas fases del <i>flash back</i> .		
Tiempo de la historia:	La primera y última subsecuencias están fechadas el 5 de mayo de 1977, fecha posterior al hecho central de la historia, pero las secuencias intermedias comprenden desde los primeros meses de 1976 hasta junio del mismo año.	Tiempo	
Asincronías:	La primera subsecuencia y la última son una prolepsis con respecto al hecho central; el <i>flash back</i> comprendido por las subsecuencias intermedias resultan ser analepsis con respecto al mismo hecho.		
Anisocronías:	Todo el "guión" usa "cortes" y "disolvencias" a manera de elipsis.		
Frecuencia:	El relato es anafórico.		
Focalización:	Es externa.		
Narrador:	Es extradiegético. Posee menos información que los personajes. Incluso en determinado momento, la voz narrativa afirma que no puede escuchar con claridad la voz de Scherer [116].		Aspectos
Estilo:	Es un estilo directo, hay tendencia a la objetividad del lenguaje que emplea.		Modos

Título:	Dos / Malos consejos [131-142]		
Síntesis:	Esta secuencia específica se compone de dos subsecuencias: en la primera se habla de cómo el narrador tiene acceso a un documento que, de modo simultáneo está siendo leído en una asamblea de cooperativistas, lo que da pie a la segunda subsecuencia, la transcripción del acta de dicha asamblea.		
Tiempo de la historia:	9 de junio de 1976.	Tiempo	
Asincronías:	Uso de analepsis durante la transcripción del acta de asamblea.		
Anisocronías:	Mayoritariamente ambas subsecuencias hacen uso de la escena.		
Frecuencia:	El relato es reiterativo en el ambiente de la asamblea.		
Focalización:	En la primera subsecuencia es interna y en la segunda es externa, ya que se transcribe un documento elaborado por otra persona que no es el narrador.		Aspectos
Narrador:	En la primera subsecuencia es intradiegético; en la segunda no hay narrador, sólo un perceptor que pone en papel las acciones de la asamblea.		
Estilo:	En ambas subsecuencias el estilo es indirecto y subjetivo; podría pensarse que en la segunda, al presentarse una transcripción, el estilo empleado debiera ser directo y objetivo, pero aparece intercalado con acotaciones de una tercera voz no identificada: " <i>Pero aquí conjuntamente se ha desarrollado un problema psicológico muy curioso (ya me empezó a doler la cabeza otra vez, jijo, uta, anoche, qué nalgas tiene Ana María)...</i> " [133]. Las itálicas corresponden a las palabras dichas en la asamblea y el enunciado entre paréntesis a acotaciones que no provienen ni del narrador ni del personaje que escribió la minuta, sino de uno de los personajes presentes en el evento; posiblemente del mismo que habla en la secuencia específica <i>Uno / Insomnio</i> .		Modos

Título:	Tres / Los Invasores [143-164]	
Síntesis:	Esta secuencia específica se compone de seis subsecuencias en las que se cuenta cómo el grupo de periodistas fieles al personaje central Julio Scherer, se enteran de una invasión a predios cuya propiedad corresponde a la cooperativa <i>Excélsior</i> , narra además las gestiones de estos personajes ante el gobierno para acabar con el problema y las repercusiones que este conflicto genera en el ánimo de los cooperativistas opositores.	
Tiempo de la historia:	Se fecha desde la segunda subsecuencia hasta la sexta y el tiempo comprendido en ellas va del 10 de junio al 27 de noviembre de 1976.	Tiempo
Asincronías:	La prolepsis más significativa se extiende en toda la sexta subsecuencia, integrada por un texto de la revista <i>Proceso</i> , publicado a finales de 1976, es decir, cinco meses después del conflicto central.	
Anisocronías:	Uso de la elipsis como método de unión entre subsecuencias.	
Frecuencia:	El relato es anafórico.	
Focalización:	En la primera subsecuencia es interna y en la segunda es externa, ya que se transcribe un documento elaborado por otra persona que no es el narrador.	Aspectos
Narrador:	Sólo en la quinta subsecuencia hay una focalización externa, ya que se forma con transcripciones de notas aparecidas en <i>Excélsior</i> , el resto de las subsecuencias presentan una focalización interna fija.	
Estilo:	Aun cuando la narración está redactada en primera persona, el uso de <i>verba dicendi</i> y citas de textos escritos por reporteros de <i>Excélsior</i> , el estilo tiende a ser directo y objetivo.	Modos

Título:	Cuatro / Los cinco... y algunos más [165-186]	
Síntesis:	Cinco subsecuencias integran, de modo intercalado, esta secuencia específica. Eleva la complejidad estructural la partición de dichas subsecuencias y su presentación anisocrónica, mediada por el uso de elipsis. En esta parte de la novela se narra cómo el grupo de periodistas allegados a Scherer intentan presionar a cooperativistas indecisos para que se sumen a su causa (para ello forman una comisión de cinco integrantes, de ahí el título), pero estas acciones son aprovechadas por el grupo rival y finalmente son usadas en perjuicio de los schereristas.	
Tiempo de la historia:	Se fecha desde el 17 de junio de 1976 hasta "15 días más tarde".	Tiempo
Asincronías:	La intercalación reiterativa de subsecuencias en partes hace que el uso de prolepsis y analepsis resulte relativo con respecto al tiempo de presentación.	
Anisocronías:	Uso de la elipsis como método de unión entre subsecuencias.	
Frecuencia:	El relato es reiterativo temática y estructuralmente.	
Focalización:	Es interna.	Aspectos
Narrador:	Es intradieгético, aparece como tal durante toda la subsecuencia excepto cuando reproduce las citas de documentos.	
Estilo:	Aun cuando la narración está redactada en primera persona, el uso de <i>verba dicendi</i> y citas de textos hace que el estilo tienda a ser directo y objetivo.	Modos

Título:	Cinco / Vísperas [187-200]	
Síntesis:	Consta de cuatro subsecuencias en las que se narran dos reuniones de editorialistas del grupo afin a Scherer para determinar el método de resistencia ante los embates de sus opositores a quienes presuponen auspiciados por el gobierno de Luis Echeverría. También se describe el ambiente en la redacción de <i>Excelsior</i> la noche previa al 8 de julio; de ahí el título.	
Tiempo de la historia:	Se narra desde "semanas antes de las elecciones" hasta la noche del 7 de julio de 1976.	Tiempo
Asincronías:	Hay una analepsis al inicio de la segunda subsecuencia. Todo es narrado en torno a la asamblea del 8 e julio, pero ello no puede considerarse prolepsis, ya que sólo son suposiciones de los personajes.	
Anisocronías:	Principalmente hay elipsis como método de unión entre subsecuencias.	
Frecuencia:	El relato es reiterativo respecto a la asamblea del 8 de julio.	
Focalización:	Es interna y variable, sobre todo porque el autor utiliza algunos fragmentos de artículos escritos por personajes colaboradores del periódico.	Aspectos
Narrador:	Es intradieгético.	
Estilo:	Predomina el estilo directo ya que se hace uso de <i>verba dicendi</i> y reproducciones de artículos de colaboradores. Aún así, el estilo directo, aunque imperante, no se halla de modo exclusivo en este fragmento de la novela.	Modos

Título:	Seis / 8 de julio [201-224]	
Síntesis:	<p>Narra sucesos del 8 de julio, desde la madrugada, cuando un personaje avisa a Scherer que la página en donde aparecería un manifiesto firmado por cooperativistas simpatizantes, no ha sido impresa; la narración se ocupa también de la asamblea en que el director y sus adeptos son expulsados de la cooperativa.</p>	
Tiempo de la historia:	Madrugada del 8 de julio a la madrugada del 9 de julio de 1976.	
Asincronías:	Se recurre a las analepsis como método para situar la importancia y el perfil de algunos periodistas de la cooperativa, como Jorge Castilleros [207] o Manuel Becerra Acosta [209].	
Anisocronías:	Principalmente hay elipsis como método de unión entre subsecuencias desarrolladas a manera de escenas.	
Frecuencia:	El relato es anafórico, pues a pesar de que la unidad temática es similar a la de la primera secuencia específica (Uno / Insomnio), el desarrollo a manera de escena le permite al narrador incluir diversos aspectos de la historia en el mismo apartado.	
Focalización:	Es interna y variable, ya que reproduce las palabras de varios periodistas participantes en la asamblea.	
Narrador:	Es intradieгético.	
Estilo:	<p>Predomina el estilo indirecto libre, aunque en algunas partes del texto se presente a manera de estilo directo sin serlo. Por ejemplo:</p> <p>—Hubieras visto a Julián a esas horas —recuerda Susana Ibarra-, hincado en la cama moviéndose para todos lados, gritando:</p> <p>—¡Yo ordeno que se publique!</p> <p>—No Julio —me contestaba Regino. [203]</p> <p>En este ejemplo se observa una voz narrativa que aparece en primera instancia y es la del autor-narrador; en segunda instancia aparece la voz de Susana Ibarra y en tercer lugar la de Julio Scherer. Esta confusión intencional de voces se adscribe al estilo indirecto libre aunque en el texto se haga uso de <i>verba dicendi</i>, por lo que es una subsecuencia subjetiva.</p>	
	Tiempo	Aspectos
		Modos

Título:	Siete / Los idos de julio [225-259]	
Síntesis:	Cuenta acciones del día posterior a la expulsión hasta la celebración de un coctel para promover una nueva publicación y dar a conocer los acontecimientos del 8 de julio de 1976. Cada uno de los días transcurridos entre esas fechas, son narrados a manera de subsecuencias, las que suman en total 11. En ellas se habla de algunos colaboradores que decidieron permanecer en el periódico, de otros que emigraron a diferentes publicaciones y de la actitud de un funcionario del gobierno ante el reagrupamiento de los schereristas.	
Tiempo de la historia:	Del 9 al 19 de julio de 1976.	Tiempo
Asincronías:	Se usan por igual prolepsis y analepsis.	
Anisocronías:	La concatenación de subsecuencias se consigue por medio de elipsis recurrentes.	
Frecuencia:	El relato es singulativo; el orden temático obedece a una presentación correspondida de acciones por día.	
Focalización:	Es interna y variable, pues se da voz a distintos personajes.	Aspe
Narrador:	Es intradieгético.	Modos
Estilo:	Se combinan los estilos directo e indirecto de modo muy parecido a la secuencia específica anterior (Seis / 8 de julio). La descripción se vale en algún momento de la onomatopeya (el narrador transcribe el sonido de palmas al aplaudir "clap clap clap"), [257].	

c) Secuencias específicas de la Tercera Parte / *Proceso*

Título:	Uno / Espionaje telefónico [263-269]		
Síntesis:	No presenta alteraciones estructurales. Narra el espionaje telefónico al que estuvieron sometidos algunos miembros del grupo schererista durante los días posteriores al golpe del 8 de julio. Está dividida en dos subsecuencias.		
Tiempo de la historia:	No se determina la fecha pero es posterior inmediata a la secuencia "Siete / Los idos de julio".	Tiempo	
Asincronías:	Se usan por igual prolepsis y analepsis.		
Anisocronías:	Una elipsis une las dos subsecuencias.		
Frecuencia:	El relato es singulativo; se muestra una acción por día.		
Focalización:	Es interna y variable, pues se da voz a distintos personajes.		
Narrador:	Es intradiegetico.		Aspe
Estilo:	Se combinan los estilos directo e indirecto.		Modos

Título:	Dos / Tres millones de pesos [270-289]		
Síntesis:	Está integrada por seis subsecuencias. Relata la manera en que los periodistas exilados lograron hacerse de recursos para lanzar una nueva publicación; también cuenta las escisiones sufridas por este grupo, así como los obstáculos que enfrenta para conseguir papel e impresor.		
Tiempo de la historia:	No se determina la fecha exacta pero se hace referencia al periodo de los días finales de julio a "los últimos días de septiembre o los primeros días de octubre" (de 1976). [288].	Tiempo	
Asincronías:	Se usan prolepsis y analepsis que no alteran la estructura de la narración.		
Anisocronías:	Las subsecuencias están unidas por elipsis. Algunas de ellas hacen uso de síntesis en su desarrollo, como la segunda subsecuencia [274].		
Frecuencia:	El relato es anafórico.		
Focalización:	Es interna y variable, pues se da voz a distintos personajes.	Aspe	
Narrador:	Es intradieгético.		
Estilo:	Aunque por momentos el texto presenta un estilo directo, predomina el indirecto libre. Un claro ejemplo es la transcripción del discurso pronunciado por Raquel Tibol durante una subasta para recaudar fondos destinados a la nueva publicación: "Preciosa Raquel Tibol dirigiendo la subasta, incitando a ofrecer cuánto por este óleo que tiene un precio base de diez mil pesos y que yo estoy dispuesta a rematar si me ofrecen cuánto..." [278]. La voz narrativa cambia del autor-narrador a la voz del personaje (Raquel Tibol) en primera persona sin uso de <i>verba dicendi</i> .		Modos

