



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

PERIODISMO LITERARIO O NARRATIVO DEL SIGLO XXI

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
CON ORIENTACIÓN EN COMUNICACIÓN
PRESENTA:

LUIS GUILLERMO RAMÍREZ HERNÁNDEZ

ASESORA:

DOCTORA SUSANA GONZÁLEZ REYNA
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

México, D.F., enero de 2014



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.

AGRADECIMIENTOS:

A la Doctora Susana González Reyna, por su paciencia y su luminosa directriz.

A la Doctora Francisca Robles, por su orientación precisa.

A las Doctoras Evelyn Castro y Eva Salgado, así como al Maestro Rodrigo Martínez, por sus generosas contribuciones.

DEDICATORIAS:

Al Doctor Albert Chillón y a su equipo de colaboradores en el Máster en Comunicación, Periodismo y Humanidades de la Universidad Autónoma de Barcelona, por un semestre lleno de hallazgos que abrieron para mi un universo de conocimientos nuevos.

A mis queridos maestros René Avilés y Diego Lizarazo, cuyo respaldo me esforcé por honrar a lo largo de este posgrado.

A mi familia, por supuesto, cuyo amor y cercanía son permanentes, a pesar de mis constantes ausencias.

A mi compañero de vida, quien camina a mi lado, me sostiene a veces, me alumbra siempre, soporta todas mis locuras y nunca deja de decirme “inténtalo”.

*ESTA TESIS DE MAESTRÍA HA SIDO FINANCIADA CON RECURSOS PÚBLICOS
DE LA BECA POSGRADO NACIONAL DE EXCELENCIA
CONACYT 2011-2013*

INDICE

| | |
|--|-----|
| Introducción | 06 |
| Capítulo 1. Periodismo y literatura: un diálogo de muchos | |
| 1.1 El periodismo como interpretación de la realidad | 12 |
| 1.2 Paradigmas objetivista y subjetivista..... | 16 |
| 1.3 Literatura y relato: un acercamiento..... | 26 |
| Capítulo 2. Características de un macrogénero | |
| 2.1 El periodismo en la era de la <i>Postficción</i> | 31 |
| 2.2 Nuevas denominaciones: Periodismo Literario – Periodismo Narrativo..... | 35 |
| 2.3 Principio y auge de un <i>macrogénero</i> | 38 |
| 2.4 Dos siglos en México y América Latina..... | 44 |
| 2.5 Aportaciones de la literatura al periodismo..... | 47 |
| Capítulo 3. Descripción de modelos contemporáneos | |
| 3.1 Modelo de reportaje..... | 66 |
| 3.2 Cuestionario con Leila Guerriero..... | 92 |
| 3.3 Modelo de perfil..... | 93 |
| 3.4 Cuestionario con Alberto Salcedo Ramos..... | 108 |
| 3.5 Modelo de crónica..... | 109 |
| 3.6 Cuestionario con Alma Guillermoprieto..... | 119 |
| 3.7 Modelo de noticia..... | 120 |
| 3.8 Cuestionario con Marcela Turati..... | 134 |
| 3.9 Presentación de hallazgos..... | 137 |
| Ensayo de Conclusiones | 140 |
| Anexo. Método de instrucción para el Periodismo Literario o Narrativo del siglo XXI | 151 |
| Introducción..... | 152 |
| Idea rectora 1: Época de experimentación e hibridación..... | 153 |
| Idea rectora 2: Diferencias con el periodismo tradicional..... | 157 |
| Idea rectora 3: Narrar la noticia..... | 162 |
| Idea rectora 4: Las escenas en el periodismo..... | 167 |
| Idea rectora 5: La inmersión en el periodismo..... | 173 |
| Secuencia temática adicional..... | 179 |
| Estudio complementario..... | 192 |
| Bibliografía, Hemerografía y Netnografía | 208 |

INTRODUCCIÓN

Esta investigación parte de una inquietud profesional: en mi condición de periodista en activo, durante la última década he estado en contacto, cada vez con mayor frecuencia y profundidad, con cierto género de textos periodísticos que parecen recurrir a la literatura, que utilizan sus recursos expresivos para constituirse, sin renunciar a su categoría de producto genuinamente informativo.

Yo mismo, de manera intuitiva, he trabajado textos en los que deliberadamente hago uso de recursos expresivos literarios, como una forma alternativa de narrar, con mayor profundidad y riqueza, sucesos noticiosos que deseo fijar en la mente de mis lectores.

Esa inquietud me hizo plantearme una serie de interrogantes, que constituyen la columna vertebral de mi investigación:

- ¿El periodismo puede enriquecerse con la literatura?
- ¿Qué cualidades adquiere el periodismo con la utilización de recursos expresivos considerados propios de la literatura?
- ¿Puede sistematizarse en un método didáctico la metodología periodística y la utilización de recursos expresivos de la literatura, para crear textos periodísticos de índole literaria?

Las múltiples respuestas a esas interrogantes constituyen el cuerpo de una investigación que parte de estos hallazgos:

El periodismo y la literatura se imbrican. Se han vinculado por siglos, abiertamente o de forma disimulada, según los ciclos históricos y las necesidades expresivas que han atravesado en los últimos trescientos años, porque residen en territorios contiguos de fronteras muy porosas. En la última centuria, sin embargo, las fronteras que separaron ambos territorios fueron profundizadas por las respectivas teorías hegemónicas: aquella que asignó al periodismo la *objetividad* como dogma de fe y un hipotético *lenguaje periodístico* como axioma de conveniencia, así como, del otro lado, la que endilgó a la literatura la *ficcionalidad* como requisito distintivo y la supuesta posesión de un *lenguaje literario*, particular y excluyente.

A partir del último cuarto del siglo XX, empero, algunos estudiosos de la comunicación

periodística, entre ellos Albert Chillón, Norman Sims, Juan José Hoyos, Mark Kramer, María Angulo -entre otros, cuyas consideraciones habré de presentar a lo largo de esta investigación- volvieron los ojos hacia productos francamente heterogéneos, para analizarlos y situarlos en un nuevo espacio específico y particular, bajo una denominación común.

Con sus reflexiones, que abrevaron de la teoría periodística, la teoría literaria y diversos campos filosóficos, filológicos, sociológicos y lingüísticos hasta ahora no tan específicamente vinculados con el periodismo, descompusieron aquellos tradicionales márgenes limítrofes entre ambas disciplinas y reconocieron la existencia de productos que no son exclusivamente periodísticos ni únicamente literarios, sino que son abiertamente híbridos y explícitamente subjetivos.

Los identificaron en un espacio y un tiempo precisos. Analizaron sus formas y les dieron ese sentido inconfundible de híbridos, que hoy constituye lo que algunos de ellos denominan un *macrogénero* (un género que es suma de distintos géneros).

Ubicaron su presumible nacimiento en los reportajes novelados y las crónicas periodísticas del siglo XVIII, a los que se sucedió el trabajo periodístico de los realistas europeos y los modernistas latinoamericanos del siglo XIX.

Encontraron las marcas de esa hibridación en el periodismo norteamericano de los primeros años del naciente siglo XX y su prolongación, a lo largo de ese siglo, en los relatos de las revoluciones mexicana y rusa, la guerra civil española, las dos guerras mundiales, las guerras de Corea y Vietnam, las sociedades crispadas y atribuladas de la segunda mitad del siglo, el horror dictatorial latinoamericano, el genocidio africano, la convulsión asiática y, desde el último tercio del siglo hasta el periodo de transición entre milenios, la confusión global de hoy.

Lo designaron Periodismo Literario. También Periodismo Narrativo. Términos inherentes que, para efectos de esta tesis, utilizaré reiteradamente en relación a su compatibilidad: si bien no puede establecerse una sinonimia concluyente, debido a matices que habré de mencionar en su oportunidad, sí se utilizan indistintamente en las reflexiones académicas que constituyen el cuerpo teórico de este trabajo, pues responden a una misma cualidad: la utilización deliberada de recursos expresivos considerados como propios de la literatura en la creación de textos periodísticos.

En ese momento histórico es que enmarco esta investigación. Bajo ambas denominaciones, consolidadas en los años recientes, se comienza a reunir una inmensa obra periodístico-literaria, periodístico- narrativa, creada sobre una mixtura precisa: la utilización de los recursos expresivos y los géneros considerados propios de la literatura (todos los géneros, todos los recursos: de la dramatización, la escenificación y el lirismo, a la personificación, la descripción profusa, la narración, los clímax, pasando por la voz de autor, la inmersión, los usos simbólicos del lenguaje y las figuras retóricas) en productos informativos que mantienen un apego irrestricto a lo verídico, en cualquiera de los géneros periodísticos tradicionales (desde la noticia hasta la crónica, pasando por la entrevista, el reportaje, el perfil, la columna de opinión, el editorial, el cuadro de costumbres y el ensayo).

Este conocimiento, surgido de la revisión de la bibliografía más actualizada sobre el tema, la mayoría de ésta no disponible aún en México, constituye el cuerpo de los capítulos 1 y 2 de este trabajo de investigación, que deben leerse como un conjunto integrado. Respondo así, de manera lo más amplia que me fue posible, a las interrogantes iniciales que motivaron mi investigación.

Debido a que me era muy necesario, además, encontrar las marcas de este género en textos periodísticos actuales, el Capítulo 3 de esta investigación describe cuatro modelos, cuya elección se ha regido por estos criterios:

- 1.- Escritos por periodistas profesionales de la actualidad, con reconocimiento público y presencia en los medios de comunicación mexicanos.
- 2.- Representan alguno de los géneros periodísticos tradicionales: noticia, entrevista, reportaje y crónica.
- 3.-Escritos durante la última década.

Los hallazgos de tal ejercicio, que pueden revisarse en el ensayo de conclusiones del Capítulo 3, me permite reconocer, mediante una descripción sencilla, las aportaciones literarias y las aportaciones periodísticas en los textos muestra, en los cuales determino la presencia de características periodístico literarias establecidas por los académicos, tal como

sustentan los dos primeros capítulos de esta investigación.

Para establecer las motivaciones estéticas y creativas de los respectivos autores de los textos, elaboré un cuestionario, que fue respondido por cada uno de ellos. De tal forma, pude conocer de primera mano sus puntos de vista. La selección de textos y autores quedó conformada así:

- Género: Reportaje – El rastro en los huesos

Leila Guerriero, periodista argentina contemporánea, identificada en el continente como una de las principales exponentes del periodismo literario. Autora de los libros *Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico* (2005), de *Frutos extraños. Crónicas reunidas* (2009) y de *Plano americano. 21 perfiles de artistas* (2012). Se inició como reportera en *Página 12* de Buenos Aires en el año 1992.

- Género: Entrevista/Perfil – Memorias del último valiente

Alberto Salcedo Ramos, periodista colombiano, considerado el mejor cronista del continente, ganador de premios nacionales e internacionales. Autor de *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011* (2011), *El oro y la oscuridad* (2005). Se inició como reportero en *El Espectador* de Bogotá en 1986.

- Género: Noticia – La descomposición nacional

Marcela Turati, periodista mexicana. Ganadora de premios nacionales e internacionales de periodismo. Autora de *Fuego cruzado* (2011) y coautora de *Entre las cenizas* (2012). Se inició como reportera en *Reforma* de la ciudad de México en 1997.

- Género: Crónica – Las cholitas se divierten

Alma Guillermoprieto, periodista mexicana contemporánea. Es la única mexicana que ha sido contratada por *The New Yorker*, la revista de periodismo literario más prestigiada en el mundo. Autora de *Al pie de un volcán te escribo. Crónicas latinoamericanas* (1995), *El año que no fuimos felices* (2005) y *La*

Habana en un espejo (2003), publicados todos primero en inglés. Se inició como reportera en *The Guardian* en los años 70.

Con todo este bagaje me fue posible proponer una respuesta sustentada a la última de mis preguntas de investigación: la pertinencia de crear un método de instrucción que sistematizara el conocimiento acumulado respecto del género periodístico literario o periodístico narrativo.

Esta investigación, por lo tanto, es también una suma en sí mismo: así como doy cuenta de las principales reflexiones académicas sobre el periodismo que utiliza recursos expresivos de la literatura, recorro a la descripción de textos contemporáneos, pregunto a los autores sus motivaciones estilísticas y su metodología de creación y, con todo ese bagaje, propongo un método de instrucción básica, que considero idóneo para periodistas en activo.

A lo largo de la investigación cito en extenso la teoría que Albert Chillón (1999: 400) ha denominado Comparatismo Periodístico Literario, porque considero que logra explicar con precisión cómo pueden conjuntarse los estudios de la literatura comparada y el periodismo, para conformar, tal como lo concibe su autor:

un método de conocimiento que se define por dos rasgos esenciales: en primer lugar, la investigación semántica de un objeto de conocimiento formado por las relaciones diacrónicas y sincrónicas entre la cultura literaria y la cultura periodística; después, el estudio de tal objeto de conocimiento desde una perspectiva netamente interdisciplinaria, que conjuga *ad hoc* las aportaciones teóricas y metodológicas de los estudios periodísticos y comunicológicos, de un lado, y de los estudios literarios y lingüísticos, de otro.

De tal manera, el cuerpo de mi investigación ha de ser leído entonces como una sucesión de etapas que se complementan y conjuntan para crear un todo que aporte una compilación actualizada del género denominado Periodismo Literario o Periodismo Narrativo:

- **Capítulo 1. Periodismo y Literatura: un diálogo de muchos.**- Presento un diálogo entre los diversos estudios académicos existentes sobre el periodismo como un método de interpretación de la realidad, así como los paradigmas objetivista, que ha dominado por más de cien años, y subjetivista, que ha

tomado fuerza en los últimos años. De igual manera me acerco a la noción de literatura, particularmente a la Teoría del Relato y a la revisión de figuras retóricas, que me servirán para explicar cuáles son las aportaciones concretas que hacen estas categorías al periodismo.

- **Capítulo 2. Características de un *macrogénero*.**- Una vez reconocidas las marcas del periodismo y de la literatura, establezco los rasgos más característicos del género, sus características más notorias y la forma en que los recursos expresivos de la literatura se han utilizado en el periodismo. Hago un recorrido histórico, para explicar bajo qué circunstancias y en qué condiciones periodísticas, estilísticas y de composición se ha forjado el género, su evolución, así como sus principales diferencias respecto del periodismo tradicional.

- **Capítulo 3. Descripción de modelos contemporáneos.**- Recorro a la descripción de modelos contemporáneos, tanto de México como de otras latitudes, para comprobar la vigencia del género. Añado un cuestionario dirigido con los autores, para conocer las motivaciones estéticas y de creación que, desde el periodismo, derivaron en la construcción de sus textos, su metodología de trabajo y la delimitación ética y estética del uso de figuras retóricas. Todo esto me permite entender qué dinámicas pueden aplicarse para la creación del género periodístico literario o periodístico narrativo.

- **Ensayo de Conclusiones.**- En este apartado conjunto, en un ensayo, el conocimiento recopilado a lo largo de toda la investigación y marco las áreas en que se podrían enfocar estudios futuros más profundos y focalizados.

- **Anexo. Método de instrucción para el Periodismo Literario o Narrativo del siglo XXI.**- Reunido el conocimiento de los capítulos antecedentes, propongo un *Método de Instrucción para el Periodismo Literario o Narrativo*, en el cual se articula una propuesta docente integral, aplicable a cualquier institución pública o privada.

“El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo”.

Octavio Paz. *El arco y la lira*

CAPÍTULO 1

PERIODISMO Y LITERATURA: UN DIÁLOGO DE MUCHOS

1.1 EL PERIODISMO COMO INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD

Una de las definiciones más consolidadas en el ámbito hispanoamericano de los estudios de comunicación, autoría de Lorenzo Gomis (1990: 38), establece que el periodismo es “un método de interpretación sucesiva de la realidad”. En tal enunciado, como explica el autor, por interpretación se debe entender la comprensión y expresión de un hecho¹ seleccionado, elaborado y presentado, cuando no formado, por los medios o el propio periodista. Interpretación que, además, permite dar forma precisa a hechos de la vida moderna para que se los pueda distinguir. Ésta erige al mediador en sujeto comunicacionalmente multifuncional que, al mismo tiempo puede recibir, emitir o ser fuente de mensajes diversos, que los decodifica, elabora, combina o transforma. Esa interpretación, además, es sucesiva, dice Gomis, porque comienza y termina con cada edición. Con cada producto nuevo.

El autor señala cinco supuestos básicos en los que sustancia su noción:

- 1) La realidad puede fragmentarse en periodos.
- 2) La realidad puede fragmentarse en unidades completas e independientes (hechos) capaces de interpretarse en forma de textos breves y autónomos (noticias).
- 3) La realidad interpretada debe poder asimilarse de forma satisfactoria en

¹ Es conveniente puntualizar la aclaración que hace el propio Gomis (1990: 40) “empleamos la palabra *hecho* donde los ingleses y norteamericanos dicen *event* y los franceses *fait* y la preferimos sobre *acontecimiento*, pues esta sugiere un hecho de especial relevancia, o sobre *suceso* que evoca crímenes y catástrofes. *Hecho* corresponde pues a lo que Parsons llama *acto*”.

distintos y variables tiempos por un público heterogéneo.

4) La realidad interpretada debe encajarse en un espacio y tiempo dados (la superficie del medio que la difunde).

5) La realidad interpretada debe llegar al público de modo completo, a través de una gama de filtros y formas convencionales (los géneros periodísticos) que le permitan entenderlos mejor.

Esta definición del periodismo como un acto de interpretación desarticula a su antecedente más próxima, la llamada *Teoría del Espejo*, explicada por Felipe Pena de Olivera (2006: 135): “las noticias son del modo que las conocemos porque la realidad así las determina. La prensa funciona como espejo de lo real, presentando un reflejo claro de los acontecimientos de lo cotidiano. En virtud de esa teoría, el periodista es un mediador desinteresado, cuya misión es observar la realidad y emitir un informe equilibrado y honesto sobre sus observaciones, con el cuidado de no presentar opiniones personales”. Esta teoría fue utilizada desde el siglo XIX, cuando se apeló, desde distintas posiciones, a una pretendida visión reflectora del periodismo, como la acuñó Lippman (2003: 67): el periodismo como espejo de la realidad, refleja a la sociedad que observa y “proporciona el rigor del científico al periodista para evitar la subjetividad”. Pero “el espejo no toma decisiones”, reconsidera Gomis (1990:38) y quienes utilizan los medios para la difusión de mensajes, sí. Y en esa mediación no sólo transmiten los hechos, sino que los preparan, elaboran y presentan a través de un vehículo fundamental: el lenguaje.

La tesis de Gomis puede insertarse en terrenos de lo que se identifica como Teoría del *newsmaking*: el periodismo está lejos de ser un espejo de lo real. “Es la construcción social de una supuesta realidad. Es en el trabajo de la enunciación donde los periodistas producen los discursos que, sometidos a una serie de operaciones y presiones sociales, constituyen lo que el sentido común de las redacciones llama noticia”, (en Pena de Oliveira, 2006: 138). Es coincidente, en buena medida, con lo que José Luis Martínez Albertos (1983:75) ha considerado en los años 80: el periodista es un “operador semántico, es decir, el hombre o equipo humano que elige la forma y el contenido de los mensajes, dentro de un abanico más o menos amplio de posibilidades combinatorias”. También converge con lo que ha expuesto Héctor Borrat (2006: 22), en torno de que el periodismo es la “interpretación de los acontecimientos” y sobre todo se conecta con lo que define Albert Chillón (1999:16):

“el periodista es, ante todo, sujeto *empalabrador*² de una realidad no única y unívoca, sino polifacética y plurívoca, previamente *empalabrada* por otros”.

Tanto para Gomis como para Chillón y, en buena medida para Martínez Albertos y Borrat, la interpretación de la realidad a través del periodismo es principalmente lingüística, ya que “redactar viene de reducir. La reducción del hecho al lenguaje equivale a la redacción del hecho como noticia” (en Gomis, 1990: 41).

Con un matiz interesante, Luis Núñez Ladevéze (1995:30) afirma además que la interpretación que hace el periodista es específicamente sobre “el acontecer”, esto es, sobre los acontecimientos del día a día, para lo cual el mediador se vale de reglas que le permiten evaluar qué interesa, en qué grado, qué merece ser noticia y cómo ha de transmitirse. El periodista “a la vez que productor de un texto, es un intérprete del contexto en el que la información se produce”, lo que permite diferenciar que los acontecimientos se producen por sí mismos, en tanto que hechos, pero cuando son convertidos en textos o noticias son producidos por alguien. Interpretar en el periodismo, dice Núñez Ladevéze, es “situar un elemento significativo en un contexto, para relacionarlo con los distintos aspectos del entorno en el que tiene sentido”.

Gomis y Borrat reconocen la existencia de distintos niveles de interpretación en el periodismo. En su *Teoría de la Noticia*, Gomis (1992: 76) apela a tres:

- 1) *De hechos o noticias*: cuya función es componer el presente social como un conjunto o mosaico de hechos, cuyo género propio es la noticia.
- 2) *De situaciones*: cuya función es comprender mejor el presente o la actualidad presentando un mosaico de hechos a través de personajes, lugares, situaciones en un lugar del mundo o ámbito temático y cuyos géneros son el reportaje y la crónica.
- 3) *Moral o de Comentario*: cuya función es analizar y juzgar hechos y situaciones específicos y esclarecer si estos son *buenos* o *malos*, cuyo género es el editorial.

Posteriormente, el propio Gomis ha desarrollado una revisión de estos conceptos y determinado sólo dos formas interpretativas, colocadas en los extremos, que sin embargo

² El neologismo, autoría de Lluís Duch, lleva a Chillón a disertar sobre el interesante concepto: “conocemos el mundo, siempre de modo tentativo, *a medida que* lo designamos con palabras y lo construimos sintácticamente en enunciados, es decir, *a medida que y en la medida en que lo empalabramos* (Chillón, 1999, p. 25).

son básicas y complementarias, pero sobre todo herederas directas de su planteamiento inicial: la “información pura”, reconocible bajo el cuerpo de la noticia, y el comentario, cuya figura emblemática es el editorial.

Para Borrat existen tres grados de interpretación muy claramente definidos:

- 1) De *primer grado*, o *implícita*, cuando el texto no permite inferirla ni la manifiesta, aunque el lector sí puede reconocerla o identificarla.
- 2) De *segundo grado* o *explícita*, cuando en el texto se interpreta el hecho pero sin que se emita en torno suyo ningún juicio valorativo.
- 3) De *tercer grado* o *explícita-evaluativa*, cuando el mediador, además de interpretar los sucesos, emite juicios de valor.

Todas estas categorías interpretativas, sintetiza Núñez Ladevéze (1995: 29-30), permiten distinguir los distintos grados de involucramiento valorativo e interpretativo que puede tener un periodista, y al mismo tiempo marcar límites, establecer marcos de acción muy precisos, entre el periodismo y otras profesiones encargadas de la interpretación de la realidad. Conviene citar su disertación al respecto: “el periodista no es el único profesional cuyo oficio consiste en interpretar la realidad social. También lo hacen los políticos, los sociólogos y, en algún grado, todo ciudadano”. Del político, el periodista se distingue por no estar personalmente comprometido con la interpretación de los hechos. El sociólogo sí es un testigo imparcial, igual que el periodista, pero no analiza los hechos desde el interior del flujo informativo, sino como si estuviera al margen o fuera un espectador ajeno a ese devenir. Y la fracción de hechos que abarca al periodista, es específica y situacional: hechos o acontecimientos específicos en un tiempo y espacio determinados y variables.

Es importante conocer estos conceptos, porque se han de convertir en nuestro punto de partida. Bien entendida como un “método de interpretación de la realidad”, y determinada mediante la posibilidad de que esa interpretación se realice a distintos niveles por parte de los periodistas, según se apele a la propuesta planteada por Gomis, a la triada establecida por Borrat o a la estrategia diseñada por Chillón, la actividad periodística contemporánea presenta una tendencia a alejarse, cada vez más aceleradamente, del paradigma dominante que la constriñó discursiva, estilística y hasta temáticamente a lo largo de toda una centuria: el objetivismo.

1.2 PARADIGMAS OBJETIVISTA Y SUBJETIVISTA

La historia del periodismo predominante desde finales del siglo XIX en el hemisferio occidental se sintetiza, en buena medida, con el postulado de un aforismo que, útil para consolidar la influencia social, pero sobre todo política, de una industria periodística entonces incipiente, un siglo después puede considerarse falaz, contradictorio y en buena medida arcaizante: “el comentario es libre, pero los hechos son sagrados”.

En su esencia, pero también en el hecho de que se constituyó como modelo de la industria a lo largo del siglo XX, el enunciado escrito por el periodista inglés Charles Prestwich Scott³, sintetiza el paradigma que lo hizo posible: la objetividad periodística⁴, quizá el más consolidado de los preceptos de esta profesión en el último siglo.

Este postulado establece un conjunto de creencias, impuestas o asumidas, que enraízan la base de una visión positivista del mundo, mediante un compromiso pretendidamente tácito, pero excluyente, con la supremacía de hechos “comprobables, recuperables y observables”.

Hay coincidencia de los estudiosos en establecer el origen de la objetividad periodística a partir de tres factores claves: la reacción institucional ante el amarillismo periodístico de mediados de finales del siglo XIX, el auge de las agencias de noticias como Associated Press, en 1848, y la postura científico positivista vigente, que establecía la obligatoriedad de distinguir hechos de valoraciones personales.

“Las opiniones son libres, pero los hechos son sagrados”, versa pues, para esgrimir la *sacralidad* de los *hechos* y la posibilidad de enunciarlos sin ninguna vinculación de tipo personal, afectiva, emocional, social, cultural, anímica, intelectual, circunstancial o de

³ La enunciación se inserta en el ensayo “A hundred years”, conmemorativo del primer centenario del rotativo y del cincuentenario como Editor en Jefe del propio Scott. Puede leerse íntegro en los archivos digitales de *The Guardian*. En: <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2002/nov/29/1>

⁴ Para efectos de esta investigación, cuando se expresa *objetividad*, debe entenderse siempre *objetividad periodística*. Prescindo de utilizar las diferentes nociones filosóficas o científicas del término, disponibles en una muy vasta bibliografía, que abrevan en el conocimiento objetivista desde la era presocrática hasta la actualidad, pasando por Galileo y Descartes. La definición de Kant, “objetivo es lo que el entendimiento, a partir de la experiencia sensible, constituye en objeto de conocimiento”, de la que indudablemente abrevó el periodismo decimonónico, junto con la definición epistemológica predominante en el siglo XX, que define objetividad como aquella propiedad de la investigación científica que se libera de la sensibilidad subjetiva al construir los objetos a partir de la observación y la experimentación, si bien explican la sustancia de esta disertación, la llevan a terrenos de la objetividad desde la perspectiva del científico positivista, distante del propósito de esta investigación: la definición de la objetividad periodística como gen antecedente de su principal producto: el llamado *estilo periodístico* o *informativo*.

cualquiera otra índole, aunque ello suponga, tal como afirma Chillón, asumir la existencia de una verdad absoluta.

Basado en la toma de conciencia lingüística, también denominada *giro lingüístico* que, contraria al paradigma dominante formalista-estructuralista, considera que pensamiento y lenguaje, conocimiento y expresión, son una misma cosa⁵, Chillón establece que aquello que se denomina *realidad objetiva* es apenas un mero lugar común acordado intersubjetivamente, un pacto de realidades subjetivas particulares. “No existe una sola realidad objetiva externa a los individuos, sino múltiples realidades subjetivas. Y éstas realidades subjetivas múltiples e inevitables *adquieren sentido para uno y son comunicables para los demás* en la medida en que son verbalizadas: *engastadas* en palabras y *vertebradas* en enunciados lingüísticos” (Chillón, 1999: 28- 29).

De acuerdo con George Lakoff y Mark Johnson (1985: 238), el *mito del objetivismo* “ha dominado la cultura occidental y particularmente la filosofía occidental, desde los presocráticos hasta hoy. La consideración de que tenemos acceso a verdades absolutas e incondicionales sobre el mundo, es la piedra angular de la tradición filosófica occidental. El sueño de la objetividad ha florecido tanto en las tradiciones empiristas como en las racionalistas, que principalmente difieren en sus explicaciones de la manera en que alcanzamos las verdades absolutas”.

En palabras de Gaye Tuchman (1984: 14), la objetividad puede verse como un ritual estratégico de los periodistas, y como afirma Theodore Glasser (1992: 09), “empezó más como un imperativo comercial que como un patrón de periodismo responsable”. Proporciona un punto de vista supuestamente imparcial pero sólo favorecedor para los intereses y necesidades de los dueños de la prensa.

Resulta por demás interesante remitirse al ensayo de Glasser, para entender el recorrido histórico que traza, desde su surgimiento hasta su predominio, el llamado periodismo objetivo en Estados Unidos. Ver cómo se convierte en patrón de la praxis periodística y

⁵ Para argumentar su toma de distancia de la tradición dominante que nació con Ferdinand de Saussure y los formalistas rusos, en el capítulo *La toma de conciencia lingüística* Chillón establece un profundo diálogo con diversos exponentes de lo que llama la tradición relegada, entre ellos: Wilhem von Humboldt, para quien el lenguaje y el conocimiento son inseparables y el medio por el cual se descubre lo desconocido; Friedrich Nietzsche, para quien, además de ser inseparable del pensamiento, el lenguaje posee una naturaleza esencialmente retórica y por lo tanto toda palabra es un *tropo*; Ludwig Wittgenstein, quien dice que los límites de un lenguaje significan también los límites del mundo, y Wilbur Marshall Urban, para quien el lenguaje es el último y más profundo problema filosófico (Chillón, 1999: 23 - 41).

cómo vehicula, en términos integrales, la forma de afrontar las necesidades comerciales de la industria periodística de finales del siglo XIX, que busca legitimidad y pertinencia social, política y cultural, pero sobre todo posición económica como alternativa para transmitir a las masas el conocimiento del acontecer cotidiano. Glasser enmarca el momento histórico en que ello ocurre, el muy dinámico periodo entre siglos, en el cual la sociedad está ávida de ponerse al corriente de su entorno inmediato, pero también de conocer los hallazgos del mundo cada vez más vertiginosamente cambiante de su tiempo y cómo todo ello confluye en la interpretación de un hecho fundamental: la Primera Enmienda Constitucional, de 1789, relativa al resguardo de los derechos de libre expresión del pueblo estadounidense, de donde surgirá poderoso, legitimado, el *periodismo objetivo* que luego se expandió por todo Occidente.

Glasser sintetiza el patrón de objetividad así: “el deber del periodista es la distancia, la exclusión de los puntos de vista personales y la inclusión de todos los puntos de vista”⁶. El modelo liberal de enunciación periodística, que Martín Vivaldi (1986: 22) define como aquel en que “el escritor se olvida de sí mismo y procura dar al lector una versión exacta de las cosas” o bien aquel en el cual “hay que decir lo que son las cosas” y no “lo que se cree que son las cosas”.

Pero ese paradigma tiene diversas fisuras. Y una es medular, como establece Miguel Rodrigo Alsina (1993: 134): su definición puede adecuarse, tanto temporal como espacialmente, a las necesidades particulares de quien enuncia. Distintas épocas y diversos países han podido instituir sus respectivas definiciones de objetividad, de acuerdo con sus necesidades coyunturales o circunstanciales, sin que de esa práctica se excluya a medios de comunicación, entidades periodísticas o personas que necesitaron utilizar una variación específica del término⁷. Basta acercarse a los diversos manuales de estilo, libros de

⁶ En concreto, el positivismo *comtiano* postulaba que sólo las proposiciones referentes a hechos del mundo físico son "objetivas", mientras que los juicios relativos a asuntos sociales y de orden espiritual son "subjetivos". Únicamente las proposiciones del primer tipo pueden considerarse 'científicas' y socialmente válidas, mientras que las del segundo tipo expresan simples preferencias inverificables, carentes de validez objetiva y verificativa.

⁷ Alsina remite a una investigación de Stephen Klein, quien reconoció cuatro sesgos principales del objetivismo periodístico. A saber: el *sesgo de contenido*, reflejado en la orientación del medio de comunicación emisor y su interpretación de los acontecimientos a partir de variantes cuantitativas y cualitativas. El *sesgo de las fuentes*, con el que se elige y descarta a los “especialistas” o “voces” que habrán de tomar parte en la explicación de un suceso. El *sesgo temático*, que radica en la utilización de un patrón cultural determinado según la región o el público al que vaya destinado, y finalmente el *sesgo retórico*, que tiene que ver con la forma en que se organiza la enunciación de los acontecimientos. (Alsina, 1993: 130-143).

redacción y a la bibliografía que desde mediados de los años 60 del siglo pasado se ha aproximado al concepto para analizarlo o para establecerlo como patrón, dice Chillón.

Mencionaba antes a Tuchman y es conveniente retornar a lo que ella considera “factores que condicionan el concepto de objetividad”: la forma, las relaciones inter-organizativas y el contenido. La forma, dice, porque el paradigma incide en los atributos que ejemplifican los procesos informativos, como el uso de comillas para citar expresiones verbales de terceros, o el uso de muletillas del tipo *dijo, señaló, precisó, contestó*. El contenido, porque trastoca aquellas nociones de realidad social que los periodistas dan por hecho y, en tercer término, las relaciones inter-organizativas, porque llegan a generar *rituales*. Explica que “la objetividad puede verse como ritual estratégico de protección para los periodistas ante los riesgos de su actividad profesional”, impulsado por la necesidad de tener una noción que minimizase los conflictos de demandas judiciales, cierres o reprimendas de sus superiores, por el manejo vertiginoso, y en buena medida con muy escaso margen de reflexión, que el proceso industrial periodístico supuso desde finales del siglo XIX.

Un buen número de estudiosos del periodismo también se ha esforzado en demostrar que la objetividad es un sofisma, una aspiración ni lejanamente alcanzable. Sebastián Bernal, en un estudio realizado con el propio Chillón (1997: 45), dice que ningún mensaje informativo puede ser objetivo, apolítico, imparcial, neutral e independiente, porque su emisor, en el acto de selección de los datos y el registro, elaboración y transmisión de éstos, discrimina, ordena, manipula e incluso interpreta la realidad. Es, de alguna manera, la misma línea que traza Susana González Reyna (1999: 07) cuando define al periodista como un “intérprete del acontecer social”, quien en su mensaje construye la realidad que elige transmitir.

El mismo Glasser advierte, incluso, que la aceptación sumisa de la objetividad inclina al periodista hacia el *statu quo*, actitud “inherentemente conservadora, en la medida en que alienta a los periodistas a depender de lo que el sicólogo Alvin Gouldner apropiadamente describió como *los gerentes del statu quo*”, además de que va contra el pensamiento independiente, debilitando el intelecto al tratarlo como a un espectador desinteresado.

Alsina (1993: 140) recupera una definición que Gouldner presentó a finales de los años 70, sobre la existencia de dos formas de objetivismo, que se corresponden con dos tipos de ideología: el *objetivismo idealista*, que subraya las bases lógicas, intelectuales o lingüísticas del discurso y da por sentado el fundamento sociológico del emisor, y por el otro lado el

objetivismo materialista que, en sentido inverso a su contraparte, se concentra en la base sociológica del hablante pero oculta la naturaleza del discurso. “En definitiva”, concluye, Gouldner, “el objetivismo es una patología de la cognición, que supone el silencio sobre el hablante, sobre sus intereses y sus deseos y sobre cómo se sitúan éstos socialmente y se mantienen estructuralmente” (en Alsina, 1993: 70).

Como afirma Tom Wiker (1984: 37), son las *fuentes* de información quienes suministran el sentido y la sustancia de las noticias, proveen los argumentos, las refutaciones, las explicaciones y las críticas, además de que sugieren ideas que otras *fuentes* cambian. Los periodistas, en su rol de comunicadores profesionales, se limitan a proporcionar el vehículo para “la participación de otros”.

Cabe preguntarse: ¿la versión acriticamente plasmada de una conversación con el presidente de un país, donde el sujeto deliberadamente miente respecto de la situación política o social de su entorno, es un hecho sagrado? O mejor: ¿dar valor de verdad a los dichos de un funcionario público que sólo busca no perder su empleo o privilegios, es honrar la sacralidad de los hechos? Hasta ahora, al menos en la praxis, la única verdad verificable que ha cundido por las redacciones objetivamente, es una: “¿Quién lo dice?”

Tuchman logra esbozar la forma en que los periodistas echan mano de cuatro atributos, que bien podrían llamarse argucias, con las que se blande la objetividad como una bandera:

1.- *Presentación de posibilidades de conflicto*: ante la imposibilidad temporal de verificar personalmente la veracidad de todas las afirmaciones que recoge, concede a éstas el carácter de “hecho”. La noción se arraiga así: “*X* dijo *A*”, por tanto *A* es un hecho, aunque sea falso. Aunque el dicho sea falaz, el periodista garantizará su *objetividad* adjudicando la mentira a quien la afirmó, no a quien la reprodujo.

2.- *Presentación de la evidencia sustentadora*: se basa en obtener evidencia que compruebe, al menos aparentemente, los sucesos difundidos. Así, por ejemplo, el periodista puede obtener una fotografía de *Y* en una situación que de apariencia de hecho, y con ello “comprobar” su juicio. Así, la responsabilidad objetiva no radica en reproducir el señalamiento, sino en el sustento que lo evidencia, aunque sea someramente.

3.- *El uso juicioso de comillas*: en este caso, se utiliza el entrecomillado para “dar una evidencia sustentadora” que, de acuerdo con la lógica objetivista, aleja al periodista de participar en la historia.

4.- *Estructurar la información en una frase apropiada*: base medular de la llamada “pirámide invertida”, tiene que ver con la estructura que el periodista otorga al producto informativo, en función de colocar sus frases y puntos de vista entre “citas”, “comillas”, “documentos”, “evidencias sustentadoras” y “posibilidades de conflicto”, de forma tal que “los hechos hablan” y no el periodista.

Los críticos del planteamiento de Tuchman rechazan que la profesión periodística sea reducida a un mero ritual estratégico, bajo el argumento de que la equivalencia entre integración y dominio es poco probable, pero sobre todo porque su teoría, como afirma Grossi, no toma en cuenta la complejidad de los procesos sociales de producción simbólica. Afirmación que, sin embargo no desarticula la esencia del planteamiento de Tuchman sino, acaso, lo matiza.

Como señala Taufic (2012: 28), “aislando determinados hechos reales en sus noticias, cortando las raíces que los afirman en toda la realidad, prohibiéndoles a sus reporteros pronunciarse sobre ellos, la dirección del diario puede después darles la interpretación subjetiva que quiera en la página editorial, amparada por la bandera pirata de *que los hechos son sagrados, el comentario es libre*”.

El proceso de producción periodística, como señala González Reyna (1999: 10), es muchísimo más complejo que el mero binomio *hechos sagrados-comentario libre*: “en el periodismo se combinan motivaciones sociológicas y lingüísticas para la elaboración de los mensajes, pues el periodista es un intérprete del acontecer social”, pero “para informar, el periodista escoge los sucesos que considera de mayor interés para su público”.

Y ahí es donde hay que acotar con la mayor precisión: el *hecho*, aquello que una vez recogido, elaborado y emitido, repercute en los distintos medios masivos, es *elegido* por el periodista, con base en motivaciones personales o en las determinadas por la empresa de comunicación para la cual trabaja o por el grupo social al cual es ideológicamente afín. Ello determina qué información, qué noticia se ha de difundir, de entre una gama, ya sea amplia o reducida, pero al fin parcial por fragmentaria, de *sucesos, hechos o acontecimientos*.

Como establece Robles (en González Reyna, 2012: 78), el mercado periodístico tiene codificados los criterios de lo noticiable y es sólo en apariencia que la realidad periodística se alimenta de la realidad social, pues un grupo selecto de gente con poder y visión

mercadológica selecciona aquellos acontecimientos que podrán comercializarse como productos noticiosos.

Entonces, si a partir de la noción de objetividad periodística, durante décadas los estudiosos del periodismo definieron a la noticia como aquel hecho “insólito”, “novedoso”, “nuevo”, “sorprendente”, “desconocido”, “oculto”, “no sabido”, “relevante”, “interesante”, “importante para una sociedad”, “inesperado”, “de impacto”, “que afecta a un grupo de personas”⁸, entre muchas otras acepciones, es conveniente apuntar que a esos principios debe añadirse que también es el periodista, así como la empresa para la cual trabaja o el grupo ideológico al cual pertenecen, quienes *eligen* esa noticia y que en esa *elección*, donde pueden mediar o no los parámetros de “lo insólito”, “lo novedoso”, “lo nuevo”, “lo sorprendente” o cualquiera de las otras acepciones utilizadas ampliamente a lo largo de décadas, también prevalece un albedrío personal o de grupo.

Cuando aceptamos que ni los hechos son sagrados ni las opiniones son libres, que no lo han sido jamás, a menos que por sagrados se entienda primordialmente su sinonimia *elegidos*, es decir, seleccionados, optados, escogidos de entre distintas opciones, abrimos el camino para promover una evolución del estudio del periodismo, que ha estado, como afirma Muñoz-Torres (1995: 08), a la zaga de las corrientes filosóficas en boga.

La precariedad de supuestos epistemológicos sobre los que se han desarrollado los estudios de periodismo, dicen cada vez más autores, constituye una de sus principales deficiencias. Se han movido, con frecuencia, “a la deriva de intuiciones más o menos genuinas” y se basan en conceptos inciertos, anclados a lo que apunta David Vidal (2009: 03): “las contradicciones y las incoherencias disciplinarias que vive, desde hace unos años, el estudio de la comunicación periodística, se puede definir razonablemente como una crisis de paradigma o de perspectiva hegemónica”. Vidal plantea el momento de transformación y reto que vive la actividad periodística de cara a las primeras décadas del siglo XXI y habla de un cruce de varias crisis: de la palabra y de sus virtudes cognitivas tradicionales, del modelo periodístico, producto de la pérdida de credibilidad y difusión, y una crisis económica, de carácter más coyuntural.

Es un asunto medular. Aun cuando distintos estudiosos del periodismo han establecido que la objetividad no es alcanzable, ni demostrable teórica o prácticamente, y por tanto el

⁸ A lo largo de este capítulo ahondaremos en todas y cada una de estas acepciones, vinculándolas claramente con su fuente original. Sirva esta enumeración, pues, como una suerte de preámbulo.

debate a su alrededor ya es ocioso⁹ pues ha ocupado demasiadas páginas durante demasiados años¹⁰, ésta sigue rigiendo, como piedra angular, en el periodismo que ha cruzado la línea simbólica del siglo XXI. ¿Por qué? Una de las razones de ello, está, como coinciden diversos autores, en un hecho más que significativo: gestó lo que se ha denominado *estilo periodístico*.

Habiendo retomado la noción de estilo de Lázaro Carreter, quien lo define como “el conjunto de rasgos de ideación y expresión propios de una época, un género o una persona”, Martínez Albertos (1991: 176) establece una definición precisa de *estilo periodístico*: “responde al estilo informativo, es decir, a los modos expresivos que sirven para la transmisión de datos con cierto ánimo de elaborar un relato objetivo de los acontecimientos”.

En ese contexto, establece que el *estilo periodístico* puede caracterizarse por “los fines informativos que persigue --la transmisión de noticias-- y la exigencia o expectativa del destinatario” (en Martínez Albertos, 1991: 178). Recipiente de muchos factores procedentes de la tradición, como la época en que se ubica o el género al que pertenece, la personalidad de quien emite el mensaje o la exigencia o expectativa de otros, el *estilo periodístico* es “un hecho lingüístico *sui generis* que busca un grado de comunicación peculiar”.

Esta definición marca parámetros que entran en contacto con los que plantea Mar de Fontcuberta (1993: 93), para quien un estilo informativo es “la manera específica en que los medios de comunicación enuncian sus contenidos” y tiene una derivación característica: el *estilo periodístico*. A éste, Fontcuberta lo define como el modo de escritura impuesto por la *tradición*, cuya función es que los mensajes se entiendan de forma rápida, eficaz, caracterizándose por cinco aspectos fundamentales:

- 1) *Actualidad*: su objeto lo que se acaba de producir, anunciar o descubrir.
- 2) *Novedad*: su objeto sale de la rutina cotidiana, es excepcional y se intenta transmitir en el menor lapso posible.

⁹ Un par de disertaciones, enmarcadas en su tiempo y circunstancia, pueden encontrarse también en: (Eco, 1979 p.77); (Foucault, 1973: 18).

¹⁰ Dice Mariano Fernández (2010): “ya en 1937 L. C. Rosten, en su libro *Los corresponsales de Washington*, había dicho que ‘la objetividad no es más viable en el periodismo que en los sueños’. En el fondo, este debate tiene mucho de gratuito: sabemos que la objetividad es la ilusión de nuestros genes positivistas. La ilusión imposible. La ilusión innecesaria. Sin embargo seguimos aquí, debatiendo tal vez por deporte acerca de esta cara pretensión humana”. En: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/224/163>

- 3) *Veracidad*: debido a que debe responder lo mas fielmente posible a la realidad.
- 4) *Periodicidad*: debido a que se presentan en un intervalo de tiempo fijo.
- 5) *Interés Público*: debido a que son un punto de referencia de un público masivo.

Conocer estas perspectivas –aún cuando no se esté totalmente de acuerdo con estas o se prefiera matizar algunas de sus consideraciones- permite entender mejor la vinculación que se ha hecho entre el *estilo periodístico* y la *objetividad*, que por décadas ha emparentado a un concepto con otro. La *objetividad periodística* asume el rostro del llamado estilo informativo, suceso muy atinadamente esbozado por Martín Vivaldi (1986: 256) cuando afirma: “el estilo es objetivo cuando el escritor se olvida de sí mismo y procura dar al lector una versión exacta de las cosas. Su contrario es el subjetivismo, seguida proyección del escritor en la mente del lector. Para ser un autor objetivo hay que decir lo que son las cosas, en cambio el subjetivista expone su parecer, lo que él cree que son las cosas”. Vivaldi (1986: 258) mismo describe además cómo es que se alcanza esa pretendida objetividad: “a través de lo que se llama estilo directo, de gran valor en la descripción y la información escueta, también en el estilo periodístico”.

Al escribir *directamente*, el lector no se percata de la existencia de un autor, sino que *siente* lo que se ha querido narrar, fijar o describir. Así pues, “las sensaciones no se explican, se muestran, ya que son parte del mundo interior del que escribe. El lector actúa como espectador de lo que se está contando”.

El *punto de vista objetivo*, como afirma Chillón (1999: 47), deviene hábito, norma de desempeño profesional, y encarna en la praxis periodística con la inexacta égida del *estilo periodístico*, creado para la transmisión supuestamente *aséptica* de los hechos, aunque ello no sea más que la “imposición de una estructura enunciativa meramente estandarizada, referencial, denotativa e instrumental”.

Schiller (1981: 34) rescata los dichos de un jefe de oficina de la agencia *Associated Press* en Washington, quien en 1848 proclamaba: “mi misión es comunicar hechos. Mis instrucciones no me permiten hacer ningún comentario sobre los hechos que comunico. Mis despachos son meramente secos contenidos de hechos y detalles”.

Glasser tiene una noción coincidente al respecto: como un conjunto de creencias, la objetividad afecta al principal producto de la organización noticiosa: la nota del día, la noticia, también llamada nota informativa. “La noticia es, en efecto, tendenciosa –como inevitablemente debe ser– y este sesgo puede ser mejor entendido si se entiende el concepto, las convenciones y la ética de la objetividad”.

Entonces, lo que debe ser una aspiración genuina para alcanzar el objetivo de la sencillez, la rapidez y la eficacia en la emisión de los mensajes periodísticos, se transfigura en un cerco. Desaparecen esas características bondadosas que González Reyna (1999: 26) delinea como condiciones para el mejor estilo informativo posible, “brevedad, claridad, sencillez”, o las que Martínez Alberto (1986: 80) menciona desde su perspectiva, “concisión”, “corrección”, “claridad”, “captación del interés del lector”, “lenguaje de producción colectiva” y “lenguaje mixto”. El *estilo periodístico* queda reducido a un relato enunciativo que carece de innovación formal y expresiva, sin carácter argumentativo, como definen Bernal y Chillón, que ni siquiera puede ser caracterizado, pues carece de homogeneidad, estilo o registros particulares, tanto en su fisonomía expresiva como en sus aptitudes comunicativas.

Se pregunta al respecto Chillón (1999: 46): “¿qué tienen que ver los estilos del redactor de teletipos de agencia y del cronista taurino, del crítico de cine y del informador científico, del reportero de investigación y del columnista de opinión? ¿Qué homogeneidad guardan entrevistas de declaraciones y de personalidad, información de situación y reportajes de enviado especial, crónicas parlamentarias y noticias de acontecimiento?”.

Quienes se percatan de ello, periodistas en activo, encauzan las necesidades de su praxis periodística hacia otros ámbitos que les permitan un ejercicio de expresión menos estandarizado, más rico en recursos.

Uno de éstos es la literatura, en la que conviene detenerse un poco, principalmente para conocer su definición teórica y en cuanto a la clasificación de recursos expresivos retóricos que son próximos e idóneos para el periodismo.

El acercamiento, aunque superficial, pretende sobre todo establecer cómo la vinculación entre ambas disciplinas tiene puntos de contacto inherentes que, abordados de forma propicia, pueden ser de utilidad para entender el periodismo literario o narrativo.

1.3 LITERATURA Y RELATO: UN ACERCAMIENTO

Su vinculación con la literatura, que los periodistas echen mano de recursos expresivos propios de ésta para construir relatos, es antiguo. Nació con el periodismo y se ha mantenido vivo, aunque relegado de las redacciones en la gran mayoría de los medios, hasta nuestros días. Acosta Montoro (1993: 17) establece la relación entre ambos géneros desde los autores del siglo de oro español, mientras que Chillón propone la existencia de un género que ha estado vigente desde mediados del siglo XVIII, como se explicará a profundidad más adelante.

La discusión, por décadas, ha girado en torno de los límites entre una y otra disciplinas: si en el periodismo, como afirma Vivaldi (1998: 123), se destaca la función informativa, mientras que en la literatura prevalece la forma, la belleza de expresiones. Si el lector de noticias busca sólo información y el lector de literatura sólo placer.

Aun con los problemas que representa apelar a las inabarcables nociones del término, es conveniente optar por una definición que sea propicia para este trabajo, como la que ensaya Garrido (1984: 19): Literatura proviene del latín *literatura*, expuesto por Quintiliano en *Institutiones oratoriae* como derivación de *littera*, es decir, letra. El estudio moderno de la disciplina ha acuñado una serie de acepciones, recogidas por el propio Garrido (1984: 21), que van desde “el arte de la palabra por oposición a las otras artes”, “arte de la palabra”, “arte de la expresión intelectual”, “arte de escribir obras de carácter perdurable”, “cultura del hombre de letras” o “composición artificial del discurso”, que sin embargo “no nos ofrece su significado, sino dentro de cada contexto y situación”. Literatura, en suma, “pertenece a la tradición que hace referencia más bien al dominio de las técnicas de escribir y a una preparación intelectual: a una retórica”.

Al respecto, Chillón (1999: 238-245), quien define que “la literatura es un modo de conocimiento de naturaleza estética que busca aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia”, establece una serie de parámetros que circunscriben el término a una serie de categorías, que me permito citar en extenso por considerar que encajan con suma precisión en los objetivos de este trabajo:

- 1) La noción de literatura no debe limitarse a obras escritas o impresas. El

alcance potencial de la noción de literatura debe incluir otras formas de actividad lingüística de carácter oral: la literatura oral tradicional –cuentos, refranes, leyendas, teatro representado, canciones– y las modalidades de expresión vinculadas a los medios.

2) La noción de literatura no debe ser restringida a las obras de ficción presuntamente alejadas de toda referencialidad, pues hay un vasto territorio de literatura testimonial –crónicas y relaciones, relatos de viajes, biografías, autobiografías y memorias, dietarios, cuadros de costumbres, retratos–, así como algunos géneros tradicionales de carácter discursivo –el ensayo, sobre todo, pero también ciertas formas de escritura científica y filosófica, así como las nuevas modalidades de literatura documental entre las cuales hay que destacar las llamadas historias de vida, algunas narraciones sociológicas y antropológicas y, de manera muy especial, ciertas manifestaciones de los géneros periodísticos impresos– crónicas, entrevistas de personaje, retratos y semblanzas, artículos de opinión, columnas y, principalmente, reportajes –audiovisuales– sean documentales o ficción.

3) La noción de literatura no debe ser confinada a un selecto parnaso de obras canónicas. La tradición literaria no es, por tanto, un canon inmutable en el tiempo, sino una memoria cultural de transformación permanente, incesantemente producida, reproducida y enmendada. Las obras, autores, y tendencias que ahora y aquí son consideradas epítome de lo literario pueden devenir mañana literatura marginal, menospreciada e incluso ignorada en la medida en que nadie les conceda valor.

4) La definición de literatura no puede descansar en la oposición entre lengua literaria y lengua estándar. El lenguaje es una actividad social, e individual a la vez, compleja y múltiple. No existe una lengua literaria, en la medida que no existe tampoco una hipotética lengua estándar.

5) La literatura no puede ser definida por el uso casi exclusivo de la función poética. Es cierto que tal función suele ser dominante en los textos que hoy solemos considerar literarios, pero también lo que es a menudo está presente en otras formas de actividad lingüística –como el habla coloquial, el periodismo, la escritura

científica, la canción popular o la publicidad–. En los textos literarios, la función estética puede darse en situación de igualdad relativa con otras, como la expresiva, la metalingüística o referencial. La función poética o estética que está muy presente, sin duda, en la literatura, pero no basta para caracterizarla y distinguirla.

6) La literatura no posee el monopolio de la connotación como demuestra el incesante uso de figuras y tropos retóricos en múltiples usos del lenguaje. Tan connotado puede estar un texto valorado como literario como otro tenido por coloquial, funcional o referencial. Lo que diferencia, en todo caso a los textos literarios es que la connotación es buscada y suscitada con plena deliberación, cosa que puede suceder también, todo se ha dicho en un enunciado coloquial, un titular de prensa o un lema publicitario.

En sentido amplio, dentro del campo de la Literatura cabe “toda obra escrita”. Hay autores como Wellek y Warren (1962: 69) que atribuyen a esta área las “bellas artes”, que proporcionan un goce estético: entretienen, emocionan, conmueven. Utilizan generalmente un estilo indirecto, basándose en las figuras literarias y se apartan de la realidad, utilizando la ficción.

Las investigaciones que se han realizado a lo largo del siglo XX –desde los primeros pasos dados por los formalistas de los años veinte en adelante– han permitido cambiar el concepto de literatura y de su quintaescencia, el texto, como una entidad inmanente y cerrada en sí misma, cuyo significado parecía ser uno y el mismo de una vez para siempre. Hoy es posible entender el arte y la literatura como *espacios semióticos dinámicos*, cuya característica principal es su capacidad para generar diferentes e incluso contrapuestas respuestas en su trato con la recepción, según sea la actualización de sentidos que ésta haga. Y es posible, también, comprender la literatura como un *sistema* que desempeña determinadas *funciones* en el marco global de la cultura.

Dentro de los estudios literarios, para esta investigación retomo algunas nociones de lo que se denomina Teoría del Relato, entendido éste, desde la óptica de Barthes (2001: 178), como aquella construcción discursiva que:

puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está

presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta; el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida.

Beatriz Escalante (2003:13) señala que las palabras tienen tanto sentidos precisos, a los que denomina literales, como sentidos metafóricos, a los que nombra figurados. el sentido figurado de la lengua como aquellos “recursos ventajosos para un texto con pretensiones literarias”.

Barthes (2001: 22), al reflexionar al respecto, comentaría:

hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.

La unidad de todo texto, afirmaba así este filósofo, “no está en su origen, sino en su destino”, es decir, en el lector.

Las investigaciones que se han realizado a lo largo del siglo XX –desde los primeros pasos dados por los formalistas de los años veinte en adelante–han permitido cambiar el concepto del texto como una entidad inmanente y cerrada en sí misma, cuyo significado parecía ser uno y el mismo de una vez para siempre. Hoy es posible entender el arte y la literatura como *espacios semióticos dinámicos*, diría Barthes, cuya característica principal es su capacidad para generar diferentes respuestas en la recepción. Y es posible, también, comprender la literatura como un *sistema* que desempeña determinadas *funciones* en el marco global de la cultura.

¿Qué diferencia entonces al periodismo de la literatura? Muy poco. Pero ese poco puede ser definitorio. El periodismo debe construirse a partir de lo que yo voy a llamar veracidad verificable: la exigencia explícita y permanente de que cada dato, cada afirmación de hechos, cada registro de voces plasmado en un texto o en un video, un audio, tengan su correspondiente constatación documental. Y que en caso de que no sea así, el lector sea puesto al tanto, fehacientemente, de los permisos ficcionales de que el autor hizo uso.

El uso de figuras retóricas, metáforas, instrumentos, se debe aplicar al servicio de una construcción narrativa subjetivamente honesta, jamás para suplir o suplantar un mal reporte. En cambio, la literatura no requiere de veracidad, porque se construye a partir de la verosimilitud, que es algo muy distinta.

Cuando se hibridan, entendido esto como el proceso de intercambio de características específicas, surge un género que, aunque ha recibido distintas denominaciones a lo largo de los últimos tres siglos, tiene un conjunto de marcas inequívocas, como mostraré a continuación.

CAPÍTULO 2: CARACTERÍSTICAS DE UN *MACROGÉNERO*

2.1 EL PERIODISMO EN LA ERA DE LA *POSTFICCIÓN*

La investigación en torno del uso de recursos expresivos propios de la literatura en el periodismo establece una línea, más o menos coincidente, de textos, individuos y épocas en que el género presentó lo que puede denominarse cimas evolutivas. Según se trate de la visión estadounidense, latinoamericana o europea, se hace mención de determinados textos y periodistas que, sometidos a los diversos análisis propuestos por teóricos o metodólogos, cumplen esencialmente con las características de identidad de este *macrogénero*¹¹.

Para Kramer y Sims, el estilo utilizado por Daniel Defoe en el *Diario del año de la peste* es el antecedente directo de obras que, desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, fueron la impronta de lo que se denominaría *Nuevo Periodismo*. En el trabajo periodístico de Nellie Bly en los años 20, con *10 días en un manicomio*; de James Agee y Walker Evans, en *Elogiemos ahora a hombres famosos*; de Upton Sinclair, con *La Jungla*; de John Steinbeck, con *Los vagabundos de la cosecha* o de John Reed con *10 días que conmovieron al mundo* y *México insurgente*, quienes recogieron el testimonio social y cultural de su entorno con técnicas periodísticas y redactaron su trabajo periodístico utilizando recursos expresivos literarios, están las semillas de lo que años más tarde hicieron Ernst Hemingway con *Enviado Especial*; Julius Fucik con *Reportaje al pie del patíbulo*; John Dos Passos con su trilogía USA, *Paralelo 42*, *El gran dinero* y *1919*; o John Hersey, quien alcanzó una cumbre del género con su obra *Hiroshima*, antecedentes directos del *Nuevo periodismo* compilado por Tom Wolfe¹².

De acuerdo con Kramer, a los integrantes de la generación contemporánea de Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer, Joan Didion, Hunter S. Thompson, Terry Southern, Truman

¹¹ Si bien sería esclarecedor detenernos en el recorrido histórico en torno de la evolución del *macrogénero*, para entender cómo han ocurrido las transformaciones, hacerlo nos desviaría del objetivo principal que es señalar cómo se constituye el discurso periodístico literario o periodístico narrativo en la actualidad, cuáles son sus asideros teóricos y metodológicos, objetivo principal de este trabajo. Remito a los interesados a la bibliografía disponible, donde se establece con más detalles la ruta que aquí se enumera.

¹² El mismo Wolfe, en su ensayo introductorio a *El nuevo periodismo* asume la herencia de la novela realista y lleva su disertación hasta Thomas de Quincey y *Confesiones de un inglés fumador de opio*, *La vida en el Mississippi* de Mark Twain y *Homenaje a Cataluña* de George Orwell. (Wolfe, 2000: 64).

Capote, principalmente, se sumaron otras voces periodístico-literarias que llegan hasta nuestros días.

En la perspectiva latinoamericana, Juan José Hoyos ubica como antecedentes lejanos a los modernistas ya citados por Susana Rotker, José Martí, Rubén Darío, Joaquín María Machado de Assis, Manuel Gutiérrez Nájera, pero también a los periodistas mexicanos que relataron la Revolución de 1910, con Martín Luis Guzmán a la cabeza, a través de su crónica *El águila y la serpiente* y su biografía *Memorias de Pancho Villa*. Esos antecedentes encontraron eco en diversas expresiones literario periodísticas posteriores, como buena parte de los escritores integrantes de la generación literaria conocida como el *Boom*, con Gabriel García Márquez¹³ y Mario Vargas Llosa a la cabeza, quienes tuvieron un paso significativo por el periodismo y trascendieron los territorios de ambos géneros.

A esa generación se sucede otra, encabezada por figuras como Salvador Novo, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis en México, Roberto Arlt, Eduardo Galeano, Tomás Eloy Martínez y Rodolfo Walsh en Argentina, o Germán Castro Caycedo y Plinio Apuleyo Mendoza en Colombia.

En todos los casos, ha aplicado una incapacidad de las teorías formales periodísticas para explicar plenamente la conformación discursiva de esos textos. ¿Dónde está la brecha que marca lo literario de lo periodístico? ¿En qué punto es interpretación y en qué punto no lo es? ¿Dónde está el límite entre veracidad documental y ficción? ¿Cuánto hay de periodismo y cuánto de literatura en algunos de los legendarios textos de estos autores?

Se hace evidente, según explica Chillón, que a partir de los años 70 del siglo XX cobra cada vez mayor resonancia la presencia de nuevos géneros, estilos y modalidades de expresión y comunicación nacidos de la simbiosis entre el documentalismo científico y periodístico y las formas de arte y literatura tradicionales. La división tradicional entre escritura de ficción y escritura de no ficción es cuestionada desde distintos frentes de la actividad literaria y cultural.

Habermas (1986: 197) lo explica así: “las noticias son presentadas, desde el formato hasta el detalle estilístico, como narraciones; cada vez de manera más frecuente se borra la

¹³ El papel que Gabriel García Márquez ha jugado en el impulso continental al periodismo literario, coinciden los autores, ha sido esencial y por lo tanto desborda los límites de este trabajo. En su caso, específico no sólo por su experimentación estilística en el cruce de fronteras periodísticas y literarias, sino con acciones concretas como la creación, en los años 90 de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, puntal del desarrollo periodístico narrativo del continente latinoamericano, que en sí mismo puede constituirse en una vasta investigación.

diferenciación entre hecho y ficción. Las noticias y los informes, incluso los editoriales, recurren a los recursos de la literatura de pasatiempo, mientras que, por otra parte, las colaboraciones literarias se someten de una manera rigurosamente realista a lo existente, captado siempre a través de clichés, y sobrepasan la frontera que separaba novela y reportaje”.

Lo que en el siglo XX es considerado arte y adquiere por ello el carácter de sagrado, de único, de reverenciable, en el siglo XXI pierde toda su aura, como expone Hauser, citado por Chillón (1999: 185): “en nuestra época el prestigio de la estética está siendo minado de muchas maneras. La película documental, la fotografía, las noticias de los periódicos, la novela-reportaje ya no son arte, en absoluto, en el sentido antiguo”. Se transforman pues las antiguas e infranqueables fronteras impuestas entre aquellos desvinculados territorios de lo literario y lo periodístico, cuyas categorías comunes, se acepta, no sólo son de carácter estético sino epistemológico, y con ello se funda una nueva *sensibilidad documental*, como la denomina George Steiner, que trastoca a la literatura y al periodismo, principalmente, pero también a las artes visuales, a las ciencias sociales, a los fenómenos colectivos globales y las formas de producción y consumo culturales: la era de la *Postficción*.

Hay en esta época, dice Steiner (1999: 34), un apetito voraz por lo documental, por lo real, en donde “la mirada del periodista político y social es heredera de la mirada del novelista... muchas de las interpretaciones e informes que nos son ofrecidos sobre las causas de los actos políticos y de la conducta de las personas de renombre caen en las convenciones dramáticas de la novela realista, convenciones reducidas ya a cliché”. Lo que en dos siglos atrás es considerado producto “impuro” o “marginal”, “desclasado” como identifica Rotker de los textos escritos por los modernistas latinoamericanos del siglo XIX, en este siglo alcanza una categoría que Habermas (1986: 198) logra identificar con precisión: “la integración de los ámbitos antes separados, de periodismo y literatura, esto es, de información y raciocinio, por un lado, y de la novelística, por otro, conduce a una verdadera remoción de la realidad, a una mezcla de los diferentes planos de la realidad”.

Ello posibilita que géneros y discursos aparentemente inmutables, disímbolos y contrapuestos puedan conjuntarse para crear nuevas convenciones de expresión comunicativa. Surgen, o en algunos casos se revitalizan y consolidan, géneros de índole explícitamente subjetiva, como el propio *macrogénero periodístico narrativo o periodístico*

literario, y discursos nuevos como el que se funda con el *Periodismo de Inmersión*¹⁴, como se denomina a la producción de noticias en plataformas virtuales de 3D propias de los videojuegos de realidad virtual, en las cuales el usuario o lector adquiere la experiencia informativa de primera mano; el *Ensayo Periodístico-Literario*, que conjunta en un mismo texto las estructuras narrativas propias de la crónica, el reportaje y el ensayo, en una simbiosis entre interpretación periodística, descripción literaria, explicación filosófica y exposición científico social de detalles; el *Cómic Periodístico o Periodismo de Historieta* y la *Novela Gráfica Periodística* que reinterpretan las estrategias comunicativas e interpretativas de la caricatura y el dibujo, con verismo documental y técnicas reporteriles propias del reportaje, para crear historietas de sucesos sin ficción¹⁵; el *Docudrama*, que conjunta las estrategias discursivas cinematográficas (recurriendo por igual a drama, comedia, *cinema noir*, policiaco, incluso fantástico) del reportaje, de la sociología, de la fotografía y las artes visuales; el *Periodismo infográfico*, que reutiliza el diseño y los mapas, gráficos y viñetas, para crear núcleos informativos particulares y específicos que se constituyen en un género en sí mismo; o lo que se autodenomina *Periodismo Arte Objeto*, en el cual se reinterpreta el uso del papel como soporte para la transmisión de noticias y se crean experiencias periodísticas con ambición claramente estilística y sensorial, con el uso de portadas tridimensionales, estímulos tácticos, visuales e incluso olfativos, lo que innegablemente lleva a aceptar como posible y viable la definición del periodismo que Chillón (1999: 431) presenta para esta época: “una profesión intelectual cuya esencia interpretativa hace inevitable la integración dialéctica de la cultura y la capacidad de discernimiento crítico y las habilidades expresivas y técnicas”.

Esta condición multidisciplinar, todavía insipiente en nuestros días, ha de tender a consolidarse, con su respectiva selección natural, en la que puede desaparecer aquello que no logre ser útil o viable, así como también recuperará para el futuro aquellas estructuras que, bajo el predominio de un pensamiento hegemónico y dominante, fueron relegadas o

¹⁴ A falta de información teórica al respecto, conviene remitirse a la fuente original. En: <http://www.immersivejournalism.com>

¹⁵ Sólo como referencia, conviene conocer la argumentación de Sacco sobre uno de estos géneros, el *Cómic Periodístico*: “¿No son los dibujos intrínsecamente subjetivos? La respuesta a ésta última pregunta es sí. Siempre habrá, al presentar el periodismo en forma de cómic, una tensión entre las cosas que pueden verificarse, como una declaración grabada, y las cosas que no pueden verificarse, como un dibujo que pretende representar un suceso particular... un dibujante de cómics toma su dibujo en el momento que él o ella elige. Esta elección convierte al cómic en un medio inherentemente subjetivo”. En: (Sacco, 2012: S/N).

excluidas de la praxis periodística generalizada, como ocurrió hace casi 300 años con lo que hoy empezamos a reconocer como Periodismo Literario o Periodismo Narrativo, cuyos rasgos discursivos específicas, esos recursos expresivos que han sido identificados como propios de lo literario y que se imbrican en el relato periodístico, se especificarán con amplitud a continuación.

2.2 NUEVAS DENOMINACIONES: PERIODISMO LITERARIO - PERIODISMO NARRATIVO

Entender la forma en que el paradigma objetivista y el llamado estilo periodístico fueron limitando las posibilidades estilísticas y expresivas del periodismo, sin perder de vista la definición de éste como un “método de interpretación sucesiva de la realidad”, es fundamental para comprender mucho mejor el espíritu que ha animado la consolidación, cada vez más evidente, del género que se funda a partir de utilizar en el relato periodístico los recursos expresivos considerados como propios de la literatura.

Dice Todorov (1988: 93) que “un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación”, y el advenimiento, el lento tránsito, pero sobre todo la actual consolidación del género que imbrica al periodismo con la literatura, parece ser prueba de ello.

De acuerdo con los primeros estudios sobre su conformación, se le denomina de dos formas: *Periodismo Literario*, como establece una sólida corriente de investigadores, cuyas bases principales están en Estados Unidos y Europa, pioneros en el tema, porque como género cruza indistintamente las fronteras entre periodismo y literatura para conformarse como un híbrido multidisciplinario, macro. *Periodismo Narrativo*, como dice la más joven investigación Latinoamericana, porque su estrategia y objetivo son *narrar* a otros una experiencia humana en todas sus dimensiones y profundidad.

Chillón (1999: 107) define *Periodismo Literario* como aquel género que, en uso pleno de una condición multidisciplinar, recibe aportaciones de los géneros literarios testimoniales – como el diario personal, el relato de viajes, el ensayo, la prosa costumbrista y la literatura epistolar, primordialmente– y también de las modalidades documentales –como las historias de vida y las historias orales–.

Además de abreviar en fuentes como las memorias, las autobiografías, las confesiones, los relatos de experiencias, las semblanzas, los retratos, la novela histórica, el cuento policiaco, las historias cortas y los cuentos, es un *género coetáneo* de la novela realista de ficción, la prosa literaria testimonial y la narrativa científica y la escritura periodística, “facetas distintas pero conexas de un mismo fenómeno cultural y comunicativo de gran alcance: la nueva sensibilidad realista característica de la época moderna”.

Reconociendo el axioma de Chillón¹⁶ sobre la capacidad abarcadora de ese híbrido que no restringe disciplinas, Jorge Miguel Rodríguez y María Angulo (2010: 11) lo catalogan como un *macrogénero*, que agrupa un conjunto de “composiciones que aúnan el rigor del reporterismo, el respeto por el pacto de lectura (el compromiso y el deber del periodista de no inventarse ni un solo dato, ni una escena) y la calidad estética del relato”.

Para Mark Kramer (1985: 21), el *periodismo literario* es aquel en el cual “las artes estilísticas y de construcción narrativa asociadas desde siempre a la literatura de ficción, ayudan a atrapar la fugacidad de los acontecimientos, que es la esencia del periodismo”¹⁷, mientras que para Norman Sims (1984: 08) el género es una combinación precisa y deliberada de “inmersión, voz, exactitud y simbolismo con ambición literaria”¹⁸.

El género del *periodismo literario*, precisa Rodríguez (2012: 29), “adopta todo tipo de géneros y estéticas de la cultura de un tiempo y un espacio. Como periodismo registra todo lo que acontece a la humanidad. Como literatura, como poética, revela el alma del hombre en ese instante de la historia, que es la historia del hombre en todos los instantes de la vida”.

En cuanto a la denominación *Periodismo Narrativo*, su apelativo más recurrente sobre todo en la praxis periodística latinoamericana, Juan José Hoyos (2003: 78) la define como la aplicación de “potentes herramientas narrativas que le permiten abordar la realidad de modo total y transmitirla al lector como una vivencia en la que están involucrados todos los sentidos”. Y son narraciones, porque captan el mundo en toda su complejidad. Resuelven con eficacia el duelo entre la inteligencia y los sentidos.

En el mismo sentido, Mancini (2011: 21) lo explica como “un periodismo que presta más

¹⁶ Es preciso anotar que antes de la teoría de Chillón existió un estudio en torno de la vinculación periodismo-literatura que elaboró, en los años 70, José Acosta Montoro, quien decía que ambas disciplinas “son como la rama y el tronco, que no pueden vivir por separado”(en Acosta Montoro, 1975: 39).

¹⁷ En el original en idioma inglés. La traducción al español es mía.

¹⁸ En el original en idioma inglés. La traducción es mía.

atención a la escritura literaria que a la simple y escueta narración de hechos, que constituye la prerrogativa esencial del periodismo en el sentido moderno del término”.

Para entender aún mejor el concepto, cabe perfectamente incorporar la acentuación que Genette (1978: 115) hace dentro del concepto narración, como referencia específica a lo temporal y a lo dramático de un relato, a partir de lo cual Robles (en González Reyna, 2012: 80) señala que relatar un hecho periodístico significa testimoniarlo y admitir el alto grado de subjetividad que ingresa al discurso, a través de sensaciones y observaciones, así como la utilización de elementos propios de la creación literaria, como escenas, diálogos y monólogos, porque “la narración requiere de la existencia de sucesos relatables para con ellos crear un relato”.

En todo caso, señala López Pan (2010: 97), ambas denominaciones, *Periodismo Narrativo* y *Periodismo Literario*, pueden ser sinónimas, en virtud de que ambas apelan a “la narración periodística” y convocan una cierta intemporalidad y una dimensión humana¹⁹. Es por ello esclarecedora la larga explicación que da al respecto: la hegemonía del *objetivismo* en el periodismo anglosajón durante el siglo XX derivó en una tajante y temprana separación entre periodismo y literatura. Fue con el surgimiento del denominado *Nuevo Periodismo*, en los años 70, que se abrió la discusión teórica sobre la imbricación entre ambas disciplinas. Ello dio paso al nacimiento de una denominación, *Literary Journalism*, que designó el carácter narrativo de los textos periodísticos. “Esa exclusividad de lo narrativo se refleja en los nombres con los que se alude al nuevo género: reportaje de no ficción, literatura de no ficción, no ficción creativa, arte de hechos, novela de no ficción, ficción ensayística, ficción factual, literatura de hechos, literatura no imaginativa”.

Para Chillón, como para el resto de los estudiosos del tema, la adopción de recursos expresivos considerados propios de la literatura no escinde a estos textos de su condición periodística, en tanto que se trata no de un ornamento estilístico ni de un simple recurso para cautivar al lector, “sino una manera absoluta de ver las cosas”. Al respecto, Rodríguez y Angulo dicen que la estética no sólo embellece el relato periodístico, sino que, al detenerse en los detalles que el periodismo tradicional y estandarizado ignora, alcanza una dimensión más humana y, por lo tanto, más real de la historia: “el resultado son crónicas,

¹⁹ Si bien López Pan identifica una sinonimia entre ambos términos, para términos de esta tesis consideré más conveniente utilizar el término inherencia, en virtud de que, si bien ambos tienen condiciones de igualdad y compatibilidad, no significan lo mismo ni designan textos sinónimos.

reportajes, perfiles, artículos, columnas que logran una máxima eficacia periodística, referencial y fáctica al narrar los hechos”.

El traspaso de fronteras, escribe López Pan, es claro y deliberado: “el paso del periodismo a la literatura no es el salto del mundo de los hechos al mundo de las ficciones, sino un cambio del plano del simple registro al plano de la interpretación”. Los hechos narrados en el *periodismo literario* o *periodismo narrativo* interesan, en la medida en que están saturados de humanidad, no de sensacionalismo ni de sensiblería.

Este discernimiento académico, incipiente pero sólido, ya nos permite englobar, para su análisis pleno, todos los géneros, estilos y discursos que se han constituido en distintas épocas a partir de la simbiosis entre lo que denominamos periodismo y lo que denominamos literatura, no sólo en su ámbito puramente discursivo, sino también en lo histórico, temático argumentativo, estilístico, *genológico* y cultural.

Así pues, categorías anteriormente denominadas *literatura de hechos*, *factografía*, *literatura testimonial*, *literatura documental*, *documentalismo poético*, *nuevo periodismo*, *literatura periodística*, *novela de no ficción*, *novela testimonial*, *novela reportaje*, *reportaje novelado*, *novela verité*, *roman verité*, se constituyen ahora como diferentes denominaciones de un mismo fenómeno: el registro de hechos verificables que se relatan mediante el uso de recursos expresivos propios de la literatura: es decir, periodismo literario o periodismo narrativo.

2.3 PRINCIPIO Y AUGE DE UN MACROGÉNERO

Uno de los intentos primordiales de los estudios en torno del *periodismo literario* o *narrativo*, es explicar fehacientemente las diferencias, las fronteras, que separan a una disciplina de otra, así como sus colaboraciones e imbricaciones, sin apelar a los reduccionismos o arcaísmos de los estudios precedentes. Como explica Juan José Hoyos, hoy es teóricamente posible comprobar la influencia que ha ejercido el periodismo en el desarrollo de la literatura a lo largo de casi tres siglos, como es demostrable también el influjo de ésta en los procedimientos narrativos del periodismo moderno.

Respecto de lo primero, Hoyos considera que el periodismo ha aportado a la literatura cinco estrategias fundamentales:

- A) Los métodos específicos de aproximación a la realidad y recolección de datos e información.
- B) La selección de temas, sobre todo de índole social, más cercanos a la vida común de la gente y a sus preocupaciones más llanas.
- C) La adopción de formas narrativas que parecen reproducir, de forma exacta y precisa, la realidad de un individuo o una sociedad.
- D) La selección de medios de difusión, como el folletín o la novela por entregas, que son inherentes al periodismo industrial surgido en el siglo XIX.

Asimismo considera que la literatura ha aportado al periodismo una transposición de estructuras y formas narrativas propias del cuento, la novela y la dramaturgia, que han sido asimiladas dando lugar a variantes narrativas de los géneros tradicionales: la crónica, el reportaje, la entrevista y el perfil.

Eugenio Coseriu (1990: 185), quien ensaya algunas posibles diferencias identificables entre ambos territorios, señala que la incapacidad de los lingüistas para explicar cabalmente la peculiaridad del discurso literario complejiza diferenciarlo del discurso periodístico, más allá de una característica diminuta, pero suficiente: la índole que los origina. “Se trata de discursos; los hechos humanos intencionales no pueden jamás definirse por su estructura, que constituye siempre su causa material, sino que sólo pueden y deben definirse por su finalidad, por su causa final, que en los actos humanos no naturales, es decir no biológicos, sino libres, es siempre lo determinante”.

El discurso informativo y el literario, que pueden llegar a ser considerados como materialmente idénticos, son distintos por su índole, según Coseriu: mientras el discurso informativo tiene una finalidad exterior, instrumental, en tanto que se basa en el conocimiento de ciertos hechos que pretenden ser comunicados a individuos específicos con un fin de utilidad pública, el discurso literario tiene una finalidad interna no exterior, lo que Kant identifica en su *Crítica del juicio* como finalidad sin fin.

Mientras el informativo es un discurso susceptible de ser valorado en función del hecho conocido que refiere, donde se evalúa si ese testimonio se corresponde fehacientemente con el hecho, el discurso literario sólo puede ser juzgado de acuerdo con su propia necesidad interna, con su propia realidad interna, pues carece de pautas exteriores que sean valorativamente válidas.