Título:	Tres / Amenazas [290-313]	
Síntesis:	Compuesta por ocho subsecuencias, esta secuencia específica relata cómo se fueron dando las amenazas directas en contra de los schereristas con el fin de que no sacaran a la luz pública el primer número de su nueva revista (<i>Proceso</i>) antes de que el presidente Echeverría terminara su sexenio; da cuenta además de un encuentro entre Scherer, Leñero y el presidente electo de esa época, así como de una agresión en casa del narrador-autor y la salida de <i>Proceso</i> en la fecha prevista inicialmente.	
Tiempo de la historia:	Comprende desde los últimos días de octubre hasta el 30 de noviembre de 1976, día último del sexenio echeverrista.	
Asincronías:	Se usan prolepsis y analepsis que no alteran la estructura de la narración.	
Anisocronías:	Las subsecuencias están unidas por elipsis, aunque también se presentan algunas escenas; una en especial, se alude metafóricamente a la confrontación entre periodistas y gobierno: Julio Scherer y Vicente Leñero salen a caminar al jardín de su impresor; ahí se encuentran un perro feroz que les ataja el paso de regreso hacia la entrada de la casa; Scherer coge de un brazo a Leñero y lo obliga a hacer frente al perro diciéndole: "—¿Te imaginas que así nos estuviera mirando Echeverría?" [305].	
Frecuencia:	El relato es reiterativo; más de la mitad de la secuencia específica está dedicada a la publicación de <i>Proceso</i> el 6 de noviembre.	
Focalización:	Es interna y variable, pues se da voz a distintos personajes.	
Narrador:	Es intradiegético.	
Estilo:	Se combinan los estilos directo e indirecto, así como el indirecto libre: Francisco Javier Alejo no precisó las amenazas, pero sí habló de que la desaparición de quince personas no afectaría la tranquilidad del país; su pérdida no era comparable a lo que significaba la seguridad del Estado. —Así nos dijo. —¿Y tú qué respondiste? —Que <i>Proceso</i> saldría el seis de noviembre —dijo Julio. [293-294]	

Tiempo

Aspe

Modos

Título:	Cuatro / Los invasores [314-317]	
Síntesis:	Cuatro citas de documentos publicados en <i>Proceso</i> a finales de 1976 corresponden a las cuatro subsecuencias que integran esta secuencia específica. Dan datos sobre la invasión al predio Paseos de Tasqueña, propiedad de la cooperativa <i>Excelsior</i> , y revelan información que imputa culpabilidades a gente vinculada con el gobierno de Luis Echeverría.	
Tiempo de la historia:	Del 13 de noviembre al 11 de diciembre de 1976.	Tiempo
Asincronías:	Sólo hay citas de documentos, por lo que no hay alteraciones propias de la narración.	
Anisocronías:	Cada una de las citas está precedida por las fechas de publicación en el semanario <i>Proceso</i> , por lo que cada una de esas fechas corresponde a una elipsis.	
Frecuencia:	El relato es reiterativo, ya que sólo habla del conflicto en Paseos de Tasqueña.	
Focalización:	Externa, ya que la narración sólo cita otros documentos.	Aspe
Narrador:	Extradiegético.	
Estilo:	Es directo y objetivo.	Modos

Título:	Cinco / El expresidente iracundo [318-327]	
Síntesis:	Esta secuencia específica narra un encuentro posterior al golpe entre Julio Scherer y Luis Echeverría (ya como expresidente) en el que también estuvieron presentes Vicente Leñero y un secretario del ex gobernante.	
Tiempo de la historia:	Febrero de 1977.	Tiempo
Asincronías:	Se presentan analepsis recurrentes.	
Anisocronías:	Hay una elipsis que une las temporalidades antes-durante del encuentro entre Scherer y Echeverría. El resto de la secuencia es escena.	
Frecuencia:	El relato es singulativo.	
Focalización:	Es interna fija.	Aspe
Narrador:	Intradiegético.	Modos
Estilo:	Aparece de nuevo en esta secuencia la combinación recurrente en toda la novela entre el estilo directo y el indirecto.	

Título:	Seis / Volver o no volver [328-346]	
Síntesis:	Consta de diez subsecuencias. En ellas se cuenta cómo a los periodistas expulsados de <i>Excélsior</i> se les plantea la posibilidad de tener un diario, y cómo las relaciones con el nuevo gobierno los hacen contemplar la idea de regresar al periódico del que fueron expulsados. También cuenta la escisión de un personaje importante para el grupo: Miguel Ángel Granados Chapa.	
Tiempo de la historia:	Al inicio de esta secuencia específica no se detalla la fecha. El hecho que cierra este apartado es la renuncia de Granados Chapa, el 27 de mayo del mismo año.	Tiempo
Asincronías:	Se presentan analepsis y prolepsis por igual.	
Anisocronías:	Las subsecuencias están encadenadas por medio de elipsis.	
Frecuencia:	El relato es reiterativo (en el asunto del regreso a <i>Excélsior</i> y la renuncia de Granados Chapa).	
Focalización:	Es interna variable. Aquí se descubre la primera subsecuencia que no es narrada por el narrador-autor; pareciera que no es Vicente Leñero quien describe los hechos: "Don Julio y su grupito de confianza – Miguel Ángel Granados, Miguel López Azuara y Vicente Leñero- se la pasaban encerrados en la oficina de don Julio..." [336:A]. Líneas después se lee: "Don Julio se llevó a Pepe Reveles a dar la vuelta a la manzana (...), y López Azuara y Leñero hacían otro tanto con su gente de más confianza." [336:B]. El narrador-autor que en secuencias anteriores se ha identificado como el propio Leñero aquí pareciera ser otro; incluso se halla una contradicción: "A muchos nos repugnaba la sola idea del regreso a <i>Excélsior</i> " [336:C] y líneas adelante la misma voz afirma: "Aunque los partidarios del regreso no restábamos importancia a estas razones..." [337]. Existe confusión en la voz narrativa de esta secuencia específica.	Aspectos
Narrador:	Intradiegético.	Modos
Estilo:	Aparece de nuevo en esta secuencia la combinación recurrente en toda la novela entre el estilo directo y el indirecto libre.	

Título:	Siete / Guerra interna dentro del nuevo <i>Excélsior</i> [347-363]	
Síntesis:	Es la transcripción de un reportaje escrito por Vicente Leñero y publicado en <i>Proceso</i> como parte del número dedicado al primer aniversario de dicha revista. Este reportaje plantea una visión periodística de la situación imperante en la cooperativa <i>Excélsior</i> desde el día de la expulsión del grupo schererista; da cuenta de las guerras internas por el control del diario y el desenlace del conflicto en Paseos de Taxqueña.	
Tiempo de la historia:	8 de julio de 1976 a julio de 1977.	Tiempo
Asincronías:	Se presentan analepsis y prolepsis por igual.	
Anisocronías:	Los saltos en el orden de la información presentada se dan por medio de cabezas intermedias que fungen como elipsis.	
Frecuencia:	El relato es anafórico.	Aspectos
Focalización:	Es externa y no está narrado en primera persona.	
Narrador:	Aquí es metadieгético, porque el narrador-autor de la novela se cita a sí mismo.	
Estilo:	El estilo es directo y, discursivamente, objetivo, aunque un análisis de contenido cuestionaría esta condición al hallar constantes juicios de valor en lo ahí escrito, como cuando se describe a Bernardino Betanzos, "miembro del Consejo de Vigilancia y reportero de segunda de la segunda (edición de <i>Últimas Noticias</i>)". [348].	Modos

Título:	Ocho / Futuro [364-365]	
Síntesis:	Narra el ánimo que imperaba, durante 1977, en el grupo expulsado: la decisión de continuar en <i>Proceso</i> , no regresar a <i>Excélsior</i> y la posibilidad de tener un diario.	
Tiempo de la historia:	Noviembre de 1977.	Tiempo
Asincronías:	No hay asincronías.	
Anisocronías:	Es una escena.	
Frecuencia:	Relato singulativo.	
Focalización:	Interna.	Aspe
Narrador:	Es intradiegético.	
Estilo:	Directo.	Modos

La información recabada en cada uno de los 18 cuadros anteriores, sometida al primer filtro (orden cronológico real), ha generado los siguientes datos:

Secuencia Primaria Uno¹:

"Primera Parte / <i>Excélsior</i> "			
Tiempo de la Historia	Orden cronológico real	Nombre de la secuencia específica	Orden de aparición en la novela
¿?	Anterior al relato primario	Uno / Insomnio	1
27 - 29 de dic 1975	2	Dos / Coctel de colaboradores	2
Febrero de 1971 a julio de 1976.	1	Tres / Interrogatorio	3
	8		

¹ La lógica de todos estos cuadros de registro ha sido explicada ya en el apartado instrumental del capítulo 2.

Secuencia Primaria Dos:

"Segunda Parte / El golpe"			
Tiempo de la Historia	Orden cronológico real	Nombre de la secuencia específica	Orden de aparición en la novela
La primera y última subsecuencias: 5 de mayo de 1977. Las subsecuencias intermedias: primeros meses de 1976 a junio del mismo año.	18	Uno / Secuencias	4
	3		
9 de junio de 1976	4	Dos / Malos consejos	5
10 de jun. (2ª subsec.) a 27 de nov. (6ª subsec.) de 1976	5	Tres / Los invasores	6
	14		
17 de jun. a primeros días de jul. de 1976	6	Cuatro / Los cinco... y algunos más	7
Semanas antes de las elecciones hasta 7 de jul. de 1976	7	Cinco / Vísperas	8
8 -9 de jul. de 1976	9	Seis / 8 de julio	9
9-19 de jul. de 1976	10	Siete / Los idos de julio	10

Secuencia Primaria Tres:

"Tercera Parte / Proceso"			
Tiempo de la Historia	Orden cronológico real	Nombre de la secuencia específica	Orden de aparición en la novela
¿?	Posterior al relato primario	Uno / Espionaje telefónico	11
septiembre y primeros días de octubre de 1976	11	Dos / Tres millones de pesos	12
Últimos días de octubre al 30 de nov. de 1976	12	Tres / Amenazas	13
	15		
13 de nov. a 11 de dic. de 1976	13	Cuatro / Los invasores	14
	16		
Febrero de 1977	17	Cinco / El expresidente iracundo	15
¿?-27 de may. de 1977	19	Seis / Volver o no volver	16
8 de jul. de 1976 a jul. de 1977	Simultáneo al relato primario	Siete / Guerra interna en el nuevo <i>Excélsior</i>	17
Noviembre de 1977	20	Ocho / Futuro	18

De lo visto en los tres anteriores cuadros se desprende que las alteraciones en el orden cronológico de *Los periodistas*, aunque constantes, no determinan una estructura temporal demasiado compleja, pues sigue una presentación de hechos mayoritariamente lineal.

Esta proporción se obtiene del número de subsecuencias temporales que componen la novela -23 en total- y el número de alteraciones en el Tiempo del Relato, que en total son 10 –dos en la primer secuencia primaria, tres en la segunda y cinco en la tercera-.

Esta proporción se ha obtenido, no sólo contemplando un carácter cuantitativo, sino un criterio de orden en la presentación de los datos de cada secuencia. Cada una de las secuencias primarias está compuesta por un número de subsecuencias temporales: la primera está integrada por cuatro, la segunda por nueve y la tercera por diez. Desde una lógica lineal, a la secuencia primaria uno corresponderían las subsecuencias temporales 1, 2, 3 y 4 –determinadas, claro está, por la fecha que contienen respecto al Tiempo de la Historia-; a la segunda corresponderían las 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 13 y a la tercera corresponderían las 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 y 23. Las alteraciones temporales halladas son significativas debido a que transgreden, además de los órdenes lineales numéricos ya descritos, el rango numérico atribuible a cada secuencia primaria: 1-4 para la primera; 5-13, para la segunda y 14-23, para la tercera.

A continuación se reproducen los cuadros del segundo filtro, basado en la perspectiva:

Secuencia Primaria Uno:

"Primera Parte / <i>Excélsior</i> "		
Orden cronológico real (subsecuencias temporales)	Nombre de la secuencia específica	Perspectiva
¿?	Uno / Insomnio	Voz desconocida
2	Dos / Coctel de colaboradores	V.L.
1/8	Tres / Interrogatorio	V.L.

Secuencia Primaria Dos:

"Segunda Parte / El golpe"		
Orden cronológico real (subsecuencias temporales)	Nombre de la secuencia específica	Perspectiva
18 / 3	Uno / Secuencias	Narrador externo
4	Dos / Malos consejos	V.L.
5 / 14	Tres / Los invasores	V.L.
6	Cuatro / Los cinco... y algunos más	V.L.
7	Cinco / Vísperas	V.L.
9	Seis / 8 de julio	V.L.
10	Siete / Los idos de julio	V.L.

Secuencia Primaria Tres:

"Tercera Parte / Proceso"		
Orden cronológico real (subsecuencias temporales)	Nombre de la secuencia específica	Perspectiva
Posterior al relato primario	Uno / Espionaje telefónico	V.L.
11	Dos / Tres millones de pesos	V.L.
12 / 15	Tres / Amenazas	V.L.
13 / 16	Cuatro / Los invasores	Transcripciones
17	Cinco / El expresidente iracundo	V.L.
19	Seis / Volver o no volver	V.L. / Narrador externo
Simultáneo al relato primario	Siete / Guerra interna en el nuevo <i>Excélsior</i>	Transcripciones
20	Ocho / Futuro	V.L.

Sólo tres subsecuencias temporales poseen una focalización o perspectiva ajena al narrador-autor. La unidad del punto de vista de casi toda la novela corresponde a un solo perceptor, aun cuando la narración adquiera enfoques de los distintos personajes. Por ello, las secuencias específicas que no son reproducidas desde la subjetividad estilística de Vicente Leñero, pueden considerarse como complementarias.

Con todos estos datos temporales y de focalización puede establecerse que la novela presenta una estructura básica cimentada en tres grandes partes:

- a) Un planteamiento inicial correspondiente a los antecedentes dados en la Primera parte / *Excelsior*
- b) La consumación de un hecho en la Segunda parte / El golpe
- c) Las consecuencias de ese hecho en la Tercera parte / Proceso

Esta estructura, que resume de modo general la construcción de la novela, pudiera parecer obvia desde un acercamiento empírico a la misma. Aceptar lo anterior invalidaría todo el trabajo metodológico e instrumental aquí empleado, además de que valoraría injustamente a la obra en sí, pues los pormenores discursivos que se muestran párrafos abajo serían omitidos. Cabe mencionar que este método, empleado en el análisis de otras obras, especialmente de textos con características ampliamente distintas a las de *Los periodistas*, el resultado puede arrojar datos impensables en una lectura común.

La estructura básica discursiva de *Los periodistas* es la siguiente:

Planteamiento inicial	A esta etapa corresponden las subsecuencias temporales 1, 2, 4, 5, 6 y 7.
La consumación del hecho	A esta etapa corresponden las subsecuencias temporales 8 y 9.
Las consecuencias de ese hecho	A esta etapa corresponden las subsecuencias temporales 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19 y 20.

Como puede observarse, de las 23 subsecuencias temporales halladas durante la fase de reestructuración cronológica, sólo 17 han formado parte de la estructura

básica, debido al filtro de la unidad de perspectiva. Las seis restantes -3, 13, 16 y las tres sin número llamadas “anterior”, “simultánea” y “posterior”- son, discursivamente secundarias; el autor se vale de ellas para causar un efecto en su obra y detallar ciertos datos.

3.1.2 Características discursivas de *Los periodistas*.

Las transformaciones que median entre la estructura básica hallada y la estructura final –como ha sido presentada la novela a los lectores- enriquecen la caracterización que se persigue. Para conservar un orden en la presentación de esos resultados, se detallan en los tres campos temáticos correspondientes a las categorías del relato literario como discurso: *Tiempo, Aspectos y Modos*.

El primero de ellos, el *tiempo*, tiene una característica básica: el desarrollo cronológico de sucesos mayoritariamente lineal, aunque la intención narrativa refuerce la información que presenta con saltos constantes -analepsis y prolepsis - a un nivel secuencial específico, no en la estructura básica de la obra. La muestra más clara de esta linealidad se ha dado ya en la conformación de dicha estructura, concordante con la forma en que el autor presentó su obra. Por otro lado, aun más que de la *alternancia*, la deformación temporal en la novela se vale de la *intercalación* y del *encadenamiento* de un modo reiterativo, pues el uso de elipsis predomina en la vinculación de subsecuencias narrativas. Dicho carácter, a pesar de repetirse como patrón expresivo, dota al relato de una dinámica que convierte a lo narrado en una presentación de sucesos acelerada; con ello, el Tiempo de la Historia impone al Tiempo del Relato –de la lectura- la necesidad de exaltar la importancia que poseen las fechas para la obra.

En lo referente a los *aspectos* de la novela, llama la atención que pese a estar narrada como el testimonio de un perceptor central –es decir, desde una focalización interna- la voz narrativa cambie constantemente de enunciador, aunque nunca sin perder el mismo punto de vista. Ejemplo de esto es la primera secuencia específica: aun cuando una voz no identificada habla a un antagonista con la intención narrativa de describirlo, lo perfila desde un enfoque afín a la visión de los protagonistas. La primera y la tercera personas son fórmulas recurrentes en

el relato –si bien hay fragmentos que han sido escritos en segunda persona-, pero los juegos de suplantación entre perceptores hacen que no siempre provengan del narrador central, por lo que la focalización además de interna es variable, siempre –y aunque parezca reiterativo afirmarlo- desde un punto de vista común que condena a los antagonistas y cuyo estudio correspondería más a un análisis de categorías sintácticas. Los *varios aspectos de un mismo acontecimiento* hacen uso de diversas formas de relación entre el narrador y sus personajes: hay visión “por detrás”, “con” y “desde afuera”, aunque las dos primeras sean las más constantes en toda la obra; la tercera sólo aparece cuando se reproducen documentos o testimonios ajenos a la enunciación del autor a manera de fuentes que sustentan la información presentada.

Los *modos* de la novela corresponden a todo este dinamismo discursivo ya encontrado. Afirmar que el narrador es intradieгético suena, desde el papel, como una característica que no refleja del todo la variedad de formas empleadas para dar voz a los personajes. Esta diversidad proviene de la forma indiscriminada con que el autor recurre a los estilos directo e indirecto en secciones muy reducidas de la obra, es decir, en un párrafo puede redactar con un estilo directo –valiéndose de *verba dicendi*, itálicas (o cursivas), etc.- y en el párrafo siguiente de la misma página muestra un estilo indirecto e incluso indirecto libre. Esta variedad estilística perfila a *Los periodistas* como un *relato de acontecimientos* en donde los tipos discursivos más empleados son la narración, la descripción y la exposición. Todo lo anterior habla de que el lenguaje de la novela es mayoritariamente subjetivo y sólo en las partes de focalización externa –o reproducciones de documentos- presenta objetividad.

Estas características primordiales de la novela son comunes en cada una de las partes que conforman la estructura básica del relato; sólo en la etapa final se observa una alteración discursiva: la inclusión de un reportaje escrito por el mismo autor y publicado en *Proceso* –julio de 1977- que apareció a partir de la novena edición –en la que se basa este estudio- para sustituir un capítulo entero. Este reportaje se ha considerado como una parte especial de la novela y no ha sido incluida en la estructura básica de la misma.

3.1.3 Caracterización discursiva de *Los periodistas* como reportaje.

Con todo lo antes visto puede afirmarse que el discurso de *Los periodistas* posee las características de un reportaje de tipo narrativo –desde la focalización primordialmente unívoca de Vicente Leñero como perceptor y narrador- apoyado con elementos demostrativos o expositivos.

Además, en esta novela se encuentran características de reportajes descriptivos y biográficos; la narración es acompañada con descripciones pero no de un modo preponderante sino secundario; los ambientes se registran mas no compiten en importancia con la acción –definida por el propio Leñero como el movimiento temporal de los sucesos que se narran, de las historias que se cuentan, de las circunstancias que se plantean¹-, elemento central de los reportajes narrativos. Dicho elemento se presenta de un modo acelerado, de ahí que las anisocronías más empleadas sean las elipsis.

El carácter biográfico obedece más a rasgos de los personajes reales que trata; el autor no se vale de nombres ficticios, como bien lo señala al inicio de la novela: “no he querido recurrir a lo que algunas corrientes tradicionales se empeñan en determinar cuando se trata de trasladar a la ‘ficción’ un episodio de lo que llamamos la vida real: disfrazar con nombres ficticios y con escenarios deformados los personajes y los escenarios del incidente (...) Inútil pedir disculpas a quienes se consideren maltratados o mal comprendidos por el narrador autor”.²

Aun cuando la parte narrativa presenta un estilo indirecto libre y subjetivo, la parte demostrativa de la novela se apoya en el estilo directo.

La construcción formal de *Los periodistas* como reportaje narrativo es:

- *La entrada*: Esta parte está comprendida por la *presentación* de la novela –de la que se transcribe un fragmento al inicio de este capítulo- donde se delimita el contenido informativo de toda la obra. Esta entrada corresponde al tipo *noticiosa, sintética o de panorama*, - de acuerdo con la clasificación del mismo Vicente Leñero y de Carlos

¹ Leñero y Marín, (1986).

² Leñero, (1978:9).

Marín-, ya que sitúa el hecho central, ofrece un resumen del asunto y una visión general del tema que va a tratar.

- *El desarrollo o relato*: Antes de establecer el tipo de desarrollo que caracteriza *Los periodistas*, cabe señalar qué segmentos de la obra lo componen. Atendiendo a la estructura básica, esta parte se integra por el *Planteamiento inicial o antecedentes*, por *La consumación del hecho* y por un segmento de *La consecuencia de ese hecho* –todas las subsecuencias temporales, excepto la 20-. Tanto el *Planteamiento...* como *La consumación...* observan un desarrollo temático y, secundariamente, cronológico, en tanto que *La consecuencia...* obedece a una organización temporal. Por ello, puede afirmarse que esta etapa de la novela como reportaje es de tipo *temático y cronológico*.
- *Conclusión o remate*: Continuando la lógica de la narración –linealidad temporal constante- Leñero finaliza *Los periodistas* con un remate de *detalle*, pues a decir del mismo autor, este tipo de conclusiones hacen uso de escenas, anécdotas o diálogos y él se vale de una escena en la que el protagonista enuncia una frase que genera expectativa: “-Hay posibilidades de que tengamos un diario –dijo-. Buenas posibilidades”.

Es notorio que no existe una correspondencia total entre las tres partes de la novela y las tres etapas del reportaje, como se había presupuesto: La primera parte no corresponde a la entrada sino que se incluye en el desarrollo al igual que casi toda la tercera parte. La coincidencia real en ambas estructuras se manifiesta sólo en el orden de presentación.

Hasta aquí, los resultados permiten responder a las preguntas formuladas en la última fase del apartado instrumental; la evaluación de tales resultados son tema de las conclusiones generales.

Conclusiones Generales

La caracterización de un discurso literario como periodístico ha permitido explorar y determinar los siguientes aspectos:

1. A nivel teórico: El amplio campo de relaciones entre periodismo y literatura que se ha contemplado en este trabajo, permite aclarar que los vínculos entre ambas disciplinas son parte de un mismo cuerpo poseedor de características agrupables en campos específicos. Si al inicio de esta tesis se hablaba sólo de Periodismo Literario como territorio común y difuso de los relatos periodísticos con tintes literarios, el análisis de *Los periodistas* evidencia que tal obra posee características atribuibles a un campo que bien podría identificarse como literatura con fundamentos periodísticos, pues aun cuando se sustenta en una base periodística innegable, no deja de tener una realización mayoritariamente literaria, basada en elementos de la novela moderna, específicamente de la corriente *Nouveau Roman* –con todas las complejidades formales que el hecho implica.