Una tercera estimación es su criterio de utilidad, que en el caso del discurso informativo es explícito y definitivo, en tanto que selecciona y valora lo comunicado en función de su utilidad, importancia, novedad o pertinencia públicos, mientras que en el discurso literario puede primar una valoración de la importancia humana en general, aún cuando los hechos que se seleccionen sean empíricamente insignificantes.

Por ello, cuando se busca trazar la línea histórica que va de los orígenes históricos del *macrogénero periodístico narrativo o literario* hasta nuestros días, los estudios coinciden en ubicar el momento fundacional hacia la segunda década del siglo XVIII, con la creación del libro *Diario del año de la peste*, que reconstruye los hechos ocurridos durante la epidemia de peste bubónica que azotó la ciudad de Londres en 1665, y mezcla en su *corpus* los recuerdos personales de su autor, el escritor y periodista Daniel Defoe, con testimonios rigurosamente transcritos e interpretados de sobrevivientes, familiares y vecinos.

Defoe ha publicado en 1719 su novela *Robinson Crusoe*, al año siguiente *Las aventuras del Capitán Singleton* y tres años después *Moll Flanders*, pero desde 1704 hasta 1713 ha sido el impulsor, casi en solitario, del periódico económico semanal *Review of affairs of France*, un impreso en la que difunde panfletos, ensayos y polémicas sobre política, comercio, moral y costumbres cotidianas, que logra ser muy influyente en la prensa de opinión posterior en el siglo XVIII y muchos consideran el origen de la prensa especializada en economía en Inglaterra.

Sumamente detallado, el relato del *Diario del año de la peste* se constituye con a través de escenas largamente desarrolladas, diálogos dramáticos colocados profusamente, descripciones minuciosas de lugares, situaciones, personas y ambientes precisos o explícitamente reconstituidos a partir de recuerdos personales, historias contadas por terceros, monólogos interiores, documentos oficiales y personales, que en conjunto logran unir un cúmulo de microhistorias con distintos protagonistas y voces del suceso, con sumarios y reflexiones en primera persona de un narrador testigo, del cual se vale para componer escenas como esta el periodista Defoe (1983: 14):

“¿Qué podría afectar más a un ser en plena posesión de sus facultades, y qué podría causar mayor impresión en un alma, que la vista de un hombre casi desnudo que sale de su casa, o acaso de su lecho, y desemboca en Harrow Alley, en la populosa encrucijada donde se entrecruzan cantidades de avenidas, callejones y, pasajes, en

Butcher Row, en Whitechapel? ¿Qué podría ser más impresionante, digo, que ver a ese pobre hombre en plena calle, zarandeándose y chillando, haciendo extraños gestos, mientras cinco o seis mujeres y otros tantos niños corren tras él, suplicándole por amor de Dios que regrese, e imploran auxilio a los espectadores, pero en vano, porque nadie se atreve a ponerle la mano encima ni siquiera a acercársele? Para mí, que lo veía desde mi ventana, era algo doloroso y lastimoso, pues entretanto el infeliz sufría atrocemente: tenía dos abscesos que no lograban reventar ni supurar. Al parecer, los médicos habían tenido la esperanza de atravesarlos con cáusticos muy violentos, y éstos todavía estaban en su lugar, quemándole la carne como un hierro al rojo. No sé qué fue de aquel hombre, pero pienso que continuó deambulando así hasta que cayó y murió”.

A lo largo de todo el documento, el observador minucioso puede descubrir descripciones, explicaciones, reflexiones, planteamiento de interrogantes, observación minuciosa e información abundante. Sobre todo información, tal como se entiende esto en su sentido moderno, es decir contemporáneo: acumulación de conocimiento de diversas fuentes, datos verificables extraídos de documentación oficial, que ayudan a entender un suceso noticioso, un acontecer social en el cual las voces de testigos, cuya expresión verbal originaria, es potentemente respetada en la transcripción.

Considerada una obra tardía, escrita en 1722, cuando Defoe casi roza los 60 años de vida, el *Diario del año de la peste*, como afirma Hoyos (2003: 56), “revela el esfuerzo del escritor por conjugar la exigencia del rigor informativo con la de construir un relato novelado en el que los datos, el testimonio, los ambientes y los personajes adquiriesen relieve, volumen y densidad”.

Defoe dota de una perspectiva periodística a su relato de hechos ocurridos casi sesenta años atrás: al tiempo que hace preguntas específicas a los testigos, realiza encuestas y recopila minuciosamente datos que luego cruza, analiza y coloca en perspectiva, además de emplear abundante documentación oficial, registros estadísticos, actas, bitácoras, versiones de otros autores e informes gubernamentales que, en algunos casos, incluso reproduce íntegramente en el cuerpo de la narración para consolidar no su verosimilitud, sino su veracidad, signo inequívoco de la aspiración más alta de este texto (1983: 99):

Gracias a los medios arbitrados –ya algunas casas habían sido cerradas y algunas

personas reclusas en el hospital existente más allá de Bunhill Fields, camino a Islington— mientras morían cerca de mil por semana en total, el número de muertos sólo ascendía a veintiocho dentro de la City, que relativamente se conservó más saludable que cualquier otro lugar durante el tiempo que duró la infección.

Como señalé, esas ordenanzas de mi Lord Mayor se publicaron a fines de junio, y entraron en vigencia a partir del 1 de julio. Eran las siguientes:

ÓRDENES PREPARADAS Y PUBLICADAS POR EL LORD MAYOR Y LOS CONCEJALES DE LA CITY DE LONDRES CONCERNIENTES AL CONTACTO DE LA PESTE, 1665.

«EN VISTA de que en el reinado de nuestro difunto soberano, el Rey Jaime, de feliz memoria, se levantó un Acta para la ayuda caritativa y la disposición de personas contagiadas de la peste, por la que se concedió autoridad a los jueces de paz, alcaldes, alguaciles y otros funcionarios superiores a nombrar dentro de sus varios límites examinadores, investigadores, guardias, cuidadores y enterradores para las personas y lugares contaminados y tomarles juramento para la ejecución de sus cargos. Y el mismo estatuto autorizaba también el otorgamiento de otras directivas que según ellos resultaran apropiadas para la actual necesidad. Después de otorgarle una consideración especial se piensa ahora muy urgente para prevenir y evitar el contagio de la enfermedad (si así pluguiera a Dios Todopoderoso) que fueran nombrados los siguientes funcionarios, y las órdenes emitidas a continuación fueran cuidadosamente observadas».

A pesar de la imprecisión de algunos datos, como anota Acosta Montoro (1980: 60) del texto de Defoe, es posible destacar “la impresionante narración crítica, el documento periodístico que logra, en cuanto que refleja extraordinariamente una época, unas relaciones humanas, uno de los frescos más espeluznantes con que el hombre haya pintado por escrito la convulsión trágica de una gran ciudad”.

Defoe es considerado el pionero de este género, porque reconstruye los sucesos de la peste en Londres y los relata con una estructura que ha utilizado para el relato de sus historias de ficción, un mecanismo identificado por Martí de Riquer y José María Valverde (1984: 379) como un híbrido en el cual la frontera entre periodismo y literatura es borrosa: “Defoe, en sus obras más famosas, quiere dar como reportaje auténtico, en primera persona, lo que de

hecho era elaboración indirecta sobre observaciones y testimonios; pero también le ocurre que lo que era documento directo se tomó como invención”.

En todo caso, dice Chillón (1999: 234), Defoe no se constituye como ejemplo único²⁰, sino como el representante más significativo de un fenómeno que se expande por Europa, aunque muy lentamente, durante el resto de ese siglo y sobre todo en el siguiente, cuando surge con fuerza la sensibilidad realista como forma de percibir y narrar el mundo, sintetizada en una aspiración: “el realismo pretende la reproducción exacta, completa, sincera, del ambiente social y de la época en que vivimos. Esta reproducción debe ser lo más sencilla posible para que todos la comprendan”.

Atenta a la captación de las palpitations de los nuevos tiempos, más allá de ser un género o un estilo, la sensibilidad realista se asume como la actitud estética y cognoscitiva con que se ha de alcanzar lo que Aristóteles y Platón denominaron *mimesis*, la representación verosímil de la realidad como forma del arte, la voluntad de simular en una obra el entorno real de la forma más creíble que pueda conseguirse. Buena parte de la novela realista del siglo XIX recupera esas aspiraciones e incorpora al arte literario la conciencia histórica y social de su entorno, un afán de representación de lo verdadero. De Balzac a Dickens, pero sobre todo con quien se considera el más grande de su tiempo, Flaubert, piedra angular de la novela moderna, el realismo abreva de las preocupaciones de su época, del desarrollo artístico, de las convulsiones sociales, para ocuparse de problemas externos e internos del individuo, presentando situaciones y personajes comunes, erigiéndose en fuente de primer orden para conocer su presente histórico y tocando con ello también al periodismo.

Otro detalle que contribuye a acercar ambas disciplinas a partir de entonces es el hecho de que una buena parte de los autores realistas tienen su primer contacto público en la prensa popular. Ahí se identifica por primera vez la asociación tácita, sistemática y relevante del periodismo y la literatura, no como una mera convención instrumental, sino como una forma específica y conjunta de ver el mundo. Se nutren recíprocamente de visiones y mecanismos de construcción discursivos, que caminan paralelos, cuando no imbricados, por un buen tiempo. Dice Flaubert: “*el estilo es una manera absoluta de ver las cosas*”.

²⁰ En esta misma línea se revalora el trabajo periodístico literario del italiano Alessandro Manzoni, un autor de gran renombre en Europa pero escasamente conocido en México, quien en la obra *Historia de la columna infame* reconstruye, con información documental, hechos sociales que trastocaron la vida pública de Roma en ese siglo. Al igual que Defoe, Manzoni recurre a la utilización de recursos literarios para cimentar su visión genuinamente periodística.

2.4 DOS SIGLOS EN MÉXICO Y AMÉRICA LATINA

América Latina no escapa a esa influencia²¹. Sin llegar a definirlo como *periodismo narrativo* o *periodismo literario*, Susana Rotker (2005: 226) habla de un género híbrido que surge en esta región a mediados del siglo XIX. La crónica modernista. Un *producto transgresor*, como le dice, que se centra en la narración periodística de detalles menores de la vida cotidiana, en el modo mismo de narrar ello, que irrumpe en lo subjetivo, no respeta el orden cronológico pero al mismo tiempo se niega a inventar hechos, pero establece un pacto de lectura para esa rupturista manera de reproducir la realidad: “no significa que su subjetividad traicione el referente real, sino que se le acerca de otro modo, para redescubrirlo en su esencia, no en la gastada confianza de la exterioridad”. Dicho de otro modo, aunque parezca increíble lo que se narra, es un acontecimiento real. Un hecho. Una noticia o la interpretación abarcadora y totalizante de ésta.

La crónica modernista latinoamericana, cuyos representantes más emblemáticos son José Martí, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera y Joaquim María Machado de Assis, surge justo en la época en que comienzan a definirse y separarse los espacios propios del discurso periodístico y el discurso literario, cuando “la literatura se descubre en la esfera estética, mientras que el periodismo recurre a la premisa de ser el testimonio objetivo de hechos fundamentales del presente” (Rotker, 2005: 225).

Ellos mismos, los modernistas, se reconocen intérpretes de su entorno social y de su presente cambiante, inasible, vertiginoso, al mismo tiempo que, *desclasados*, sometidos al vértigo constante con un horizonte en perpetuo cambio e inestabilidad, según los define Rotker, atestiguan el trastocamiento de paradigmas y la volatilidad que les depara el desarrollo industrial de su época. Está ahí, recién llegado de Inglaterra y Estados Unidos, un novedoso modelo de periodismo surgido tras el telégrafo, que tiene en la llamada *pirámide invertida* su principal instrumento, pero ellos vuelcan en los periódicos su propia turbación, todo su azoro, con las herramientas que toman de la literatura.

En las mismas décadas que se cimenta el trabajo de los modernistas, se consolida la recién nacida agencia de noticias *Associated Press*, que obliga a la insipiente industria a buscar un

²¹ Es por demás esclarecedor recorrer el camino que traza Chillón para establecer lo que llama “nacimiento coetáneo” de periodismo y novela moderna, que no amplió en este trabajo para no desviarme del objetivo principal, que es reconocer la simbiosis entre uno y otro territorios, como marco constituyente del *periodismo narrativo* o *periodismo literario*.

modelo idóneo de texto, breve, conciso, sólo de hechos y sin elementos valorativos, publicable en cualquier diario del mundo interesado por éste, redactado incluso por personas no formadas como escritores. Este modelo, lo hemos visto antes, responde a un cuestionario sencillo, a las seis dobleús: what, who, how, when, where, why; permite una jerarquización efectiva que hace llegar a los periódicos los datos más importantes, aún cuando existen los constantes inconvenientes técnicos de las líneas telegráficas que interrumpen sus transmisiones.

Ellos, los modernistas, por tanto se asumen como habitantes de una tierra de nadie: “la tarea de un literato en un diario, es penosa sobremanera. Primero, los recelos de los periodistas. El *repórter* se siente usurpado, y con razón. El literato puede hacer un reportaje: el reporter no puede tener eso que se llama sencillamente estilo. En resumen: debe pagarse al literato por calidad, al periodista por cantidad: sea aquella de arte, de idea, ésta de información”.

Logran salvar las resistencias ideológicas, comerciales y políticas de los dueños de los periódicos en que comienzan a colaborar y, al mismo tiempo, se hacen distinguir de los *repórters*, sin perder de vista la cercanía entre periodista y escritor: “Séneca es un periodista. Montaigne y de Maistre son periodistas, en un amplio sentido de la palabra. Todos los observadores y comentaristas de la vida han sido periodistas. Ahora, si os referís simplemente a la parte mecánica del oficio moderno, quedaríamos en que tan sólo merecerían el nombre de periodistas los *repórters* comerciales, los de los sucesos diarios”, escribe Darío (1923: 67), para completar: “el periodista que escribe con amor lo que escribe, no es sino un escritor como otro cualquiera. Solamente merece la indiferencia y el olvido aquel que, premeditadamente, se propone escribir, para el instante, palabras sin lastre e ideas sin sangre”.

Su trabajo limítrofe, marginado y marginal, “no es tomado en serio ni por la institución periodística ni por la institución literaria, por el hecho de que sus productos no se encuentran definitivamente dentro de ninguna de éstas”, como explica Rotker (2006: 226), pues la estética que propone sobrepasa los esquemas vigentes, al relacionar elementos del lenguaje y la representación de la realidad, la escritura y la voz propia.

Hoyos ubica a los modernistas como antecedentes lejanos de periodistas que les sucedieron: los mexicanos que relataron la Revolución de 1910, con Martín Luis Guzmán al frente, quien a través de *El águila y la serpiente* y *Memorias de Pancho Villa* sembró las semillas

de un estilo mexicano, en el que las fronteras de realidad y ficción son aún más difusas, pero identificables.

Es el camino que recorrieron las expresiones literario periodísticas que subsistieron a la industrialización del periodismo en nuestra región, el que anduvieron los escritores integrantes de la generación literaria conocida como el *Boom*, con Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa a la cabeza, quienes tuvieron un paso significativo por el periodismo y trascendieron los territorios de ambos géneros.

Es conveniente redimensionar el papel fundamental de obras surgidas de la hibridación periodístico literaria, en autores como Ricardo Garibay, quien en toda regla supone la marca contemporánea del perfil periodístico literario mexicano con *Las glorias del gran Pías*; o de Elena Poniatowska, cuya *Noche de Tlatelolco* es una crónica periodístico literaria que recurre magistralmente, quizá de forma intuitiva, a lo que se conoce como *Efecto Rashomon*, (hacer del entramado minucioso de testimonios plurívocos el eje narrativo de la historia); o de Héctor Aguilar Camín, cuyo libro *La Guerra de Galio* funde verismo documental con ficción, para mostrar una verdad escondida entre estructuras discursivas que se superponen.

De ellos abrevaron, deliberada o intuitivamente, las generaciones posteriores de periodistas mexicanos que han posado un pie en el terreno de lo periodístico y otro en el terreno de lo literario, de Blanche Petrich a Alejandro Almazán; de Fabricio Mejía a Diego Enrique Osorno; de Hermann Bellinghausen a Magali Tercero, de Héctor de Mauleón a Marcela Turati; de Humberto Ríos a Daniela Rea: el dato periodístico y la intensidad estética en conjunción precisa, como forma de interpretar el presente que habitan.

Un estudio minucioso, en fin, puede encontrar que *A ustedes les consta* (Era, 2006) la legendaria antología de Carlos Monsiváis, él mismo un de los más extraordinarios maestros del híbrido periodístico literario, no es sino una síntesis del cruce transversal que ha hecho el periodismo mexicano en los géneros literarios. Y su magistral resulta: crónicas, reportajes, ensayos, entrevistas, perfiles, cuadros costumbristas, que merecen una denominación precisa.

2.5. APORTACIONES DE LA LITERATURA AL PERIODISMO

Una vez reconocido el espacio de la teoría periodística en que es idóneo ubicar al periodismo narrativo o literario, y ya entendido éste como un *macrogénero* de carácter multidisciplinario que interpreta, con recursos propios de la literatura, los sucesos periodísticos elegidos, es pertinente reconocer ahora sus rasgos más sobresalientes. Aquellos elementos de identidad que le dotan de singularidad, de características específicas e inconfundibles, en cuanto a su composición, su forma, su ética y alcances.

Para ello, es preciso identificar primero que los textos periodístico-literarios son, esencialmente, productos periodísticos que están compuestos de elementos propios de la literatura, que también pueden denominarse escritos literarios con una función informativa, según afirma López Pan (1996: 123) y que, desde esa perspectiva, ofrecen a sus receptores:

“el placer de leer trabajos creativos en los que abundan recursos lingüísticos propios de una obra literaria, aunque informan sobre asuntos de candente actualidad. Es literatura, pues lo importante es la belleza del texto, pero también es periodismo, ya que no abandona su función informativa, por lo que no es adecuado afirmar que un escrito es periodístico o es literario pero no ambas cosas a la vez, ya que hay textos en los que la literatura y el periodismo se abrazan”.

Para reconocerlos plenamente, para diferenciarlos y justipreciarlos ante sus contrapartes periodísticos tradicionales, Hoyos (2003: 4-5) propone un sencillo modelo comparativo, que considero muy conveniente pormenorizar: parte de identificar empíricamente las diferencias entre lo que él denomina el *estilo tradicional* y el *estilo narrativo*, a partir de la lectura y descripción empírica de dos textos periodísticos que versan sobre un mismo suceso: la llegada del hombre a la Luna.

Ambos textos han sido redactados en el mismo lugar, la sala de prensa del Centro Espacial Houston, en Texas, Estados Unidos, entre el 19 y el 21 de julio del año 1969. El primero de estos, redactado por el periodista estadounidense Al Rossiter Jr., corresponsal de la agencia de noticias United Press International:

Centro Espacial de Houston, julio 21 (UPI).- Los astronautas Neil Armstrong y Edwin Aldrin coronaron hoy lunes con rotundo éxito la más audaz empresa espacial jamás intentada por el hombre, permaneciendo dos horas y diez minutos en la

superficie de la Luna en un "gigantesco salto" hacia la conquista del universo. Armstrong, un ingeniero civil de 38 años, fue el primer hombre en posar sus pies en la faz del satélite natural de la tierra a las 9.56.20 (hora de Colombia), y regresó al interior de su módulo lunar a las 12.09'32 a. m., tras su portentosa hazaña.

Aldrin lo había precedido en la marcha ascendente por la escalera de aluminio hacia el módulo y tan pronto como el comandante de la expedición traspuso la escotilla, esta fue cerrada y comenzó a aumentarse la presión interna de la cabina para que los exploradores lunares pudieran quitarse los pesados uniformes espaciales que les habían permitido vivir en el hostil y prohibido ambiente del satélite durante aproximadamente 130 minutos.

Durante ese período, los dos hombres que se reclamaron representantes de toda la humanidad amante de la paz, caminaron y trabajaron casi sin interrupción, mientras millones de personas seguían sus movimientos, merced a una transmisión de televisión "en vivo". Ambos "saltaron como canguros" para demostrar las maravillas de que son capaces los músculos de los humanos en la superficie del satélite, cuya gravedad es apenas un sexto de la terrestre; realizaron experimentos científicos, recogieron muestras del terreno lunar e izaron una bandera de los Estados Unidos y hablaron por teléfono con el presidente de su país, Richard M. Nixon, quien los aplaudió por haber compartido con todos los pueblos de la tierra un "momento sin parangón".

Armstrong y Aldrin llegaron a la superficie lunar a bordo del vehículo de alunizaje "Águila" a las 4.11.45 p. m. (20.17.45 GMT) del domingo, después de haber completado todas las maniobras de acceso a la meta con la misma perfección con que desarrollaron su impecable vuelo desde la tierra".

La noticia de la agencia UPI, impecablemente construida bajo el paradigma objetivista tradicional, cumple con su cometido: informa puntualmente de un suceso específico e histórico, a partir de un cumplimiento cabal de la estructura *piramidal*. La noticia se recibe, se entiende y se asimila.

Hoyos (2003: 6-9) propone comparar este texto con uno publicado semanas después del alunizaje, por la revista *L'Europeo*, autoría de la periodista italiana Oriana Fallaci:

Había pasado aquella última noche durante la cual ni siquiera Armstrong, Aldrin y Collins pudieron dormir bien y se adormilaron poco más de unas cuatro horas –según los datos proporcionados por los cerebros electrónicos que a bordo le relataban todo al centro de control-, la noche del sábado, 19 de julio, y domingo, 20 de julio. Los tres astronautas se habían despertado a las cinco de la mañana, hora de Houston, después de haber orbitado la otra cara de la Luna, e inmediatamente empezó el diálogo técnico, parámetros, trayectorias y constantes, conducido por el ‘Capsule Communicator’, que, por el momento, era el astronauta Ron Evans; y después de aquel diálogo siguió la lectura de las noticias terrestres, acogida con frialdad casi malhumorada. “Bttzz, tu hijo Andy ha estado ayer en la NASA por la tarde, y su tío Bob le ha llevado también a visitar el laborato...”. –Gracias– le interrumpió secamente Aldrin. Ninguna noticia parecía interesarle, divertirle, conmoverle; ni siquiera la noticia de que en todas las iglesias del mundo se rogaba por ellos y de que Nixon había ordenado una función especial en la Casa Blanca, o de que su equipo preferido de baseball, la National League, se disponía a jugar en Washington con la American League, o de que el título de Miss Universo había sido ganado por una filipina de dieciocho años, venciendo a Miss Finlandia y a Miss Australia. Se había descongelado un poco solamente cuando Ron Evans contó la leyenda de Ghan Go. ‘Atentos: la muchacha es china y se llama Ghan Go. Vive en la Luna desde hace cuatro mil años; robó a su marido la píldora de la inmortalidad. Es fácil encontrarla, porque está siempre con un gran conejo entre los brazos, a la sombra del árbol de la canela’. Con su voz de piedra, Aldrin había respondido: ‘Okey, Ron. Trataremos de encontrar a la chica del conejo’”.

Había llegado el domingo, que no era un domingo como los demás, esto es, despreocupado, relajado, festivo. A las ocho, en lugar de los habituales programas de Quizz, la televisión había empezado servicios especiales que daban la imagen de nuestra galaxia, de la vía Láctea, de nuestro sistema solar, mientras que una voz leía el Génesis: "Y en el principio, Dios creó el Cielo y la Tierra. Y la Tierra estaba vacía y sin forma. Y las tinieblas estaban suspendidas sobre el Cielo y la Tierra...". Por lo demás, muchos citaban aquella mañana el Génesis, sacerdotes católicos y sacerdotes presbiterianos, metodistas, episcopalianos. En Houston las iglesias estaban llenas;

empleados de la NASA, científicos, astronautas. Hubo un instante en que la tecnología para infundir a los hombres confianza en sí mismos, y su sabiduría se deshacía en debilidad.

Los veáis entrar y salir de las iglesias a aquellos hombres compungidos, tensos por la preocupación 'La angustia se había agravado por un cielo lívido que presagiaba lluvia, y hacia el mediodía cayó un chaparrón rabioso de mal augurio. Nadie se sentía optimista, tranquilo. En el edificio en donde la NASA albergaba la sala de la prensa' los periodistas paseaban impacientes. Uno repetía: "No sé escribir esto; no sé escribirlo. No es una historia de periodistas; haría falta un Homero".

A partir de una comparación impresionista, en la que juegan un rol importante su propia experiencia reporteril y su observación como académico, Hoyos establece algunos rasgos iniciales: en el texto de la agencia UPI, Rossiter Jr. informa puntualmente del acontecimiento principal, que está sintetizado en las primeras líneas. Emplea un lenguaje preciso, resumido con pocas palabras, con un estilo directo e impersonal. Los detalles más esenciales están ahí, sin que se añada otro tipo de elementos, significativos o no. En este texto no hay, en ningún sentido, lo que se conoce como drama o suspenso.

En el caso del texto de *L'Europeo*, desde el primer párrafo Hoyos identifica un muy diferente orden de priorización de los datos: no se menciona el acontecimiento principal, ni se hace mención de los datos noticiosos que tradicionalmente se consideran esenciales. Hay también una profusión de detalles aparentemente accesorios, hasta banales, circunstanciales o periféricos. Hay una voz personal que relata los sucesos, opina y se conmueve. Y hay muchos giros, de un punto geográfico a otro, de un estado de ánimo a otro, de una situación a otra aparentemente sin conexión, de un momento cronológico a otro. Como si todo fuera una serie de unidades extendidas, alargadas y colocadas deliberadamente justo al modo inverso de lo marcado por la ortodoxia del *estilo informativo*: dramatismo y suspenso en medio de datos informativos.

Mediante una identificación preliminar, Hoyos propone una serie de diferencias fundamentales entre el periodismo tradicional y el periodismo literario o narrativo, que presento en el siguiente cuadro:

| CUADRO DE DIFERENCIAS | | |
|-----------------------|--|---|
| | TRADICIONAL | LITERARIO O NARRATIVO |
| ORDEN CRONOLÓGICO | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Lo destruye. ➤ Tiempo y espacio son sólo datos, valores numéricos. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Lo reconstruye y recrea a su antojo. ➤ El tiempo es parte fundamental del suceso. |
| TENSIÓN NARRATIVA | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se elimina. ➤ Entrega toda la información en los primeros párrafos. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ La dosifica. ➤ Crea diversos climas y momentos de tensión narrativa. |
| DETALLES | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Elimina detalles periféricos, que considera innecesarios. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Acumula detalles de toda índole |
| FUENTES | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se enuncia a las personas sólo con sus nombres, cargos o actividades específicas. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se convierten en <i>personajes</i> con emociones, características físicas y psicológicas, carácter, sentimientos. |
| CITAS | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se utiliza una selección de citas con un muy acotado estilo de entrecomillado. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Reproduce diálogos enteros, donde se intenta reflejar la verbalidad de cada expresión, inflexión, titubeo particular. |
| ESCENAS | <ul style="list-style-type: none"> ➤ No existen. se presenta un resumen de hechos enunciados por el narrador. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Recurre a la presentación de hechos escena por escena. |
| PUNTO DE VISTA | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Utiliza un punto de vista, <i>objetivo</i> e impersonal, en general la tercera persona del singular, llamado <i>estilo periodístico</i>. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Explora las posibilidades de los tiempos gramaticales, en función de su proximidad o el grado de profundización del hecho. |
| CONTEXTO | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Suprime o sintetiza al máximo el contexto. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Utiliza el contexto como marco de la acción, por el pasado, por los antecedentes, el ambiente y la vida de los <i>personajes</i>. |

Así, Hoyos establece que ambos textos periodísticos, igualmente valiosos para informar de un hecho, difieren en su extensión y en su estilo de presentación de los sucesos, pero principalmente son distintos en cuanto al orden cronológico del relato, a los detalles que son significativos para un periodista y para otro, en la profundidad con que se enfatiza cierto tipo de información y en el punto de vista que utiliza cada reportero para dar cuenta del hecho.

En esencia, las características del *estilo narrativo* que identifica Hoyos logran recoger, y potenciar, los grandes rasgos visualizados por Tom Wolfe en los textos de la generación de periodistas y escritores estadounidenses que él mismo bautiza como *Nuevo Periodismo* -a su vez herederos de la herencia realista-, en la cual los productos periodísticos, adquieren una “dimensión estética” (Wolfe, 2000: 21-26):

“en un artículo, en periodismo se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialogismos del ensayo, hasta el monólogo interior, y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente o dentro de un espacio relativamente breve... para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva”.

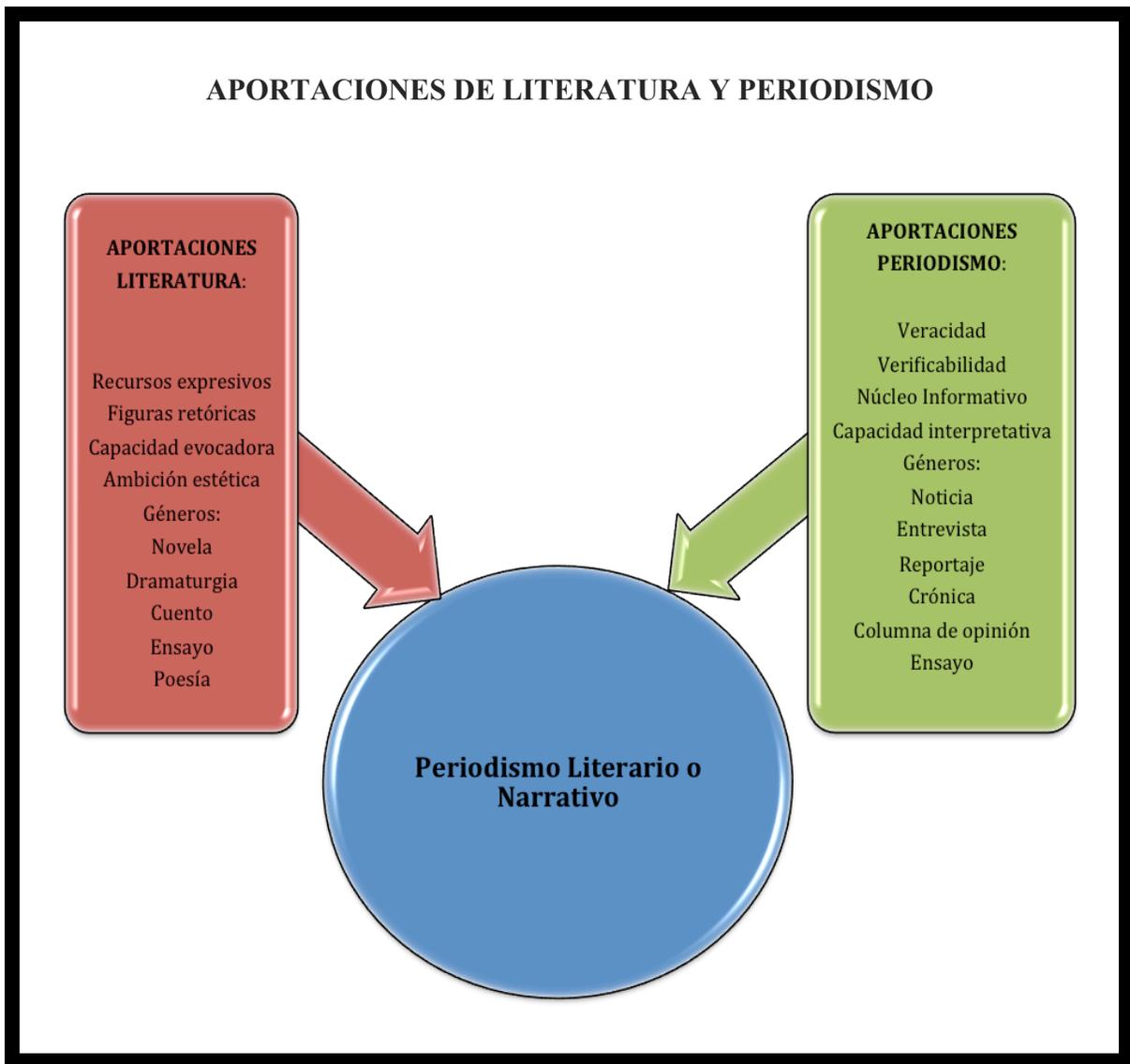
A base de instinto más que de teoría, a base de improvisación, de tanteo, como le denomina, los *Nuevos Periodistas* comienzan a descubrir, y sobre todo a aplicar al periodismo, los procedimientos que le confieren su fuerza única a la novela realista, su realidad concreta, su comunicación emotiva, su capacidad para apasionar o absorber, según Wolfe (2000: 50-56):

- ❖ La reconstrucción de los hechos escena por escena, sin recurrir a la mera narración histórica, para hacer a los lectores testigos de escenas concretas de la vida de otra persona a medida que éstas se producen.
- ❖ El registro total de los diálogos, que además de captar de forma más completa al lector, al mismo tiempo afirma y sitúa al personaje con mayor rapidez y eficacia que cualquiera otro método.
- ❖ La presentación de personajes, en primera, segunda o tercera personas, para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del protagonista del texto y experimentar la realidad emotiva.
- ❖ Presentación de detalles de las más diversas índoles, desde simbólicos de la vida de las personas, como vestuario, época, situación geográfica, económica, costumbres cotidianas, expresiones, hasta aquellos que permitan el realismo del suceso.

Al respecto, Sims (1984: 14) explica que para crear el periodismo narrativo se requiere la puesta en práctica de técnicas reporteriles distintas de las que se utilizan para el reporte tradicional: se requiere *inmersión*, “que se mueve en las aguas del periodismo y la

etnografía. Inmersión, a la que se llega por un deseo incontenible de saber todo sobre un tema”.

Es posible establecer un conjunto de características que aportan, tanto la al periodismo literario o narrativo tanto la literatura como el periodismo, como puede apreciarse en el siguiente cuadro:



Estos recursos expresivos identificados con la literatura, a saber: la descripción, la narración, los diálogos, la argumentación, la observación, la reproducción, la explicación, las modalidades de estilo, de composición, la referencialidad, los puntos de vista, la inmersión, los usos simbólicos y las figuras retóricas, nos permiten crear textos periodísticos con profundas raíces literarias.

Aunque explícitamente ninguno de los autores establece un señalamiento respecto de qué géneros periodísticos tradicionales se pueden transformar en el género literario, Chillón (1999: 427) señala que el periodismo literario o narrativo “permite considerar los géneros periodísticos como convenciones discursivas sometidas a cambio permanente, en virtud de transformaciones históricas de las formas culturales de producción y consumo y no simplemente como instituciones estáticas e inmutables”. No es que los géneros periodísticos estén desapareciendo, acota, sino la teoría periodística que los circunscribe prescriptivamente.

Hoy, pues, la noticia es ese relato breve y escueto de sucesos verificables que señalan los manuales de periodismo de los años 70 y 80, pero también la pieza de interpretación personal de quien enuncia un suceso documentado a partir de una o muchas voces.

La entrevista es el intercambio verbal entre un entrevistado y sus entrevistadores, pero también la génesis del perfil, que Belén de Rosendo Klecker (2010: 14) identifica como “un tipo de texto en el que se cuenta quién es alguien de actualidad desde un enfoque periodístico”, pero que se significa por ser aquel género en el cual el periodista “se acerca a la persona, la mira desde todos los ángulos, la observa, la tantea, la escucha, le pregunta, la disecciona, la entiende, la critica, la contextualiza, la relaciona, la analiza y, finalmente, la representa en un texto donde queda justificado su interés informativo”.

En los últimos años, con la reactivación de los géneros narrativos del periodismo, pareciera existir la conciencia de que el lector necesita historias bien contadas, redondas, humanas, completas en su información y perdurables por su propuesta estética.

Se habla, dice Sims, de la construcción de una estructura textual específica, distinta del *noteo tradicional*, mediante la construcción de una voz periodística personal, del establecimiento de reglas específicas del género y de una responsabilidad profesional inherente al hecho de inmiscuirse a profundidad en la esencia de los sucesos, cuyos ejes fundamentales se enuncian a continuación:

ELEMENTOS DE TEXTOS PERIODÍSTICO LITERARIOS O NARRATIVO

1. Acumulación de detalles:

Crea atmósferas ricas y absorbentes, con un retrato minucioso de personajes, ambientes, situaciones, contextos.

- **Ámbito individual:** Hábitos, gestos, modales, costumbres, vestimenta, expresiones, formas de pensar, movimientos, gestos, detalles simbólicos del *personaje noticia*.
- **Ámbito espacial:** estilos de mobiliario, iluminación, área que rodea, clima, temperatura, gente, descripciones generales: detalles e imágenes con los 5 sentidos, no adjetivos.

2. Recreación de diálogos:

El lector tiene la ilusión de que se es testigo de la plática entre los involucrados, los escucha, los siente.

- Presentar, sin resúmenes, la totalidad de la conversación, respetando la expresión de los involucrados.
- Se trata de conservar fielmente la particularidad del lenguaje hablado, con sus repeticiones, pausas, inflexiones, frases a medio terminar, énfasis...

3. Conversión de fuentes en personajes:

Logra reflejar la condición humana de las noticias y los sucesos.

- Elegir un “personaje” para narrar la historia.
- Presentar los pensamientos, emociones, sensaciones, como si el lector mismo los sintiera.
- Dirigir preguntas informativas tradicionales hacia el pensamiento y las emociones del entrevistado. Humanizarlo.

4. Elección de la voz narrativa:

Permite definir al narrador y crear nuevas voces periodísticas

- **En primera persona:** narrador protagonista o personaje secundario: Presenta pensamientos, emociones, sensaciones, que atestiguó o vivió.
- **En segunda persona:** narrador opinativo: Presenta el suceso como una especie de Dios que editorializa y explica. El lector siente que es el destinatario.
- **En tercera persona:** narrador omnisciente: Todo lo sabe. narrador testigo: Sabe lo que le dicen los otros. Observa, anota, cuenta.

5. Presentar escenas:

Reemplazar la narración cronológica tradicional por un trabajo abarcador del suceso.

- Presentar los hechos al lector, televidente, escucha, tal como si sucedieran ante sus ojos.
- Reconstruir un suceso con un trabajo reporterial distinto y profundo.
- Conjuntar los elementos enumerados antes, para crear un todo.

Desde la perspectiva de Hoyos (2003: 26), gran parte del éxito de los escritores de reportajes, perfiles y crónicas de hoy, depende de saber captar la esencia de los sucesos y personajes a través de las escenas. Reconocer los matices y acciones que se derivan de la relación de *la fuente* con el entorno, resulta de importancia para contar mejor los hechos.

El hombre es producto del espacio que ocupa y de la relación con quienes le rodean, así como ese espacio y esa gente están también condicionados por el carácter. Para encontrar la esencia de todo ello, propone Hoyos conversar con muchas fuentes, ver actuar al sujeto de interés, mostrar sus acciones y recrear sus atmósferas. En síntesis: reconstruir una escena.

Talense considera que las escenas dan credibilidad. Como lector, resulta más creíble ver al *personaje* de la historia organizando las pastillas dentro del botiquín que recibir simplemente la información de que es un tipo hipocondríaco. Todas las narraciones aspiran a ser una representación de la vida, nos recuerda Hoyos. Y para lograr esa representación, nada mejor que la escena.

Como hace la dramaturgia, que de acuerdo con Urtusástegui (2003: 18) es “una forma de la literatura y del cine – aplicable también a los géneros narrativos del periodismo – que enfoca las acciones de los personajes en un tiempo y un espacio determinados”. Así, la dramaturgia se consolida con base en verbos conjugados, es decir, acciones. La expresión mínima de la dramaturgia es la escena. La escena es una estructura narrativa compuesta por una unidad de tiempo, acción y lugar. Su composición no sólo debe ser estética sino también funcional: no es el entorno como adorno sino como parte de la vida, de las cosas que ocurren. Si hay un jarrón no es sólo porque se ve bonito sino porque está relacionado con lo que yo hago como personaje.