Con ayuda de la dimensión "Histórica" de los textos, lo visto permite identificar cuatro segmentos que, so pena de llevar este discurso a una irremediable esquematitis, se reproducen en el siguiente ideograma:

Literatura	Literatura con fundamentos periodísticos Su literariedad no posee base noticiosa	Periodismo Literario Su literariedad si posee base noticiosa	Periodismo
------------	---	---	------------

Si se toman en cuenta los extremos del rectángulo, se verá que a cada casilla polar le corresponden sendas disciplinas. En los cuadros intermedios se hallan campos discursivos que son comunes a cada una de ellas. En un recorrido visual de izquierda a derecha, la segunda casilla representa el campo de la Literatura con fundamentos periodísticos, claramente diferenciado del Periodismo Literario. Esta figura robustece e intenta aclarar el ideal leñeriano de que Periodismo y

Literatura son –o debieran ser- un pleonasma. Lo hace al manifestar que ambos son parte de una misma naturaleza, emplean lenguajes y códigos comunes –la palabra escrita-, pero cada disciplina halla la forma de expresión que le resulta más inmediata.

Lo anterior exalta la presencia de un nuevo elemento y evidencia la necesidad de su definición: ¿qué es la Literatura con fundamentos periodísticos? En los dos primeros capítulos se han establecido las definiciones de Periodismo, Literatura y Periodismo Literario; se ha subrayado ya que éste último es un tipo de periodismo cruzado por elementos literarios, posee literariedad, para decirlo con Jakobson y plurisignificaciones discursivas. No es, como se dijo en su momento, sinónimo de la *Non fiction* ni tampoco de ese invento mal temporalizado como “Nuevo periodismo” –este señalamiento pareciera ya una necedad en estas conclusiones. Llama la atención, entonces, que se hable ahora de Literatura con fundamentos periodísticos; brinca tanto como un as de la manga sacado por el autor, mas no lo es; por el contrario, es un resultado de la investigación, como se verá enseguida.

Dados los caracteres atestiguante y literario con que el propio Leñero dio origen a *Los periodistas*; y que los resultados hallados en el capítulo tres evidencian la estirpe “testimonial” de la novela, es imposible tratar de adscribir esta obra al Periodismo Literario. Aun cuando esto implica una contradicción o la discriminación del campo temático central de este estudio, resulta valioso exaltarla debido a que genera un campo no contemplado al inicio de la investigación pero que resulta revelador de la relación entre Periodismo y Literatura. Ese campo es la Literatura con fundamentos periodísticos.

Ésta es ante todo creación abierta a licencias y libertades que en ocasiones contravienen los preceptos periodísticos ortodoxos; su fin no es ser periodismo, sino sólo literatura con bases veraces, quizá con el rigor de la investigación periodística.

Ahora, si Periodismo Literario y Literatura con fundamentos periodísticos poseen literariedad y plurisignificación, ¿dónde radica su diferencia esencial?

La respuesta más sencilla pudiera ser: en la naturaleza de géneros. Una novela, por más similitudes discursivas que guarde con un gran reportaje, aun cuando

haya sido escrita con rigor periodístico –labor de investigación y apremio de tiempo- será siempre una composición literaria; sus elementos extradiscursivos, la significación genérica así lo determinará. Desde esta perspectiva, sería muy fácil decir que el Periodismo Literario sólo está compuesto por géneros periodísticos y que la Literatura con fundamentos periodísticos sólo está formada por géneros literarios. Suena lógico, pero aún demasiado impreciso.

Una segunda visión, y esta es la que aquí se propone como resultado teórico de este trabajo, surge de la siguiente pregunta: ¿Por qué el autor de la obra analizada decidió publicarla a manera de libro y no a manera de nota en un periódico? La respuesta se halla en la intención comunicativa que determina la literariedad de la obra. Tal intención puede ser noticiosa o no noticiosa.

Para abundar en el origen de lo dicho en el párrafo anterior puede tomarse como ejemplo una crónica periodística. Ésta podrá ser lo más similar a un relato literario, a un cuento, pero su revestimiento artístico jamás deberá emplastar el contenido verídico que se le exige al periodismo, a su intención de comunicar un hecho de interés noticioso. Así, un mismo suceso –un hecho, una ficción- puede ser dado a conocer de distintas maneras: yo imagino una historia y la redacto a manera de nota periodística. Es innegable que estoy reproduciendo el discurso periodístico, pero en este caso, el texto estaría partiendo de una ficción que implica una naturaleza sólo literaria –y en esto estaría de acuerdo Aristóteles, según lo visto en el capítulo dos. ¿Es entonces Periodismo Literario? ¿Es Literatura con fundamentos periodísticos? No, no es ni lo uno ni lo otro porque en tal ejercicio no hay periodismo posible; el texto surge de un hecho inventado; quizá sólo sea literatura.

¿Entonces por qué *Los periodistas*, si se basa en un hecho verídico, no es Periodismo Literario?

No lo es porque la obra fue concebida y dada a conocer como género literario; la historia bien pudo redactarse a manera de crónica, o como reportaje, pero su autor decidió hacerlo a manera de novela; la intención de género también comunica y, ante todo, diferencia: Ahí es donde radica el contraste entre Periodismo Literario y Literatura con fundamentos periodísticos, en el carácter noticioso de su

literariedad, como puede verse en el cuadro que aparece al inicio de estas conclusiones.

Este estudio ha hecho notar que las diversas naturalezas informativas de los textos, acordes a una intención perseguida, determinan en gran medida sus características discursivas y, por ende, “históricas” –o de contenido-, aun cuando la forma en que llegan al lector no sea del todo clara. Habrá que tomar en cuenta, siempre, las características meta discursivas: la forma en que la forma –discurso- del texto llega ante nosotros y también su intención.

Con todo esto, una precisión conceptual resulta ser la definición que de Periodismo Literario se dio al inicio de esta tesis: “Se habla de Periodismo Literario ‘para señalar los relatos cruzados por estructuras, técnicas y formas narrativas propias del cuento o la novela’”. Sería más adecuado hablar de: *Discursos periodísticos que manejan información veraz, cruzados por estructuras, técnicas y formas narrativas propias del cuento o la novela, poseedores de una intención noticiosa.*

En reciprocidad, la Literatura con fundamentos periodísticos se compone de *textos que poseen información veraz –mayoritariamente-, recabada y/o expuesta con procedimientos periodísticos, aun cuando no tengan una intención noticiosa.*

El ideograma que nos ha introducido a esta diferenciación no es un necesidad; surge como necesidad a un vacío conceptual enfrentado por el autor de esta investigación. Si bien las perspectivas de Vicente Leñero y Mario Vargas Llosa respecto a las relaciones entre Periodismo y Literatura fungían como base para explorar las intrínsecas ligas entre ambos campos, este estudio pretende contribuir a encontrar una correlación más específica, modificable sin duda por futuras investigaciones más determinantes y específicas.

Por otro lado, haber titulado a esta tesis “El periodismo literario de Vicente Leñero...” y obtener como resultado que la obra central del estudio resulta no ser propiamente Periodismo Literario, sino Literatura con fundamentos periodísticos, pareciera acercarse demasiado a los eriales de un equívoco. Este pretendido “error” genera, lejano a las frustraciones, optimismo en el tesista. Evidencia que el método y la instrumentación diseñada para este trabajo han cumplido su cometido

en aras de una mayor precisión; la estrategia metodológica ha dado resultados distintos a las expectativas hipotéticas. A la inversa de cualquier victoria pírrica, esta equivocación ha corroborado que los resultados no han sido manipulados. Aquí radica una de las conclusiones más valiosas que el investigador ha hallado para su propio trabajo. Mediante esta distribución –plasmada en el ideograma- del campo común entre Periodismo y Literatura, con el riesgo aceptado de sonar quijotesco, se pretende contribuir a una precisión descriptiva de la realidad que se vive en los medios informativos; de modo específico, en la prensa.

Una mención especial merece lo escrito de la novela *A sangre fría* de Truman Capote, en el capítulo uno de este trabajo: Se le reconoce como parte del campo común llamado Periodismo Literario, pero es difícil determinar si dicha obra, de la misma forma que *Los periodistas* de Leñero, pertenece más al campo de la Literatura con fundamentos periodísticos. Sin duda, un análisis específico similar al realizado por esta tesis determinará el pedigrí correspondiente.

Otra de las propuestas importantes aquí manejadas es la revisión teórica del periodismo, la cual ha logrado situarlo en una dimensión científica que prefigura sus posibilidades y exalta sus características particulares de conocimiento autónomo, con un objeto de conocimiento propio y bien diferenciado de otras ramas del saber social como pueden ser la sociología, la economía u otras –con las que, por cierto, está en permanente relación. En la medida que esta dimensión sea atendida, los estudios periodísticos –no sólo en su aspecto literario- podrán alcanzar mayor relevancia, reconocimiento y eficacia sociales. ¿Es posible hallar sinonimia entre el Periodismo y ese vasto campo llamado Ciencias de la Comunicación, como tercamente se empeñan en hacerlo algunas instituciones de educación superior en México? Una reflexión profunda desde la perspectiva aquí abordada bien podría aportar resultados no despreciables.

2. En el aspecto metodológico es preciso señalar que la estrategia empleada posee unidades de análisis que no agotan el nivel de especificidad al que se es posible llegar. El estudio exhaustivo de toda novela deberá contemplar además del análisis discursivo, el estudio de la dimensión “histórica” del relato.

Los ángulos desde los cuales ha sido abordada esta investigación han generado información genuina. La estrategia para lograrlo se ha basado en la consulta de fuentes “de primera mano”, como reza el lugar común. Además de la necesaria inmersión en el campo documental –la aportación hemerográfica ha sido valiosa, ya que en algunas consultas, las fuentes bibliográficas fueron inexistentes-, la tesis aporta opiniones de personajes inmersos en el medio que estudia. Todo esto pretende formar una base para dar una visión integral de la obra analizada y cumplir de modo eficaz los objetivos planteados. El autor considera que en ese aspecto, el saldo ha sido positivo.

Esta tesis ha persuadido a su autor, aún más allá de la previa convicción que poseía antes de embarcarse en esta prueba, de que Periodismo y Literatura poseen campos discursivos aún inexplorados, tanto en su producción como en su estudio. Llevar a reducciones atómicas la metodología para identificarlo, será materia de estudios posteriores. Quizá una frase contundente para redondear esta idea pueda ser la dicha en alguna entrevista por Juan Villoro: “El gran periodismo es literatura bajo presión que perdura más allá de su contingencia.” Esta enseñanza – más que frase bonita- comparte y resume la visión que hasta esta página ha estado presente; comparte su mismo espíritu.

Apéndice

**Periodismo y literatura: pleonasma
irremediable
Charla con Vicente Leñero**

Literatura y periodismo: pleonasma irremediable

Charla con Vicente Leñero (México, D.F., noviembre de 2003)

Es inevitable: cuando un aficionado a la obra del escritor Vicente Leñero llega al número 77 de la Avenida Dos en San Pedro de los Pinos, después de trasponer la puerta de madera que da a la calle lo primero que ha de buscar es un tinaco debajo de la escalera.

Porque si es leñeriano de cepa, seguramente habrá de recordar el aciago jaleo que el autor de *La gota de agua* narra en esa obra sin ficción: la importancia de un buen contenedor y los problemas que llega a generar su ausencia. Pero antes de que pueda corroborar la existencia y la exacta ubicación de ese tinaco será invitado por una ayudante doméstica, una mujer bajita de edad incalculable, a subir las decenas de escalones que lo llevarán primero a una terraza cercada por muros anaranjados y después al estudio del escritor.

Mientras sube, imaginará cómo habrá transcurrido en esa misma casa la infancia de su anfitrión allá en los años treinta y cuarenta del pasado siglo, cuando el inmueble pertenecía a la abuela de Leñero y la colonia al Rancho Nápoles.

Ocupado en tales pensamientos, quizá lo sorprenda todavía en la escalera una mirada curiosa enmarcada por unas gafas bifocales de armazón negro que lo escrutará de manera irrefrenable, detrás de una puerta de cristal. Los anteojos ayudarán a perfilar el rostro alargado y la nariz peculiar del hombre que, sentado tras su escritorio, encarna la quijotesca –aunque lampiña- figura tan conocida por las solapas y por las contraportadas de novelas como *Los albañiles* –Premio Seix Barral 1964–, *Estudio Q*, *Redil de ovejas*, *Los periodistas* y, en épocas más recientes, *El Padre Amaro*.

Entonces, cobrando movimiento, Vicente Leñero saldrá a recibir al visitante que semanas antes solicitó esa charla:

—No me gustan las entrevistas –había dicho el escritor durante una de las tres llamadas telefónicas en las que se concertó la cita.

—Necesito hablar con usted acerca de su novela *Los periodistas*, es para mi tesis de licenciatura —atajó el solicitante ante el rechazo que intuía.

—Es que tengo mucha chamba. ¿Cuánto tiempo necesitas?

—Una hora, máximo.

—Pero maximísimo ¿no?

—Sí, maximisísimo.

—El jueves 20 de noviembre, a las diez y media, en mi casa. Sí... sí... entre calle Nueve y calle Trece. Llega puntual.

El periodismo literario

Un desconcertante preámbulo dará inicio a la plática. Leñero se refugiará en un apartado posterior a su estudio, detrás de su escritorio y, sin invitar al intruso a sentarse con las cordialidades usuales que siguen a las presentaciones, preguntará:

—¿Sobre qué es tu tesis?

El visitante se inquietará, no sabrá si debe sentarse en alguno de los tres silloncitos oscuros que componen la sala del estudio, entre el escritorio de Leñero y la entrada al consultorio de su esposa Estela, o permanecer de pie. Tratará de explicar que su tesis de licenciatura aborda *Los periodistas* desde aspectos discursivos; que le interesa explorar las características que emparentan a dicha novela con el reportaje como género informativo, pero el resultado será una turbación expresiva de estirpe cantinflesca. El silencio de Leñero resultará inquietante, ¿significará desaprobación?, ¿o sólo una incompreensión consecuente al lío palabresco del repentino émulo del “mimo de México”?

Cuando menos se dé cuenta, el entrevistador se hallará sentado, vuelto un nudo con los papeles del cuestionario, grabadora, bolígrafo y una maraña de ideas para comenzar la entrevista. Hasta entonces, Leñero se hará presente de nuevo e instigado por el nerviosismo de su neófito epígono acercará una rinconera negra al único sillón vacío. Tras sentarse en él invitará a colocar, encima de la mesita, la grabadora que salta como una granada sin espoleta entre las manos de su visitante. Después de ser requerida su opinión acerca del Periodismo Literario que el entrevistador le imputa a su obra, responderá:

"Yo diría que hablar de Periodismo Literario es un pleonasma, porque escribir siempre es una actividad literaria. El que escribe una carta ejerce una actividad literaria porque esa carta tiene que entenderse; debe tener cierta puntuación, ortografía y sintaxis. El Periodismo Literario, como lo entiendo yo, tiene que ver con la prensa. Para mí lo importante es que los géneros básicos del periodismo deben ser literatura, deben estar escritos con poder literario, deben convencer, emocionar, sembrar la expectación, la atención, despertar el interés, todos esos requisitos que se le exigen a un reportero para poder escribir bien son semejantes a los que se le piden a un novelista, a un cuentista, o a un narrador.

"Un reportaje en realidad es una especie que pertenecería al género del cuento; una entrevista igual. No sé si a eso le llamaría Periodismo Literario. A mí no me gusta mucho la palabra. Pero hay lo que sería su contraparte: la literatura sin ficción; la famosa *Non fiction* que promueven y recogen casi como teoría los novelistas norteamericanos: Norman Mailer, Tom Wolfe; toda esa generación que considera que la realidad presenta temas más interesantes que la ficción; que lo que se nos puede ocurrir es menos interesante de lo que uno ve a cada instante."

Ya sin las gafas, depositadas en el bolsillo de su camisa en compañía de dos bolígrafos, las pestañas de Leñero lucirán largas y un tanto levantadas. El charlante que lo cuestiona pensará que tal enrizamiento debe haber provocado envidia en más de una señora afanosamente emperifollada. El escritor, nacido en Guadalajara en 1933, parecerá estar un poco en guardia, preparado quizá para lo que él considera que es una entrevista: "un duelo de inteligencias"; o quizá tan sólo porque es la primera vez que ve a quien lo visita. ¿Qué otra cosa podría esperar el entrevistador? Con estas ideas en la cabeza, el aficionado se atreverá a interrumpir:

—Desde el punto de vista de que Periodismo y Literatura pudieran ser un pleonasma, es evidente que no todo trabajo reporteril puede ser llamado literatura, ¿no?

—Sí, quizá por la premura; el reportero trabaja contra reloj. Si hace un reportaje tiene que entregarlo inmediatamente, al día siguiente o esa misma semana; no se le permite la reconsideración, la elaboración. Truman Capote no hubiera podido

entregar en muy poco tiempo *A sangre fría*, porque le llevó un rato largo la investigación que a veces el periodismo no permite, pero (esa obra) estrictamente sí es literatura, buena literatura. También hay novelas que no merecerían ser llamadas literarias, ¡son una madre!, son malas.

—¿Quién cree que está practicando este tipo de periodismo?

—Uuy, no, pues es que ahora es casi una moda ¿no?, en todo el mundo, qué te diré yo, uno encuentra la literatura sin ficción por dondequiera. Fíjate, ahora hay un género intermedio como el que practica el mismo (John Maxwell) Coetzee (Premio Nobel de Literatura 2003), o... yo no sé si tú has leído esta novela de Javier Cercas, el español, que se llama *Soldados de Salamina*. Se deriva de una investigación en que se manejan hechos reales, nombres reales, personajes reales pero están metidos en una trama; es una combinación como si el periodismo entrara a la ficción muy espontáneamente para quitarle lo rigorista del reportaje de investigación. Normalmente los reportajes o los libros periodísticos son muy rígidos porque se apegan al dato. Hoy ya no puedes escribir un reportaje sin que tengas una posibilidad de confirmación; el entrevistado te puede decir: "te voy a demandar porque lo que tú dijiste que yo dije no lo dije"; entonces tú respondes: "no, aquí está la grabación". En mis tiempos eso no pasaba; entonces había un entendido de que el tipo al que yo iba a entrevistar me veía tomando notas y sabía que no se iba a reproducir textualmente lo que había dicho, sino el sentido.

"Esto ha cambiado mucho con la tecnología. Ahora tienes una grabadora que lo registra todo y ya no hay reportero sin grabadora, a mí me chocan las grabadoras—dicho esto mirará de modo despectivo el pequeño aparato que registra su conversación. Sólo a él parecerá hacerle gracia el chascarrillo, porque sólo en su rostro habrá de aparecer una sonrisa. El entrevistador estará más preocupado porque el micrófono del desdeñado artefacto esté registrando todo lo que debe. Continuará inmóvil y atento a lo que el escritor añadirá: el periodismo se volvió cada vez más rígido, más objetivo. El reportaje literario o el reportaje convertido en libro tiende a ser más flexible. No son fórmulas exactas, no son matemáticas como que tres más uno cuatro, pero sí es un género que se cultiva con mayor profusión.

Cada rato veo textos que incluso los que son de ficción parecen de la vida real por la forma en que están tratados. Oye, ¿no quieres café?”, se interrumpirá.

El visitante asentirá maquinal; comprenderá que el efímero abandono del que fue víctima al inicio del encuentro se debió a que Leñero preparaba café en el apartado posterior a su escritorio, desde donde cuestionará:

—¿Con azúcar, sin azúcar?

Después de casi un minuto Leñero regresará con dos cafés: uno endulzado y uno sin pizca de glucosa para el terco que lo instará de nuevo a precisar su concepción pleonásmica del Periodismo y la Literatura. Tras colocar cuidadosamente una tacita verde oscuro al lado de la grabadora, el periodista-literato responderá:

—Bueno lo que uno escribe siempre es literatura, buena, mala o regular, ahora que si sólo “es literatura lo bien hecho”... Hay obras maestras, hay escritores muy buenos hay escritores malos...

—¿Quiénes son sus favoritos?

—¿En este tipo de periodismo? Bueno, pues, te digo, ese Javier Cercas que acabo de leer hace poco me dejó pasmado. Pero yo crecí con Truman Capote con... sobre todo recuerdo a Norman Mailer con *La canción del verdugo* que es un seguimiento muy exacto de un asesino que comete un crimen bobo en una cárcel de Estados Unidos...

La literatura es de quien la escribe

Al estudio entrará Estela, la misma Estela de *Los periodistas*, la de *La gota de agua*, la Estela de *Lotería, retratos de compinches*, de *Vivir del teatro*; ese personaje mítico del universo leñeriano que funge, además de esposa, como un apoyo sin el que no podría concebirse gran parte del trabajo —quizá de la vida— de este escritor. Tras un efímero saludo, Estela se ausentará debido a una consulta pendiente.

—Te decía yo —completará Leñero—, ese trabajo de Norman Mailer es maravilloso: un reportaje sobre este preso que luego ya las organizaciones de derechos humanos de entonces, o lo que se podía parecer a lo que llamamos

ahora derechos humanos, pedían que no le dieran muerte y él exigía al revés que lo mataran y cada rato le suspendían la sentencia.

—*Al decir que creció con este tipo de periodismo...*

—Digo, crecí cuando era periodista...

—*¿Se puede decir que estos autores lo influyeron en el tipo de periodismo que hacía?*

—Sí; a mí me interesaba más la literatura que el periodismo pero he hecho más periodismo que literatura. Yo quería escribir, quería hacer literatura, pero yo venía de la carrera de ingeniero, entonces pensé que podía aprender a escribir en una escuela de periodismo. No eran los tiempos como ahora (se refiere a la década de los años cincuenta). Si uno iba a estudiar una carrera universitaria no había mucho de donde escoger: podía ser uno médico (con las variantes veterinaria, odontólogo), podía ser uno ingeniero, abogado; casi todos los que se dedicaban al periodismo habían salido de leyes, no había carrera de comunicaciones, no había ciencias políticas, no había carrera de economía. Yo entré por el periodismo para aprender a escribir. Ahí descubrí que no soy una persona de mucha imaginación; hay escritores que tienen mucha imaginación y hay escritores que no tienen; en fin, hay de todo. El periodismo me vino muy bien para acercarme a la literatura, incluso al teatro; yo hice mucho teatro de temas periodísticos, trayendo del periodismo un poco de la investigación histórica. Ese era un problema de imaginación, era sentir que lo que a mí se me ocurría, lo que yo imaginaba, era menos interesante que lo que pasaba en la realidad.

—*Por eso su producción teatral, en especial la etapa de Teatro Documental, siempre estuvo nutrida de temas reales...*

—Sí, como *El martirio de Morelos*...

—*Además siempre fueron obras polémicas ¿no?, incluso sufrieron intentos de censura...* -quien formula la pregunta dirá esto pensando además en obras como *Pueblo Rechazado* (1968) y *Nadie sabe nada* (1988).

—Sí en el teatro era una chinga. Desde *Los albañiles* hubo problema porque usaba malas palabras. Pero nunca se censuraban. Todo lo que he escrito lo he publicado; nunca he sido una víctima de la censura.

—¿Y en el cine? Se lo pregunto por *El Padre Amaro*

—Cómo chingaos... A estas horas para la vejez...

—A mí me llama la atención que con esa vena para utilizar temas de la realidad como en *Compañero*, obra basada en el Che Guevara, nunca haya escrito algo sobre 1968; no es obligación, pero dejando fuera alusiones que hace de Díaz Ordaz en *El infierno*, no hay nada más.

—Hay algunas cosas

—Pero...

—Es que escribieron tanto... escribió otra generación sobre el 68. Llegó un momento en que yo dirigía la revista *Claudia de México* y se me tenían que ocurrir cosas para dar las órdenes de trabajo a los muchachos que trabajaban conmigo, después en *Revistas de Revistas* pasaba lo mismo; entonces uno estaba buscando temas... —se interrumpirá y tras una pausa breve, como meditando la conveniencia de decir lo que piensa, dirá-: pero fíjate, eso que dices es curioso, por ahora estoy haciendo un guión sobre 1968 (la masacre de Tlatelolco) con Alfonso Cuarón. El va a venir a filmar después de terminar *Harry Potter*. Yo ya tengo el primer tratamiento del guión. A ver cómo se va a poner eso, se va a poner muy difícil. El cine tiene una censura más fuerte que la literatura y el teatro. En la literatura tú puedes escribir lo que quieras, pero ver ahí (en la pantalla) a Echeverría, a Díaz Ordaz, no sé si se puede y si no se puede pues no hay película posible ¿no?