De acuerdo con esa noción, narrar a través de escenas es una manera de hacer visibles a los *personajes* periodísticos. De acercarlos a los lectores. Su estructura básica puede dividirse en los siguientes puntos:

- Toda escena contiene un tiempo (lo que dura)
- Toda escena contiene una acción (lo que pasa)
- Toda escena contiene un espacio (el lugar en el que ocurre)
- Toda escena tiene un ritmo propio, que es lento o rápido.

El concepto de escenificación, vale decir, procede de la literatura inglesa. Consiste, dice Hoyos (2003: 127), en “presentar los hechos ante el lector como si él los estuviera viendo con sus propios ojos”.

El recurso de las escenas es atinado, dice, cuando se ha sido testigo de las situaciones, cuando las acciones han ocurrido frente a los ojos del periodista.

El concepto inmersión comenzó a utilizarse a partir del *Nuevo Periodismo* y se refiere a la necesidad de sumergirse en los sucesos, de hundirse en el trabajo de campo tanto tiempo como sea necesario para aprehender la realidad en forma cabal, según explica Sims: para la mayor parte de los temas periodistas literarios, la comprensión empieza con un contacto emocional, que sin embargo pronto lleva a inmersión.

Por ello es clave la inmersión, pues es lo que permite estar frente al objeto de nuestra investigación el tiempo indispensable para que las acciones ocurran frente a nuestros ojos. Es necesario sumergirse en la realidad para descubrir ciertas escenas reveladoras.

Wolfe sostiene que la recolección del material para contar las historias con escenas en la inmersión, es “mucho más ambiciosa”. Se trata de un trabajo de investigación más intenso, más detallado y que consume más tiempo. Por eso los nuevos periodistas fomentaron la costumbre de pasarse días enteros con los personajes sobre los cuales estaban escribiendo.

Wolfe (2000: 34) lo explica:

“Es primordial estar allí cuando ocurren escenas dramáticas, para captar el diálogo, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente. La idea consiste en ofrecer una descripción objetiva completa, más algo que antes los lectores tenían que buscar sólo en las novelas o los relatos breves: esto es, la vida subjetiva o emocional de los personajes”.

Wolfe dice que como reportero se debe procurar permanecer con la persona sobre la que se va a escribir el tiempo suficiente para que las escenas tengan lugar frente a sus propios ojos. Al respecto, Sims propone revisar las técnicas que utilizan los antropólogos, los etnólogos, que pueden dotar al periodismo de elementos metodológicos suficientes para realizar la inmersión periodística.

Un modelo idóneo podría ser el método humanista de investigación planteado por Ken Plummer (1989: 01), que permite “investigar y entender las experiencias humanas”, para lo cual propone metodologías y técnicas etnológicas para acceder a documentación personal in situ, recuperación de relatos personales e historias orales y lo que él denomina “encontrar el rostro humano de los documentos”, mediante la inmersión en campo.

En su forma más simple, la inmersión significa el tiempo dedicado al trabajo. Los periodistas literarios apuestan con su tiempo. Su tiempo. Su impulso de escribir los lleva a la inmersión, a tratar de aprender todo lo que hay que saber sobre un tema, dice a Sims el periodista John McPhee (1984: 33):

“Una buena manera de investigar es irse a vivir de verdad con la gente. Cuando ya siento que tengo la libertad de hacer la pregunta desagradable, pues la hago. Pero no sirvo para importunar a la gente. Calculo que si no me dicen lo que quiero ahora, me lo dirán después. Así que sigo yendo”.

De acuerdo con los metodólogos del periodismo narrativo o literario, el manejo libre del tiempo en los productos periodísticos de ésta índole es una característica fundamental.

La ruptura de los tiempos cronológicos, y por ende de los espacios físicos en que se expone la idea, es condición medular para romper con el periodismo tradicional.

El tiempo es consustancial al relato como lo es también a la vida humana, dice Hoyos. Se puede establecer un paralelismo entre el principio, el desarrollo y el final de una historia y el ciclo de nacimiento, crecimiento y muerte del ser humano. Carmen Martín Gaité (Hoyos, 1999: 48-49) afirma que el tiempo tiene que fluir siempre dentro del relato, tiene

que dejar su huella, zarandear a las gentes que se mueven dentro de él, ir las transformando. Que se vea cómo y por qué y a través de qué fases, se pasa de un estado a otro.

El reto del escritor es crear el entorno, las atmósferas, las escenas en las que se desenvuelven sus personajes a partir de un manejo cronológico atípico, novedoso, dice Sims.

El reto de los periodistas narrativos o literarios en este sentido no es de creación sino de recreación. Es decir, un trabajo de reconstrucción que demanda observación, olfato, habilidad en el manejo estructural basado en la modificación de tiempo y espacio.

"El escrito tiene una estructura interior. Empieza, se encamina hacia alguna parte, y termina de una manera pensada de antemano. Yo siempre sé la última línea de una historia antes de que haya escrito la primera. Al examinar con cuidado todo esto, uno crea la forma y el aspecto del asunto. También es un alivio para el escritor, ya conociendo la estructura, poder concentrarse en una cosa cada día. Ya se sabe dónde colocarla". La estructura, en un escrito largo de no-ficción, implica más trabajo que simplemente organizar, la estructura, rota cronológicamente de esta manera".

Por tanto, dice Sims, la estructura cronológica alterada domina la mayor parte del periodismo narrativo. También explica que el receptor de los productos periodístico literarios espera que este cause emociones que no producen los textos periodísticos tradicionales, porque intenta que esos productos de ambición estética le permitan "escuchar una voz que le narra la noticia". Los periodistas literarios se meten en sus narraciones en mayor o menor grado, y admiten tener debilidades y emociones humanas. A través de sus ojos, el lector observa a personas normales en contextos cruciales, con lo cual esos autores comprenden y transmiten sensaciones y emociones, las dinámicas internas de las culturas, como las denomina Sims (1984: 17):

"Como los antropólogos y los sociólogos, los reporteros literarios consideran que comprender las culturas es un fin. Pero al contrario de esos académicos, dejan libremente que la acción dramática hable por sí misma. En contraste, el reportaje normal presupone causas y efectos menos sutiles, basados en los hechos referidos más que una comprensión de la vida diaria".

Dice Talese (2010: 289) a propósito de esta concepción: "al leer periódicos viejos y otras publicaciones anticuadas (...) me parecía que en su mayoría las noticias impresas en las

primeras planas eran histórica y socialmente menos reveladoras de su época que lo que aparecía en los anuncios publicitarios y clasificados regados por las páginas del medio y del final”. Esto, porque los avisos y anuncios ofrecen bocetos detallados y fotografías que muestran el modo de vida de la sociedad a la que buscan informar, apartamentos por alquilar, nuevos empleos, modelos de vida, mientras que las primeras páginas se ocupan principalmente de palabras y hechos de personajes “aparentemente importantes que habían dejado de serlo”.

Por ello, el manejo ético de los recursos literarios en el periodismo permite romper con esta condición, a partir de una premisa: nada es inventado.

De acuerdo con Sims (1984: 14) "el escritor de no-ficción se comunica con el lector sobre gente real en lugares reales. De modo que si esa gente habla, uno dice lo que dijo. Uno no dice que el escritor decide que dijeron. Uno no inventa diálogos. Uno no hace personajes mixtos. Para mí los personajes mixtos siempre han sido ficción”.

Todos los reporteros tienen un compromiso de exactitud, pero si se dan el tiempo y la inmersión, no es difícil superar lo mejor de la práctica noticiosa común y corriente. La exactitud también puede afianzar la autoridad de la voz del escritor.

Como afirma Hoyos, una de las grandes motivaciones para lograr que todos los detalles sean correctos es que no se quiere perder autoridad periodística. No se quiere tener un sólo detalle equivocado.

Algunos autores hablan así del “pacto con el lector”, que significa en último de los casos respetar la veracidad de los hechos comprobados a través del trabajo periodístico, y en el último de los casos explicitar aquello que no se haya podido comprobar fehacientemente.

Todas las características enunciadas en este apartado han sido paulatinamente incorporadas, en mayor o menor medida, a la discusión académica sobre lo que debe identificarse como el género periodístico literario o narrativo, ese *macrogénero* que, como hemos visto, puede utilizar no sólo recursos expresivos de la literatura, metodologías antropológicas, visiones cinematográficas y planteamientos sociológicos para enunciar sucesos noticiosos.

Si bien no se trata de un género de uso masivo y amplio en los medios, sí es una corriente cuya presencia es cada vez más significativa y reconocida por la praxis: la mejor forma de explicar la complejidad social de esta época es con historias periodísticas bien escritas,

bien investigadas, que regresen la mirada de los medios hacia la gente común, donde están las claves más profundas de la sociedad mexicana.

Y entonces, si hay que explicar llanamente los conceptos acuñados por los estudiosos del género, el periodismo literario o narrativo no es escribir bonito, sino reportear bonito. No es inventar, ni mentir, ni colmar de adjetivos el trabajo periodístico para que supure mieles, sino, por el contrario, hacer un trabajo reporteril con una visión que sea a un tiempo novedosa, en cuanto a su sistematización, pero que recupere la riqueza histórica de un género tricentenario para narrar sucesos humanos.

Los géneros periodísticos, tal como se conocieron a lo largo de los últimos cien años, se transforman. Los viejos manuales de periodismo del siglo XX, idóneos para su época, hoy de poco, si no es que nada, sirven para entender y asumir la complejidad de los retos comunicativos de este tiempo.

Y ante ese reto, un grupo de periodistas de distintas partes del mundo realiza, en la práctica, lo que los académicos comienzan a valorar con su justa dimensión y categoría: un género con reglas cada vez más específicas de hibridación periodístico literaria, de índole narrativa, para explicar los sucesos del presente.

En virtud de ello, considero plenamente conveniente señalar la presencia de todas las características periodístico literarias que hoy se puedan identificar en estos y otros elementos señalados en este capítulo, en textos publicados en los medios de comunicación masiva.

Si estas características pueden llegar convertirse en un mecanismo sistematizado de creación deliberada de textos periodísticos de índole literaria, debe ser a partir de su conocimiento e identificación plenos, como descubriremos a continuación.

CAPÍTULO 3:

DESCRIPCIÓN DE MODELOS CONTEMPORÁNEOS

Una vez reconocidos los principales elementos que, desde la visión teórica y metodológica se identifican como propios del Periodismo literario o narrativo, es necesario reconocer algunos de estos elementos en modelos periodísticos contemporáneos, para entender, tal como establece Sims (1984: 24), si las reglas de la armonía en la música se han derivado de lo que hicieron los compositores de éxito, por lo tanto, el mismo método puede ayudar a explicar lo que los escritores de éxito han hecho al crear el género del periodismo literario. Para ello, recorro a una metodología ya probada. Se trata de una propuesta de José en Garza (2002: 21) para el estudio de reportajes y textos narrativos o literarios.

Esta consiste en estudiar el concepto de periodismo y de reportaje, entrevista, crónica y artículo de opinión, desde una perspectiva descriptiva, que identifica aleatoriamente obras que, por su forma y fondo pero también por la condición de su creador o creadora, muestran realidades que pueden concebirse así.

El relato periodístico, desde la perspectiva de Garza, debe entenderse como una construcción plena y no como una mera descripción de la realidad. Cuando los procedimientos narrativos son adecuados, cuando las cualidades mostrativas –más que explicativas– son acertadas, el relato periodístico debe bastarse a sí mismo.

Así pues, para el análisis de relatos periodísticos tal y como los concebimos, el método utilizado propone describir el texto a partir de su contenido y de su método de creación. Sí se pone énfasis en el estilo y en los formatos como lo sugiere Chillón, pero se considera también las circunstancias en torno a su creación:

Las características a identificar en este modelo descriptivo son las siguientes:

- 1. Conocimiento de trayectoria del autor y del medio de publicación.
- 2. Descripción del modelo.
 - 2.1. Identificación de características metodológicas periodísticas.
 - 2.1.1 Procedimientos de investigación periodísticos y fuentes utilizados en su creación. Metodología de trabajo, contestación a las preguntas periodísticas tradicionales, construcción del texto noticioso.

- 2.2. Identificación de características literarias:
 - 2.2.1 Procedimiento de utilización de recursos expresivos propios de la literatura. Metodología de trabajo, uso de recursos expresivos literarios, principalmente figuras retóricas, así como la construcción del texto con ambición literaria.
- 2.3. Estilo y estructura (composición y construcción del relato; anatomía y discurso).
 - 2.3.1. Escenificación
 - 2.3.2. Diálogos
 - 2.3.3. Puntos de vista
 - Presencia y voz de narrador
 - 2.3.4. Descripciones
 - 2.3.5. Manejo del tiempo
 - 2.3.6 Manejo de la voz
- 3. Cuestionario dirigido.
- 4.- Presentación de hallazgos.

Para este trabajo, se eligieron cuatro textos periodístico-narrativos o periodístico literarios contemporáneos, sobre una base específica de selección:

1.- Que fueran textos periodísticos actuales, de no más de 10 años de antigüedad, publicados en medios de comunicación vigentes. Se excluye a periodistas de generaciones anteriores.

2.- Que sus autores tuvieran un reconocimiento público como periodistas narrativos o periodistas literarios, condición fundamental para corroborar las premisas de creación de este tipo de textos.

3.- Que se tratara de géneros periodísticos tradicionales sometidos a tratamiento literario: una crónica, una entrevista o perfil, un reportaje, una noticia.

Así determiné la selección de modelos:

1.- Género: Reportaje

El rastro en los huesos, de la periodista argentina Leila Guerriero.

2.- Género: Entrevista

Memorias del último valiente, del periodista colombiano Alberto Salcedo Ramos.

3.- Género: Crónica.

Las cholitas se divierten, de la periodista mexicana Alma Guillermoprieto.

4.- Género: Noticia

La descomposición nacional, de la periodista mexicana Marcela Turati.

Para facilitar la comprensión del trabajo descriptivo, dividí cada texto en cuatro unidades independientes:

- **Entrada:** Que constituye el primer párrafo.²²
- **Refuerzo:** Que es el segundo párrafo.
- **Cuerpo:** A partir del tercero y hasta el penúltimo párrafos.
- **Remate:** Como se denomina en la praxis periodística al último párrafo.²³

De esta manera me ha sido posible abarcar tanto las aportaciones literarias como las aportaciones periodísticas, sin que el trabajo descriptivo se convierta en una cascada farragosa de conceptos y consideraciones, por lo tanto el conjunto del trabajo descriptivo de este capítulo debe leerse de acuerdo con el orden que planteo en el siguiente esquema:

²² En algunos casos éste se compone de una serie de fragmentos argumentativos o discursivos, diálogos, descripciones, escenas fragmentadas o diversas figuras entreveradas, por lo que se ha tomado como primer párrafo la totalidad de la idea inicial. En todo caso, siempre que ha ocurrido, se explica con detalle en los comentarios.

²³ Como en el caso de la entrada, cuando ha habido fragmentos argumentativos o discursivos, se han considerado como parte del cierre del texto, aún cuando no formen parte del último párrafo, para respetar la idea integral.

| | |
|--|--|
| <p>Aquí se anota qué unidad del texto se describe: ENTRADA, REFUERZO, CUERPO, REMATE</p> | |
| <p>Aquí se presenta el párrafo o conjunto de párrafos del texto periodístico a describir.</p> | |
| <p>APORTACIÓN LITERARIA</p> | <p>APORTACIÓN PERIODÍSTICA</p> |
| <p>➤ Aquí se enumeran las características de índole literaria que se identifican en el texto.</p> | <p>➤ Aquí se enumeran las características de índole periodística que se identifican en el texto.</p> |
| <p>COMENTARIOS</p> | |
| <p>➤ Aquí se presentan los comentarios particulares del proceso descriptivo general.</p> | |

Al término del trabajo descriptivo de cada texto seleccionado se incluye un cuestionario con su autora o autor, cuyo contenido ha sido integrado al capítulo para su valoración particular.

Un breve ensayo de conclusión capitular se presenta al final del capítulo, como una forma de conjuntar el conocimiento descriptivo y las entrevistas con los autores.

3.1 MODELO DE REPORTAJE

EL RASTRO EN LOS HUESOS²⁴

Autora: Leila Guerriero

ENTRADA

No es grande. Cuatro por cuatro apenas, y una ventana por la que entra una luz grumosa, celeste. El techo es alto. Las paredes blancas, sin mucho esmero. El cuarto —un departamento antiguo en pleno Once, un barrio popular y comercial de la ciudad de Buenos Aires— es discreto: nadie llega aquí por equivocación. El piso de madera está cubierto por diarios y, sobre los diarios, hay un suéter a rayas —roto—, un zapato retorcido como una lengua negra —rígida—, algunas medias. Todo lo demás son huesos. Tibias y fémures, vértebras y cráneos, pelvis, mandíbulas, los dientes, costillas en pedazos. Son las cuatro de la tarde de un jueves de noviembre. Patricia Bernardi está parada en el vano de la puerta. Tiene los ojos grandes, el pelo corto. Toma un fémur lacio y lo apoya sobre su muslo.

-Los huesos de mujer son gráciles.

Y es verdad: los huesos de mujer son gráciles.

| APORTACIÓN LITERARIA | APORTACIÓN PERIODÍSTICA |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none">➤ Un manejo literario del espacio (“el cuarto —un departamento...”)➤ Se utiliza la descripción adjetivada, detallada y selectiva, de elementos (“las paredes blancas...” ó “luz grumosa...”).➤ Está presente la metáfora, (“retorcido como una lengua | <ul style="list-style-type: none">➤ La descripción de elementos que se encuentran en la habitación permite afirmar que hubo un trabajo de observación directa y anotación de detalles del lugar de los hechos.➤ Hay indicios de una entrevista o conversación (“los huesos de mujer...”).➤ Se intenta responder a la pregunta periodística del Dónde (“un apartamento...”) Cuándo (“las |

²⁴ Guerriero L. (2012). *El rastro en los huesos*. Recuperado el 11 de octubre de 2012, de: http://premio.fnpi.org/pdf/Rastro_huesos.pdf

| | |
|---|---|
| <p>negra...”).</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se dota de dimensión poética ciertas palabras al enfatizarlas separándolas del texto por guiones o puntos (“roto”, “rígida”). ➤ Se introduce un diálogo teatralizado (“los huesos de mujer...”). ➤ Hay musicalidad en la forma en que se enumeran los elementos (“tibias y fémures, vértebras...” ó “y sobre los diarios, hay un suéter...”). ➤ Hay un narrador que describe, editorializa y opina. ➤ Se presenta a un personaje de quien conocemos ojos y pelo. (“Patricia Bernardi...”). ➤ Se maneja un estilo cercano al género policial o de novela negra, en el que se presenta un misterio como punto de partida. | <p>cuatro de la tarde...”) y del Quién (“Patricia...”).</p> |
|---|---|

COMENTARIOS

- El título (El rastro en los huesos) remite a una búsqueda, a encontrar huellas, indicios, en los huesos.
- El manejo literario del espacio y del tiempo, la introducción de una línea de diálogo y la presentación simple y poco detallada del personaje, permiten a Leila establecer los primeros indicios del relato, sembrar una expectativa, sin revelar el sentido del texto. En el primer párrafo el lector sabe que algo importante deberán significar los huesos y sus evocaciones, que ya están presentes también en el título del artículo (El rastro en los huesos), pero no tiene claro por qué.
- En este párrafo, la autora ha decidido aportar breves indicios noticiosos del dónde, cuándo y quién, pero sin llegar a revelarlos definitivamente como se haría en el

periodismo tradicional.

- El manejo cuasi poético de las palabras “roto” y “rígida”, intenta que el lector se detenga en éstas, para dotarlas de una potencia evocadora distinta a la común en el periodismo.

REFUERZO

Entre 1976 y diciembre de 1983 la dictadura militar en la Argentina secuestró y ejecutó a miles de personas que fueron enterradas como NN en cementerios y tumbas clandestinas. En mayo de 1984, ya en democracia, convocados por Abuelas de Plaza de Mayo (una agrupación de mujeres que busca a sus nietos, hijos de sus hijos desaparecidos durante la dictadura) siete miembros de la Asociación Americana por el Avance de la Ciencia llegaron al país. Entre ellos, un antropólogo forense —un especialista en la identificación de restos óseos: alguien que puede leer allí los rastros de la vida y de la muerte— llamado Clyde Snow. Nacido en 1928 en Texas, Snow tenía su prestigio: había identificado los restos de Josef Mengele en Brasil. Por lo demás, bebía como un cosaco, fumaba habanos, usaba sombrero texano, botas ídem y estaba habituado a vivir en un país donde los criminales eran individuos que mataban a otros: no una máquina estatal que tragaba personas y escupía sus huesos. En ese viaje —el primero de muchos— dio una conferencia sobre ciencias forenses y desaparecidos en la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, y la traductora, abrumada por la cantidad de términos técnicos, renunció en la mitad. Entonces un hombre rubio, todo carisma, dijo «yo puedo: yo sé inglés». Y así fue como Morris Tidball Binz, 26 años, estudiante de medicina y dueño de un inglés perfecto, se cruzó en la vida de Clyde Snow.

APORTACIÓN LITERARIA

- La utilización de una figura retórica en medio de una descripción referencial (“leer allí los rastros de la vida y de la muerte...”) permite dotar a un personaje todavía desconocido de un elemento de identidad.

APORTACIÓN PERIODÍSTICA

- Se presentan datos precisos y sobre hechos periodísticos (“entre 1976 y...” ó “una agrupación de mujeres...”) que permiten suponer que la autora buscó bibliografía o referencia hemerográfica de alguna índole.

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se presenta de forma literaria a dos personajes más (“Clyde Snow”, “bebía como cosaco...” y “Morris Tidball”, “hombre rubio, todo carisma...”). ➤ La forma en que se presenta la anécdota del momento en que se conocieron ambos personajes, remite a una escenificación insipiente (“entonces, un hombre rubio...”). ➤ La utilización del preámbulo al final del párrafo, permite mantener una expectación en el lector. ➤ Se insiste en el uso de metáforas, pero en esta ocasión para establecer con mucha claridad la opinión subjetiva del narrador (“una máquina estatal que tragaba personas...”). | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se presentan características de personalidad de dos personajes, lo que denota que los conoció personalmente o preguntó a personas que los conocen sobre sus rasgos sobresalientes de personalidad. ➤ Como describe una escena específica (“dio una conferencia...”) es posible señalar que o bien estuvo presente en el evento o bien reconstruyó las características de éste (“la traductora, abrumada...” ó “entonces un hombre rubio, dijo...”) a partir de entrevistas con asistentes o testigos. ➤ Con mayor precisión se intenta responder a las preguntas Quién (“Clyde Snow” y “Morris Tidball”), y Qué (los crímenes de la dictadura militar, la ciencia forense). |
|--|---|

COMENTARIOS

- A diferencia del primer párrafo, este es plenamente referencial. Se une al primero sólo en la insistencia en utilizar la figura de los huesos como hilo conductor, pero entrega al lector los indicios más claros del tema del reportaje (“la dictadura militar...” e “identificación de restos óseos...” por lo que el texto adquiere una forma definitiva. Se trata de un texto sobre reconocimiento de restos humanos procedentes de tumbas o cementerios utilizados durante la dictadura militar argentina de los años 80.
- En virtud de que el personaje del primer párrafo ha desaparecido en este segundo apartado, y se ha introducido a dos nuevos personajes, es posible establecer que se tratará de una composición coral.

- La autora no sólo no renuncia a permanecer imparcial ante el relato, sino que se vale del recurso expresivo literario para clarificar su posición (“una máquina estatal que tragaba personas y escupía huesos...”).
- Se introducen elementos periodísticos plenamente definidos, del mismo modo que los recursos literarios sirven para manifestar una posición personal de la autora.

CUERPO

Durante las semanas que siguieron Clyde Snow participó de algunas exhumaciones a pedido de jueces y familiares de desaparecidos, siempre en compañía de su nuevo traductor. En el mes de junio, cuando tuvo que exhumar siete cuerpos de un cementerio del suburbio, decidió que iba a necesitar ayuda y envió una carta al Colegio de Graduados en Antropología solicitando colaboración. Pero no tuvo respuesta. Y fue entonces cuando Morris Tidball Binz dijo: «Yo tengo unos amigos».

Los amigos de Morris eran uno: se llamaba Douglas Cairns, estudiaba antropología en la Universidad de Buenos Aires, y esparció el mensaje — “Hay un gringo que busca gente para exhumar restos de desaparecidos” — entre sus compañeros de estudio.

—Yo estoy habituada a desenterrar guanacos, no personas— dijo Patricia Bernardi, 27 años, estudiante de antropología, huérfana de padres, empleada en la empresa de transporte de su tío.

—A mí los cementerios no me gustan— puede haber dicho Luis Fondebrider, estudiante de primer año de antropología, empleado de una empresa de fumigación de edificios.

—Yo nunca hice una exhumación— dijo Mercedes Doretti, estudiante avanzada de antropología, fotógrafa y empleada de una biblioteca circulante.

Pero después pensaron que no perdían nada si iban a escuchar, y así fue como a las siete de la tarde del 14 de junio de 1984, Patricia Bernardi, Mercedes Doretti, Luis Fondebrider - y Douglas Cairns- se encontraron con Clyde Snow -y Morris Tidball Binz- en un hotel del centro de Buenos Aires llamado Hotel Continental.

—Clyde nos pareció un tipo raro, pensábamos “Cómo toma este viejo, cómo fuma” —dice Patricia Bernardi—. Nos invitó un trago, y cuando nos explicó lo que quería hacer creí que se nos iba a ir el apetito. Pero después nos llevó a comer, y nosotros éramos estudiantes, nunca habíamos ido a un restaurante elegante. Comimos como bestias. Pero teníamos

miedo. El país estaba muy inestable, y pensábamos “Si acá vuelve a pasar algo, este gringo se va a su país, pero nosotros nos tenemos que quedar”.

Esa noche se despidieron de Clyde Snow con la promesa de pensar y darle una respuesta. “Me sentí conmovido, pero no tenían experiencia —contaba Clyde Snow años después al diario *Página/12*—. Les dije que el trabajo iba a ser sucio, deprimente y peligroso. Y que además no había plata. Me dijeron que lo iban a discutir y que al día siguiente me iban a dar una respuesta. Pensé que era una manera amable de decirme ‘chau, gringo’. Pero al día siguiente estaban ahí”.

Al día siguiente estaban ahí.

—Decidimos que íbamos a probar con esa exhumación, y que después veíamos si seguíamos con otras —dice Patricia Bernardi—. Nos encontramos temprano, en la puerta del hotel, y nos llevaron al cementerio en los autos de la policía. Fue raro subirnos a esa cosa. Y después nos íbamos a subir a esos autos tantas veces. Yo nunca había estado en un enterratorio, pero con Clyde lo difícil pareció ser un poco más fácil. Él se tiraba con nosotros en la fosa, se ensuciaba con nosotros, fumaba, comía dentro de la fosa. Fue un buen maestro en momentos difíciles, porque una cosa es levantar huesos de guanaco o de lobos marinos y otra el cráneo de una persona. Cuando empezaron a aparecer los restos, la ropa se me enganchaba en el pincel, y yo preguntaba “¿Qué hago con la ropa?”. Y Clyde me miraba y me decía “Seguí, seguí”. Ese día levantamos los restos, nos fuimos a la morgue, y resultó que no eran los que buscábamos. Clyde se puso a discutir algo sobre la trayectoria de un proyectil con el personal de la morgue. Nosotros no entendíamos nada. Estaban los familiares ahí, y yo le dije al juez “Dígalé que no son los restos, esta gente ya pasó por mucho”. Cuando les dijo, el llanto de los familiares fue algo que... Salimos de ahí a las tres de la mañana. Fue la exhumación más larga de mi vida.

Pero siguieron tantas. Entre 1984 y 1989 Clyde Snow pasó más de veinte meses en la Argentina, y en cada uno de sus viajes los estudiantes lo acompañaron a hacer exhumaciones, internándose de a poco en las aguas de esa profesión que no tenía —en el país— antecedentes ni prestigio.

—Nadie entendía lo que hacíamos. ¿Sepultureros especializados, médicos forenses? —dirá Mercedes Doretti desde Nueva York—. La academia nos miraba de reojo porque decían que no era un trabajo científico.

Con poco más de veinte años, empleados mal pagos de empleos absurdos, estudiantes de una carrera que no los preparaba para un destino que de todos modos no podían sospechar, pasaban los fines de semana en cementerios de suburbio, cavando en la boca todavía fresca de las tumbas jóvenes bajo la mirada de los familiares.

—La relación con los familiares de los desaparecidos la tuvimos desde el principio —dirá Luis Fondebrider—. Teníamos la edad que tenían sus hijos en el momento de desaparecer y nos tenían un cariño muy especial. Y estaba el hecho de que nosotros tocábamos a sus muertos. Tocar los muertos crea una relación especial con la gente.

Como tenían miedo, iban siempre juntos. Y, como iban siempre juntos, empezaron a llamarlos “el cardumen”. No hablaban con nadie acerca de lo que hacían y, para hablar de lo que hacían, se reunían en casa de Patricia, de Mercedes.

—Todos soñábamos con huesos, esqueletos —dirá Luis Fondebrider—. Nada demasiado elaborado. Pero nos contábamos esas cosas entre nosotros.

—Todos teníamos pesadillas —dirá Mercedes Doretti—. Un día me desperté a los gritos, soñando con una bala que salía de una pistola, y me desperté cuando la bala estaba por impactarme en la cabeza. La sensación que tuve fue que me estaba muriendo y pensaba “¿Cómo no me di cuenta de que esto venía, cómo no me di cuenta de que me estoy muriendo inútilmente, cómo no me di cuenta de que no tenía que meterme acá?”.

En 1985 viajaron a la ciudad de Mar del Plata, a exhumar los restos de una desaparecida, seguros como estaban de estar del lado de los buenos. Las Madres de Plaza de Mayo, la agrupación de mujeres que busca a sus hijos desaparecidos, los estaban esperando.

—Querían frenar la exhumación —dirá Mercedes Doretti—. Decían que Snow era un agente de la CIA y que el gobierno estaba tratando de tapar las cosas entregando bolsas con huesos. Hubo insultos, fue duro. Ver que ellas, que eran nuestras heroínas, estaban en contra fue muy fuerte. Finalmente exhumamos, y después nos fuimos a la playa. Nos sentamos ahí, mirando el mar, compungidos.

Ese mismo año, Clyde Snow declaró en el Juicio a las Juntas —donde se juzgaba a los militares que habían estado en el poder durante la dictadura—, y proyectó una diapositiva de esa exhumación en Mar del Plata: una mujer joven llamada Liliana Pereyra, el cráneo pleno de balas.

“Lo que estamos haciendo —decía Snow en *Página/12*— va a impedir a futuros

revisionistas negar lo que realmente pasó. Cada vez que recuperamos un esqueleto de una persona joven con un orificio de bala en la nuca, se hace más difícil venir con argumentos”. El tiempo pasó, consiguieron financiación, alguna beca, y cuando quedó claro que quizás podrían vivir de eso, algunos abandonaron sus empleos. En 1987 se inscribieron como asociación civil sin fines de lucro bajo el nombre de Equipo Argentino de Antropología Forense, con el objetivo de practicar “la antropología forense aplicada a los casos de violencia de Estado, violación de derechos humanos, delitos de lesa humanidad”. Después se unieron al grupo Darío Olmo, estudiante de arqueología, empleado municipal; Alejandro Incháurregui, estudiante de antropología y vendedor de boletos en el hipódromo; Carlos Somigliana (Maco), estudiante de antropología y derecho, ayudante de los fiscales Moreno Ocampo y Strassera durante el Juicio a las Juntas; Silvana Turner, estudiante de antropología social, y Anahí Ginarte, estudiante de antropología.

En 1988, cuando fueron convocados como peritos para excavar en el sector 134 del cementerio de Avellaneda, un suburbio de Buenos Aires donde los militares habían enterrado a cientos, pocos de ellos tenían más de 22.

La fosa de Avellaneda permaneció abierta dos años y sacaron de allí trecientos treinta y seis cuerpos, casi todos con heridas de bala en el cráneo, muchos todavía sin identificar.

El Equipo Argentino de Antropología Forense tiene sus oficinas en dos departamentos idénticos, primer y segundo piso de un edificio antiguo de estilo francés en el barrio de Once. Alrededor, vendedores ambulantes, autos, buses, los peatones: la banda de sonido de una ciudad en uno de sus puntos álgidos. El segundo piso no tiene nombre. El primer piso sí, y se llama Laboratorio. Por lo demás, ambos tienen la misma cantidad de cuartos, los mismos baños, cocina al fondo, y casi ninguna evidencia de vida privada. Los muebles son nuevos y viejos, chicos y grandes, de maderas nobles y de fórmica. Hay un cuadro, un póster del Metropolitan Museum, pero son cosas que llevan demasiado tiempo allí: cosas que ya nadie ve. Hay pizarras, paneles de corcho con tarjetas de delivery y postales de esqueletos bailando: las fiestas latinoamericanas de la muerte. En un alféizar hay dos cactus pequeños y, en todas las paredes, una profusión de planos y de mapas. Algunos, no todos, tienen marcas. Algunas de esas marcas, no todas, señalan los centros clandestinos de detención: sitios de los que proviene el objeto que aquí se estudia.

La oficina donde trabaja Luis Fondebrider está en el segundo piso. Él, Mercedes Doretti y

Patricia Bernardi son los únicos que quedan del grupo original: Douglas Cairns sólo ayudó, al principio, en un par de exhumaciones; Morris Tidball Binz marchó en 1990 a trabajar en la Cruz Roja y vive en Ginebra desde entonces. A fines de los noventa se unieron otras personas —Miguel Nievas, Sofía Egaña, Mercedes Salado— y, durante mucho tiempo, no fueron más de doce. Pero a principios del nuevo siglo la posibilidad de aplicar la técnica de ADN a los huesos obligó a muchas incorporaciones, y ahora son treinta y siete. En todos estos años, el equipo intervino en más de treinta países, contratado por el Tribunal Criminal Internacional para la ex Yugoslavia; la Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos de las Naciones Unidas; las Comisiones de la Verdad de Filipinas, Perú, El Salvador y Sudáfrica; las fiscalías de Etiopía, México, Colombia, Sudáfrica y Rumania; el Comité Internacional de la Cruz Roja; la comisión presidencial para la búsqueda de los restos del Che Guevara y la Comisión Bicomunal para los desaparecidos de Chipre.

—Todos los salarios que recibimos por esas misiones internacionales van a un fondo común —dice Luis Fondebrider—. No les cobramos a los familiares por lo que hacemos. Nos sostenemos con la financiación de unos veinte donantes privados europeos y norteamericanos y de algunos gobiernos europeos. No tenemos apoyo de donantes privados ni asociaciones civiles argentinas. Las asociaciones civiles apoyan eventos de Julio Boca, pero no proyectos como este.

Ocultos, discretos, cada tanto la identificación de alguien —en 1989 la de Marcelo Gelman, el hijo de Juan Gelman, el poeta argentino radicado en México; en 1997 la del Che Guevara, en Bolivia; en 2005 la de Azucena Villaflor, la fundadora de Madres de Plaza de mayo, desaparecida en 1977— los empuja a la primera plana de los diarios.

—Pero para nosotros —dice Luis Fondebrider— todos son personas. El Che o Juan Pérez. Cuando fue lo del hijo de Gelman, fuimos Morris, Alejandro y yo a Nueva York, a recibir un premio de una fundación, y lo fuimos a ver a Gelman que vivía allá para contarle que habíamos identificado a su hijo. A mí me resultó una figura muy intimidante, serio, parco. Nos quedamos a dormir en su casa. Él se quedó toda la noche despierto, leyendo el expediente, y al otro día nos hizo millones de preguntas. Fue raro. Yo nunca me había quedado a dormir en la casa de una persona a la que hubiera ido a darle una noticia así.

—¿Podrías imaginarte sin hacer este trabajo? —Sí. No sé qué haría. Pero sí.

Todos dicen —dirán— lo mismo. Como si marcharan orgullosos hacia el único futuro

posible: la extinción.

En el piso inferior hay varios cuartos con mesas largas y angostas cubiertas por papel verde. En la oficina donde suele trabajar Sofía Egaña cuando está en Buenos Aires —36 años, llegada al equipo en 1999 cuando le propusieron una misión en Timor Oriental y ella dijo sí y se marchó dos años a una isla sin luz ni agua donde el ejército indonesio, en 1991, había matado a doscientos mil— hay un escritorio, una computadora.

Click y una foto se abre: un cráneo. Otro click: el cráneo y su orificio.

—Entró directo: una ejecución así, tuc, de atrás. ¿Tenemos dientes? ¿Cómo lucen los dientes?

En dos días más, Sofía Egaña estará en Ciudad Juárez, donde el equipo trabaja en la identificación de cuerpos de mujeres no identificadas o de identificación dudosa y, hasta entonces, debe resolver algunas cuestiones urgentes: tratar de vender la casa donde vive, quizás pedir un préstamo bancario, quizás mudarse. En un panel de corcho, a sus espaldas, hay una mariposa dibujada y una frase que dice *Sofi te quiero* con caligrafía de sobrina infantil. Hay, también, una foto tomada durante su estadía en Timor:

—Esos son mis caseros. Ellos me alquilaban la casa donde vivíamos. Cada tanto me llaman, para saber cómo estoy. Como yo no tengo teléfono estable, tienen que llamar a casa de mis padres. Hace más de once años que estoy viajando. No tengo placard. Tengo dos maletas. Pero cuando se junta el hueso con la historia, todo cobra sentido. Delante de los familiares soy la médica, el doctor. A llorar, me voy atrás de los árboles. No te podés poner a llorar.

—¿Y con el tiempo uno no se acostumbra?

—No. Con el tiempo es peor.

Al final de un pasillo hay un cuarto oscuro, fresco, las paredes cubiertas por estantes que trepan hasta el techo y, en los estantes, cajas de cartón de tamaño discreto con la leyenda Frutas y Hortalizas.

—Cada caja es una persona. Ahí guardamos los huesos. Todas están etiquetadas con el nombre del cementerio, el número de lote.

Al frente, en dos o tres habitaciones luminosas, cinco mujeres jóvenes se inclinan sobre las mesas cubiertas con papel. Sobre las mesas hay —claro— esqueletos.

El escritorio de Silvana Turner, en el piso superior, está rodeado de cajas que dicen

Kosovo, Togo, Sudáfrica, Timor, Paraguay: la ruta de las mejores masacres del siglo que pasó. Silvana Turner lleva el pelo corto, el rostro limpio. Llegó al equipo en 1989.

—Si el familiar no tiene deseos de recuperar lo restos, no intervenimos. Nunca hacemos algo que un familiar no quiera. Pero aún cuando es doloroso recibir la noticia de una identificación, también es reparador. En otros ámbitos esto suele hacerse como un trabajo más técnico. Es impensable que la persona que estudia los restos haya hecho la entrevista con el familiar, haya ido a campo a recuperar los restos, y se encargue de hacer la devolución. Hemos hecho eso siempre.

En todos estos años lograron trecientas identificaciones con restitución de restos y —cruzando datos, rastreando documentación— pudieron conocer y notificar el destino de trecientas personas más cuyos restos nunca fueron encontrados.

—Si yo tuviera que definir un sentimiento con respecto al trabajo es frustración. Uno quisiera dar respuestas más rápido.