“Hay temas que tampoco toqué, como el de los ‘halcones’ de 1971. El 68 es propiedad de un montón de escritores: de (Luis) González de Alba, de la Poniatowska...”

—¿Y sí se pueden apropiarse los temas?

—No, no, no, son de quien los agarra —reirá.

—¿La tierra es de quien la trabaja?

—Yo te lo digo así: la literatura es de quien la escribe.

Los periodistas: realidad sobre ficción

—¿Qué características destaca, como autor, de *Los periodistas*?

—Es un libro escrito al calor del suceso; está muy cargado de vivencias y de sensaciones. Es mi observación de cómo yo veía los hechos, de hasta dónde mi visión alcanzaba. Recuerdo que cuando apareció el libro a los reporteros de *Proceso* no les gustó porque decían: “Este vio las cosas así, pero fueron más interesantes o más graves”. La novela no reflejaba el punto de vista de los reporteros de *Excélsior* sino el mío, que estaba un poco fuera de los acontecimientos y de alguna manera eso hizo que fuera una obra parcial. Lo que yo intenté no es un relato objetivo como pudiera ser el reportaje de Flores Alavez (el homicida de *Asesinato*, otro texto sin ficción de Leñero) que pretende ser objetivo con un bagaje profundamente reporteril. Esto (*Los periodistas*) no es profundamente reporteril porque tiene un punto de vista muy subjetivo y una valoración muy personal de las cosas. No se podría mostrar como un ejemplo de buen periodismo porque el buen periodismo saca fuera a su observador, a su narrador; en ese sentido, es un libro de testimonio personal.

“Cuando yo estaba pensando en una novela sobre el periodismo, ocurrió lo de (el golpe a) *Excélsior* que era más interesante de lo que a mí se me hubiera ocurrido; cuando Echeverría se enojó y manoteó y de alguna manera nos sacó, era más interesante de lo que nunca hubiera imaginado”.

—¿Y por qué decidió hacerlo novela y no redactar ese texto a la manera de lo que llamaron ustedes el “periodiquito”?

—A mí no me gusta ya ese libro porque yo siento que es demasiado complicado formalmente. Si lo volviera a escribir lo haría más suavecito, sin meterle cosas de cine, ni monólogos interiores. Si lo hice así fue porque pensaba que los escritores de *Non fiction* eran muy tradicionales, no usaban recursos de la novela moderna, no usaban el monólogo interior, no usaban el cambio del “punto de vista”, no usaban muchas cosas que la literatura moderna ha descubierto y que nos hacen los libros más interesantes. Por ejemplo, el manejo del “punto de vista” puede hacer que cuentes la historia desde una primera persona o desde otra, o contarla objetivamente, en fin, todos esos recursos. Yo lo quise volcar en una novela que no merecía eso; eran tan importantes los acontecimientos que la obra debió haber sido más sencilla.

—Bueno esa es una característica de toda su obra, desde *Los albañiles*; incluso usted alguna vez dijo que en esa época se buscaba, más allá del disfrute, hacer sufrir al lector con estas cuestiones formales; pero me llama la atención que en lo más reciente que yo conozco de usted como narrador que es *El Padre Amaro*...

—La chiquitita

—Sí, la noveleta, en esa obra no es así; ¿quizá podría ser la novela que siempre quiso hacer, sin complejidades estructurales?

—Sí, puede ser. Esa tiene dos finalidades: una decir: "Bueno mi historia es así", con muchos desacuerdos, porque yo siento que tiene bastantes desacuerdos con el tono, con la forma y con el sustrato de la película; esa es una finalidad y otra es la preocupación por ser sencillo. Siempre he sido muy complicado, ese ha sido uno de mis defectos como escritor.

—Sin falsa modestia: ¿defecto o virtud?

—Bueno pues uno así escribe... -se turbará-, sí es una larga historia... -tocará sus bolígrafos como corroborando que siguen en su bolsillo-, cómo nace uno a la literatura, cómo descubre, cómo quiere encontrar su voz propia. Yo siento que la literatura de nuestro tiempo ha derivado mucho a una literatura cada vez más simple. *Pedro Páramo* es una novela complicadísima; una novela como *Rayuela* yo pienso que los jóvenes de ahora no la leerían jamás. *Rayuela* era una novela muy complicada, porque en la época en que la escribió Julio Cortázar los autores estábamos preocupados en que la literatura contara las cosas muy diferentes a como las cuenta el cine; que la literatura fuera solamente literatura, estábamos preocupados por la posición del narrador en el espacio, por las teorías de los franceses sobre la pérdida del escritor en donde éste desaparece de la novela; en fin, eso lo va llevando a uno a buscar caminos propios y a veces lo consigue. Pero yo pienso que hubiera sido más feliz o más llano como escritor si hubiera sido más lineal, pero en fin eso es otro tema.

La palabra escrita

—Hablando de *Los albañiles*, hay escritores que tienen cierto recelo a repetirse. Augusto Monterroso, por ejemplo, le tenía pavor a repetirse y usted, en cambio, ha explotado *Los Albañiles* en varios lenguajes: la ha hecho novela, después teatro,

cine, una adaptación para televisión. ¿Esto se debe a lo que dice usted respecto a que es un escritor de poca imaginación?

—Sí; uno no tiene tantas historias. Eso sería lo fundamental y lo otro tendría que ver con la búsqueda de otros lenguajes. Cuando uno va descubriendo lo que es ser escritor y dice: "yo me voy a dedicar a ser escritor para cine", al rato ya quiere ser director de cine; el escritor de obras de teatro al rato ya quiere dirigir sus obras y entrar a otros códigos diferentes al código que aprendió fundamentalmente.

Yo siento que soy una persona que lo único que me interesa realmente es la palabra escrita. Cuando empezaba a trabajar de periodista era muy mal reportero porque era muy tímido, me daba pena preguntar cosas que parecían inconvenientes ante el entrevistado, me decía: "¿cómo le pregunto yo esto o aquello a María Félix?, me va a escupir un ojo, no, mejor no le pregunto". No tenía buenas características de reportero, pero sentía que lo mal reportado lo podía corregir con lo bien escrito, entonces a veces mis reportajes no estaban muy bien hechos pero estaban mejor escritos que hechos, nunca encontré una equivalencia exacta en eso. Siento que la palabra escrita le da la posibilidad al periodismo y le da la posibilidad a la imaginación en la narrativa, pero también hay otros mundos como son el del teatro, el de la televisión y el del cine; yo quise transitar por todos ellos no sé si para bien o para mal, pero me he dedicado a todos.

—*En todos ha sido exitoso*

—Más o menos; según lo que se llame éxito. El éxito está en el logro de hacerlo. Una obra está bien escrita cuando uno dice: "lo que hice es lo que quería hacer". Uno puede capacitarse, prepararse, estudiar, esforzarse, leer mucho, escribir bien con el tiempo, pero el elemento genio, usshhh. Hay escritores geniales y hay escritores... así como hay ligas mayores hay ligas menores y hay ligas amateurs. Cuando uno encuentra en qué liga está jugando se tranquiliza.

"Estoy convencido, aunque no lo practico, de que cada historia pide su género. A uno se le ocurre una historia o encuentra un tip que alguien le da y dice: 'esta historia es para cine, o es para teatro, es más cerradita y es mucho más bla, bla, bla'. No todas caben en el mismo lenguaje, no todas pueden ser expresadas igual, la historia pide su género. Uno nunca pensaría que *Cien años de Soledad* se

podiera hacer teatro o cine, (Gabriel) García Márquez no lo permitiría, no lo ha permitido. Por ejemplo, todos los intentos que han hecho de *Pedro Páramo* en cine han sido desastrosos, todos están muertos. Mi trabajo en cine es normalmente adaptar las obras de otras personas, pero siento que la verdadera historia del cine es la que nace pensada originalmente para el cine."

—¿*Sigue pensando que el premio Biblioteca Breve otorgado a Los albañiles en 1964 fue para abrir mercado en Latinoamérica?*

—Sí

—¿*Pero entonces por qué no dárselo a lo mejor a Gracias por el fuego de Mario Benedetti, para el amplio mercado sudamericano?*

—Ah no... sí... bueno... digo, por eso... es que el premio tiene una doble connotación. Primero está quién compone el jurado. Yo he sido jurado de premios y escojo mis novelas o cuentos o guiones; "estos dos son lo chingones", digo. Llego con los otros jurados ¡y tienen otros! Es decir, yo no me considero mal lector, ni considero a los demás malos lectores. Depende de la amalgama que se hace ahí, depende de quien aprecia. Y depende también, en el caso de esos premios internacionales como era el *Seix Barral* en ese entonces que era el descubrimiento del mundo narrativo de América Latina, de una idea editorial muy aguda y muy avezada que pensaba abrirse a Latinoamérica porque la literatura de acá despuntaba como más interesante que la española, principalmente por la censura tan fuerte que tenían los escritores españoles (durante el régimen de Francisco Franco); en esa búsqueda salimos beneficiados.

"Ahora hay una condición que es muy dolorosa porque las editoriales no quieren publicar a escritores jóvenes, nuevos. Por ejemplo, la editorial *Alfaguara* no publica una novela de alguien que no haya tenido el respaldo de otra editorial. Eso es espantoso porque la pujanza de los escritores jóvenes, aún siendo muy grande, no basta para darse a conocer fácilmente. Yo sé de excelentes escritores que les cuesta mucho trabajo publicar; las editoriales no quieren aventurarse con personas nuevas y si se lo hacen es mediante un premio y después a echarle toda la mercadotecnia."

—*Entre estos nuevos escritores, ¿quienes le gustan?*

—Bueno, “nuevos” te hablo desde la voz de un viejo; hay escritores ya bastante consagrados como Enrique Serna, (Jorge) Volpi, Padilla, se llama Ignacio creo ¿no?, el de *Anphitryon*, de este grupo *Crack* (no les veo por qué grupo), digamos de la más reciente generación. Pedro Ángel Palou tiene una novela que acabo de leer que bueeeeeeno...

—¿Se refiere a *Con la muerte en los puños*?

—Sí, esa, me encanta la facilidad, la franqueza del narrador... y bueno hay una generación intermedia aparte de la mía; para mí son nuevos. Está Francisco Prieto, escritor muy poco valorado; acabo de hacer un pequeño ensayo para dar a conocer novelas escogidas del FCE, lo tuve que releer y me deslumbró. También está Javier Sicilia, Ignacio Solares que tiene una novela muy buena (*No hay tal lugar*). Pero bueno hay otra generación a la que pertenecen (Guillermo) Samperio, Hernán Lara Zavala y muchos otros.

—*Gran parte de su obra tiene mucho que ver con la religión, no sé si llamarlo obsesión, pero es un tema bien presente, ¿la fijación es por la religión o por Dios?*

—Bueno son las dos cosas. Yo soy un hombre muy preocupado, no te diría que religioso porque sería echarme mucho incienso, pero sí preocupado. En mis tiempos era casi vergonzoso. En nuestros medios intelectuales, en nuestros tiempos, alguien que dijera “yo soy católico” (yo lo decía porque lo era, ni modo) uta, te veían con malos ojos porque se decía que la religión era un lastre del que se debía desprender una persona que pertenecía al mundo intelectual, ya ni al mundo intelectual, al mundo de las comunicaciones. Ahora ya a nadie le importa qué es cada quien, ahora ya se puede ser religioso, antirreligioso, ateo; entonces yo escribía esos temas como una obsesión.

“Fijate, mis grandes modelos eran los escritores que buscaban formas, las formas de expresión literaria. Por otro lado me interesaba la temática de las preocupaciones, por eso me formé mucho con escritores católicos europeos; aquí no había, y los que había eran en su mayoría malos. Con los que yo me formé fueron Graham Greene, Frençoise Mauriac, entre otros. Los temas religiosos eran un filón de mi literatura, aunque no muy presente. Yo veo por ejemplo a Javier

Sicilia, él sí escribe sobre temas completamente religiosos; los míos los tocan a veces de soslayo.”

Periodismo salido de madre

—En (la revista) *Claudia* he leído trabajos periodísticos suyos que ya no se recogen en libros; he buscado en publicaciones como *La zona rosa*, *El derecho de llorar*, pero no los he encontrado. ¿Por qué nunca recuperó trabajos como “*Yucatán, ancho y ajeno*”?

—No sí, ese no sé, yo hice una selección primero... *Talacha Periodística* se llama...

—Ajá, esa es la súper conocida, pero no contiene el reportaje que le digo...

—No, no, pero hice un segundo ejemplar... -Leñero se incorporará, como desafiado, en busca del testimonio en papel que convenza de una vez por todas al terco que está a su lado. Tras hojear un volumen en su librero, ubicado con la precisión que sólo otorga el trato constante con el mismo escenario, volverá al silloncito que antes ocupaba. Se colocará las gafas, no encontrará lo que busca: ya no sé cuáles faltan y casi todos esos los pasé a (Editorial) *Grijalbo*, luego ya no quisieron reeditar... no aquí está, uno es de Cuernavaca y otro es de Pátzcuaro; ese (el de Yucatán) no lo recopilé. Oye ¿y en dónde lo viste?

—En la revista *Claudia*; incluso hay material periodístico que sospecho que es de Leñero pero sin firma

—No, ¿en *Claudia*? Sólo los horóscopos.

—Pero esos en co-autoría con José Agustín ¿no?

—Ja, sí José Agustín y yo los hacíamos y luego los intercambiábamos... Aunque había otros reportajes sobre cosas prácticas. Fíjate que era maravilloso; de pronto decía el jefe de redacción o el director: “Vamos a hacer un reportaje sobre candados” y entonces uno iba a investigar. Yo me acuerdo que hice uno de candados y uno de colchones; se trataba de todo lo que el lector puede saber sobre colchones, con sus marcas y todo. Yo hice esos dos. Eran unas investigaciones como muy frívolas. Si alguien te preguntaba: “¿Qué estás haciendo?”, tú respondías: “Un reportaje sobre colchones”, qué vergüenza. Era

interesantísimo, para que la gente tuviera una guía, los has visto ahí en *Claudia*; cada número sacaba uno.

—*Incluso he visto algunos cuentos jamás recopilados*

—Sí no, no muchos. Pues mira éstos (reportajes) —dirá mientras hojea una primera edición de *Talacha Periodística*- casi todos se publicaron. No me acuerdo... después los llevé a *Grijalbo*, aquí hay unos, estos otros; luego ya en *Grijalbo* me dijeron que no los publicarían, en fin. —Se incorporará de nuevo, empeinado en hallar los libros del material por el que es cuestionado; sin éxito, frente a su librero, advertirá-: Debo tener cuidado contigo porque sabes un chingo de cosas. ¿Conoces mis cuentos infantiles?

—*Sí, pero no los he podido conseguir* —reconocerá el entrevistador. Leñero se desplazará de nuevo a su enigmático apartado posterior y desde ahí dirá:

—Ah, ahorita te voy a sorprender —tras salir con libros en la mano, recogerá algunos otros que descansan en diversos rimeros al pie de su librero.

—*¿Quiénes más escribían como usted, en esa época; con ese estilo?*

—Nadie quiso porque en esa época escribían (Juan) García Ponce, (Salvador) Elizondo, que eran los exquisitos, eran de cuidado, pero no escribían como yo. Yo más bien me conectaba con la gente que hacía comunicaciones literarias influidas por el *Nouveau Roman* francés; (éstos) eran Gustavo Sainz, José Agustín, Gerardo de la Torre. No tenía muchos amigos en el medio literario. Veía a Rulfo para ir a chismear. No encuentro otros (se referirá a los libros) que ya son difíciles de conseguir... —al decir esto dará al entrevistador ejemplares de *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?, El cordoncito, La señora chiquitita chiquitita, Arreola en voz alta, Camino de tierra*, y el catálogo del *Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001* en el que es incluido por haber ganado la categoría de Lingüística y Literatura de ese año.

—*Algunos son difíciles de conseguir, incluso en las librerías de viejo en donde me he paseado. Ahí me he encontrado algunas cosas interesantes de Leñero que quizá ya no se consigan; por cierto, no sé si decirte, pero me encontré un libro dedicado...*

—¿A quién?

—Este... a Carlos Monsiváis

Tras una sonrisa que el entrevistador no sabrá cómo interpretar Leñero añadirá:

—No una vez fijate...

—No sabía si decirle, pero bueno... —señalará el chismoso como queriendo salvar así su indiscreción.

—No, no... Hay una librería que está en Nuevo León

—¿En el estado o en la calle?

—No en la calle. La librería se llama *La torre de Tulio*. Antes tenía unos apartados llamados "libros dedicados". Yo ahí me encontré uno que le firmé a una chica que era mi alumna, estaba en mi taller (de dramaturgia), entonces lo compré y se lo volví a dar. Al devolvérselo me dijo: "No, no sé que pasó, yo no lo vendí".

En la búsqueda de más material Leñero se dirigirá a su tablero electrónico de ajedrez. Hará una jugada; sin disimulo alguno, mirará su reloj, como apurando el fin de la entrevista.

—¿Qué le falta al periodismo mexicano actual?

—Siento que se ha salido de madre en el sentido de que se ha vuelto soterradamente muy subjetivo. Es poco investigador; como ahora todos pueden mentarle la madre a todos, eso lo hace muy fácil. Es muy fácil mentarle la madre a un diputado, al presidente, y eso deja fuera la investigación. Yo pienso que el periodismo de investigación o la investigación más profunda le hace mucha falta al periodismo. Tampoco creo mucho en el reporterismo de banqueta. Cómo es eso de que me le acerco a un tipo que sale de una puerta y me enchufo yo junto con 50, pues ¿qué va a decir ese tipo?, ¡sólo pendejadas!, la primera que se le ocurra para salir del paso... se va a equivocar; entonces la equivocación es la que va a ser la gran nota periodística. Yo pienso que eso no es hacer periodismo.

Si queremos saber cómo piensa la gente tenemos que ir más profundamente sobre esa gente; el reporterismo de banqueta vuelve de alguna manera superficial y subjetivo al periodismo; ahora está muy contaminado ya de intención. A veces nosotros añorábamos: "hay que ponerle color a esta nota, hay que hacerla más intencionada"; ahora lo intencionado está sobrecargado.

"Le haría falta al país un periodismo más serio, más profundo; de pronto pienso en (Ryzsard) Kapuściński, claro, él es conocido por sus grandes reportajes, pero también su periodismo de diarios era cauteloso, era preciso, exacto. Los reporteros de pronto queremos o tenemos la preocupación de aparentar que lo conocemos todo; no hay esa humildad del reportero de decir: 'hasta aquí llego, no puedo llegar más, pero puedo llegar con precisión, con exactitud, no tratando de sorprender al enemigo'. Al reportero lo siento muy ideologizado y la ideología está mal; siempre existe una ideología personal, pero esa no debe de contaminar la de los hechos, la de las otras personas, la del otro diferente a mí, o parecido, o contrario, o enemigo.

"Bueno, 'ámonos –dirá con firmeza para dar por terminada la entrevista. Intentará apagar el aparato que registra la charla, pondrá pausa a la grabación y preguntará: ¿Así se apaga?"

Fuentes referenciales CAPITULO UNO

- ANAYA, Héctor. (S/F). "Periodismo y Literatura". Página Electrónica de: Editora Mandruvá Disponible en: <http://www.hottopos.com/vdletras/hect.htm>
- ARGÜELLES, Juan Domingo. (1987). "Vicente Leñero, un novelista sin ficción. Parte I". Entrevista hecha a Vicente Leñero. El Universal. Jueves 24 de diciembre. Sección Cultural. México, D.F., México. Págs. (Ilegib.)
- AVILÉS FABILA, René. (1999). La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura. UAM-Xochimilco/Fontamara. México, D.F., México.
- CANALES, Santiago y Fitzmaurice, Alejandro. (1999). "Vicente Leñero: un escritor universal". Entrevista a Vicente Leñero. Página electrónica de: La Revista Peninsular. Viernes 15 de octubre. Disponible en: <http://www.larevista.com.mx/ed521/5216.htm>
- BECERRA ACOSTA, Manuel. Dos poderes. Grijalbo. México, D.F., México.
- Datos biográficos del Archivo de Vicente Leñero del Centro Nacional de Promoción de la Literatura del INBA.
- DE LA HOZ SIMANCA, Jaime. (2000). "Gabo: Periodismo y Literatura. Breve recorrido por una pista final". Página Electrónica de: Sala de Prensa. Web para profesionales de la comunicación iberoamericana. Núm 26. Diciembre. Año III, Vol. 2. Disponible en: <http://www.saladeprensa.org/art176.htm>
- DE LA FUENTE, Daniel. (S/F). "El periodismo no volverá a ser el mismo". Entrevista a Vicente Leñero. Página electrónica de: Librusa. Agencia Internacional de Noticias Literarias. Disponible en: <http://www.librusa.com/entrevista41.htm>
- ENCISO, José Luis. (2004). "El escritor incontinente". Suplemento cultural Posdata del periódico El Independiente. 24 de enero. Número 29. México, D.F., México.
- GABETTA, Carlos. (2000). "Periodismo, telenovelas y computadoras". Entrevista a Gabriel García Márquez. Página Electrónica de: Revista Chasqui. Núm. 71. Disponible en: <http://chasqui.comunica.org/gabo71.htm>

- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. (1981). Florilegio de cuentos. Editorial Patria. México, D.F., México.
- GORDON, José. (2000). "Vicente Leñero. La construcción de una obra". Entrevista a Vicente Leñero. Dirección: Guadalupe Alonso. Producción: Caterva Imagen S.A. de C.V. para Televisión Metropolitana S.A. de C.V. (Canal 22), México, D.F., México.
- HOLLOWELL, John. (1977). Realidad y Ficción. El Nuevo Periodismo y la novela de No ficción. M. Elisa Moreno, traductora. Noema editores. México, D.F., México
- KLHAN, Norma. (1987). "Un nuevo realismo. Las novelas del 68 y para acá". Parte 1. El Universal. 27 de abril. Núm. (Ilegib.). México, D.F., México.
- LEÑERO, Vicente. (1959). La polvareda y otros cuentos. Jus. México, D.F., México.
- _____. (1964). Los albañiles. Seix-Barral / Editorial Artemisa (1985) Literatura contemporánea (núm, 9). México, D.F., México.
- _____. (1965). Estudio Q. Joaquín Mortiz. Novelistas contemporáneos. México, D.F., México.
- _____. (1967). La zona rosa y otros reportajes. Ediciones INJUVE.
- _____. (1967). Vicente Leñero. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. Prólogo de Emmanuel Carballo. Empresas Editoriales, S.A. México, D.F., México.
- _____. (1967b). El garabato. Joaquín Mortiz / Lecturas Mexicanas SEP (1985). México, D.F., México.
- _____. (1972). El derecho de llorar y otros reportajes. Ediciones INJUVE. México, D.F., México.
- _____. (1973). Redil de ovejas. Joaquín Mortiz. Serie del volador. México, D.F., México.
- _____. (1974). Viaje a Cuba. FCE. Col. Testimonios del Fondo. México, D.F., México.