A metros de aquí hay otro cuarto donde las cajas llevan el nombre de cementerios argentinos: La Plata, San Martín, Ezpeleta, Lomas de Zamora, Ezeiza. La tarea fue amplia. La obra puede ser interminable.

Llueve, pero adentro es seco, tibio. Es martes, pero es igual.

En una de las oficinas del laboratorio habrá, durante días, un ataúd pequeño. Lo llaman urna. En urnas como esa devuelven los huesos a sus dueños.

—¿Ves? —dice una mujer con rostro de camafeo, una belleza oval—. Esto, la parte interna, se llama hueso esponjoso. Y hueso cortical es la externa.

Bajo sus dedos, el esqueleto parece una extraña criatura de mar, al aire sus zonas esponjosas

—Esto es un pedacito de cráneo. En el cráneo, el hueso esponjoso se llama diploe.

Cuando termine de reconstruir —de numerar sus partes, sus lesiones, de extender lo que queda de él sobre la mesa— el esqueleto volverá a su caja, y esa pequeña paciencia de mujer oval terminará, años después —si hay suerte— con un nombre, un ataúd del tamaño de un fémur y una familia llorando por segunda vez: quizás por última.

En el vidrio de una de las ventanas que da a la calle hay un papel pegado: la cuadrícula de una fosa y el dibujo de 16 esqueletos. Al pie de cada uno hay anotaciones: cinco postas más tapón de Itaka, desdentado en maxilar superior, cinco proyectiles. Ninguno tiene

nombre, pero sí edad —30 en promedio— y sexo: casi todos hombres. Desde la calle, cualquiera que mire hacia arriba puede ver ese papel pegado a la ventana. Pero lo que se vería desde allí es una hoja en blanco. Y, de todos modos, nadie mira.

Una puerta se abre como un suspiro, se cierra como una pluma. Mercedes Salado deja una caja liviana —que reza Frutas y Hortalizas— sobre un escritorio. Después dice buendía y enciende el primero de la hora. Es española, bióloga, trabajó en Guatemala desde 1995, forma parte del equipo desde 1997 y durante mucho tiempo sus padres, dos jubilados que viven en Madrid, creyeron que el oficio de la hija no era un oficio honesto.

—Un día me llaman y me preguntan: “Oye, Mercedes, lo que tú haces... ¿es legal?”. Claro, cuando yo empecé con esto no se sabía muy bien qué cosa era Latinoamérica, y meterse en las montañas a sacar restos de guatemaltecos... Mis padres tendrían miedo de que los llamaran diciendo «Su hija está presa porque se ha robado a uno». Ahora en Madrid los vecinos me saludan, como “uau, es legal”. Lo que me sorprende del equipo es la coherencia. Se mantiene con proyectos, pero también hay un fondo común. Cada uno que sale de misión internacional pone ese salario en el fondo común. Y es un sistema comunista que funciona. Se hace porque se cree en lo que se hace. Nadie hubiera estado veinte años cobrando lo que se cobra si esto no le gusta. Pero este trabajo tiene una cosa que parece como muy romántica, como muy manida. Y es que esto no es un trabajo, sino una forma de vida. Está por encima de tu familia, de tu pareja, por encima de tu perspectiva de tener hijos. Nos hemos olvidado de cumpleaños, de aniversarios de boda, pero no nos hemos olvidado de una cita con un familiar. Y en el fondo es tan pequeño. ¿Qué haces? Encuentras la identidad de una persona. Es la respuesta que la familia necesitaba desde hace tanto tiempo... y ya. Y eso es todo. Pero cuando le ves el rostro a la gente, vale la pena. Es una dignificación del muerto, pero también del vivo.

Después, con una sonrisa suave, dirá que tiene un trauma: que no puede meter cráneos dentro de bolsas de plástico, y cerrarlas.

—Me da angustia. Es estúpido, pero siento que se ahogan.

Es viernes. Pero es igual. Mujeres jóvenes, vestidas con diversas formas de la informalidad urbana —piercings, pantalones enormes, camisetas superpuestas— se afanan sobre las mesas del laboratorio. Semana a semana, como si una marea caprichosa interminable los llevara hasta ahí —más y menos enteros, más y menos lustrosos— los esqueletos cambian.

—Están mezclados. Ya tengo cinco mandíbulas, cinco individuos por lo menos —dice Gabriela, mientras pega dos fragmentos de hueso.

Son horas de eso: mirar y pegar, y después todavía rastrear lesiones compatibles con golpes o balas, y después aplicar la burocracia: tomar nota de todo en fichas infinitas. Mariana Selva —los ojos claros, las uñas cortas, rojas— prepara unos restos para llevar a rayos: un cráneo, la mandíbula.

—A veces ves los huesos de un chico de veinte años con nueve balazos en la cabeza y decís ay, dios, pobre chico, qué saña. Pero no podés estar llorando, ni pensando en cómo fueron todas esas muertes, porque no podrías trabajar.

Analía González Simonett lleva un aro en la nariz, casi siempre vincha. Es, con Mariana, una de las últimas en llegar al equipo.

—A mí lo que me sigue pareciendo tremendo es la ropa. Abrir una fosa y ver que está con vestimenta. Y las restituciones de los restos a los familiares. Acá una vez hubo una restitución a una madre. Ella tenía dos hijos desaparecidos, y los dos fueron identificados por el equipo. La llevamos donde estaban los restos. Antes de ponerlos en una urna los extendemos, en una mesa como esas. “Josecito”, decía, y tocaba los huesos. “Ay, Josecito, a él le gusta...”. La forma de tocar el hueso era tan empática. Y de repente dice “¿Le puedo dar un beso en la frente?”.

El 6 de enero de 1990 los restos de Marcelo Gelman fueron velados en público. Pero antes su madre, Berta Schubaroff, quiso despedirse a solas. A puertas cerradas, en las oficinas del equipo, trece años después de haberlo visto por última vez, al fruto de su vientre lo besó en los huesos.

En el escritorio de Miguel Nievas hay un cráneo de plástico que es cenicero, un dactilograma, un esquema de ADN nuclear, una biblioteca, libros, mapas. Es un cuarto interno, con una sola ventana y poca luz. Miguel Nievas tiene apenas más de treinta. Vivía en Rosario, una ciudad del interior, y entró al equipo a fines de los años noventa.

—Yo trabajaba en la morgue de Rosario, estaba estudiando unos restos óseos y necesitaba ayuda. Llamé por teléfono. Me atendió Patricia, me preguntó si podía viajar con los huesos a Buenos Aires. Y vine. Seguí colaborando en algunas cosas desde allá y después, en el 2000, me preguntaron si podía ir a Kosovo. Yo dije que sí, pero la verdad es que no sabía dónde iba. Cuando el avión aterrizó en Macedonia, y vi tanques, soldados, pensé “Dónde

carajo me metí”. No hablaba una palabra de inglés y en la morgue hacíamos treinta o cuarenta autopsias todos los días. Nos habían dado un curso obligatorio de explosivos, pero yo no hablaba inglés y lo único que entendí fue *don't touch*. Cuando volví me quedé trabajando acá. Me enganché con el trabajo en la Argentina. Cuando empezás a investigar un caso terminás conociendo a la persona como si fuera un amigo tuyo. Necesitás poner distancia, porque todo el día relacionado con esto, te termina brotando. Cada uno tiene su forma de brotarse.

—¿Y la tuya es...?

—La soriasis. Y hace años que no recuerdo un sueño.

Patricia Bernardi dice que tiene deformaciones profesionales. La más notoria: le mira los dientes a las personas.

—No me doy cuenta. Hablo y les miro la dentadura. Porque nosotros siempre andamos buscando cosas en los dientes. Y el otro día vino el contador con una radiografía, y le dije “Che, por qué no dejás alguna acá, por las dudas”.

Se ríe. Pero siempre se ríe.

—Yo nunca pude aguantar a los muertos. Les tengo pánico. A mí me hacés cortar un cadáver fresco y me muero. Pero con los huesos no me pasa nada. Los huesos están secos. Son hermosos. Me siento cómoda tocándolos. Me siento afin a los huesos.

Pasa las páginas de un álbum de fotos. —Este es el sector 134, en Avellaneda.

Un terreno repleto de maleza. Después, la tierra cruda. Después abierta. Después los huesos. Y un edificio viscoso con paredes cubiertas de azulejos.

—Esa es la morgue donde trabajaban ellos.

Ellos.

—Habían hecho un portón que daba a la calle, para poder entrar los cuerpos directamente desde ahí. En la puerta de la morgue había un cartel que decía “No cague adentro”. Cuando empezamos a trabajar no lo hicimos público. Nos daba miedo. Teníamos un policía de seguridad de la misma comisaría que antes tenía la llave para meter cuerpos en esa fosa. En un rato tocarán el timbre y Patricia bajará las escaleras con una urna pequeña. Allí, en esa urna, llevará los restos de María Teresa Cerviño, que en mayo de 1976 apareció colgada de un puente con un cartel, una inscripción —*Yo fui montonera*—, la cabeza cubierta por una bolsa, los ojos y la boca tapados con cinta adhesiva. Todas las

pistas indicaban que había terminado en la fosa común de Avellaneda. Su madre nombró al equipo como perito en la causa judicial que inició en 1988 buscando los restos de su hija. Durante todos estos años, Patricia supo que María Teresa Cerviño estaba ahí, era alguno de todos esos huesos.

—Yo decía “Sé que está, pero dónde, cuál será”. Y el año pasado, diecinueve años después, apareció.

Hay sitios así. Sitios donde todas las cosechas son tardías.

Cuando Darío Olmo llegó al equipo, invitado por Patricia Bernardi en 1985, era un estudiante de antropología de 28 años, agonizando en manos de un empleo que lo frustraba: recibir expedientes en la mesa de entrada de una dependencia de gobierno.

—Me cayó muy bien el viejo, Snow. Yo no entendía una palabra de inglés, pero nos entendíamos en el idioma universal de los vasos. Este trabajo me salvó. Yo tomaba bastante, trabajaba caratulando expedientes, no era un buen alumno en la facultad. Esto era lo opuesto a la rutina. Un trabajo entre amigos, y enseguida creamos una relación rara, inusual. Cuando la compañera de uno de nosotros estuvo enferma, Patricia tenía el dinero de un departamento que había vendido y le llevó toda la plata. «Hacé lo que necesites», le dijo. Esta gente es la que yo más conozco y la que más me conoce. Para bien y para mal. A mí el trabajo este no me daña. Al contrario. Esto es lo más interesante que me pasó en la vida. ¿Qué posibilidades tiene un estudiante de arqueología como yo de conocer el Congo más que con un trabajo demencial como este? La gente se horroriza. Vos le decís que viajás a ver fosas comunes y morgues y cementerios, y a la gente la parece horroroso. Pero a mí me resultaría difícil sentarme en un kiosco de dos metros cuadrados y esperar que me vengan a comprar caramelos. La verdad es que la única parte mala del laburo son los periodistas. Un periodista es una persona que llega al tema y tiene que hacer una especie de curso intensivo, hacer su nota, y es difícil que capte esta complejidad. Me gustaría que, simplemente, no les interese.

Son las siete de la tarde de un viernes y en un aula de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, Sofía Egaña y Mariana Selva dan una clase sobre huesos en general, lesiones en particular, a un grupo pequeño de estudiantes.

—El hueso fresco tiene contenido de humedad y reacciona distinto a la fractura que el hueso seco. El hueso se mantiene fresco aún después de la muerte. Entonces el diagnóstico

se hace según la forma de la fractura, la coloración —dice Mariana Selva mientras proyecta imágenes de huesos rotos y secos, rotos y húmedos, rotos y blancos. —Los rastros de la vida se ven en los huesos —dirá después, sobre un esqueleto extendido, Sofía Egaña—. ¿Ven los picos de artrosis? ¿Cómo verían a esta mandíbula? Tóquenla, agárrenla. ¿Qué les puede decir esta dentición?

Cuando el equipo se formó, la antropología forense no existía como disciplina en el país. Ellos aprendieron en los cementerios, desenterrando personas de su edad —vomitando al descubrir que tenían sus mismas zapatillas—, leyendo el rastro verde de la pólvora en la cara interna de los cráneos. Y después, todavía, se enseñaron entre ellos. Ahora son generosos: aquí comparten el conocimiento. Esparcen lo que les sembraron.

El día es gris. Patricia Bernardi toma el teléfono, marca un número, alguien atiende. —Sí, buenas tardes, estoy buscando a la señora X.

—...

—Ah, buenas tardes, señora, habla Patricia Bernardi, del Equipo Argentino de Antropología Forense. No sé si sabe a qué se dedica esta institución.

—...

—Bueno, muchas gracias, adiós.

El tono de Patricia es dulce y no hay fastidio cuando cuelga: cuando no la quieren atender. En 2007, cuando se cumplieron años de la muerte del Che, los medios sacaron sus máquinas de hacer efemérides y todas apuntaron a los miembros del equipo que, convocados por el gobierno cubano, habían estado allí.

—A veces me siento obligada a decir que fue un orgullo haber participado en esa exhumación, pero era todo muy tenso. Nosotros estuvimos cinco meses, nos retiramos, y volvimos cuando los cubanos encontraron la fosa del Che, en julio de 1997. Me llamaron a mí, era un sábado. No me acuerdo si llamó el cónsul o el embajador de Cuba, y me dijo “Encontraron unos huesos”. Cuando llegamos ya había dos o tres peleándose por ver quién sacaba la foto. A mí lo que sí me marcó un antes y un después fue El Petén, en Guatemala. Ahí en 1982 un pelotón del ejército ejecutó a cientos de pobladores. Nosotros sacamos ciento sesenta y dos cuerpos. En su mayoría chicos menores de doce años. Y no tenían heridas de bala porque para ahorrar proyectiles les daban la cabeza contra el borde del pozo y los arrojaban. Llega un momento que te acostumbras a los huesitos chiquitos, porque son

muy lindos, hermosos, perfectos. Pero lo que te traía a la realidad era lo asociado.

Lo asociado.

—Los juguetes.

En el edificio contiguo hay un instituto de peluquería y depilación. Desde las ventanas se pueden ver, todos los días, señoras cubiertas por mantelitos de plástico y pelos envueltos en cáscaras de nylon como merengues flojos. Pero da igual: aquí nadie las mira.

En la oficina de Carlos Somigliana —Maco— hay profusión de papeles, dibujos de niños, pilas de cosas que buscan su lugar como en un camarote chico. Desde que entró en el equipo, en 1987, se dedicó a atar cabos y a enseñar a los demás a hacer lo mismo: entrevistar familiares, buscar testimonios, cruzar información.

—Mientras el Estado llevaba adelante una campaña de represión clandestina, seguía registrando cosas con su aparato burocrático. Es como una rueda grande y una rueda pequeña. Vos podés conocer lo que pasa en la primera por lo que pasa en la segunda. Ahora hay una urgencia con respecto al trabajo que no aparecía tan fuerte cuando éramos más jóvenes, y que tiene que ver con la sobrevida de la gente a la que le vamos a contar la noticia de la identificación. Llegás a una familia para contar que identificaste al familiar y te dicen “Ah, mi padre se murió hace un año”. Y cuando te empieza a pasar seguido decís “me tengo que apurar”.

—¿Podrías dejar de hacer este trabajo?

—Sí. Yo quiero terminar este trabajo. Para mí es importante creer que puedo prescindir. Este trabajo ha sido muy injusto en términos de otras vidas posibles para muchos de nosotros.

—¿Y afectó tu vida privada? —Sí. —¿De qué forma? —Ninguna que se pueda publicar. — Entonces tiene partes malas.

—Por supuesto que tiene partes malas. Cuando vos sos el familiar de un desaparecido, tuviste que aceptar la desaparición, la aceptaste, estuviste treinta años con eso. Te acostumbraste. De golpe viene alguien y te dice no, mire, eso no fue como usted pensaba, y además encontramos los restos de su hijo, su hija. Es una buena noticia. Pero te hace mierda. Es como una operación, es para algo bueno. Pero te lastima. Cuando vos te das cuenta que la lastimadura es muy fuerte, hasta qué punto no estás haciendo cagada al remover esas cosas. Pero no hay nada bueno sin malo. Lo cual te lleva a la otra posibilidad

mucho más perturbadora: no hay nada malo sin bueno.

En alguna parte una mujer dice «Mi hermano desapareció el cinco del diez del setenta y ocho» y entonces alguien, discretamente, cierra una puerta.

—Mi nombre es Margarita Pinto y soy hermana de María Angélica y de Reinaldo Miguel Pinto Rubio, los dos son chilenos, militantes de Montoneros. Desaparecieron en 1977. Mi hermana tenía 21 años. Mi hermano, 23.

Margarita Pinto dice eso en el espacio para fumadores de la confitería La Perla, del Once, a cuatro cuadras de las oficinas del equipo. Después dice que los restos de su hermana fueron identificados por los antropólogos en 2006.

—El dolor de tener un familiar desaparecido es como una espinita que te toca el corazón, pero te acostumbrás. Y cuando me dijeron que habían encontrado los restos, yo estuve con una depresión grande. No quise ir a verlos. Fui nada más al homenaje que le hicimos en el cementerio. Esto es como una segunda pérdida, pero después es un alivio. Los antropólogos hablan de mi hermana como si la hubiesen conocido. Y yo la busqué tanto. Cuando desapareció yo era chica, y empecé a visitar a los padres de algunos compañeros de ella. Una vez fui a ver a un matrimonio grande. En un momento, la señora se levantó y se fue y el hombre me dijo que disculpara, que la señora estaba muy mal. Que todos los días se levantaba muy temprano para desarmar la cama de su hijo. Y yo ahí, preguntando por mi hermana. Uno a veces hace daño sin darse cuenta.

El cielo gris. Brilla en sus ojos.

El 26 de septiembre de 2007, Mercedes Doretti recibió una beca de la fundación MacArthur dotada de quinientos mil dólares y, como hacen e hicieron siempre con las becas, los premios y los sueldos de las misiones internacionales, donó el dinero al fondo común con que el equipo se financia.

—La beca es personal —dice Mercedes Doretti— pero yo no trabajo sola.

Ella fue la primera mujer miembro del equipo en ser madre, un año atrás. La segunda fue Anahí Ginarte, que vive en la ciudad de Córdoba desde 2003, cuando viajó allí para trabajar en la fosa común del cementerio de San Vicente, un círculo de infierno con cientos de cadáveres, y conoció al hombre que les alquilaba la pala mecánica para remover la tierra, se enamoró, tuvo una hija.

—Es mucha adrenalina, muy romántico, pero también es ver la vida de los otros y no tener una vida propia —dice Anahí Ginarte—. Yo estuve un año sin pasar un mes entero en Buenos Aires. Tenía un departamento donde no había nada, ni una planta, cerraba con llave y me iba. Pero decidí parar.

Salvo ellas dos —Mercedes, Anahí— ninguna de las mujeres que llevan años en el equipo tiene hijos.

A mediados de 2007, el equipo, la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación y el Ministerio de Salud firmaron un convenio para crear un banco de datos genéticos de familiares de desaparecidos a través de una campaña que solicita una muestra de sangre para cotejar el ADN con el de seiscientos restos que todavía no han podido ser identificados. El proyecto se llama Iniciativa Latinoamericana para la Identificación de Personas Desaparecidas, y hace días que aquí no se habla de otra cosa: de la iniciativa que se iniciará.

Esta mañana, Mercedes Salado y Sofía Egaña revolotean alrededor de un hombre encargado de instalar la impresora de códigos de barras de la que saldrán miles de etiquetas que identificarán la sangre de los familiares.

—A ver, vamos a probar —dice el hombre.

Aprieta un comando y la pequeña impresora se estremece, tiembla como un hámster y escupe uno, dos, diez, veinte códigos de barras.

—Es muy emocionante —dice Mercedes—. Llevamos años esperando esto.

En las semanas que siguen todos se dedican a una tarea cándida: ensobran formularios para enviar a los cuatro rincones del país. Un día, ya de noche, Mercedes Salado, descalza, sentada en el piso junto a una caja repleta de sobres que dicen *Tu sangre puede ayudar a identificarlo*, fuma y conversa con Patricia Bernardi.

—Si logran identificar a todos, se van a quedar sin trabajo. —Ojalá.

Una radio vieja esparce la canción “I will survive”.

Miércoles. Nueve y media de la mañana. Desde una de las oficinas del primer piso llegan ráfagas de conversación:

—El hermano de ella está desaparecido.

—No puede haber un estudiante de medicina de 60 años. ¿Por qué no volvemos a mirar la

información?

—Ese Citroën rojo... alguien dijo algo de ese Citroën rojo.

Inés Sánchez, Maia Prync y Pablo Gallo trabajan haciendo investigación preliminar: a través de fuentes escritas, orales, diarios, generan hipótesis de identidad para los huesos. Inés Sánchez, apenas más de veinte, es hija de desaparecidos.

—Yo llegué al equipo hace dos años, más o menos. Nuestra tarea es hacer hipótesis de identidad sobre un conjunto de personas en base a exhumaciones que ya se hicieron. Para eso vemos qué centro clandestino utilizaba un determinado cementerio, en qué fechas hubo traslados.

Selva Varela tiene porte de bailarina, pelo largo, ojos claros, gafas. Está inclinada sobre una de las mesas. En el hueco de la mano, apretado contra el pecho, abraza un cráneo como quien acuna. Tiene treinta años y está en el equipo desde 2003. Sus padres fueron secuestrados por los militares y ella adoptada por compañeros de militancia que, a su vez, fueron secuestrados en 1980. Se crió con vecinos, abuela, una tía, y en 1997 llegó al equipo buscando a sus padres.

—Después estudié medicina, antropología, y cuando me dijeron que acá faltaba gente, vine y quedé. Pero no estoy acá buscando a mis viejos. Pienso en los familiares de las víctimas, pienso que está bueno que la sociedad sepa lo que pasó.

En un rato habrá clima de euforia y desconcierto: un cráneo al que creían un error no resultó lo que pensaban: un intruso. La buena noticia —la mala noticia— es que es el cráneo de un desaparecido. Lo levantan, lo miran como a una fruta mágica, magnífica.

—¿Y si es el padre de...? Es una buena tarde. Por tanto. Por tan poco.

Diez de la mañana: el cielo sin una nube.

El cementerio de La Plata se prodiga en bóvedas, después en lápidas, después en cruces. Y allí, entre esas cruces, hay dos tumbas abiertas y el rayo negro del pelo de Inés Sánchez. El sol chorrea sobre su espalda que se dobla. Alrededor, pilas de tierra, baldes, palas: cosas con las que juegan los niños.

—Vamos bien. Encontramos los restos de las tres mujeres que veníamos a buscar —dice Inés.

Limpia con un pincel el fondo, los pies abiertos para no pisar los huesos: un cráneo, las costillas.

Al otro lado de un muro de bóvedas, en una zona de sombras frescas, Patricia Bernardi, tres sepultureros, un hombre y dos mujeres rodean a Maco que —bermudas, sandalias— saca tierra a paladas de una fosa. Los sepultureros se mofan: dicen que no debe cavarse con sandalias, que va a perder un dedo. Él sonríe, suda. Cuando bajo la pala aparece un trapo gris —la ropa— Maco se retira y Patricia se sumerge. Cerca, entre los árboles, una mujer de rasgos afilados camina, fuma. Está aquí por los restos de Stella Maris, 23 años, estudiante de medicina, desaparecida en los años setenta: su hermana. Patricia saca tierra con un balde y los huesos aparecen, enredados en las raíces de los árboles.

—Está boca arriba y tiene una media. Las medias son valiosas: bolsas perfectas para los carpos desarmados.

—El cráneo está muy estallado. Acá hay un proyectil. En el hemitórax izquierdo, parte inferior. Tiene las manos así, sobre la pelvis.

Después, levantan el esqueleto de su tumba: hueso por hueso, en bolsas rotuladas que dicen pie, que dicen dientes, que dicen manos. La mujer de rasgos afilados se asoma.

—No sé si es mi hermana —dice—. Tiene los huesos muy largos. —No te guíes por eso — le dice Maco.

En otra de las fosas alguien encuentra un suéter a rayas, un cráneo con tres balazos, redondos como tres bocas de pez: los huesos de mujer son gráciles.

| APORTACIÓN LITERARIA | APORTACIÓN PERIODÍSTICA |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ El desarrollo de la historia del grupo de personas se realiza a partir de breves diálogos teatralizados que se encadenan con datos periodísticos específicos (“Y fue entonces cuando Morris Tidball dijo...” ó “esparció el mensaje...”). ➤ Introduce un elemento de no verificabilidad que dota al texto de otra dimensión discursiva (“pudo haber dicho Luis...” o “los amigos de Morris eran uno...”). | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Responde explícitamente a las preguntas periodísticas tradicionales a lo largo de todos los párrafos de este bloque, Cuándo (“siete de la tarde del 14 de junio...”), Quién (“Patricia Bernardi, antropóloga...”) Qué (desentierran e identifican restos humanos desaparecidos durante la dictadura militar de los años 70 y 80), Dónde (“Buenos Aires, Argentina”), Cómo (creación de un grupo de trabajo formado tras la |

- Se presenta a cada personaje que forma parte del relato con un breve diálogo teatral que al mismo tiempo que lo define, lo perfila (“a mi los cementerios...”, “yo estoy habituada a desenterrar...” o “cómo toma ese viejo, como fuma...”). Se respeta su lenguaje y su léxico con expresiones no cortadas.
- La descripción de los personajes remite a personas muy jóvenes, casi niños (“sus juguetes: palas, picos, cubetas...”) y a lo largo de la historia insiste en esa figura.
- Utiliza metáforas, sinonimias y figuras retóricas cuando pretende enfatizar un detalle descriptivo o emotivo (“cavando en la boca todavía fresca de las tumbas jóvenes...”).
- Maneja saltos de tiempo en el relato (“dice – dirá- Patricia...”) para enfatizar las escenas de su presente como narradora, el presente de la investigación periodística y el presente de las escenas forenses.
- Algunas descripciones parecen fungir como pequeños descansos o quiebres del texto, que quizá tengan la intención de desconectar al lector de lo farragoso del tema (“la banda visita del antropólogo Clyde Snow”).
- Referencia una nota periodística (“contaba años después al diario Página/12...”).
- Aclara que entrevistó a los protagonistas, especialmente a Patricia Bernardi, figura central del texto y marca claramente la diferencia cuando se trata de llamadas telefónicas (“dirá Mercedes Doretti desde Nueva York...”).
- Realiza una investigación documental histórica del tema (“entre 1984 y 1989 Clyde Snow pasó más de veinte meses en...” o “en 1987 se inscribieron como asociación civil sin fines...”).
- Identifica con claridad las fuentes informativas que se presentan a lo largo del texto (“estudiante de arqueología”, “familiar de un desaparecido”, “trabajador del cementerio”).
- La descripción profunda y la presencia de detalles, evidencia un trabajo de inmersión en la oficina forense y en el trato con los arqueólogos (“la puerta se abre con un suspiro y se cierra como una pluma...”). Eso puede notarse perfectamente en una frase (“Sofí te

de sonido de una ciudad en uno de sus puntos álgidos...”).

- Utiliza algunos recursos propios del guión cinematográfico, enunciativo-descriptivos, para enfatizar una imagen (“click y una foto se abre: un cráneo...”) y la engancha con un diálogo (“entró directo...”).
- Las reiteraciones, más propias de la poesía, cumplen una función musicalizante en el texto, para enfatizar el fondo del tema (“la identificación de cuerpos de mujeres no identificadas o de identificación...”).
- La musicalidad que imprime al texto, se enfatiza en las descripciones (“después la tierra cruda. Después abierta. Después los huesos...” o “el cielo gris. Brilla en sus ojos”) que se poetizan.
- Se apoya en elementos evocativos propios de la literatura, para mostrar los días de fracaso (“el día es gris. Patricia Bernardi toma el teléfono...”).
- Es importante anotar también que, al final del bloque, la autora remite a la imagen del primer párrafo, como una forma de dar pie a que el relato está por concluir, como el cierre de

quiero con caligrafía de sobrina infantil...”) en la que es evidente que observó el dibujo y le preguntó por su origen.

- Evidencia que acompañó a los protagonistas en distintos momentos, en cementerios, en su oficina, en presentaciones públicas (“¿Cómo verían a esta mandíbula? Tóquenla, agárrenla...”).
- Expone el pasado y presente de todas las fuentes (“Doretti y Patricia Bernardi son los únicos que quedan del grupo original...”).
- El tipo de preguntas que hace a sus entrevistados buscan obtener información, pero también emociones y motivaciones que podríamos denominar extraperiodísticas (“¿Podrías imaginarte sin hacer este trabajo?- Sí.No sé qué haría. Pero sí...”).
- Hay una manifiesta posición editorial en párrafos específicos (“Kosovo, Togo, Sudáfrica, Timor, Paraguay: la ruta de las mejores masacres del siglo que pasó...”).
- Elige las declaraciones y las enumeraciones, según su carga informativa, pero también evocativa (“hay otro cuarto donde las cajas

un círculo (“redondos como tres bocas de pez: los huesos de mujer son gráciles”).

- Recurre a la presentación de escenas en distintos momentos (el desenterramiento de huesos, la identificación de los restos, el parte a los deudos) y esto lo hace con una determinación de provocar emociones: (“antes su madre, Berta Schubaroff, quiso despedirse a solas. A puertas cerradas, en las oficinas del equipo, trece años después de haberlo visto por última vez, al fruto de su vientre lo besó en los huesos...”).

llevan el nombre de cementerios argentinos...” o “esto, la parte interna, se llama hueso esponjoso. Y hueso cortical es la externa...”).

- Utiliza fuentes externas al equipo, principalmente deudos de los desaparecidos.

COMENTARIOS

- Se evidencia que la utilización de recursos propios de la literatura tiene una función explicativa, para profundizar el grado de entendimiento y comprensión que la autora busca para su texto.
- El hecho de que recree escenas y plantee diálogos en momentos específicos, hace patente su interés de enfatizar momentos o situaciones que considera claves.
- En este bloque del texto es posible establecer que la autora realizó diversas entrevistas, recurrió a fuentes documentales y permaneció un tiempo indeterminado delante de sus fuentes, observándolas, realizando anotaciones y haciendo preguntas sobre aspectos informativos y personales.
- Al cerrar el bloque, la autora recurre a una frase del primer párrafo del texto, lo que cierra un ciclo, que antecede al último párrafo del texto.
- El corpus de este bloque permite establecer que se trata de un reportaje narrativo, porque pretende ofrecer una visión global, abarcadora, de un asunto noticioso. No se centra en un personaje en particular, sino en todo un grupo de personas que

trabajan en torno de un hecho: la identificación de restos humanos producto de la acción de la dictadura militar argentina de los años 70 y 80.

REMATE

Mañana, en un cuarto discreto del barrio de Once, sobre los diarios con noticias de ayer y bajo la luz grumosa de la tarde, se secarán los huesos, el suéter roto, el zapato como una lengua rígida.

Pero ahora, en el cementerio, la tarde es un velo celeste apenas roto por la brisa fina.

APORTACIÓN LITERARIA

- Utiliza un salto de tiempo hacia el futuro (“mañana...”).
- Recurre a figuras retóricas utilizadas en el principio del texto.
- La descripción final, metafórica, es clara en su intención explicativa, pero sobre todo evocativa: el cementerio en una tarde clara.

APORTACIÓN PERIODÍSTICA

- Infiere el futuro, a partir de la cotidianidad que pudo atestiguar.
- Describe un momento en el que estuvo presente.

COMENTARIOS

- *El rastro en los huesos* es un texto publicado en el año 2010 en la revista mexicana Gatopardo y mereció el IX premio internacional de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, el más prestigioso de su género.
- Es importante explicar que, al fundir la intención literaria con la periodística, el texto logra involucrar al lector con el suceso, no sólo en cuanto a la empatía.
- Hay en este un estilo y una estructura que emiten a ciertos géneros literarios, como la novela negra o la policiaca. La escenificación permite entender las distintas etapas del hecho noticioso: el origen del equipo, su conformación, sus primeras incursiones, su posicionamiento social, su relevancia, su actualidad, su cohesión.
- Los diálogos, al introducirse segmentados, permiten dar cierto respiro a la lectura, como ligereza.
- Hay un narrador evidente y manifiesto, que opina, emite juicios de valor, informa,

conoce el entorno y lo explica.

- Los saltos de tiempos verbales buscan por un lado enfatizar el suceso que relatan y por el otro provocar en el lector una mirada atenta y que implica atención constante.
- El texto es claramente subjetivo, pero se construye sobre la base de un respeto por el pacto de veracidad: la periodista explica la procedencia de todas sus fuentes, asume presuposiciones y las manifiesta con claridad, remite a fuentes alternas.

3.2 CUESTIONARIO: LEILA GUERRIERO²⁵

1.- La utilización que haces de figuras retóricas durante mucho tiempo consideradas propias del relato literario (la deconstrucción del tiempo narrativo, el manejo de suspense, los diálogos y las escenas teatrales, metáforas, metonimias, hipérboles, entre otras muchas figuras) cumple una función ornamental en este texto periodístico o asume otras funciones?

A mí me gusta pensar que el periodismo narrativo no es, precisamente, periodismo decorativo. Las metáforas, las escenas, las metonimias, las hipérboles, están puestas al servicio de la historia que es como decir al servicio de la información. Cuando produzco un texto, intento que la forma y el fondo resulten inseparables: que lo dicho no pueda separarse de cómo está dicho. Pero parto de la base de que esto es periodismo, y de que si los malabarismos de la forma tapan la historia, o son más importantes que ella, estoy cometiendo un error.

2.- ¿Qué elementos, cualquiera que sea su índole, separan tu texto de lo tradicionalmente denominado literatura y de lo tradicionalmente denominado periodismo.

Creo que básicamente la invención: el escritor de ficción o de literatura de ficción puede y debe inventar escenas, personajes. El periodista abreva en la realidad y el género expulsa la invención.

3.- ¿Qué elementos, cualquiera que sea su índole, acercan tu texto a lo tradicionalmente denominado literatura y a lo tradicionalmente denominado periodismo?

Supongo que todas las cosas que mencionas en tu primera pregunta.

4.- Si se parte de la tesis de que el periodismo y la literatura son territorios contiguos de fronteras muy porosas, ¿crees necesaria una teoría que defina con claridad ambos territorios? Si la respuesta es afirmativa ¿qué elementos debe considerar tal teoría?

No, no creo que sea necesaria pero tampoco creo que sea posible. Cualquier cosa que se aproxime a esa teoría sólo serviría para rigidizar ambos territorios, y yo creo que, en el fondo, se trata de la vieja historia de siempre: si alguien te pide que defines qué es un camello, se te complica, pero si ves un camello inmediatamente lo reconocés y decís “eso es un camello”.

²⁵ Respuestas enviadas por correo electrónico: 21 de noviembre de 2012.

3.3 MODELO DE PERFIL

MEMORIAS DEL ÚLTIMO VALIENTE²⁶

Autor: Alberto Salcedo Ramos

| ENTRADA | |
|--|---|
| 1. Golpear a Benny Briscoe era como golpear un buque acorazado, Rocky. Por mucho que le pegaras él ni siquiera se inmutaba. Iba siempre hacia adelante soltando una trompada detrás de la otra, y aunque atacaba con la guardia baja y tú le conectabas unos mazazos terribles en el rostro, el tipo no retrocedía ni un milímetro. Al contrario, seguía arrinconándote con sus puños incesantes. En el sexto round estabas metido en un tremendo problema: tenías el ojo izquierdo hinchado y la ceja derecha rota. El médico de la velada ya había proferido el ultimátum: si la herida continuaba creciendo sería inevitable parar la pelea. De ese modo perderías por nocaut técnico. | |
| APORTACIÓN LITERARIA | APORTACIÓN PERIODÍSTICA |
| <ul style="list-style-type: none">➤ El principal elemento que enfatiza la entrada es la utilización de la segunda persona del singular para construir el relato, propio de los géneros epistolares y también utilizado en los biográficos y autobiográficos.➤ Enuncia dos personajes de los cuales sólo sabemos su nombre: <i>Rocky</i>, evidentemente el protagonista, y Benny Briscoe. Boxeadores.➤ La entrada es una escena. Se trata de la narración de una pelea de box. | <ul style="list-style-type: none">➤ La descripción pormenorizada de un round de pelea de box, permite afirmar que el autor asistió al evento o bien contó con un video o filme que pudo revisar a fondo para hacer anotaciones.➤ Hay indicios de una entrevista o una conversación de la que se desprende una afirmación (“era como golpear un buque acorazado...”).➤ Se responde a la pregunta periodística del Quién (“<i>Rocky ...</i>”) y se esboza muy someramente Qué |

²⁶ Salcedo Ramos A. (2012). *Memorias del último valiente*. Recuperado el 11 de octubre de 2012, de: <http://www.soho.com.co/zona-cronica/articulo/memorias-del-ultimo-valiente-la-historia-rocky-valdez/22170>

- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ No se establecen con claridad ni tiempo ni espacio. ➤ Hay descripción adjetivada, detallada y selectiva de elementos (“era como golpear un buque acorazado...” o “mazazos terribles...”). ➤ Hay un narrador que describe, editorializa y opina. | <p>(algo relacionado con el boxeo).</p> |
|---|---|

COMENTARIOS

- El título (Memorias del último valiente) remite al texto autobiográfico de una persona públicamente reputada como valiente o que dio un ejemplo de ello y tiene una relación directa con el primer párrafo, cuando se equipara el esfuerzo de *Rocky* por derribar al “buque acorazado” que suponía *Benny Briscoe*.
- El manejo literario del relato en segunda persona, permite establecer un planteamiento novedoso para el periodismo, que rompe con la estructura tradicional utilizada para estos géneros.
- La presentación del personaje a través de una escena y la estructura dinámica de ésta, permiten a Alberto realizar una conexión inmediata con el lector y sembrar una expectativa. En el primer párrafo el lector sabe que algo importante ocurrió con *Rocky*, y que presumiblemente él sea “el último valiente”.
- En este párrafo, el autor decidió sólo aportar un indicios noticioso del quién, sin llegar a revelar más, como se haría en el periodismo tradicional.

REFUERZO

Ahora, treinta y cuatro años después, miro este pasaje sin la tensión con que lo miré en mi infancia, seguramente porque conozco el desenlace. Sé que no te moriste, Rocky, sé que estoy observando el combate de tu consagración. Mientras transcurre el minuto de descanso posterior al sexto asalto, exploro a los dos boxeadores en sus esquinas. El Briscoe que tengo al frente es idéntico al de mis recuerdos: rapado, fibroso. Sin embargo, hoy no me parece dominante como Hércules sino condenado como Sísifo: por mucho que se esfuerce, su misión de llevar la pesada piedra hasta la cima de la montaña está predestinada al fracaso. Cada vez que yo repita el video él rodará cuesta abajo justo cuando se encuentre a punto de alcanzar la cúspide.

APORTACIÓN LITERARIA

- Se utiliza la anacronía, que mueve el relato del pasado hacia el presente, aunque éste sigue siendo intemporal.
- Se recurre a la metáfora, que en este caso remite a la tradición helénica (“no me parece dominante como un Hércules, sino condenado como Sísifo) para explicar lo que representa para el narrador el suceso que relata.
- La utilización de tres distintos tiempos literarios en un solo párrafo, le dota de una plasticidad y agilidad que no es usual en textos periodísticos y ello obliga al lector a una lectura reposada, concentrada.
- Se describe a uno de los personajes, Briscoe (“rapado, fibroso...”).
- El narrador es testigo y participante (“miro este pasaje sin la tensión con

APORTACIÓN PERIODÍSTICA

- Se responde con mayor precisión a la pregunta Cuándo (“ahora, treinta y cuatro años después...”).
- Se expone con claridad que la descripción de detalles de la escena que se relata en la entrada es producto de diversas revisiones de un video (“cada vez que yo repita el video él rodará...”).

que lo miré en mi infancia...”).