- _____. (1976). A fuerza de palabras. Grijalbo. Col. Narrativa. México, D.F., México.
- _____. (1978). Los periodistas. Joaquín Mortiz. México, D.F., México.
- _____. (1979). El evangelio de Lucas Gavilán. Seix-Barral. México, D.F., México.
- _____. (1981). Cajón de sastre. Universidad Autónoma de Puebla. Puebla México.
- _____. (1982). Vivir del teatro I. Joaquín Mortiz. Col. Contrapuntos. Ilustraciones de Alberto Castro Leñero. México, D.F., México.
- _____. (1982b). Vicente Leñero. Teatro completo. Tomo 2. UNAM. Textos de teatro. México, D.F., México.
- _____. (1984). La gota de agua. Plaza y Janés. México, D.F., México.
- _____. (1984b). Confrontaciones. El creador frente al público. UAM-Azcapotzalco. Col. Laberinto, núm 13. México, D.F., México.
- _____. (1985). Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz. Plaza y Valdés. México, D.F., México.
- _____. (1987). Puros cuentos. Editores Mexicanos Unidos. México, D.F., México.
- _____. (1989). Talacha Periodística. Grijalbo. México, D.F., México.
- _____. (1989b). El infierno. (Paráfrasis de "El infierno", primera parte de la Divina Comedia de Dante Alighieri). UNAM. Textos de Difusión Cultural Serie La Carpa. México, D.F., México.
- _____. (1989c). Los pasos de Jorge. Joaquín Mortiz. Cuadernos de Joaquín Mortiz. México, D.F., México.
- _____. (1990). Vivir del teatro II. Joaquín Mortiz. Col. Contrapuntos. Ilustraciones de Alberto Castro Leñero. México, D.F., México.
- _____. (1993). Pueblo rechazado. Editorial Ágata. Col. Teatro. Guadalajara, Jalisco, México.
- _____. (1993b). ¡Ay Jalisco! Editorial Ágata. Guadalajara, Jalisco, México.

- _____. (1994a). "De cómo los muchachos de Mejía Barón fueron derrotados por Bulgaria y defraudaron, como siempre, a su público fiel". Proceso. 11 de julio. Año 17. Núm. 923. México, D.F., México.
- _____. (1994b). "No está llamado el periodismo a resolver las crisis; está llamado a decirles: Vicente Leñero". Texto leído por el autor al recibir el Premio Manuel Buendía a la Trayectoria Periodística 1994. Proceso. 6 de junio. Año 17. Núm. 918. México, D.F., México
- _____. (1995). Lotería. Retratos de compinches. Joaquín Mortiz. Col. Contrapuntos. México, D.F., México.
- _____. (1996). Los perdedores. Siete obras breves de temas deportivos. Introd. De Juan Villoro. Ediciones El Milagro-CNCA. México, D.F., México.
- _____. (1997). El cordoncito. Ilustraciones de Humberto García. Conaculta/Cidcli. México, D.F., México.
- _____. (1999). La vida que se va. Alfaguara. México, D.F., México.
- _____. (1999b). Dramaturgia terminal. Cuatro obras. Editorial Colibrí. México D.F., México.
- _____. (2001). La inocencia de este mundo. Selección y entrevista de Alberto Paredes y Alejandro Toledo. UNAM. México, D.F., México.
- _____. (2002). La viejita chiquitita chiquitita. Ilustraciones de Maricruz Gallut. Conaculta/Tova. México, D.F., México.
- _____. (2002b). ¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?. Entrevista en un acto. Universidad Veracruzana. Xalapa, Ver., México.
- _____. (2003). El Padre Amaro. Plaza y Janés. México, D.F., México.
- _____ - Enciso, José Luis. Com. Pers. 20 de noviembre de 2003, México, D.F., México.
- LICHFIELD, Gideon. (S/F). "La declarocracia en la prensa mexicana". Página electrónica de: Centro de Periodistas de Investigación. Disponible en: <http://investigacion.org.mx/lared/julago00/articulo.html>
- MALPICA Maury, Javier. (2002). "La gota de agua" Reseña para el Fondo de Cultura Económica.

- MINUES Moreno, Héctor. (1987). Los cooperativistas. El caso *Excélsior*. Edamex. México, D.F., México.
- MOLINA, Silvia. (1997). "Vicente Leñero: la palabra y la búsqueda". La Crónica Dominical. 19 de enero. México, D.F., México.
- NIGRO, F. Kirsten. Comp. (1997). Lecturas desde afuera. Ensayos sobre la obra de Vicente Leñero. Ediciones El Milagro-UNAM. México, D.F., México.
- NOVO, Salvador. (1946). Nueva Grandeza Mexicana. Prólogo de Carlos Monsiváis. Re edición a cargo de CONACULTA en 1992. México, D.F., México.
- PATÁN, Federico. (1989). "Vicente Leñero: Talacha Periodística". Suplemento Sábado de Uno más uno. 25 de noviembre. Núm. 634. México, D.F., México.
- PEÑALOZA, Patricia. (2001). "Vicente Leñero: 'Narrador del las experiencias del circo humano'". Página electrónica de: Sala de prensa. Cultura. 1 de marzo. Disponible en:
<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/mar/010301/pxvillau.html>
- PERALTA, Braulio. (1985). "El interés de contar lo real". Entrevista a Vicente Leñero. La Jornada Semanal. 14 de junio. Núm (íleg.). México, D.F., México.
- Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001. (Memoria). SEP/Conaculta. México, D.F., México.
- RAMÍREZ, Fernando G. y Reyes, Juan José. (1990). "Por la libre circulación de las ideas". Entrevista a Vicente Leñero. Primera de tres partes. El Nacional. 16 de julio. México, D.F., México.
- _____. (1990b). "Por la libre circulación de las ideas". Entrevista a Vicente Leñero. Tercera y última parte. El Nacional. México, D.F., México.
- RODRÍGUEZ, Efrén. (2002). Arreola en voz alta. Conaculta. Sello Bermejo. México, D.F., México.
- SAAD SAAD, Anuar y De la hoz Simanca, Jaime. (2001). "El periodismo literario (o la novela de No ficción)". Col. Biblioteca Moderna de Periodismo.

Página Electrónica de: Sala de Prensa. Web para profesionales de la comunicación iberoamericana. Núm 37. Noviembre. Año III, Vol. 2. Disponible en: <http://www.saladeprensa.org/>

- SCHERER, Julio y MONSIVÁIS, Carlos. (2003) Tiempo de saber. Aguilar. Colección Nuevo Siglo. México, D.F., México.
- SOLARES, Martín. (1994). "La realidad da más temas que la imaginación". Entrevista hecha a Vicente Leñero. La Jornada Semanal. 30 de abril. Núm. 225. México, D.F., México. Págs. (Ilegib.)
- TAMAYO, Joaquín. (1999). "Charla con un testigo de excepción: Vicente Leñero." Entrevista a Vicente Leñero. Página electrónica de: La Revista Peninsular. Viernes 15 de octubre. Disponible en: <http://www.larevista.com.mx/ed521/5217.htm>
- TAPIA, Andrés. (1997). "Vicente Leñero: No se puede hacer trampa en el periodismo". Entrevista a Vicente Leñero. Suplemento cultural El Ángel de Reforma. 30 de noviembre. Núm. 204.
- TREJO DELARBRE, Raúl. (S/F) "Veinte años de prensa". Página electrónica de: Raúl Trejo Delarbre. Medios política y ciberespacio. Disponible en: <http://raultrejo.tripod.com/ensayosmedios/Veinteanosdeprensa.htm>
- TURCOTT, Marco Levario. (2001). "Un mito llamado Excélsior". Página electrónica de: Etcétera. Una ventana al mundo de los medios. Julio. Disponible en : <http://www.etcetera.com.mx/pag38ne9.asp>
- VARGAS LLOSA, Mario. (2003). Conferencia de prensa del 24 de noviembre en el hotel Gran Mellía de la Ciudad de México.
- WALSH, Rodolfo. (1981). Obra literaria completa I. Prólogo de José Emilio Pacheco. Siglo XXI Editores. México, D.F., México.
- WOLF, Esteban. (1999) "El caso Rodolfo Walsh: un clandestino". Capítulo I. Primer premio del concurso anual de ensayos legislador José Hernández 1999, organizado por el Senado de Argentina. Página Electrónica de:

Nunca más. Disponible en:
<http://www.nuncamas.org/investig/wolf/walsh02.htm>

- WOLFE, Tom. (1976). El nuevo periodismo. J.L. Guarner, traductor. Editorial Anagrama. Barcelona, España.

Fuentes referenciales CAPITULO DOS

- ALLAN POE, Edgar. (1981). El escarabajo de oro y otros cuentos. Prol. de Juan José Millas. Editorial Anaya. España.
- BAJTIN, M. (1989). Teoría y estética de la novela. Taurus, Madrid, España.
- BARTHES, Roland. Et al. (1966). Análisis estructural del relato. Beatriz Dorriots, traductora. Cuarta edición. Editorial Tiempo Contemporáneo (1970). Buenos Aires, Argentina.
- _____ . (1974). El Placer del Texto, Ed. Siglo XXI, México, D.F., México.
- BOBES Naves, Mª Del C. (1993). "Concepto: definición y caracterización de la novela", en La novela. Editorial Síntesis, Madrid, España
- CAMPBELL, Federico. (1994). Periodismo escrito. Plantea, México, D.F., México.
- DE AGUINAGA, Enrique. (2001). "Hacia una teoría del periodismo". Página electrónica de Estudios sobre el mensaje periodístico. Número 7. Publicación de la Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Periodismo I, Universidad Complutense de Madrid, España. Disponible en: http://www.ucm.es/info/period/Period_I/EMP/Numer_07/7-5-Inve/7-5-04.htm - 2001
- DE SADE, Marqués. (2002). Juliette. Rafael Rutiaga, traductor. Grupo Editorial Tomo. México, D.F., México.
- ECO, Humberto. (1997). Seis paseos por los bosques narrativos. Harvard University, Norton Lectures. 1992-1993. Helena Lozano Miralles, traductora. Editorial Lumen, col. Palabra en el tiempo, núm 241. Barcelona, España.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel en Martínez, Omar Raúl. (1999.) "Contornos del reportaje. Particularidades, tipologías y caminos para su realización". Página electrónica de: Revista Mexicana de Comunicación. Julio – Septiembre. Núm, 59. Disponible en: <http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/Tables/RMC/rmc59/contornos.html>

- o GENETTE, Gérard. (1989). Figuras III. Lumen. Barcelona, España.
- o _____ . (1991): Ficción y dicción. Lumen (1993) Barcelona, España.
- o GONZÁLEZ REYNA, Susana. (1991). Géneros periodísticos I. Periodismo de opinión y discurso. Trillas. México, D.F., México.
- o GOYTISOLO, Juan. (1959): Problemas de la novela. Barcelona, España.
- o GREIMAS, Algirdas Julien. (1976). La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Irene Ago, traductora. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, España.
- o HAMBURGER, Käte. (1957): Logique des genres littéraires, Seuil (1986). París, Francia.
- o HIDALGO NAVA, Tomás. (2001). El modo en la novela-reportaje. El caso de Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz, de Vicente Leñero. Tesis inédita de la Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, Estado de México, México.
- o JAKOBSON, Roman. (1975). Ensayos de lingüística general. Seix Barral, Barcelona, España.
- o LEÑERO, Vicente. (1966). "Yucatán. Ancho y Ajeno". Revista Claudia de Méxco. Abril. México, D.F., México.
- o MARTÍN VIVALDI, Gonzalo. (1981). Géneros periodísticos. Paraninfo, 3ª ed. Madrid, España.
- o MORA DO CAMPO, María del Mar. (2002). "Primeros coqueteos entre reportaje y novela: Daniel Defoe, Edgar Allan Poe y Fiodor Dostoievski". Página electrónica de: Estudios sobre el mensaje periodístico. Número 8. Publicación de la Facultad de Información, Departamento de Periodismo I, Universidad Complutense de Madrid, España. Disponible en www.ucm.es/info/periol/Period_I/EMP/Numer_08/Art/4-06-1.pdf –
- o MORENO Espinosa, Pastora. (1998). "Las formas de expresión en el periodismo actual". Página electrónica de: Revista Latina de Comunicación Social. Número 11. Noviembre. La Laguna, Tenerife. España. Disponible en: <http://www.lazarillo.com/latina/a/10pastoraXI.htm>

- NIGRO, F. Kirsten. (1997). Lecturas desde afuera. Ensayos sobre la obra de Vicente Leñero. Ediciones El Milagro-UNAM. México, D.F., México.
- SÁNCHEZ DEL VALLE, Ruth Alejandra. (1997). El periodismo literario en México a través de Elena Poniatowska y Cristina Pacheco. Tesis inédita de la Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, Naucalpan, Edo. de México, México.
- SEGURA ROSELLÓ, José Manuel. (2001). Página electrónica de: Desocupado lector. Disponible en:
<http://www.desocupadolector.net/index2.php>
- VILLANUEVA, Darío. (1992). Comentario de textos narrativos: la novela. Ediciones Júcar. Guijón, España.