COMENTARIOS

- Este párrafo es claramente una extensión narrativa del primero, pues desarrolla y concreta con mayor profundidad las ideas centrales: el protagonista es “Rocky”, se trata de una pelea antigua en la que el protagonista se erigió en figura legendaria de su ramo.
- En virtud de que el personaje del primer párrafo va cobrando forma como figura central, es posible establecer que puede tratarse de una entrevista o de un perfil, lo cual se evidenciará en la medida que se desarrolle el texto.
- El autor no sólo ejerce con mayor profundidad el uso de la segunda persona del singular para construir el relato, sino que se involucra subjetiva y explícitamente en este (“miro este pasaje sin la tensión con que lo miré en mi infancia...”).
- Se introducen elementos periodísticos plenamente definidos, del mismo modo que los recursos literarios sirven para manifestar una posición personal del autor.

CUERPO

A ti también te veo tal y como quedaste fijado en mi memoria: pómulos angulosos, labios gruesos. Me asombra, en todo caso, tu contextura física tan inferior a la de los boxeadores de peso mediano: caja torácica plana, brazos cortos. En el recorte de prensa amarillento que guardo en el maletín está subrayado el dato de tu estatura: 1,77. Me pregunto, Rocky, cómo pudiste ser campeón mundial de la categoría con tus medidas precarias. En esa división casi siempre reinaron atletas musculosos de más de 1,80.

Qué angustia, Rocky, qué angustia. En el séptimo round tu derrota por nocaut técnico parecía inminente. El tipo te pescó, de entrada, con un zurdazo enorme que te arrancó la pomada coagulante de la ceja. Y como si fuera poco sobrevivió después a tu mejor golpe, un recto de derecha que le explotó de lleno en esa parte del rostro que los entrenadores denominan “el botón de la luz”: la barbilla. Todos los boxeadores que reciben un sopapo allí se pierden en las tinieblas, excepto ese calvo infeliz. Acaso su resistencia, admirada en el mundo del boxeo, estaba potenciada por la convicción de que ya tú eras pan comido. Azuzado por el ultimátum que te dio el médico, Briscoe se abalanzó sobre ti con determinación. Su blanco preferido era la cortadura de tu arco superciliar.

—¡Mira al hijueputa tirando a la ceja! —exclama ahora tu compadre Bonifacio Ávila, más conocido por los cartageneros con el sobrenombre de ‘el Bony’.

‘El Bony’ fue un púgil mediocre pero supo estirar las exiguas ganancias que obtuvo en los cuadriláteros. Cuando colgó los guantes colonizó indebidamente el separador de una avenida en el exclusivo sector de Bocagrande, y allí montó un quiosco de comida marina que muy pronto se volvió popular en Cartagena.

Estoy precisamente en la casa del ‘Bony’, contigua al Mercado de Bazurto. Es martes 12 de agosto de 2008. Nos acompaña el periodista David Lara Ramos.

—¡Edda, compa —grita el anfitrión—, ese calvo era qué culo e’ culebra!

En una esquina de la pantalla aparecen escritos el lugar y la fecha de la pelea: Montecarlo, 25 de mayo de 1974. A todos nos emociona volver a ver este clásico del boxeo después de tanto tiempo, menos a ti, Rocky, qué ironía. Cuando ‘el Bony’ te anunció nuestros planes hiciste un gesto de disgusto y te marchaste de la sala.

—Yo no sé qué gracia le ven ustedes a esa vaina tan vieja —refunfuñaste—. Eso ya pasó.

Ahora te encuentras sentado afuera en una mecedora. Silencioso, pensativo. Los peatones te saludan de manera entusiasta.

—¡Qué elegancia, padrino! —grita una mujer jovial.

—Mucho gusto, champion —exclama un hombre de voz bronca.

Tú correspondes a las reverencias con un escueto “adiós” y un movimiento suave de la mano derecha, la misma que en este momento, allá en el ring de Mónaco, estrellas violentamente contra la quijada de Briscoe.

Lo dicho, Rocky: la mandíbula de ese tipo era de piedra caliza. También es justo abonarle la valentía. Qué temple, coño, qué carácter. La frase más apropiada para definir a Benny Briscoe era la que usaban los carniceros del Mercado de Bazurto cuando veían a los boxeadores fajadores como él: ese man tiene más huevos que un camión lleno de sementales, mi vale. Aun así ni él ni nadie podían venir a darte lecciones de coraje, Rocky. Si algo poseías de sobra era eso, precisamente. No en vano el locutor Napoleón Perea te apodaba ‘la Fiera’. Es que además eras un grandísimo cascarrabias en el ring. Te pegaban, así fuera de refilón, y ahí mismo perdías los estribos. Sobre todo si sentías sangre en el rostro. Entonces te transformabas en una bestia enfurecida que lanzaba sus zarpazos en ráfagas, uno a las costillas, dos a la cabeza, otro al abdomen. ¡Mamaaaaa míaaaaa! ‘El

Chino' Govín, tu apoderado, decía que el boxeador que te partía la cara a ti se ganaba un boleto para pasar el weekend dentro de la jaula del tigre.

El Rocky que me muestra el televisor y el Rocky que veo en persona aquí en la casa del 'Bony' se complementan como la tapa y la caja. El primero es un boxeador de veintiocho años que tiene hambre, el segundo es un abuelo de sesenta y dos que ya está satisfecho. El tigre del weekend en la jaula y el cachorro más manso, la herida y la cicatriz, la hazaña y el testimonio. El joven se juega el pellejo en la cacería, el viejo posa radiante al lado de los trofeos. El del ring era un negro tosco, sin plasticidad; el de esta tarde se mueve con el garbo de un bailarín de calipso. Al primero te lo imaginas repartiendo porrazos; el segundo podría pertenecer a la danza de Josephine Baker.

En este momento, el Rocky de carne y hueso saluda a un nuevo transeúnte; el del video arremete contra Briscoe.

Después de haberte pasado la vida defendiéndote de las adversidades como gato bocarriba, ¿quién se atrevería a enseñarte lo que significa resistir? ¿Acaso Briscoe, el calvo granítico que ni siquiera se inmutaba con tus golpes? A él y a todos los que quisieran oírte podrías narrarles mil historias de dolores y sacrificios. Decirles, por ejemplo, que desde los dos años eres huérfano de padre, pues tu viejo, un borracho perdido, se cayó de la lancha que capitaneaba y se ahogó. Hablarles de los tiempos en que dormías apilado con tus cuatro hermanos mayores en un par de camastros. Describirles la quemazón que sentías cuando caminabas descalzo por el pavimento caliente de Cartagena. Hacerles saber que a los siete años madrugabas diariamente a tajar pescados en el antiguo mercado del Arsenal. Contarles cómo a los diez años eras el único niño de un grupo de pescadores temerarios que buceaban en el mar con un taco de dinamita en las manos, para sacar los peces hasta la superficie a punta de fognazos. Seguro al escucharte se quedarían pasmados. Y entenderían el trasfondo de la respuesta que le diste al periodista Melanio Porto Ariza cuando te preguntó si alguna vez habías sentido miedo mientras boxeabas.

—Uffffff, Mela, las muendas más fuertes me las dio la vida afuera del ring.

Hace poco, Rocky, se me dio por armar la lista de los boxeadores cartageneros que poblaron mi infancia. Anoté a Bernardo Caraballo, a Kid Pambelé, a Eliodoro Pitalúa, a Arturo Osorio, al 'Baba' Jiménez. Cuando iba por 'la Cobra' Valdez me detuve en una coincidencia a la que nunca antes le había prestado atención: todos ellos fueron lustrabotas

en la infancia y en la adolescencia. El hecho de no encontrar tu nombre en ese grupo me pareció un hallazgo importante. Tú hubieras podido ser uno de ellos, pero preferiste el mar de la dinamita y los tiburones, el mercado de los machetes y la sanguaza, escenarios que se ajustaban más a tu naturaleza indómita. No te imagino acurrucado en el piso con la cerviz hundida en los zapatos de un Fulano. Ni por el putas, Rocky.

Tampoco ibas a doblegarte ante Briscoe, y menos después de haber pasado tanto tiempo esperando que el Consejo Mundial de Boxeo te diera la oportunidad de disputar el título de los medianos. Ni por el putas, Rocky. Así que en vista de que el muy cabrón aguantaba todos los rectos que le tirabas al rostro, empezaste a castigarlo en el cuerpo con puros golpes curvos: gancho a las costillas, uppercut al pecho, gancho al hígado, uppercut al bajo vientre. Lo que ocurrió en ese momento se podría describir con la frase que utilizaban tus compañeros pescadores cuando resolvían un problema difícil: “¡Al fin parió Pabla, carajo!”. Briscoe dobló una rodilla, prueba de que estaba sentido. Entonces le enchufaste aquel rechazazo mortífero en la quijada.

Ahora, al verte brincar en el video con los brazos en alto mientras Briscoe camina tambaleando hacia su esquina, ‘el Bony’ te lanza una broma estupenda.

—Edda, compa, ¿usted sí es desagradecido! Con lo difícil que fue esa pelea y usted no dio las gracias ahí mismo. ¡Yo a ese hijueputa calvo lo hubiera abrazado con cariño!

2.

Nueva York era una metrópoli problemática para un muchacho provinciano como tú, Rocky. Apenas te instalaste allí, en 1969, supiste que tendrías problemas. Las luces de neón te ofuscaban, las avenidas tan anchas te aburrían, la nomenclatura te desconcertaba. Imagínate tú: un tipo que escasamente sabía deletrear el español se veía forzado de pronto a buscar una dirección como esta: “330 west 95th Street”. Esa vaina vuelve loco a cualquiera, mi vale. ¡Tan elementales que eran las calles de Cartagena con sus nombres castizos! A uno le decían “Calle Tripita y Media”, y ya sabía que tenía que irse para el barrio Getsemaní. Si era la “Calle de los Siete Infantes” había que buscarla en San Diego. Eche, fácil, sin números, sin enredos. Cuando uno no le atinaba al sitio siempre había un man en el poste de la esquina dispuesto a ayudar: “No joda, mi hermano, esa está de papaya: mira, tú te metes por el Callejón de los Estribos, frente a la casa de la señora Margoth, y donde veas a una gorda de pelo teñido vendiendo cigarrillos menudeados, ¡ahí

es, ahí es!”.

En aquella Nueva York tan grande, donde los transeúntes ni siquiera se miraban aunque se tropezaran de frente, era imposible orientarse con tus señales criollas. Allá no existía el guía espontáneo de la esquina, y el sitio que buscabas no era contiguo, definitivamente, al quiosco de las Mendoza. Después estaba el otro problema: te habías quedado, de repente, sin idioma. En el gimnasio apenas podías conversar con ‘el Chino’ Govín, que era cubano. Al entrenador Gil Clancy y al sparring Emily Griffith les hablabas solo a través de mímicas. Por cierto, Griffith, un veteranazo que ya había sido campeón mundial, tuvo la cortesía de aprenderse una palabra en castellano para saludarte en tu lengua todas las mañanas: “Primo”. Los periódicos de la época registraron con abundantes notas de color el suceso.

—¡Primo!—exclamaba Griffith cuando te veía llegar.

—¡Primo!—le respondías tú con tu ancha sonrisa y los brazos abiertos de par en par.

Lo que venía a continuación era un coloquio tan intrincado como el de Chita con Tarzán. Griffith te decía “primo” y te lanzaba un gancho a las costillas; tú le contestabas “primo” y le tirabas un golpe idéntico al que él te había trazado.

—Primo —le digo yo ahora al taxista que me recoge en el centro de Cartagena—. Lléveme a la casa del Rocky.

—¿La casa de Rocky Valdez? —es lo único que me pregunta.

Cuando le respondo afirmativamente el hombre me conduce a un caserón en el barrio Crespo. Tu mujer, Anita Tijerino, nos informa a través de la ventana que saliste desde por la mañana. El taxista me cuenta entonces que conoce tus paraderos. En caso de que me urja hablar contigo él podría ayudarme a encontrarte. Quizá estés jugando dominó con los comerciantes del pasaje 13 en el Mercado de Bazurto. O parlotando con los jubilados del Parque del Centenario. O visitando a los vendedores de lotería de la Calle del Cabo.

En esta nueva visita a Cartagena —octubre de 2009— confirmo que para los taxistas eres un referente urbano. Como la Torre del Reloj o como la Plaza de Bolívar. Uno te nombra como “Rocky”, a secas, sin el apellido, sin la dirección, y ellos entienden que se trata de ti. No podría tratarse ni de un edil de la Zona Suroriental, ni de un vendedor de cocadas en el Portal de los Dulces, ni de un empresario turístico de Bocagrande, así todos esos tipos tengan el mismo apodo tuyo. El único Rocky que cuenta en esta ciudad de un millón

doscientos mil habitantes eres tú: Rodrigo Valdez Hernández, el hijo de Reynaldo y Perfecta, nacido el viernes 22 de diciembre de 1946 en el arrabal de Getsemaní.

¿Sabes, Rocky? La villa pequeña en la que tú creciste, la “del ahumado candil y las pajuelas” —según el poeta Luis Carlos López—, ya solo existe en la memoria de los viejos. La ciudad que exploro en este momento a través de la ventanilla del taxi es un monstruo urbano plagado de cinturones de miseria. Esto no será tan descomunal como la Nueva York que te abrumaba en tu época de boxeador, pero ha crecido, Rocky, ha crecido. Aquí ya no es tan fácil dar con el quiosco de las Mendoza o con la casa de la señora Margoth.

En los 110 kilómetros cuadrados de esta Cartagena actual hay espacio de sobra para pasar inadvertido. Lo que sucede es que tú no podrías porque tú eres el Rocky. Adonde vayas la gente te seguirá con la mirada. Adonde vayas tropezarás con algún lugareño que levantará ante ti el dedo pulgar en señal de reverencia.

—¡Buena, champion!

—¿Qué se dice, Fiera, cómo anda esa salud?—¡Entonces qué, viejo Rocky!

Adonde vayas tropezarás con paisanos enterados de tu trayectoria. Los mayores, porque te conocieron cuando eras noticia; los menores, porque te han visto convertido ya en leyenda. Unos y otros saben que fuiste campeón mundial de los pesos medianos y que te paseaste por los mejores escenarios boxísticos del planeta, desde el Madison Square Garden hasta el Luna Park. Había que ver lo valiente que era el champion, dirán mientras te señalan con el dedo índice. Ahora es un abuelo apacible, puras sonrisas desde cuando se levanta hasta cuando se acuesta, pero cuando el negro peleaba era la encarnación del coraje. A ese hombre en el ring le roncaban los cojones, mi vale. Su único pecado fue haber coincidido en el peso y en el tiempo con Carlos Monzón, quizá el mejor mediano de la historia. Pero quienes vimos tus dos peleas con él damos fe de lo equilibradas que fueron. En ambas se cumplió aquello que pregonaba el mánager George Gainford en los años cuarenta del siglo pasado: “Cuando dos boxeadores son tan jodidamente buenos que uno no sabe cuál es el mejor, la diferencia la hace la estatura”. Monzón te llevaba nueve centímetros, champion, ¡nueve! Y los hacía valer: se recostaba contra las cuerdas, ponía los brazos largos por delante, echaba la cara hacia atrás, y así no le pegaba nadie. Ni el putas, Rocky. Claro que tú sí le pegaste: le rompiste la nariz, le hinchaste un ojo y lo mandaste a la lona.

Y ni hablar —insistirán los peatones cuando se topen contigo— del rebullicio que causabas en Europa entre los actores más renombrados de la época. Jean-Paul Belmondo te recogía en el aeropuerto de París, Omar Shariff te visitaba en el hotel de San Remo, Alain Delon iba de compras contigo en Montecarlo.

De modo que por donde te muevas aquí en Cartagena, Rocky, irás dejando la estela de tu leyenda, esa que el taxista y yo vamos persiguiendo esta tarde de octubre de 2009.

Desde cuando llegaste a Nueva York, a los veintitrés años, Gil Clancy predijo que te convertirías en una leyenda. Pero ¿cómo le entendías, coño, si él lo pregonaba en inglés y tú en ese idioma apenas distinguías el “good morning” y el “one-two-three”? Se suponía que Estados Unidos te convendría porque allá te foguearías con rivales de calidad. En Colombia, tú y yo lo sabemos, nunca han abundado los buenos boxeadores en la división de las 160 libras. Por ese lado sí fue verdad que te beneficiaste, aunque el precio que pagaste fue altísimo. El día que faltaba ‘el Chino’ Govín el mundo se te trastornaba: te servían pancake cuando en realidad querías huevo frito, lanzabas el puño izquierdo cuando te pedían tirar el derecho. Claro que, al fin y al cabo, a ti te daba la misma mierda “right” que “left” porque con cualquiera de las dos podías quebrarle la mandíbula al que se te enfrentara.

Esa íntima convicción derivaba en franca apatía por la lengua ajena: aunque no lo dijeras en voz alta, considerabas innecesario aprender inglés. Te parecía una misión imposible, además. Estimabas más útil invertir el tiempo en el gimnasio, pulir el recto de derecha. Para salvarte en el ring te bastaba con meter un buen uppercut en la punta de la barbilla. Nunca se ha visto, mi vale, que cambiar “luna” por “moon” sirva para noquear a nadie. Tu única arma para ganar el sustento eran los puños. Porque te digo algo, viejo Rocky, tú no tendrás ni la menor idea de quién coño fue Descartes, pero sabes, como él, que donde más cerca se encuentra una mano dispuesta a ayudarlo a uno es en el extremo del propio brazo de uno.

A menudo, después de ganarle a algún rival importante, pedías permiso para venir a Colombia, y cuando llegabas acá ya no querías retornar a Estados Unidos. Tus manejadores debían esforzarse muchísimo para convencerte. En el fondo, lo que más te afligía de aquella vida que considerabas prestada no eran las dificultades con el idioma, sino lo lejos que te quedaba Cartagena. Pero ¿sabes, Rocky, tu actitud indicaba a las claras

que nunca habías salido de tu ciudad. Y justamente por eso te sentías perdido en Nueva York.

Te encuentro en el Pasaje 13 del Mercado de Bazurto. Entonces, durante esta tarde y las dos que siguen me contarás muchas de las historias que componen este relato. Allí estás con tus amigos de toda la vida: Arturo González, quien tajaba pescados contigo en el antiguo mercado del Arsenal, y Omar de la Hoz, uno de los compadres que te recibieron en el aeropuerto cuando volviste con la corona de campeón mundial.

—Lo mejor de mi compadre es que nunca olvida a su gente —exclama González mientras te da una palmada recia sobre el hombro.

La frase de González ha hecho carrera en Cartagena. Circula en el correo del viento a través de plazoletas y zaguanes. La repiten como un Credo el vago del parque y el periodista deportivo. Quienes te conocen saben que, por mucho que te alejes, tarde o temprano retornas a los mismos lugares de siempre. Citan, a manera de ejemplo, la siguiente historia: Aída Iriarte fue tu primera esposa cuando tú apenas tenías dieciocho años. Ella te dio a tu primer hijo, ella estuvo contigo en la época de las penurias. ¿Qué pasó cuando se separaron? Aída se consiguió un nuevo marido, hombre buenísimo, caramba. Y tú te conseguiste cinco esposas más en los años posteriores. Eso sí: vivieras con Juana o vivieras con María, siempre almorzabas en la casa de Aída.

—Mija —gritaba el marido de Aída cuando te veía llegar—, ¡corre, que llegó el Rocky! Aída partía como un rayo hacia la cocina para prepararte tu posta de sierra con yuca. El marido, entre tanto, te preguntaba si querías guarapo, champion, o si preferías limonada. De no ser porque murió en 2006 todavía almorzarías donde ella, champion.

En este eterno retorno a las raíces encuentro mucho más que la expresión de sencillez y gratitud que todos te alaban, Rocky. Me parece que allí hay, además, una búsqueda tribal de protección. Cuando regresas al mercado de tus tiempos duros no solo eres el hombre generoso que socorre a un vendedor ambulante caído en desgracia, sino también el animal que se reintegra a su manada para sentirse seguro. La rutina invariable te permite crear una ciudad a la medida de tu carácter desconfiado. Se alarga el sur, se alarga el norte, se alarga el este y se alarga el oeste, pero la Cartagena por donde tú transitas a diario sigue siendo una villa reducida que se ajusta a tu naturaleza aldeana.

—Edda, compa, eso sí es verdad que aquí entre nosotros el Rocky se siente seguro —dice

Omar de la Hoz.

—¿Tú crees que a este mercado puede entrar cualquiera con ese montón de prendas de oro? —pregunta Arturo González.

Tú sonríes. Yo aprovecho el giro que ha tomado la conversación para averiguar por qué cargas tantas joyas. Noto que, incluso, tienes un reloj sin talco, recuerdo de tu tarde de compras en Montecarlo con Alain Delon. ¿Por qué lo usas todavía, si ya se dañó?—Edda, mi hermano, donde me lleguen a ver sin ese reloj empiezan a decir que me quedé en la ruina. Parece que no conocieras a los cartageneros.

—¿Y el boxeo te dio para comprar algo más que prendas?—Bueno, tengo mis casas y mis buses. Yo no me metí a loco porque a mí me tocó sacrificarme mucho en el boxeo.

—¿Por qué te pusiste esas iniciales de oro en los dientes?—Eche, porque gané para ponérmelas. Yo en esa época era campeón.

| APORTACIÓN LITERARIA | APORTACIÓN PERIODÍSTICA |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none">➤ Se presenta con detalle al protagonista del relato, y para ello el narrador recurre a la descripción literaria (“pómulos angulosos, labios gruesos...”).➤ Se recurre a la utilización de diálogos teatralizados para presentar a personajes secundarios con su léxico típico (“¡Mira al hijueputa...” o “¿La casa de <i>Rocky</i> Valdez?”).➤ El uso de un mecanismo de saltos temporales, que remite a la cinematografía, permite comparar un momento presente con uno similar en el pasado (“y un movimiento suave de la mano derecha, la misma que en este momento, allá en el ring de Mónaco, | <ul style="list-style-type: none">➤ Se establece explícitamente la búsqueda de datos en hemerografía y documentos personales (“en el recorte de prensa amarillento...” o “los periódicos de la época registraron...”).➤ Se evidencia la realización de entrevistas con personas allegadas al protagonista, de quienes se obtienen datos relacionados con la personalidad y la vida de <i>Rocky</i>. Se establece con precisión que una de estas tuvo lugar el 12 de agosto de 2009 y otra en octubre de 2009.➤ El autor explicita distintos momentos de observación y anotación de detalles, lo que significa un mecanismo de inmersión (“sentado |

estrellas...”).

- Hay un deliberado manejo literario de la construcción del texto, para enfatizar el paso del tiempo en el personaje y dos momentos de su vida (“el joven se juega el pellejo en la cacería, el viejo posa radiante al lado de los trofeos...”).
- Recurre a la poesía como elemento explicativo (“del ahumado candil y las pajuelas – según el poeta Luis Carlos López”).
- Recurre a la filosofía como elemento explicativo (“tú no tendrás ni la menor idea de quién coño fue Descartes, pero sabes, como él, que donde más cerca se encuentra una mano dispuesta a ayudarlo a uno, es en el extremo del propio brazo de uno...”).
- Las escenas tienen un uso explicativo y funcional, para dar elementos que permitan conocer detalles de la personalidad del individuo (“vivieras con Juana o vivieras con María, siempre almorzabas en la casa de Aída...” o “sin ese reloj empiezan a decir que me quedé en la ruina...”)
- Recurre a la sociología, para explicar un rasgo distintivo del

afuera en una mecedora. Silencioso, pensativo. Los peatones te saludan...” o “Adonde vayas la gente te seguirá con la mirada. Adonde vayas tropezarás con algún lugareño...”).

- Hace patente que las historias se reconstruyeron a partir de las entrevistas con el propio personaje (“durante esta tarde y las dos que siguen me contarás muchas de las historias que componen este relato...”).
- La selección de citas que utiliza del protagonista tienen un carácter descriptivo más que informativo, por lo que es posible avistar que eligió aquellas que describieran un rasgo del personaje (“porque gané para ponérmelas. Yo en esa época era campeón” o “yo no sé qué gracia le ven ustedes a esa vaina tan vieja...”).

personaje, y se enuncia con el subjetivismo literario (“me parece que allí hay, además, una búsqueda tribal de protección...” o “se alarga el este y se alarga el oeste, pero la Cartagena por donde tú transitas a diario sigue siendo una villa...”).

COMENTARIOS

- El cuerpo del texto deja claro que se trata de un perfil periodístico literario del boxeador *Rocky Valdez*.
- Si bien existe una serie de personas que toman parte del relato, sus intervenciones están supeditadas a lo que pueden decir del personaje principal. Constituyen diferentes ángulos para mirar a una persona.
- Si bien en este apartado del texto se consolidó la utilización de la segunda persona del singular, Alberto limita el uso de figuras literarias a la enunciación, con lo que prevalece principalmente la ficcionalización de los dichos del protagonista y las otras fuentes.
- La reconstrucción histórica de las escenas también se complementa con una voz explícitamente subjetiva que opina y editorializa a través de metáforas retomadas de la poesía o de explicaciones provenientes de la filosofía.
- Tanto las escenas como los diálogos se colocan en función de su aportación para los objetivos finales: la comprensión de la personalidad del protagonista.

REMATE

Ahora, mientras caminas conmigo a través de un angosto corredor bordeado de vendedores ambulantes, destilas un aire de complacencia. Se nota a leguas que te gusta ser quien eres. Se nota a leguas que, aunque insistas en que el pasado “es una vaina vieja”, te encanta evocarlo. No en vano conservas todas esas prendas que prolongan el tiempo ya remoto del esplendor. Al lucirlas, vuelves a noquear a Briscoe, vuelves a ser el que siempre has sido: el amo y señor del coraje. El *champion*, mi vale. El campeón.

| APORTACIÓN LITERARIA | APORTACIÓN PERIODÍSTICA |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ La descripción literaria permite visualizar la escena (“un angosto corredor bordeado de vendedores ambulantes...”) ➤ La evocación del pasado en el presente permite retornar en este párrafo a la entrada del texto y al titular mismo, como una forma de cierre circular en el que se vuelven a presentar distintos elementos (“vuelves a noquear a Briscoe...” o “el amo y señor del coraje. El <i>champion</i>...”). | <ul style="list-style-type: none"> ➤ La observación minuciosa, sensible, se presenta como un elemento clave en este párrafo. |
| COMENTARIOS | |
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ El párrafo cierra con una evocación de la entrada, como una forma de volver circularmente al principio. ➤ Es importante destacar que la construcción del relato se basa en un mínimo de figuras literarias, si bien la construcción contiene musicalidad. ➤ La conjunción de elementos literarios y periodísticos, en este caso, busca lograr que el lector vea al personaje, que lo conozca, que entienda sus actitudes, sus decisiones, su carácter y su personalidad. ➤ En tanto que es una visualización integral, se trata, efectivamente, de un perfil. | |

3.4 CUESTIONARIO: ALBERTO SALCEDO RAMOS

1.- La utilización que haces de figuras retóricas durante mucho tiempo consideradas propias del relato literario (en tu crónica hay ruptura del tiempo lineal, la utilización del diálogo y la escena teatrales, metáforas, metonimias, hipérbolés, entre otras muchas) cumple una función ornamental o asume deliberadamente otras funciones?

Odio los ornamentos. La idea de que el periodismo narrativo utilice los recursos formales de la literatura no tiene nada de suntuario. Ciertos editores ortodoxos de la prensa del día a día son los que piensan que escribir con decencia es una pérdida de tiempo. Aspiro a propiciar una cierta belleza estética que haga grata la lectura. Para mí el ornamento es algo inútil, que podría eliminarse sin que haya daños. No entiendo por qué narrar en segunda persona tendría que ser un ornamento. Es una posibilidad narrativa anterior a mi existencia: solo la uso cuando creo que es conveniente para mi texto.

2.- ¿Qué elementos, cualquiera que sea su índole, separan tu texto de lo tradicionalmente denominado literatura y de lo tradicionalmente denominado periodismo?

No establezco una antinomia entre periodismo y literatura sino entre ficción y no ficción. El periodismo no es patrimonio exclusivo de los reporteros ortodoxos y la literatura no es un patrimonio exclusivo de los novelistas. Yo soy un autor de no ficción porque lo que cuento es real. Hago periodismo y al mismo tiempo literatura. Un novelista como Dostoievski hace literatura de ficción; un periodista como Talese hace literatura de no ficción.

3.- ¿Qué elementos, cualquiera que sea su índole, acercan tu texto de lo tradicionalmente denominado literatura y de lo tradicionalmente denominado periodismo?

Es lo mismo. La repetiste.

4.- Si se parte de la tesis de que el periodismo y la literatura son territorios contiguos de fronteras muy porosas, ¿crees necesaria una teoría que defina con claridad sus territorios? Si la respuesta es afirmativa ¿qué elementos debe considerar tal teoría?

Creo que la respuesta anterior sirve para esta pregunta. Quien hace novelas puede inventar tramas, historias. Quien periodismo narrativo cuenta hechos reales. Lo hace con los recursos formales de la ficción, pero lo que cuenta es real.

3.5 MODELO DE CRÓNICA

LAS CHOLITAS SE DIVIERTEN²⁷

Autora: Alma Guillermoprieto

| ENTRADA | |
|---|--|
| <p>En el mayor gimnasio municipal de El Alto, Bolivia, la luz del día se desvanece a través de los ventanales, y cientos de personas sentadas en las gradas comienzan a impacientarse. Llevan allí más de dos horas, abucheando y silbando, y alentando a la sucesión de artistas que se han enfrentado en el centro del gimnasio para competir en ingenio y realizar deslumbrantes proezas de fuerza y destreza. Pero se está haciendo tarde y por encima de la música disco que suena a todo volumen, puede oírse cómo aumenta el volumen del ruido que produce el golpe de los pies contra el piso así como los impacientes silbidos: “¡Que salgan!”</p> | |
| APORTACIÓN LITERARIA | APORTACIÓN PERIODÍSTICA |
| <ul style="list-style-type: none">➤ Un manejo literario del tiempo (“la luz del día se desvanece a través de los ventanales ...”) da pie a explicar la impaciencia que se percibe en el lugar y cierta temporalidad del hecho.➤ Se utiliza la descripción sencilla pero detallada y selectiva, de elementos (“la música disco que suena...” o “impacientes silbidos...”).➤ Hay un narrador que describe, editorializa y opina.➤ Se maneja un suspenso propio de la crónica: sabemos que algo va a | <ul style="list-style-type: none">➤ La descripción de elementos que se encuentran en la habitación permite afirmar que hubo un trabajo de observación directa y anotación de detalles del lugar de los hechos.➤ Se responde con precisión a la pregunta periodística del Dónde (“el mayor gimnasio municipal de El Alto, Bolivia...”) y se esboza levemente el Qué (“¡Qué salgan!”) |

²⁷ Guillermoprieto A. (2009). *Las cholitas se defienden*. Recuperado el 11 de octubre de 2012, de: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2009/02/08/las-cholitas-se-defienden>

pasar, pero no sabemos qué (“¡Qué salgan!”).

COMENTARIOS

- El título (Las cholitas se divierten) expone a un grupo de mujeres que realizan una actividad de entretenimiento, sin embargo, en el primer párrafo no es posible determinar de qué se trata, y el único elemento presente es que se trata de un evento popular, realizado en el sitio de mayor capacidad de un municipio.
- El manejo literario del tiempo permite que Alma genere expectación en el lector, por saber qué acontecerá (“¡Qué salgan!”). En el primer párrafo el lector sabe que alguien importante debe salir, pero no tiene claro quién.
- En este párrafo, la autora ha decidido aportar un indicio noticioso claro: el dónde, pero sin llegar a revelar definitivamente el hecho, como se haría en el periodismo tradicional.
- Los indicios del primer párrafo dejan ver que puede tratarse de un reportaje o una crónica sin una figura protagónica dominante.

REFUERZO

Aumenta el volumen de la música y de los silbidos; hay la sensación de que está a punto de estallar una rebelión, pero finalmente las luces del local parpadean y se atenúan, y la música pasa del pulso del chunca-chunca a un tecno-huayno boliviano contemporáneo. Las cortinas que conducen hacia los vestuarios se abren: Yolanda la Amorosa y Claudina la Mala, las estrellas de esta noche, hacen su muy esperada aparición ante un clamoroso aplauso.

APORTACIÓN LITERARIA

- La descripción, puntual, ronda levemente el lindero de lo literario (“las luces del local parpadean y se atenúan...”).
- La inclusión de una onomatopeya del sonido (“chunca-chunca...”)

APORTACIÓN PERIODÍSTICA

- Se responde a la pregunta Quién (Yolanda la Amorosa y Claudia la Mala), sin ahondar.
- Además de la observación, se evidencia un trabajo minucioso de anotación de detalles para

| | |
|--|----------------------------|
| aligera las descripciones. | complementar la narración. |
| ➤ Se presenta a quienes podrían ser los protagonistas del texto (“Yolanda la amorosa y Claudina la mala”). | |

COMENTARIOS

- La ausencia de una figura central y la prevalencia de detalles en torno del ambiente que se percibe en el evento, dan inidicio claro, en el segundo párrafo, de que se trata de una crónica.
- La presencia discreta de figuras literarias, que enfatiza principalmente la observación y la puesta en texto de detalles que recrean un ambiente, es notoria en este párrafo: la autora no utiliza con profusión figuras retóricas, con excepción del uso del suspenso.
- Al terminar de leer el segundo párrafo, los protagonistas ya han aparecido, pero no sabemos exactamente de qué se trata el texto ni hacia dónde se dirige, aunque la expectativa está presente, se mantiene.

CUERPO

Como muchas mujeres de ascendencia aymara, Yolanda y Claudina van vestidas a todo lujo: lustrosas polleras sobre varias enaguas, bombines y chales bordados sujetos con filigrana. Sus trajes refulgen bajo los reflectores al tiempo que se pasean majestuosamente frente a las gradas, saludando a su público con refinadas sonrisas de princesas, girando y saludando con gracia hasta que la música se detiene. Esa es la señal para que las dos mujeres se lancen diestramente sobre el cuadrilátero que ha sido el centro de la actividad de esta tarde. Se quitan el sombrero rápidamente, se desprenden de sus chales y... ¡Zas! Claudina le zampa una a Yolanda, Yolanda abofetea a Claudina, esta intenta escapar, pero Yolanda la toma de las trenzas y la hace girar; Claudina gira en el aire, vuelan sus enaguas y sus trenzas, cae de espaldas sobre la lona, boqueando como un pez. El público enloquece. Sean bienvenidos al delirante mundo de la lucha libre boliviana. En la fría, desarbolada y dura ciudad de El Alto, situada a 3,900 metros sobre el nivel del mar, habita un millón de personas. La mayoría se refugió ahí durante las últimas tres décadas para escapar de la miseria generalizada del campo. Los más afortunados cuentan con empleo fijo en el

hundido valle de La Paz, ciudad capital que se domina desde El Alto. Pero la mayoría de los alteños se dedica a la venta de ropa, cebollas, DVD piratas, muñecas Barbie, autopartes, pequeños mamíferos disecados para rituales mágicos. Los más pobres se emplean como bestias de carga. Todos ellos batallan con el tránsito imposible, una constante escasez de combustible y de agua, la pesada fatiga del trabajo embrutecedor, una vida llena de obstáculos. Cuando terminan de trabajar, les hace falta divertirse, y cuando quieren divertirse, nadie sabe qué se les ocurrirá. Recientemente, inventaron el extraordinario espectáculo de las cholitas luchadoras, que ha dado nueva vida a la versión boliviana de la lucha libre mexicana, un espectáculo de formato libre, mezcla de melodrama, combate de lucha y alboroto.

“¡Cuidado!”, grita el público entero.

Yolanda está celebrando una victoria, pero Claudina, como prueba de su malévolamente naturaleza, está a punto de lanzársele por detrás. Yolanda gira demasiado tarde; Claudina la tumba y se encarama sobre las cuerdas como una demente: “¡Soy la más bonita! –le grita al público– ¡Todos ustedes son feos! ¡Yo soy la mejor! ¡Los gringos me vienen a ver a mí!”.

En efecto, los extranjeros que copan tres hileras de asientos situados justo junto al cuadrilátero están mirando con los ojos desorbitados, pero en realidad ellos no importan. Las cholitas actúan para sus compatriotas bolivianos.

Claudina, quien oficialmente es una “ruda”, o mala, hace un buche con gaseosa y rocía al público con esta en el preciso instante en que Yolanda, una “técnica”, o buena, se abalanza sobre ella y la arrastra hacia las gradas, lo cual obliga a los espectadores a dispersarse gritando, a la vez alarmados y extasiados. ¡Gana Yolanda! ¡No, gana Claudina! ¡No, Yolanda! ¡Pero esperen! El público grita porque una nueva amenaza ha hecho su entrada silenciosa: Abismo Negro –o quizá se trate de Muerte Satánica o el Esqueleto Blanco; resulta difícil mantenerse al tanto– ha saltado al combate y le aplica a Yolanda una feroz llave en la pierna. La situación parece desesperada, pero no, ¡de la nada aparece el Último Dragón, y carga una silla! ¡Con ella golpea en la cabeza a Abismo Negro, o quizá al Esqueleto, o tal vez a Yolanda! Hasta Claudina parece haber perdido la noción de quién es quién: se abalanza contra su propio aliado, el repugnante Picudo. “¡Ha quedado destruido para siempre!”, vocifera frenético el maestro de ceremonias.

O casi para siempre: En la lucha libre, ninguna derrota es definitiva.

“Lo que quiero que quede bien claro –dice Juan Mamani, quien combate como rudo bajo el sobrenombre de “El Gitano” y es el encargado del espectáculo– es que la idea de las cholitas se me ocurrió a mí.” Mamani es un hombre alto y anguloso a quien, siendo generoso, llamaríamos poco amigable. Da por terminadas las conversaciones telefónicas cortándolas, no se presenta a las citas que se ve obligado a concertar e intenta cobrar por las entrevistas. Sus cholitas le tienen pánico. “¡No le diga que usted me llamó; no le diga que tiene mi teléfono!”, me suplicó una de ellas.

Lo perseguí hasta un lugar cercano al gimnasio de El Alto y, después de un comienzo poco alentador (intentó repetidas veces esquivarme), dije las palabras mágicas “México” y “Blue Demon.” De pronto, el rostro de Juan Mamani, el ogro, se volvió todo sonrisas. “Mi mayor pasión es la lucha –dijo–. Y para nosotros, México es el ejemplo a seguir. Blue Demon es, para mí, lo más grandioso.”

Las luchadoras de Mamani trabajan durante el día, y él se gana la vida con un pequeño taller de reparaciones eléctricas. Pero ha invertido buena parte de las ganancias de su vida en un enorme cuadrilátero de lucha en su casa, donde su grupo entrena. Les paga a las luchadoras entre 20 y 30 dólares por combate y tal vez él mismo no gane cantidades mucho mayores. “Acá en Bolivia es imposible ganarse la vida con esta gran pasión mía”, afirma Mamani.

Su sueño era crear una escuela boliviana de héroes de la lucha libre que igualaran las proezas de las grandes leyendas de la lucha libre mexicana; los arriesgados saltos mortales y marometas, los singulares trajes y el porte real. ¿Había visto yo luchar a Blue Demon? ¿En verdad? Cuando me fui, me dio la mano.

Hace unos siete años, cuando lo inquietaba la escasez del público que asistía al espectáculo semanal de la lucha libre en el gimnasio de El Alto, a Mamani se le ocurrió la inspirada idea de enseñar a las mujeres a luchar y subirlas al cuadrilátero con atuendos de cholitas. Marta la Alteña, una luchadora extrovertida que no tiene una musculatura notable, pero es muy fuerte, estaba entre las más o menos 60 jóvenes que respondieron a la invitación de Mamani para participar en una audición abierta. Al igual que las ocho que terminaron por quedarse, tiene antecedentes en la lucha. “Mi padre fue una de las primeras Momias”, dice orgullosa al referirse a una de las criaturas más queridas o aterradoras de la lucha boliviana. Yolanda la Amorosa también aprendió de su padre luchador porque aún cuando sus padres

se separaron en términos poco amistosos cuando ella era bebé, solía entrar a hurtadillas en El Coliseo del centro de La Paz (desaparecido desde hace mucho) para verlo pelear. “Pero muchas veces los hombres no creen en las mujeres –me dijo–. Una vez le oí decir a mi padre que desearía haber tenido un hijo en mi lugar, para que siguiera sus pasos como luchador”. Cuando se enteró de la audición de Mamani, Yolanda, que todavía se llamaba Veraluz Cortés, se apresuró a presentarse, lo cual tuvo como consecuencia una desavenencia temporal con su padre. Aún no queda claro si su estrellato en la lucha contribuyó al rompimiento de su matrimonio.

Fuera del cuadrilátero, Marta la Alteña suele ir vestida al estilo llamado de “señorita” (pantalones de mezclilla y suéter) y parte del glamour de su traje de cholita lo brindan sus lentes de contacto color azul turquesa. Yolanda, por su parte, que es tan delgada como intensa, lleva bombín, polleras y chal hasta cuando teje suéteres en su trabajo diurno, y se considera una cholita auténtica. “A veces mis hijas me preguntan por qué insisto en hacer esto –declara–. Es peligroso; nos lesionamos mucho y mis hijas se quejan de que la lucha no aporta dinero al hogar. Pero yo debo mejorar cada día. No por mí misma, por Veraluz, sino por el triunfo de Yolanda, una artista que se debe a su público”.

Esperanza Cancina, de 48 años y quien vende ropa usada para subsistir, ha instalado a su numerosa prole y a su voluminosa persona en una esquina a salvo de las palomitas de maíz y los huesos de pollo, y botellas de plástico vacías que el público gusta de lanzar a los rudos. Los asientos situados junto al cuadrilátero cuestan alrededor de 1.50 dólares cada uno, nada barato, pero la señora Cancina asiste fielmente al espectáculo cada dos domingos. “Pasamos el rato –explica–. Las cholitas luchan acá y nosotros reímos y olvidamos nuestras penas durante tres o cuatro horas. En casa, estamos tristes”.

A nuestro alrededor, los integrantes más jóvenes del público, incluyendo a sus nietos, corren por las orillas del cuadrilátero en un delirio de adrenalina. La música retumba y es difícil sostener una conversación, pero la señora Cancina es afable y comedida. Tuvo 12 hijos, dice, pero después de una pausa señala que seis murieron. ¿Cómo? Su rostro adquiere una dolorosa expresión de vacuidad. “Escarlatina, diarrea, esas cosas...”, murmura, y debe repetir su respuesta por encima del ruido. ¿Le habría gustado ser luchadora también? “Claro que sí –dice–. Nuestros maridos se burlan de nosotras, pero si fuéramos luchadoras podríamos expresar nuestra furia”.

En la parte larga de las gradas, la mejor zona para lanzar huesos de pollo, Rubén Copa, un zapatero de La Paz de sonrisa fácil y amable, espera impaciente el último combate de la tarde: La Momia Ramsés II luchará con más cholitas cuyo nombre no se anuncia aún. Quiero saber si es cierto que los hombres asisten a la lucha libre sólo para verles los calzones (muy recatados) a las cholitas. Por un momento parece ofendido, pero luego vuelve a sonreír. “¡No es cierto! –responde– ¡Yo vengo a verlas luchar! Ya verá con sus propios ojos lo buenas que son”.

| APORTACIÓN LITERARIA | APORTACIÓN PERIODÍSTICA |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ La autora revela hasta el tercer párrafo el fondo de la crónica (“es la señal para que las mujeres se lancen sobre el cuadrilátero...” o “sean bienvenidos al delirante mundo de la lucha libre boliviana...”). Esto lo hace con un recurso cuasi circense, como en las narraciones de aventuras de héroes. ➤ Un recurso que se popularizó con la televisión, incluir onomatopeyas de golpes (“¡Zas!”), permite dinamizar y visualizar con elementos más modernos la escena. ➤ La reconstrucción de la escena se vale de descripciones y colocación minuciosa de detalles, para lograr una efectividad y un dinamismo elocuentes. ➤ Se vale de recursos expresivos propios de la picaresca (“Claudina, como prueba de su malévola naturaleza...” el cuadro | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se responde con precisión a las preguntas Qué (lucha libre boliviana en un pueblo empobrecido), Quién (las cholitas, mujeres de campo) Dónde (en El Alto). ➤ La profusión de datos informativos (“situada a 3,900 metros...” o “los más pobres se emplean como bestias de carga...” o “habita un millón de personas...”) revela un trabajo de recopilación previo o posterior al suceso. ➤ Explícitamente la autora indica la realización de entrevistas, que bien pueden ser personales (“cuando nos despedimos, me da la mano...”) o telefónicas (“no le diga que tiene mi teléfono...”). ➤ Hay una clara intención periodística en contextualizar la situación socioeconómica de los pobladores con el espectáculo que se relata. ➤ Hay un trabajo de reporte de |

costumbrista y el realismo, para enfatizar el carácter festivo del suceso, además de intentar involucrar a los lectores en la emoción del suceso.

- El mismo tratamiento a los sucesos que narra, a los personajes y a las situaciones, acerca el texto a un relato de costumbres contemporáneo.
- La autora se vale de un narrador participante que opina, induce el relato y lo complementa (“¡Pero esperen! El público grita...” o “en la lucha libre ninguna derrota es definitiva...”).
- La presentación de personajes es escueta, simple y sin profundidad, porque claramente se trata de la crónica de un suceso en el que importa más la anécdota global y su contexto.

detalles que ayuden a complementar la narración, a situarla y a contextualizarla, lo que establece un trabajo de inmersión profundo.

COMENTARIOS

- La utilización de recursos propios de las novelas de aventuras, del género fantástico y del costumbrismo, son utilizados por la autora para relatar un suceso cotidiano que está inmerso en un contexto social y económico determinado.
- Los recursos expresivos trabajan en función de exponer una realidad social (“trabajan como animales de carga...” o “acá en Bolivia es imposible ganarse la vida...”).
- Si bien aparecen personajes y se escenifica el conjunto del suceso, todo ello está en función de relatar una realidad social y acercarla al lector.

- Se trata de una crónica.

REMATE

Y en efecto, pocos minutos después la invencible Momia Ramsés II aparece ataviada con un overol manchado de rojo y una peluca enmarañada, arrastrando a una cholita mientras la otra busca algo con qué prenderle fuego, los niños lanzan gritos de delicioso terror y la señora Cancina impreca de viva voz a la Momia –con palabras que no pueden imprimirse en esta revista–, con una sonrisa de oreja a oreja. La Momia estruja a su víctima contra la pared, y parece que las cholitas lo tienen difícil, como nos advierte el maestro de ceremonias, en este definitivo y final combate. Las cosas parecen muy, pero muy difíciles. Sin embargo, algo me dice que una cholita nunca se rinde.

¡Y aquí llega Marta volando por los aires!

APORTACIÓN LITERARIA

- El remate del texto utiliza el mismo recurso de expectación de la entrada: el lector, cuando llega a la última línea, desconoce lo que sucederá a continuación, como antes desconocía lo que pasaría después, un recurso cinematográfico.
- De principio a fin del texto, la autora utiliza los recursos del costumbrismo y los mezcla con la novela de aventuras, para imprimir dinamismo a las escenas.
- El narrador participa activamente del relato e induce el final como si se tratara de una *voz en off*, cuyo origen puede remitir a las narraciones boxísticas televisivas.
-

APORTACIÓN PERIODÍSTICA

- La autora ha realizado una asistencia, de principio a fin, del evento, en el que ha realizado anotaciones, observación e incluso participación emocional como espectadora.

COMENTARIOS

- El párrafo de remate cierra con una evocación de la entrada, como una forma de cerrar circularmente el relato: como en el principio, el lector quedará expectante, sin saber qué sigue después.
- Es importante destacar que la construcción de todo el relato se basa en la utilización de recursos expresivos propios de las novelas de aventuras y costumbristas, después retomados por los medios audiovisuales. Incluso, puede notarse un intento de evocar la transmisión televisiva de box.
- La conjunción de elementos literarios y periodísticos, en este caso, busca lograr que el lector esté presente en la función de box, que escuche los gritos de los asistentes, que vea a las cholitas volar por los aires y que participe de un espectáculo social.
- En tanto que es una visualización integral de un suceso específico, se trata, efectivamente, de una crónica.

3.6 CUESTIONARIO: ALMA GUILLERMOPRIETO²⁸

1.- La utilización que haces de figuras retóricas durante mucho tiempo consideradas propias del relato literario (en tu crónica hay ruptura del tiempo lineal, la utilización del diálogo y la escena teatrales, metáforas, metonimias, hipérboles, entre otras muchas) cumple una función ornamental o asume deliberadamente otras funciones?

¿De veras crees que yo tengo idea de lo que es una figura retórica, o cuales son estas, o, sobre todo, como utilizarlas? ¿Y crees que haya algún escritor sobre la tierra capaz de pensar en esas cosas mientras escribe?

2.- ¿Qué elementos, cualquiera que sea su índole, separan tu texto de lo tradicionalmente denominado literatura y de lo tradicionalmente denominado periodismo?

Que lo que puedo escribir esta circunscrito por la necesidad de reflejar la realidad observada.

3.- ¿Qué elementos, cualquiera que sea su índole, acercan tu texto a lo tradicionalmente denominado literatura y a lo tradicionalmente denominado periodismo?

El cuidado en el lenguaje, y la libertad para usarlo, también.

4.- Si se parte de la tesis de que el periodismo y la literatura son territorios contiguos de fronteras muy porosas, ¿crees necesaria una teoría que defina con claridad sus territorios? Si la respuesta es afirmativa ¿qué elementos, cualquiera que sea su índole, debe considerar tal teoría?

Lo teórico no se me da. Solamente te puedo decir que la necesidad de ajustarse a la realidad es una limitación a priori. El arte enfrenta sus propias limitaciones, pero no incluye esta, que es importante.

²⁸ Cuestionario enviado por correo electrónico el 26 de noviembre de 2012.

3.7 MODELO DE NOTICIA

LA DESCOMPOSICIÓN NACIONAL²⁹

Autora: Marcela Turati

| ENTRADA | |
|--|---|
| <p>El hedor traspasa las paredes de la morgue. Se cuela por escuelas, negocios y casas, impregna la ropa, atasca las gargantas, encoge la nariz, provoca náusea, obliga a apurar el paso. En el edificio blanco donde se origina la peste hay 71 cuerpos en el piso, unos sobre otros, que esperan su turno para la autopsia. En el estacionamiento, un tráiler de esos que podrían transportar frutas, sirve como depósito para otros 74 cadáveres envueltos en bolsas de basura y amortajados con cinta adhesiva que lleva escrito el lugar de su hallazgo.</p> | |
| APORTACIÓN LITERARIA | APORTACIÓN PERIODÍSTICA |
| <ul style="list-style-type: none">➤ La descripción inicial, una secuencia de efectos de la náusea provocada por cuerpos en descomposición, se sirve del lirismo literario para constituirse (“el hedor traspasa las paredes de la morgue. Se cuela por escuelas, negocios y casas...”) y logra un efecto hipnotizador, angustiante. La autora dota al hedor de una corporalidad cuya imagen es posible seguir, sentir, en casa frase.➤ Un manejo literario en el que sólo es posible definir el espacio (“el edificio blanco...”) y la imagen cruda, donde el único adjetivo es el color del edificio y no la causa del | <ul style="list-style-type: none">➤ La descripción de elementos que se encuentran en la morgue permite afirmar que hubo un trabajo de observación directa y anotación de detalles (el hedor, la forma en que están apilados los cuerpos, el tráiler, la cinta adhesiva).➤ Se responde parcialmente a la pregunta periodística del Dónde (“un edificio blanco...” y “la morgue...”) y del Quién (“71 cuerpos en el piso...” y “otros 74 cadáveres envueltos...”). |

²⁹ Turati M. (2012). *La descomposición nacional*. Recuperado el 11 de octubre de 2012, de: http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=267464&rl=wh

hedor (“71 cuerpos en el piso, unos sobre otros...”).

- Se utiliza la descripción detallada y selectiva, de elementos (“74 cadáveres envueltos en bolsas de basura...”).
- Hay musicalidad en la forma en que se enumeran los elementos (“se cuela por escuelas, negocios y casas...” ó “que lleva escrito el lugar de su hallazgo...”).
- Hay un narrador que describe, editorializa y opina.
- Se maneja un estilo cercano al género policial o de novela negra, en el que se presenta un misterio como punto de partida.

COMENTARIOS

- El título (La descomposición nacional) puede enlazarse con la entrada de una forma natural: el término descomposición remite al hedor que se describe en las líneas iniciales, la descomposición de cuerpos humanos.
- El manejo literario del espacio, así como la forma en que se encadenan ideas para reafirmar la expansión del hedor, intenta que el lector perciba el grado de penetración de los olores, que los sienta.
- En este primer párrafo, Marcela establece los indicios del relato, siembra expectativa, sin revelar el sentido del texto. En el primer párrafo el lector sabe que algo importante significan los 145 cuerpos en esa morgue, pero no tiene claro de qué se trata, aunque el título da un indicio.
- En este párrafo, la autora ha decidido aportar breves indicios noticiosos del dónde y del y quién, sin llegar a revelarlos definitivamente como se haría en el periodismo tradicional.

- La idea del primer párrafo, sin un protagonista definido, permite entrever que puede tratarse de una crónica, de un reportaje o de una noticia.

REFUERZO

Las carrozas fúnebres llegan cada tanto con otros cuerpos recién desenterrados. En el último conteo eran 145.

Los cementerios clandestinos descubiertos en el municipio bisagra de San Fernando –que une a Reynosa y Matamoros con Ciudad Victoria– evidencian el nivel de descomposición de la *narcoguerra*. Cada fosa es prueba del encubrimiento oficial a la anormalidad cotidiana: las carreteras controladas por criminales, las matanzas cotidianas, el subregistro de muertos, las desapariciones masivas de personas, la primitiva barbarie de los grupos enfrentados, el reclutamiento forzado de jóvenes para la guerra, la cómplice indiferencia de la justicia y el obligatorio silencio ciudadano.

APORTACIÓN LITERARIA

- La enunciación de elementos (las matanzas cotidianas, el subregistro de muertos...) está escrito en bloques que remiten a versos alejandrinos (las 14 sílabas en “las carreteras controladas por criminales” y en “las desapariciones masivas de personas” junto a los octosílabos “las matanzas cotidianas” y “el subregistro de muertos”, lo que dota de musicalidad intuitiva la narración.
- Hay un manejo de expectación que, al final del segundo párrafo, nos reitera: no sabemos exactamente de lo que se trata, pero los indicios son cada vez más sólidos: una masacre

APORTACIÓN PERIODÍSTICA

- El segundo párrafo es completamente referencial: se trata de la enumeración de sucesos relacionados con un fenómeno social. El narcotráfico.
- Los indicios del párrafo antecedente se comprueban: la autora se encuentra en el lugar de los hechos y relata lo que observa y anota.
- Se establece una serie de conocimientos previos o documentados (“matanzas cotidianas, desapariciones masivas...”).
- Se esclarece el Dónde (el municipio de San Fernando, en Tamaulipas) y el Qué (descubrimiento de

producto del narcotráfico.

cementerios clandestinos).

- Una frase (“la descomposición de la *narcoguerra...*”) confirma los indicios del título, mediante una frase editorializada de la autora. Es un texto relacionado con una historia del narcotráfico.

COMENTARIOS

- A diferencia del primer párrafo, este es plenamente referencial. Se une al primero en la persistencia de utilizar la figura de la descomposición y la presencia de los cadáveres como hilo conductor, pero entrega al lector los indicios más claros del tema (“la narcoguerra ...” y “cementerios clandestinos...”.) por lo que el texto adquiere un tema definitivo. Se trata de un texto sobre reconocimientos de restos humanos procedentes de cementerios clandestinos producto de la narcoguerra, en el estado de Tamaulipas.
- En virtud de que no hay personajes visibles hasta este punto, es posible establecer que se puede tratar de una composición coral (un reportaje, una crónica o una noticia).
- La autora se asume como un ente subjetivo ante el suceso y se vale del recurso expresivo literario para clarificar su posición (“cada fosa es prueba del encubrimiento oficial...”).
- Se introducen elementos periodísticos plenamente definidos, del mismo modo que los recursos literarios sirven para manifestar una posición personal de la autora.

CUERPO

“Hasta ahora se dieron cuenta de lo que pasa. ¿Ya cuándo?, si mi marido y su compadre iban a León a dejar unos carros y nunca llegaron a Victoria y vivo sin una noticia, ¡nada!”, reclama una rubia con lentes oscuros y palabras atascadas por las lágrimas.

“Desde el año pasado había ya muchas denuncias pero no nos oían, era como hablar abajo del mar”, dice furiosa una tamaulipeca flaquita y ágil que de la cajuela de un auto descarga garrafones de agua potable. Los deposita bajo la lona improvisada como albergue atendido

por espontáneos que alimentan y consuelan a los fuereños que llegan para cotejar si sus familiares, los que un día no llegaron, están entre los desenterrados.

Matamoros, Meca nacional de las familias con desaparecidos. “No habíamos denunciado nunca. Apenas nos animamos porque están sacando tanta gente de las tumbas y vimos en las noticias que llegaron muchas familias”, reconoce el padre de Leonte Silva Hernández –criador de pollos, padre de tres hijos y desaparecido en noviembre en San Fernando–, de quien no había denunciado la ausencia por miedo a que “lo tormenten”.

Los sepulcros removidos atrajeron a tamaulipecos de todos los puntos del estado, que aquí son mayoría, pero también a personas de Guerrero, Oaxaca, Veracruz, Hidalgo, Distrito Federal, Zacatecas, Michoacán, Jalisco o Guanajuato que sospechan que sus familiares fueron capturados en alguna de estas carreteras de la muerte.

La pesadilla ocurrió en San Fernando –municipio vecino controlado por Los Zetas, que desde el año pasado está en guerra contra el cártel del Golfo, su origen–, el mismo que escandalizó al mundo en agosto pasado por el hallazgo de 72 migrantes centro y sudamericanos asesinados.

El nuevo encuentro de ocho fosas clandestinas con 59 cadáveres ocurrió el 6 de abril y destapó la podredumbre: los criminales asesinaban a los pasajeros de los autobuses que transitaban por la carretera de San Fernando, como ocurrió en tres corridas a finales de marzo.

El Ejército detuvo a varios implicados que señalaron los sitios de las excavaciones, y a 11 policías locales cómplices. Hasta el viernes 15 ya eran 145 los cadáveres exhumados de decenas de fosas.

Un ama de casa de Ciudad Altamirano, Guerrero, se mantiene inmóvil, recargada contra una pared de la oficina de servicios periciales. Es la presentida viuda de uno de los pasajeros del ómnibus que iba a Reynosa, donde su esposo y seis compañeros intentarían cruzar a Estados Unidos.

“Como no llegó pedimos hablar con el chofer para preguntarle, pero en la terminal nos dijeron que no reportó nada. Los de los autobuses sospechaban que les faltaba gente porque “sobraban maletas”. Hasta después el chofer nos confesó que, entre las siete y las ocho de la mañana del 29 de marzo, unos hombres armados bajaron a todo el pasaje, como a 25 gentes, y nomás dejaron irse a las dos mujeres que iban, al chofer y su ayudante”, cuenta

esta madre de cuatro hijos que lleva una mochila con ropa como único equipaje.

Ninguno de los guerrerenses denunció la desaparición porque esperaban que los secuestradores pidieran rescate, como es la usanza. Entonces supo por las noticias que los cuerpos de los pasajeros eran albergados en esta morgue.

“Tengo tres días aquí, dicen que no puedo verlos, que los cuerpos están muy descompuestos... si está vivo o muerto lo quiero encontrar”, dice triste y asustada: “Borre el nombre de él, dicen que a veces los tienen vivos y si se publica, los matan”.

Otra mujer de Arcelia, Guerrero, hace fila para que le tomen la muestra de ADN para sacar a su hijo de entre los cuerpos apilados en las bolsas de basura: “Es jornalero, iba a Reynosa, salió el 28 de marzo en uno de esos camiones”.

Los forasteros que llegan a la morgue tienen que hacer al menos cuatro filas que duran horas: dos para denunciar la desaparición, dos para dejar su sangre para el cotejo genético.

En la recepción de la oficina de servicios periciales, en el tiempo de espera se escuchan las inquietudes comunes:

–Señorita, ¿no nos podrán poner las fotos de los muertos? –pregunta un rancharo anciano.

–No. Quedaron irreconocibles por el paso del tiempo y las condiciones de su muerte – contesta la recepcionista–. Sólo describiendo las ropas, tatuajes o cadenas se puede saber. Por eso se pide que dejen esos datos porque aunque hay 100 cuerpos han venido más de 400 familias buscando.

–¿Hasta cuándo nos van a decir? –pregunta frustrada una mujer con cuatro días de espera.

–Señora, es que hay muchísima gente y tenemos que mandar los paquetes para cotejar.

La oficina parece un purgatorio lleno de personas con miradas perdidas, ojos llorosos, lágrimas escurridas. A ratos se hace el silencio de un velorio, otras veces se convierte en comunidad de autoayuda.

–A veces es mejor, de una vez, el trancazo a estar todo el día pensando si estará vivo, si lo estarán golpeando, si habrá comido –dice alguien.

–Ya ni pasa la comida, nos dan una muerte lenta –dice una joven con un bebé en brazos.

–Nosotros no queremos encontrar a mi hijo aquí. Lo queremos vivo. Ya lo hemos buscado en Reynosa, Laredo, Mier. Hasta fuimos a ver unos cuerpos quemados pero no pudimos: no quedó ni un teni, ni un pantalón y así andamos –dice la mamá del cocinero Leonel Ignacio Mancilla Silva, desaparecido en un auto particular con su jefe y dos compañeros de

trabajo en la carretera a Reynosa.

Hasta 100 personas al día hacen fila para ser atendidas. Algunas se persignan al momento de tomar su turno. Una anciana nerviosa suspira y dice: “Que sea lo que Dios quiera, ¿qué más?”.

Cargando recuerdos

En el predio contiguo, los forenses enfundados en trajes quirúrgicos blancos manipulan los cadáveres. Bajan del tráiler las bolsas de basura con forma humana hasta depositarlas en el piso del Servicio Médico Forense. En sentido contrario sacan otros para subirlos al tráiler.

A quienes buscan a sus familiares se les encoge el corazón cuando miran, perplejos, la manipulación de los cadáveres dispuestos en el contenedor como si fueran cajas de fruta. “Dios quiera que mis familiares no estén aquí, no me da gusto ver cómo están sacando las personas del camión”, dice mientras se aleja apurada la cocinera Isidra Pérez Segundo, que en un mismo día perdió a su hijo, su nuera, su hija con ocho meses de embarazo, su yerno y un nieto de cinco años en la carretera. Ahora ella mantiene a Daira Yareli, su nieta huérfana a los cuatro años, que sonríe desde la pantalla del celular.

Los forenses apenas se dan abasto. A ratos salen a fumar para exorcizar el tufo agarrado a la garganta. Se abren el zíper de los overoles. En voz baja, porque tienen prohibido dar información, dicen que la mayoría de los asesinados que han revisado llevan las manos amarradas a la espalda y las camisetas sobre la cabeza. No van vendados. Pocos tuvieron una muerte rápida. Tres eran mujeres.

“Están muy golpeados, con golpes en el cráneo, como con un fierro, un tubo, un mazo. Así vienen los nueve que revisamos hoy. Unos ni siquiera se pueden evaluar, casi ninguno tiene disparo en la cabeza”, dice uno de ellos a Proceso.

Otro perito investigador que participó en la localización de las fosas explica que detectaron los cementerios gracias al “dedo” (informante) que los guió, porque no están al pie de la carretera ni a simple vista.

Tuvieron que excavar unos montículos hechos con maquinaria por los criminales para esconder a sus víctimas.

Este funcionario confirma que la mayoría fueron asesinados a golpe de marro. Como todos, adjudica el crimen a Los Zetas, que dominan la zona.

Algunos de los muertos tienen ropa de invierno. Casi todos eran pobres (“no tenían para

pagar casetas, para vías más rápidas, y nadie quiso enterarse porque no eran hijos de ningún famoso”, dice).

–¿Por qué los habrán matado? –se pregunta al investigador.

–A todos los hombres, jóvenes, en edad de enrolarse, los ven como potenciales enemigos. Podría ser que están tan desesperados que los matan previniendo que se hagan sicarios del Golfo.

Además, así les impiden llegar a Matamoros y Reynosa, que controlan los contrarios.

Purgatorio nacional

Ninguna autoridad se puede decir sorprendida por lo que aquí ocurre.

Sobre todo si se miran los papeles que tapizan las oficinas con mensajes como “ayúdanos a encontrarlo” y los rostros de jóvenes como Eli Octavio, de 17 años, extraviado en la carretera de San Fernando; la quinceañera Yukan Yanay, levantada en el centro de Valle Hermoso igual que el joven Francisco Felipe Maya. Son cientos.

Quienes están aquí ya recorrieron las rutas de las *narcofosas*. Como el anciano Crescencio Ortiz, tamaulipeco de San Fernando, cultivador de sorgo, quien busca a su hijo Adolfo, también agricultor (“y no era ni borracho ni fumador ni jugador ni nada”, aclara).

“Desde que no volvió fue andar buscando muertos tirados, ir a verlos, caminar en la orilla de la carretera o en algún monte o en las funerarias. Pedir al Ejército que nos enseñe a los que han liberado para ver si lo vieron.”

O los familiares de Natanael Arturo y Josué Arcel, hermanos defechos que fueron a McAllen a comprar ropa para el bebé del primero. Antes de desaparecer, uno de ellos envió por celular un mensaje: “Nos acaban de secuestrar en San Fernando, no hagas nada si llega a pasar algo solo avísale a mis papas. me metieron en la cajuela. no me vayas a llamar ni nada”. Sus padres han peinado Tamaulipas, esquivado “halcones”, acudido a morgues, procuradurías, PGR, Marina, Sedena, Policía Federal, derechos humanos, periodistas, la señora Wallace y Moreira, para recuperarlos.

La esperanza no muere. Se refugian en la oración, en adivinos o hasta en milagros. Como la anciana oaxaqueña que dice: “Quiero ir a la televisión con Laura (Bozzo) para ver si ella los encuentra”.

Los nervios se quiebran en la larga espera, como ocurre a la señora Guadalupe Alfaro cuando quiere anotar a su sobrino Jairo Daniel entre los desaparecidos que reclama hecha

llanto: “¡Quisimos hacer la denuncia pero en la PGR de Reynosa no nos la quisieron tomar, que por seguridad de nosotros! ¡Aquí hay confabulación! Yo tuve que hacer volantes y dejarlos en todos los rincones. Anduve 15 días en las brechas de la carretera, sola, buscando y pidiendo en los retenes y la guarnición militar que me llamaran si aparecía un muerto o si rescataban a alguien”.

La gente explota cuando se entera de que el tráiler con los cadáveres fue enviado al Distrito Federal. Sienten que los separaron de los suyos una vez más.

“¡Los muertos son de Tamaulipas, los queremos aquí! Ya nos quedamos viudas con nuestros huérfanos, ¿para qué quieren exponernos yendo por las carreteras a buscarlos allá? ¿Quieren que maten a otros 500? ¿Cuánto más nos harán esperar para que no los regresen?”, grita con rabia la esposa de Agustín Jaime del Ángel, desaparecido el 1 de diciembre en el “tramo peligroso” carretero.

La familia del matamorenses Gonzalo García Casanova, que fue el primero en ser identificado el lunes anterior, reclama porque se lo llevaron al DF con los demás. “Si ya saben quién es, ¿por qué se lo llevan? Nomás nos hacen sufrir más”, lamenta su hermana, quien, como la mayoría aquí, no entiende por qué los “llevaron a pasear”.

Los episodios de rabia estallan contra cualquier funcionario que aparece y la gente reclama que el gobernador Egidio Torre no ha llegado a este lugar a solidarizarse y que Felipe Calderón nunca ha tomado esas carreteras. Los fuereños también reclaman porque nadie les avisó de los peligros de las carreteras.

El chofer de uno de los autobuses que diariamente viaja hasta Victoria reconoce ante Proceso los peligros conocidos por sus colegas: “Desde hace dos años mirabas en la noche o en la madrugada en las carreteras o en las brechas puro camionetón de 300, 400 mil pesos con las puertas abiertas, y puros pelados con armas largas. Por eso dejamos de viajar en la noche. Si vas en carro ¡aguas!, que van y te cierran en las camionetas, te tumban el carro, te secuestran o te matan”.

Sangre llama a sangre

En la fila muchas madres son las primeras voluntarias para hacerse la prueba de la sangre que les permitirá reclamar al hijo. Sus esposos las esperan en los pasillos, nerviosos. También llegan mujeres con todos sus hijos por si se requieren más genes para darle al papá una tumba.

Una niña de tres años está en la fila creyendo que la van a vacunar, porque sus tíos no le han dicho que su papá, su mamá y su hermanito están desaparecidos. Otro niño zacatecano de 12 años, hijo de Enrique Vázquez Ibarra –desaparecido en Méndez cuando regresaba con un carro usado que acababa de comprar– sostiene la foto de su papá para que lo fotografíen, mientras su tío comenta que “lo agarraron frente a la escuela, llegaron, lo cargaron, lo echaron pa’riba”.

La mayoría de los tamaulipecos nunca había denunciado la desaparición.

Por miedo.

Con las historias que se cuentan en la espera se podría hacer una cartografía de los levantones y concluir que en estas tierras los jóvenes son reclutados a la fuerza como combatientes de reemplazo de los exterminados todos los días.

“Mi hijo iba a cumplir 22 años, trabajaba en un Oxxo, el 8 de enero se lo llevaron del trabajo. Fue en Valle Hermoso. No pudimos denunciar porque ahí no hay autoridad.”

“El mío es José Juan Zavala (obrero, padre de cuatro niños). Salió en la mañana y no volvió. En Matamoros se llevan a muchos.”

“Yo vengo por Roberto Díaz, es ayudante de albañil, lo sacaron aquí del solar de su casa.”

“Le tocó a mi hijo César Mosqueda que se lo llevaran como a muchos otros huercos. Un amiguito vino a decirme que una camioneta lo había recogido y del susto ni la camioneta quiso describir.”

“Anote al mío: Daniel Contreras Lerma, de 16 años, y a su amigo César Homero Salazar, de 18, se los llevaron del Oxxo de cuadra y media de la casa. Así pasa en Valle Hermoso: la gente va caminando y se la llevan, o te sacan de casa, y es parejo para hombres y mujeres. Y la gente que se ha escapado no quiere decir si ahí vieron a alguien.”

“A mi hermana (Luz Elena Ramírez, madre, 30 años) le hicieron señas de un carro gris, se acercó, la tomaron del hombro, y ya no supimos.”

“Yo busco a Édgar Silquero Vera, gerente de una gasolinera de San Fernando. Encontramos sólo su camioneta *Expedition*. Se pasean en ella los marinos pero dicen que no saben nada.”

“Mi hijo tendría ahorita unos 20 años. Se lo llevaron en un levantón en San Fernando porque se llevan a todos parejo a trabajar obligados. Pero mejor borre su nombre.”

Los peritos de la morgue se dan un descanso y vuelven a salir a fumar.

| APORTACIÓN LITERARIA | APORTACIÓN PERIODÍSTICA |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ La autora recrea un concierto de distintas voces, para narrar la espera de un grupo de personas ante una morgue en Tamaulipas, un recurso que se acerca a lo que se denomina Efecto Rashomon, una historia que se construye a partir de distintas voces relatando un suceso. ➤ Las metáforas sirven para dar potencia a las imágenes y las emociones que la autora pretende que el lector perciba (“palabras atascadas por las lágrimas” o “carreteras de la muerte”). ➤ El uso de adjetivos (“la presentida viuda” o “el rancharo anciano”). ➤ Hay intensión poética en la construcción de frases determinadas (“los que un día no llegaron están entre los desenterrados” o “sonríe desde la pantalla del celular...” o “no van vendados. Pocos tuvieron una muerte rápida. Tres eran mujeres...”). ➤ Se utiliza una transcripción literal, que permite conocer detalles de la oralidad de las personas, como en la dramaturgia (“que lo tormenten...” o “a ratos salen a fumar para exorcizar el tufo agarrado a la | <ul style="list-style-type: none"> ➤ La descripción de ambientes y la presencia de múltiples voces, permiten afirmar que hubo un trabajo profundo de observación y reporte in situ, en los que la reportera realizó entrevistas diversas, conversaciones, anotaciones, observación y cotejo de versiones. ➤ Se responde totalmente a la pregunta periodística del Dónde (Tamaulipas, la Morgue, San Fernando), al Quién (deudos de mas de un centenar de cuerpos) y al Qué (es el momento en que se lleva a cabo un proceso masivo de identificación de restos humanos). ➤ El bloque es completamente referencial: se trata de la enumeración de sucesos relacionados con un fenómeno social, desde el punto de vista de un grupo de personas en las que no caben las fuentes oficiales tradicionales. ➤ Se trata de una crónica compuesta por el relato vivencial de un grupo de participantes. ➤ Es importante hacer notar un detalle: a pesar de que la autora ejerce expresamente su subjetividad y en |

| | |
|---|--|
| <p>garganta...”).</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ El énfasis propio de la lírica (“nunca había denunciado la desaparición. Por miedo...”). ➤ La autora está presente manifiestamente en el texto, con comentarios editoriales y posiciones perfectamente definidas (“ninguna autoridad se puede decir sorprendida por lo que aquí ocurre...” o “la esperanza no muere. Se refugia en la oración, en adivinos o hasta en milagros...”). | <p>reiteradas ocasiones manifiesta su punto de vista, lleva a cabo una <i>despersonificación</i> del narrador (“dice uno de ellos a Proceso...” o “reconoce ante Proceso los peligros...”).</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se vale del recurso de secrecía con un número significativo de fuentes, recurso netamente periodístico, en este caso en particular por las condiciones sociales y políticas del entorno. |
|---|--|

COMENTARIOS

- En este tercer bloque, la autora presenta un conjunto de voces, muchas de ellas con identificación no explícita, que remiten a una construcción de *Efecto Rashomon*, propia de algunos relatos cinematográficos y del género policial o de la novela de misterios.
- Se vale de recursos como la metáfora y la aliteración, para establecer su punto de vista y manifestar sus posiciones particulares.
- La conjunción periodismo-literatura es mucho menos delicada que en los otros textos, y se nota un acento más marcado hacia el periodismo tradicional, con párrafos netamente referenciales, pero con el que rompe mediante algunos guiños hacia el género policial literario.

REMATE

Es el jueves 14. Han trabajado toda la semana y les acaban de informar que llegará otra camioneta con una docena de cuerpos.

En los noticiarios del día se anuncia que el gobierno estatal impulsará el estado como destino turístico para Semana Santa. “¡Ya ni la chingan estos cabrones!”, comenta un ministerio público enojado.

Un reportero local que observa el cansancio general comenta: “Y eso que falta que excaven todos los de Camargo, Alemán, Guardado de Arriba y de Abajo, los poblados Los Guerra y Comales, Ciudad Mier, Valle Hermoso, Anáhuac, Cruillas, González Villarreal, Nuevo Padilla, Nuevo Guerrero... Todo el estado está lleno de fosas clandestinas”.

Todo alrededor apesta.

| APORTACIÓN LITERARIA | APORTACIÓN PERIODÍSTICA |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ El remate del texto es circular, pues la última frase remite al comienzo (“todo alrededor apesta.”), en un recurso propio del cuento corto. ➤ La no identificación de personajes, en este último bloque, permite a la autora erigirse en única posibilidad de veracidad. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se responde explícitamente al Cuándo (“es el jueves 14...”). ➤ Se determina que hubo un trabajo de inmersión de por lo menos una semana (“han trabajado toda la semana...”). ➤ Hay un trabajo profundo de entrevistas a diferentes personajes. ➤ Se cita por primera vez, aunque de segunda mano, a una fuente oficial (“en los noticiarios del día se anuncia que el gobierno estatal...”). |

COMENTARIOS

- *La descomposición nacional* es un texto publicado en el año 2012 por la revista mexicana Proceso y su autora es una reconocida periodista mexicana que ha recibido reconocimientos nacionales e internacionales, como el premio de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, entre muchos otros.
- Es importante explicar que es un texto con un marcado acento periodístico al que sólo se le introducen determinados recursos propios de la literatura, que juegan un papel fundamental para exponer al lector una realidad social.
- Hay en este un estilo y una estructura que emiten a ciertos géneros literarios, como la novela negra o la policiaca, y principalmente al denominado *Efecto Rashomon*, que permite entender un hecho a partir de los puntos de vista de diversas personas que participan en éste.
- Los diálogos, al introducirse en el estilo periodístico tradicional, retoman de la

literatura su oralidad, dándoles un matiz distinto y novedoso.

- Hay un narrador evidente y manifiesto, que opina, emite juicios de valor, informa, conoce el entorno y lo explica, pero que sin embargo se despersonaliza, adoptando su identidad con el nombre de la publicación.
- El texto es claramente subjetivo, pero se construye sobre la base de un respeto por el pacto de veracidad: la periodista explica la procedencia de algunas de sus fuentes, se reserva la identidad de otras, asume presuposiciones y las manifiesta con claridad.

3.8 CUESTIONARIO: MARCELA TURATI³⁰

1.- La utilización que haces de figuras retóricas durante mucho tiempo consideradas propias del relato literario (la deconstrucción del tiempo narrativo, el manejo de suspense, los diálogos y las escenas teatrales, metáforas, metonimias, hipérbolos, entre otras muchas figuras) cumple una función ornamental en este texto periodístico o asume deliberadamente otras funciones?

Mi apuesta generalmente es atrapar a los lectores contándoles un cuento. Pero un cuento real.

Para hacerlo tomo los elementos informativos que tengo para construir lo que podría ser una nota dura y meramente informativa, y al poner todas estas piezas sobre la mesa veo si tengo suficiente información como para transformarla en una crónica. Entonces diseño una estructura narrativa. Tomo prestados los recursos literarios porque mi intención primaria es atrapar al lector, no por vanidad, sino porque siento que el lector debe estar enterado de una situación o suceso que a mí me estrujó.

Considero que la manera más efectiva de hacerlo es contándoles una noticia como si fuera un cuento, con una entrada atractiva, con personajes con los que puedan identificarse, en un escenario que puedan penetrar, con sensaciones —en el caso de esta crónica usé olores— que puedan experimentar, con diálogos significativos, usando algunas metáforas. Pero siempre trato de sembrar pistas para que el lector no olvide que ese cuento es real, de revelar un poco las costuras de mi texto, de mencionar algún dato duro que da contundencia y hace verosímil mi relato, de mencionar en una palabra que obtuve la información de una entrevista o que yo estuve en el lugar.

El uso de los trucos literarios es deliberado. Pienso que no sirve de nada tener la mejor información del mundo si repeles al lector con una mala escritura, y que lo que quiero decir es tan importante, tan urgente, tan necesario que debo de usar todos los recursos posibles a mi alcance para lograr que mucha gente quiera leer

³⁰ Respuestas enviadas por correo electrónico: 21 de noviembre de 2012

precisamente esto que yo quiero contarle. Mi aspiración es que algo se le quede: una imagen, un dato, una metáfora... y que la rumie durante un tiempo.

Una vez escuché decir al maestro cronista peruano Julio Villanueva Chang que es un deber ético la buena escritura, que la pieza esté bien escrita para que sea leída. Y eso intento.

2.- ¿Qué elementos, cualquiera que sea su índole, separan tu texto de lo tradicionalmente denominado literatura y de lo tradicionalmente denominado periodismo?

La realidad es uno de los parámetros de qué es periodismo y qué literatura.

Este es un texto periodístico, en primer lugar, porque se basa y describe un hecho real. Los diálogos los escuché y los comentarios de los protagonistas salieron de las preguntas que les hice. Para construir este texto creé una base de datos que contenía datos duros, fragmentos de testimonios, descripciones que anoté en mi libreta, contexto y con todo eso armé la pieza. Para mí, eso es periodismo.

Los recursos narrativos que tomo prestados a la literatura, para escribir ese texto periodístico son el uso del tiempo, del espacio, las descripciones, la apuesta por la construcción de un personaje, los diálogos, las metáforas y los esbozos de ensayo que a veces incluyo, la estructura que busca llegar a un clímax y tener un arranque fuerte.

3.- ¿Qué elementos, cualquiera que sea su índole, acercan tu texto a lo tradicionalmente denominado literatura y a lo tradicionalmente denominado periodismo?

Los mismos que la pregunta anterior.

4.- Si se parte de la tesis de que el periodismo y la literatura son territorios contiguos de fronteras muy porosas, ¿crees necesaria una teoría que defina con claridad ambos territorios? Si la respuesta es afirmativa ¿qué elementos, cualquiera que sea su índole, debe considerar tal teoría?

He estado en congresos y en talleres dedicados a ese intento de construcción de una teoría que delimite, separe y dote de identidad al periodismo y a la literatura. Pero me parece que es tanto como intentar separar aguas. Hay libros de ficción escritos como si fueran periodísticos (y que los lectores no aceptan que la historia no ocurrió así), y libros periodísticos que usan todos los recursos de una novela (que

se quedan en la mente de los lectores como si fueran ficción), y cada vez se borra más la frontera de qué es qué.

Para mí, una pieza periodística se basa en datos y hechos reales, y por ese mismo hecho conlleva un método distinto de planeación de la historia (si es que puede ser planeada), de construcción, de reporteo, de escritura y lleva incluso otros dilemas ético.

El riesgo que existe al armar un relato periodístico con claves literarias es que los lectores crean que es ficción. El texto tiene que ser verosímil, no debe dejar dudas de si realmente ocurrió. Esto requiere plantear con honestidad al lector, desde los primeros párrafos del texto y sin que estorbe a la lectura, de qué manera se construyó esa pieza narrativa, en qué fuentes se basó, cuál fue el método de reporteo.

He notado que los lectores se sienten estafados cuando leen una crónica en un periódico, que está tan bien hecha que les parece inventada (siempre causa conflicto leer una escena que ocurrió en la intimidad o un párrafo en el que se mencione lo que una persona “pensó”). Es entonces cuando el periodista debe ser humilde, mostrar sus cartas y explicar cómo obtuvo esa información. Esa obligación no la tiene un escritor.

3.9 PRESENTACIÓN DE HALLAZGOS

Una vez realizado el trabajo descriptivo de los cuatro textos periodístico literarios o periodístico narrativos, y de haber cotejado las respuestas de sus autores al cuestionario común, es posible determinar que, pese a carecer de una metodología común, sistematizada, existe conciencia plena de la necesidad de alcanzar una serie de requerimientos mínimos para desarrollar el género.

A partir de sus respuestas, es pertinente considerar que, según coinciden los cuatro periodistas literarios latinoamericanos entrevistados, sus respuestas confirman la existencia de un conjunto elemental de reglas que es posible enunciar así:

1.- La utilización de recursos expresivos, considerados como propios de la literatura, en el periodismo cumple una función genuinamente informativa, completamente opuesta de lo ornamental, pues, como afirma la periodista argentina Leila Guerriero, “las metáforas, las escenas, las metonimias, las hipérbolos, están puestas al servicio de la historia, que es como decir al servicio de la información”.

Cuando los periodistas recurren a metáforas o, en el caso de Leila Guerriero, a la dimensión poética de las palabras, éstas están encadenadas a un elemento verificable: un objeto, una declaración, una persona. No hay, en los textos, elementos retóricos aislados, ni siquiera en los casos en que existen párrafos mayoritariamente *estéticos*. Puede, incluso, esbozarse una forma de escritura en la cual los párrafos cargados de figuras literarias están soportados por párrafos referenciales.

Si bien los periodistas literarios aspiran a “propiciar cierta belleza estética que haga grata la lectura”, como explica Alberto Salcedo, esta determinación no está dissociada de la necesidad de explicar una realidad en toda su dimensión, según explica Marcela Turati: “tomo prestados los recursos literarios porque mi intención primaria es atrapar al lector, no por vanidad, sino porque siento que el lector debe estar enterado de una situación o suceso que a mí me estrujó.

Se trata, pues, de un recurso que busca atrapar al lector, si por atrapar se entiende la capacidad de interesarlo en el texto que lee y la posibilidad de hacerlo evocar el suceso de una forma completamente nítida y plenamente sensorial, es decir vívida. Y con la limitante

explícita de evitar que los recursos expresivos se sobrepongan a la noticia, como lo expone Leila Guerriero: “parto de la base de que esto es periodismo, y de que si los malabarismos de la forma tapan la historia, o son más importantes que ella, estoy cometiendo un error”.

Este acercamiento puede ser completamente consciente, como comentan tres de los entrevistados, y se sintetiza a la perfección con lo expuesto por Leila Guerriero en el momento que afirma, “cuando produzco un texto, intento que la forma y el fondo resulten inseparables: que lo dicho no pueda separarse de cómo está dicho”. O bien, puede ser plenamente inconsciente, empírico, casual incluso, producido por el permanente contacto del periodista con la literatura y la palabra, tal cual resume Alma Guillermoprieto en una pregunta: “¿De veras crees que yo tengo idea de lo que es una figura retórica, o cuáles son éstas o, sobre todo, cómo utilizarlas?”

2.- Si puede haber una pauta rigurosa, inamovible, parece ser sólo una en el periodismo literario que se describe en este trabajo: la no invención.

“El periodista abreva en la realidad y el género expulsa la invención”, dice tajante Leila Guerriero, ante una pregunta en la cual su colega Marcela Turati respondió así: “este es un texto periodístico, en primer lugar, porque se basa y describe un hecho real”.

Y del mismo modo, Alma Guillermoprieto considera que lo que se cuenta siempre se circunscribe por la necesidad de reflejar una realidad observada.

En algunos de los textos, es posible, incluso, percibir el esfuerzo del autor por hacer referencia precisa a cada una de sus fuentes, incluso en los contados casos en que se recurrió a una fuente anónima: hay un afán de verificabilidad máxima, que se interpreta como la intensión de no perder la credibilidad del lector.

Este elemento singularizante, sin embargo, no alcanza para determinar la frontera entre periodismo y literatura, de la que los entrevistados apenas hacen referencia: salvo Alberto Salcedo –se denomina a sí mismo *autor de no ficción*, porque lo que cuenta es real–, quien señala que para él la antinomia no es entre periodismo y literatura, sino entre ficción y no ficción, en virtud de que “el periodismo no es patrimonio exclusivo de los reporteros ortodoxos y la literatura no es un patrimonio exclusivo de los novelistas”.

3.- El hecho de que se aborde un suceso noticioso con recursos expresivos literarios,

coinciden los cuatro periodistas literarios, les exige ejercer un control mucho más riguroso sobre las fuentes y el trabajo reporteril integral, en virtud de que la realidad observada e interpretada no puede transgredirse, ni modificarse.

Al respecto, Alma Guillermoprieto señala que “la necesidad de ajustarse a la realidad es una limitación a priori”, restricción, por lo demás, que no tiene la literatura, porque ésta enfrenta otro tipo de limitaciones.

En el mismo sentido opina Marcela Turati, quien considera que las piezas periodístico literarias se deben basar en datos y hechos reales, con un método distinto de planeación, “si es que puede ser planeada”, de construcción, de reporte, de escritura y de márgenes éticos. “Es entonces cuando el periodista debe ser humilde, mostrar sus cartas y explicar cómo obtuvo esa información”. Obligación, acota, que no tiene el escritor.

Del mismo modo opina Alberto Salcedo, quien señala además que el periodismo narrativo siempre debe contar hechos reales, aún cuando los relate con recursos formales de la ficción.

En todos los casos, los textos cumplen a cabalidad con la exigencia del periodismo tradicional, en cuanto a contestar las preguntas básicas de todo texto informativo: Qué, Quién, Cómo, Dónde y Cuándo, y también en todos los casos la respuesta a esas cuestiones no ocurre en el primer párrafo. Hay, sí, la utilización del suspenso, de los diálogos y de la conversión de fuentes informativas en personajes de un relato, al mismo tiempo que se intenta acercar el texto informativo a diversos géneros literarios: el género policiaco, en el caso del texto de Leila Guerriero y Marcela Turati; el género de aventuras en los casos de Alma Guillermoprieto y Salcedo.

Pero, sin duda, el mayor hallazgo de este capítulo es la percepción generalizada en los cuatro entrevistados, en que el periodismo literario precisa de reglas básicas, muy claras, para constituirse como un género pertinente para el relato de sucesos noticiosos y aceptado por el lector.

ENSAYO DE CONCLUSIONES

ACTUALIDAD Y PERTINENCIA DEL PERIODISMO LITERARIO O NARRATIVO

Se le denomina *Periodismo Literario*, la acepción más extendida en los círculos académicos y periodísticos internacionales, pero también se le conoce como *Periodismo Narrativo*, términos inherentes con una relación especial de compatibilidad.

Su característica principal, que no difiere mayormente entre una visión y otra, es fácilmente identificable: ese género de textos periodísticos que retoma recursos expresivos considerados propios de la literatura, para estructurar el relato de los acontecimientos que atañen al individuo y su sociedades.

En Estados Unidos, Europa, y también en América Latina, -con México incluido- sus ejemplos son numerosos y reconocibles, pues al mismo tiempo que un número cada vez mayor de periodistas y editores se aventuran en su ejercicio, difusión y perfeccionamiento, desde la academia también aumentan la atención y la mirada reflexiva que se les prodiga y que ayuda a recuperar su historia dispersa.

Suele confundírsele con la crónica periodística -en México, de hecho, a cualquier texto periodístico colmado de adjetivos o afanes barrocos se le suele confundir con la crónica-, pero el *periodismo literario* es mucho más.

Para aportar mayores rasgos: es un género híbrido -y por híbrido debe entenderse el producto que resulta de una fusión entre culturas diversas- forjado por una conjunción precisa, habilidosa, de veracidad verificable, vinculada tradicionalmente al periodismo, e intención estética, emparentada con la literatura.

Un género idóneo para ser comprendido y explicado en esta época, en que el signo es la supresión de fronteras. La era de la *postficción* que definió Coseriu, en que lo ficticio y lo factual se confunden, se superponen, se retroalimentan.

Al mismo tiempo que cumple cabalmente con el *pacto con el lector* (la garantía periodística de que cada dato, cada frase, cada hecho relatado tienen tras de sí un trabajo periodístico minucioso, constatable y completamente ajeno a la invención o a la ficción) el *periodismo literario* no opone resistencia alguna para utilizar cuanto recurso expresivo de la literatura

está a su alcance.

Así, puede servirse de los géneros más diversos, de la novela al cuento, del ensayo a la poesía, así como de las figuras retóricas más inusuales.

Su objetivo último es llevar hasta la mente del lector, al centro de su raciocinio y al conjunto de sus emociones, el mensaje periodístico.

Y como también toca, trastoca, a todos los géneros periodísticos, para transformarlos, fusionarlos o atravesarlos, el *periodismo literario* es más que únicamente crónica: es entrevista, que se cruza con la biografía o la semblanza y engendra el perfil; es crónica, que traspasa el cuento, la novela o el cuadro costumbrista y engendra el reportaje; es columna, artículo de opinión, que atraviesan la disertación literaria o el monólogo interior y engendran el ensayo periodístico literario; es noticia, que se mezcla con la fábula o el drama personal y engendra una crónica de sociedades pobladas por individuos, seres con rostro e historia individual que explica lo colectivo.

En síntesis: el *periodismo literario* es suma de géneros. Amalgama.

➤ **Nociones de un mismo tema**

¿Debe hablarse entonces de un género nuevo? No, ciertamente, como afirma el catalán Albert Chillón en *Literatura y Periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, el libro fundacional de la teoría periodístico-literaria en nuestro idioma. Más precisamente se trata de una reclasificación, novedosa y distintiva, pero sobre todo necesaria. Con esta se designa un conjunto histórico de escritos claramente duales. Multidisciplinarios y transfronterizos.

Como el mismo lo explica: así como a la composición que reúne en un híbrido fotografía, literatura, pintura, música y teatro le asignamos un nombre, que le identifica con precisión como Cine, establecer la denominación del *Periodismo literario* es pertinente: aglutina todo aquel trabajo periodístico que, en uso pleno de esa condición multidisciplinaria que he mencionado, ha recogido aportaciones expresivas de los géneros literarios testimoniales (diario personal, relato de viajes, ensayo, prosa costumbrista, género epistolar, entre tantos otros), así como de las modalidades documentales (historias de vida, tradiciones orales) de los discursos televisivos contemporáneos (serie policiaca, telenovela, serie de intriga o misterio) y hasta de los cinematográficos (efecto *Rashomon*, anacronías, prospectivas).

Reconoce con una identidad precisa a todo aquel periodismo que ha abrevado de las fuentes literarias personales, como las memorias, las autobiografías, las confesiones, los relatos de experiencias, las semblanzas, los retratos, la novela histórica, el relato policiaco, las historias cortas y los cuentos.

Como expone Chillón, el *periodismo literario* es un género coetáneo de la novela realista, la prosa literaria testimonial, la narrativa científica y la escritura periodística, “facetas distintas pero conexas de un mismo fenómeno cultural y comunicativo de gran alcance: la nueva sensibilidad realista característica de la época moderna”.

Una vez revisadas las reflexiones que, desde hace por lo menos 20 años, han realizado sobre el tema estudiosos de distintas partes del mundo, es posible reunir las nociones más importantes en un conjunto:

Norman Sims, investigador de la Universidad de Massachusetts en Amherst y cofundador de la Asociación Internacional de Estudios sobre el *Periodismo Literario* (IALJS, por su denominación en inglés: *International Association for Literary Journalism Studies*), dice que el *Literary Journalism* puede ser una combinación precisa y deliberada de “inmersión, voz, exactitud y simbolismo con ambición literaria”.

Su homólogo canadiense, Bill Reynolds, coautor del libro *Literary Journalism across the world* y presidente en turno de la IALJS -una organización donde convergen investigadores de todos los continentes-, habla de la utilización de recursos que alguna vez se reconocieron como característicos del Nuevo Periodismo estadounidense, pero que han formado parte de manifestaciones periodísticas anteriores en distintas partes del mundo, mucho antes de que Tom Wolfe acuñara el famoso denominativo en los años 60.

El investigador estadounidense Mark Kramer dice, en *Literary journalism: a new collection of the best american non fiction*, que es aquel género en el cual “las artes estilísticas y de construcción narrativa asociadas desde siempre a la literatura de ficción, ayudan a atrapar la fugacidad de los acontecimientos, que es la esencia del periodismo”.

Los investigadores españoles Jorge Miguel Rodríguez y María Angulo, coeditores del libro *Periodismo Literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* lo designan *macrogénero*, porque agrupa un conjunto de composiciones que “aúnan el rigor del reporterismo, el respeto por el pacto de lectura (el compromiso y el deber del periodista de no inventarse ni un solo dato, ni una escena) y la calidad estética del relato”.

Un *macrogénero*, precisa Rodríguez, que además “adopta todo tipo de géneros y estéticas de la cultura de un tiempo y un espacio. Como periodismo registra todo lo que acontece a la humanidad. Como literatura, como poética, revela el alma del hombre en ese instante de la historia, que es la historia del hombre en todos los instantes de la vida”.

En el *periodismo literario*, la adopción de recursos expresivos de la literatura no escinde a los textos de su condición periodística, en tanto que no se trata de un ornamento estilístico, ni siquiera de un mero recurso estético para cautivar al lector, sino de una posición definida ante la realidad. A la manera de Flaubert: “el estilo es una manera absoluta de ver las cosas”.

Al respecto, Rodríguez y Angulo son claros: la estética no sólo embellece el relato periodístico, sino que, al detenerse en los detalles que el periodismo tradicional y estandarizado ignora, alcanza una dimensión más humana y, por lo tanto, más real de la historia. “El resultado son crónicas, reportajes, perfiles, artículos, columnas que logran una máxima eficacia periodística, referencial y fáctica al narrar los hechos”.

El cruce indistinto entre fronteras, escribe el académico español Fernando López Pan, es claro y deliberado: el paso del periodismo a la literatura no es el salto del mundo de los hechos al mundo de las ficciones, sino un cambio del plano del simple registro al plano de la interpretación.

Los hechos narrados bajo la lógica del *periodismo literario* interesan, en la medida en que están saturados de humanidad, no de sensacionalismo ni sensiblería.

En algunas regiones del mundo, principalmente América Latina, se le nombra periodismo narrativo, apelativo muy recurrente sobre todo entre aquellos periodistas que, al mismo tiempo que lo ejercitan -de forma generalmente intuitiva- han comenzado a reflexionar sobre su condición.

Uno de ellos es el colombiano Juan José Hoyos quien, además de tener tras de sí una sólida carrera periodística, escribió la que hasta ahora es quizá la mejor metodología del género en nuestro idioma, *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Lo define como un discurso que se funda con la aplicación de potentes herramientas narrativas, que le permiten “abordar la realidad de modo total y transmitirla al lector como una vivencia en la que están involucrados todos los sentidos”. Son narraciones, porque captan el mundo en toda su complejidad. Resuelven con eficacia el duelo entre la inteligencia y los

sentidos.

El argentino Pablo Mancini lo explica como “un periodismo que presta más atención a la escritura literaria que a la simple y escueta narración de hechos, que constituye la prerrogativa esencial del periodismo en el sentido moderno del término”.

En la misma lógica, otro argentino, Roberto Herrscher, autor de un extraordinario ensayo con perspectiva latinoamericana, *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura*, dice que los textos del género, que pueden llevar al lector a las voces, las lógicas, las sensibilidades y los puntos de vista de los otros, tienen una enorme ambición escondida: no buscan sólo informar, entretener o enseñar algo, sino además “que el lector cambie, crezca, conozca no sólo una parcela del mundo que desconocía, sino que termine conociendo una parcela de sí mismo que no había frecuentado”.

En todo caso, como señala el López Pan en su artículo *Periodismo literario: entre la literatura constitutiva y la condicional*, ambas denominaciones, *periodismo literario* - *periodismo narrativo*, pueden ser consideradas sinónimas: ambas apelan a la narración periodística y convocan una cierta intemporalidad y una dimensión humana en el relato de lo noticioso.

➤ **Orígenes diversos, consolidaciones distintas**

Todas las reflexiones académicas hasta ahora difundidas llevan a ubicar el momento fundacional del *periodismo literario* hacia la segunda década del siglo XVIII: la creación del libro *Diario del año de la peste*. En la reconstrucción, mitad historia documental y mitad memoria ficcional, de los hechos ocurridos durante la epidemia de peste bubónica que azotó la ciudad de Londres en 1665, se mezclan con integridad los recuerdos personales del autor, el escritor y periodista Daniel Defoe, con los testimonios rigurosamente recopilados entre sobrevivientes, familiares y vecinos.

El relato contiene además la sustancia de una posible fuente documental, hasta hoy no comprobada, que los estudiosos coinciden en identificar: el diario personal del tío del autor, Henry Foe.

A partir de ese punto histórico, cada tradición ubica, con regulares márgenes de coincidencia, un derrotero que atraviesa textos periodísticos identificados, a lo largo de tres

siglos, con distintas denominaciones: *Crónica Periodística*, *Reportaje Novelado*, *Novela de No-ficción*, *Cuadro Costumbrista*, *Viñeta*, *Novela Verité*, *Entrevista de Personaje*, *Entrevista de Semblanza*, *Relato vivencial*, entre muchos otros apelativos.

En todo caso, el libro de Defoe no se constituye como ejemplo único, y ni siquiera como frontera temporal infranqueable, sino apenas como punto de referencia de un fenómeno que se expande por toda Europa y el resto de Occidente.

Si algo consolida esta hibridación, dicen los estudiosos, puede ser el surgimiento de la sensibilidad realista decimonónica, que se constituye como forma de percibir y narrar el mundo.

Sintetizada en la aspiración de que podía alcanzarse la reproducción exacta, completa, sincera del ambiente social y de la época, la ambición realista supone una estructura sobre la que el periodismo se posó con seguridad.

El mejor detalle que contribuye a esa explicación, y por ende a entender la proximidad de los territorios periodístico y literario a partir de esa época, es el hecho de que una buena parte de los autores realistas tuvo su primer contacto con el público a través de la prensa popular. Ahí se identifica por primera vez la asociación tácita, sistemática y relevante del periodismo y la literatura, no como una mera convención instrumental, sino como una forma específica y conjunta de ver el mundo.

Periodistas y literatos se nutren entonces, recíprocamente, de visiones y mecanismos de construcción discursivos que caminan paralelos, cuando no imbricados, por un buen tiempo.

➤ **Modernistas: los abuelos del *periodismo literario* latinoamericano**

Si apelamos a esa lógica explicativa, si observamos el fenómeno de imbricación periodístico literario que se detecta en el siglo XIX, es posible entender por qué América Latina no escapa a esa influencia.

Sin llegar a definirlo como *periodismo narrativo* o *periodismo literario*, en su estudio *La invención de la crónica*, Susana Rotker habla de un género híbrido, que surge en nuestra región a mediados del siglo XIX: la crónica modernista.

Un *producto transgresor*, como ella lo nombra, que se centra en la narración periodística de

detalles menores de la vida cotidiana, que irrumpe en lo subjetivo, no respeta el orden cronológico pero al mismo tiempo se niega a inventar hechos.

Los modernistas, anota Rotker, establecen un pacto de lectura para su manera tan rupturista de reproducir la realidad: “no significa que su subjetividad traicione el referente real, sino que se le acerca de otro modo, para redescubrirlo en su esencia, no en la gastada confianza de la exterioridad”.

Dicho de otro modo: aunque parezca increíble lo que se narra, es un acontecimiento real. Un hecho. Una noticia o la interpretación abarcadora y totalizante de ésta.

La crónica modernista latinoamericana, cuyos representantes más emblemáticos son José Martí, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera y Joaquim María Machado de Assis, surge justo en la época en que comienzan a definirse, y separarse, los espacios propios del periodismo y la literatura, cuando “la literatura se descubre en la esfera estética, mientras que el periodismo recurre a la premisa de ser el testimonio objetivo de hechos fundamentales del presente”, como lo establece Rotker.

Ellos mismos, los modernistas, se reconocen intérpretes de su entorno social y de su presente cambiante, inasible, vertiginoso. Al mismo tiempo *desclasados* y sometidos al vértigo constante con un horizonte en perpetuo cambio e inestabilidad, atestiguan el trastocamiento de paradigmas y la volatilidad que les depara el desarrollo industrial de su época.

Está ahí, recién llegado de Inglaterra y Estados Unidos, un novedoso modelo de periodismo surgido tras el telégrafo, que tiene en la llamada *pirámide invertida* su principal instrumento, pero ellos vuelcan en los periódicos su propia turbación, todo su azoro, con los recursos expresivos que retoman de su propia literatura.

En las mismas décadas que se cimenta el trabajo de los modernistas, se consolida la recién nacida agencia de noticias *Associated Press*, que obliga a la insipiente industria a buscar un modelo idóneo de texto, breve, conciso, sólo de hechos y sin elementos valorativos, publicable en cualquier diario del mundo interesado por éste, redactado incluso por personas no formadas como escritores.

Ellos, los modernistas, se asumen como habitantes de una tierra de nadie. Escribe Darío: “la tarea de un literato en un diario, es penosa sobremanera. Primero, los recelos de los periodistas. El *repórter* se siente usurpado, y con razón. El literato puede hacer un

reportaje: el *réporter* no puede tener eso que se llama sencillamente estilo. En resumen: debe pagarse al literato por calidad, al periodista por cantidad: sea aquella de arte, de idea, ésta de información”.

Logran salvar las resistencias ideológicas, comerciales y políticas de los dueños de los periódicos en que comienzan a colaborar y, al mismo tiempo, se hacen distinguir de los *repórters*, sin perder de vista la cercanía entre periodista y escritor, como explica Darío: “Séneca es un periodista. Montaigne y de Maistre son periodistas, en un amplio sentido de la palabra. Todos los observadores y comentaristas de la vida han sido periodistas. Ahora, si os referís simplemente a la parte mecánica del oficio moderno, quedaríamos en que tan sólo merecerían el nombre de periodistas los *repórters* comerciales, los de los sucesos diarios”.

Su trabajo limítrofe, marginado y marginal, “no es tomado en serio ni por la institución periodística ni por la institución literaria, por el hecho de que sus productos no se encuentran definitivamente dentro de ninguna de éstas”, expone Rotker, pues la estética que proponen sobrepasa los esquemas vigentes, al relacionar elementos del lenguaje y la representación de la realidad, la escritura y la voz propia.

Justo la consideración que funda al *periodismo literario*.

➤ **Auge de un macrogénero**

En su libro *Literary journalists*, Sims dice que el estilo utilizado por Defoe es el antecedente directo de obras que dejaron su impronta más visible en el *Nuevo Periodismo* de los años 60 y 70.

En el trabajo periodístico de Nellie Bly en los años 20 del siglo pasado, con *10 días en un manicomio*; de James Agee y Walker Evans, en *Elogiemos ahora a hombres famosos*; de Upton Sinclair, con *La Jungla*; de John Steinbeck, con *Los vagabundos de la cosecha* o de John Reed con *10 días que conmovieron al mundo y México insurgente*, están las semillas del *periodismo literario* que le sucedió.

De ahí abrevaron Hemingway, con *Enviado Especial*, y también Julius Fucik, con *Reportaje al pie del patíbulo*; John Dos Passos con su trilogía USA (*Paralelo 42, El gran dinero y 1919*) y John Hersey, quien alcanzó una cumbre del género periodístico literario

con su obra *Hiroshima*.

De acuerdo con Kramer, a la muy reconocida generación de *nuevos periodistas*, en la que Wolfe congregó a Gay Talese, Norman Mailer, Joan Didion, Hunter S. Thompson, Terry Southern, Truman Capote, entre otros, se sumaron otras voces periodístico-literarias que llegan hasta nuestros días: Michael Herr (Despachos de guerra), John McPhee, Tracy Kidder, Lilian Ross, entre muchos más.

Igual ocurre en la escena latinoamericana. Hoyos ubica como antecedentes lejanos a los modernistas, pero también a los periodistas que les sucedieron: los mexicanos que relataron la Revolución de 1910, con Martín Luis Guzmán al frente, quien a través de *El águila y la serpiente* y *Memorias de Pancho Villa* sembró las semillas de un estilo mexicano, en el que las fronteras de realidad y ficción son aún más difusas, pero identificables.

Es el camino que recorrieron las expresiones literario periodísticas que subsistieron a la industrialización del periodismo en nuestra región, el que anduvieron los escritores integrantes de la generación literaria conocida como el *Boom*, con Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa a la cabeza, quienes tuvieron un paso significativo por el periodismo y trascendieron los territorios de ambos géneros.

Un estudio que se adentre de forma menos epidérmica a este respecto puede, con minuciosidad, encontrar las claves históricas precisas del *periodismo literario* en México. Redimensionar el papel fundamental de obras surgidas de la hibridación periodístico literaria, en autores como Ricardo Garibay, quien en toda regla supone la marca contemporánea del perfil periodístico literario mexicano con *Las glorias del gran Púas*; o de Elena Poniatowska, cuya *Noche de Tlatelolco* es una crónica periodístico literaria que recurre magistralmente, quizá de forma intuitiva, a lo que se conoce como *Efecto Rashomon*, (hacer del entramado minucioso de testimonios plurívocos el eje narrativo de la historia); o de Salvador Novo, cuyas crónicas costumbristas funden verismo documental con ficción, para mostrar una verdad escondida entre estructuras discursivas que se superponen.

Un estudio minucioso, en fin, puede encontrar que la legendaria antología de Monsiváis, *A ustedes les consta*, no es sino una síntesis del cruce transversal que ha hecho el periodismo mexicano en los géneros literarios, y su magistral resultado: crónicas, reportajes, ensayos, entrevistas, perfiles, cuadros costumbristas, que deben ser sellados con una denominación

precisa que, si retomamos la lógica fundada por Todorov, se explica sola: el género que surge de la transformación de varios géneros, por inversión, por desplazamiento o por combinación. El *periodismo literario*.

Esta investigación aterriza en la descripción, si no minuciosa sí esclarecedora, de textos actuales, tocados ya por esa noción de entrecruce de fronteras. En estos se identifican algunas características equiparables con los textos periodístico literarios antecedentes históricamente, pero sobre todo una serie de elementos contemporáneos comunes, definatorios, que es necesario apreciar:

Si bien se recurre conscientemente a los recursos expresivos propios de la literatura, su utilización es primordialmente para funciones informativas, no ornamentales. La noticia, el suceso, se relata como si fuera un cuento o una novela, porque se pretende involucrar al lector en el hecho, para conducirlo a éste o para que tenga experiencias de índole sensorial o emocional que le conmuevan.

Sí se aspira a construir relatos periodísticos bellos, en el sentido estético del término, pero no como un fin en sí mismo, sino como un medio para acercar al lector. En esto, los periodistas que lo hacen tienen una absoluta claridad: cualquier afán estético o literario está asociado con la necesidad de explicar una realidad. Cuando se sobrepasa este objetivo, cuando los malabarismos estéticos en el periodismo se sobreponen a la historia, entonces el periodista ha fallado en su misión.

Hay, además, un acercamiento mayoritariamente consciente a los recursos expresivos, por conocimiento o por intuición derivada del contacto con la literatura y otras manifestaciones expresivas.

Así mismo, es posible señalar que un conjunto de periodistas literarios contemporáneos aspira a consensuar una pauta rigurosa, inamovible: la no invención. Cuando esta regla se trastoca, entonces el periodismo deja de serlo. “El periodista abreva en la realidad y el género expulsa la invención”, dice tajante Leila Guerriero, una de las más reconocidas periodistas literarias de América Latina.

Y el hecho de que se utilicen recursos expresivos en un suceso noticioso les significa por tanto una necesidad de ajustarse a la realidad como “limitación a priori”, misma restricción que los separa de la literatura. Eso se convierte en una pauta ética, en virtud de que la incorporación de elementos literarias se supedita a los datos existentes y a los hechos reales

que deben ser mostrados al lector: “el periodista debe ser humilde, mostrar sus cartas y explicar cómo obtuvo esa información”, dice al respecto Marcela Turati.

Al realizar una descripción de textos contemporáneos, es propicio señalar que de esa hibridación que supone el ejercicio del *periodismo literario* se pueden delimitar algunas de sus fronteras actuales: las aportaciones que la literatura y sus géneros, sus recursos expresivos, hacen al periodismo del siglo XXI, para constituir un género poderoso. Vivo Queda abierta, en todo caso, la posibilidad de que futuros estudiosos del *macrogénero* continúen y perfeccionen estas ideas, con la mirada puesta en la interdisciplina, y acerquen nociones de la filosofía humanista, la teoría literaria, la filología, la sociología, la historia, la narratología, la semiótica, que permitan sentar las bases epistemológicas y deontológicas de este género. Que delimiten bien sus antecedentes históricos, que marquen la pauta precisa de sus intercambios discursivos.

Que le doten, en fin, de mejores instrumentos analíticos que permitan hallazgos en torno de este género pronto tricentenario que es el *Periodismo Literario* o *Periodismo Narrativo*.

ANEXO

**UN MÉTODO DE INSTRUCCIÓN DEL PERIODISMO LITERARIO
O NARRATIVO DEL SIGLO XXI**

UN MÉTODO DE INSTRUCCIÓN DEL PERIODISMO LITERARIO O NARRATIVO DEL SIGLO XXI

INTRODUCCIÓN

Esta propuesta surge a partir de una inquietud profesional específica: en mi condición de periodista en activo, durante la última década he estado en contacto con textos periodísticos que hacen uso de recursos expresivos propios de la literatura para enunciar noticias, pero que no renuncian a su categoría de producto genuinamente informativo.

Como lo he anotado antes, yo mismo, de manera intuitiva, he escrito textos en los que deliberadamente hago uso de recursos expresivos literarios, como una forma alternativa de narrar, con mayor profundidad y riqueza, sucesos noticiosos que deseo fijar en la mente de mis lectores.

La bibliografía, si bien al principio era limitada, ha ido creciendo, lo mismo que el conocimiento respecto de un género que hoy se que se denomina Periodismo Literario, que no es nuevo, pero que propone una sistematización.

Y es esa inquietud la que anima este proyecto: sistematizar el conocimiento empírico de periodistas, junto con los hallazgos que desde la academia se han realizado en torno de este género, junto con las metodologías que, a lo largo de los últimos 40 años, han surgido en distintas latitudes. Es una propuesta pensada en periodistas en activo, aunque cualquier docente universitario puede, con sus particulares capacidades, mejorarlo y utilizarlo para introducir a estudiantes del nivel superior, cuya carencia de conocimientos para la narración y escaso contacto con la literatura en las matrículas escolares esbozo, en un estudio complementario que puede leerse al final de esta propuesta.

Este método, pues, es síntesis (que no se pretende totalizante ni abarcador, sino meramente introductorio) de un cúmulo de conocimiento, que parte de un conjunto nuclear de ideas rectoras, ejes, que considero fundamentales para una incursión primera al tema. Esto se complementa con una sucesión más pormenorizada de ideas pertinentes que, estoy seguro, se podrá entender fácilmente.

IDEA RECTORA 1: ÉPOCA DE EXPERIMENTACIÓN E HIBRIDACIÓN

- *Objetivo:*
 - *Que se entienda el contexto actual de experimentación mediática.*
 - *Que se enmarque la pertinencia del periodismo literario o narrativo en el momento histórico adecuado al siglo XXI.*

Dice Arthur Miller: “un buen periódico es una nación hablándose a sí misma”. Conviene, por tanto, reflexionar en torno de cómo se habla hoy la sociedad mexicana. Honestamente. Críticamente. Establecer cómo se habla a sí misma a través de sus diarios, sean estos en soporte digital o en soporte papel.

Pensar en el rótulo que sea, desde *La Jornada* hasta *El Universal*, *Reforma* o *El Sol de México*, reflexionar por un momento, honestamente, en cómo están contruidos periodísticamente, los diarios de la primera década del siglo XXI puede ser aleccionador.

Guideón Lichfield, un periodista inglés que fue corresponsal en México de *The Economist*, observó los diarios mexicanos durante la última década del siglo XX década pasada. Vio esto:

“Abundó. Aceptó. Aclaró. Acusó. Adujo. Advirtió. Afirmó. Agregó. Añadió. Anotó. Apuntó. Argumentó. Aseguró. Aseveró. Comentó. Concluyó. Consideró. Declaró. Destacó. Detalló. Enfatizó. Explicó. Expresó. Expuso. Externó. Informó. Indicó. Insistió. Lamentó. Manifestó. Mencionó. Observó. Planteó. Precisó. Profundizó. Pronosticó. Pronunció. Prosiguió. Puntualizó. Recalcó. Reconoció. Recordó. Reiteró. Señaló. Sostuvo. Subrayó.

Me parece que esta lista de palabras ha de ser un catecismo que se exige aprender religiosamente a todos los estudiantes mexicanos de periodismo en su primer semestre de estudios”.

Lichfield se burla, al desnudarla, de la mayor perversión asumida por los periodistas mexicanos: la utilización, hasta la saciedad, de los falsos sinónimos del “dijo”, en todos los medios de comunicación mexicanos.

“A veces me detengo a la mitad de la lectura de uno de esos informes para imaginar al licenciado en pleno desembuche: expansivamente abundando, tenazmente argumentando, cuidadosamente considerando, sabiamente pronosticando. Puedo ver al periodista, rendido de admiración ante la magistral oratoria del licenciado, anotando todos los detalles. La verdad es que me dejo llevar a tal punto por esta pequeña fantasía, que a menudo se me olvida poner atención a lo que en realidad dijera el licenciado, pero no importa, es probable que no me interesara de todas formas. Y sé que, al final del día, mi fantasía es precisamente esa, porque el licenciado en realidad no consideró, no sostuvo, no precisó ni declaró. El licenciado nada más dijo. El resto es una ficción nacida de la imaginación del periodista”.

El funcionario solamente dijo. No más: dijo. Treinta años antes, en 1983, otro periodista, éste mexicano, Manuel Buendía, vio esto:

“seguir preparando periodistas convencionales ya no tiene mucho sentido frente al tamaño y gravedad de los problemas que está viviendo el país”.

“Los periódicos están despidiendo gente y otros han cerrado o cerrarán próximamente”.

Diarios y revistas de todo el continente, del mundo entero, buscan alternativas de competencia ante la avalancha de transformaciones que supone la internet, y una de éstas es la especialización.

Se fortalecen en el mundo los experimentos periodísticos que intentan encontrar un camino, mediante la hibridación de discursos antes circunscritos a una plataforma o a un medio. Se innova, como una forma de buscar las posibilidades futuras de una profesión necesaria para las sociedades democráticas de hoy.

En el periodismo, dice Kapuscinski, “la actualización y el estudio constantes son la conditio sine qua non. Nuestro trabajo consiste en investigar y describir el mundo contemporáneo, que está en cambio continuo, profundo, dinámico y revolucionario”.

El periodista argentino Daniel Santoro dice que “el periodismo de periodistas que sobrevivirá es el que apueste al periodismo de calidad. Ante la revolución tecnológica que vivimos de la mano de Internet, teléfonos celulares, blogs y otros recursos de comunicación, la diferencia estará en el periodismo de verificación, de investigación, de narración, que podemos producir los profesionales de las noticias”. Y ahí está la gran clave: si hay narración, si hay investigación, el oficio periodístico tiene un futuro.

Desde mi punto de vista, existen hoy cuatro grandes bloques de experimentación, en los cuales, sin abundar demasiado, conviene detenerse un momento:



Nuevos modelos mediáticos:

- Experimentación con plataformas digitales antes no vinculadas al periodismo, como los videojuegos o los instrumentos de realidad virtual.
- La hibridación con el documental y las técnicas cinematográficas para narrar sucesos.
- El denominado *infoentretenimiento*, que nació en la televisión y ha brincado a todas las plataformas.
- Los experimentos multi-mediáticos plenos, en los cuales el texto se complementa, en una fusión total, con el audio, el video, la infografía y otros discursos periodísticos.



Nuevos modelos de negocio:

- La creación de organismos civiles o no gubernamentales de periodismo, financiados con recursos públicos nacionales e internacionales.
- La creación de despachos de periodismo de investigación.
- El acercamiento a mecanismos investigativos propios de las ciencias exactas o las disciplinas denominadas *duras*.



Discursos renovados:

- El comic revisitado por el periodismo
- La animación periodística multimedia



Periodismo Literario o Narrativo:

- Sistematización de antiguos procesos narrativas
- Utilización de recursos expresivos propios de otras disciplinas
- Acercamiento a disciplinas próximas: filosofía, sociología, antropología, letras.

El siguiente cuadro puede ilustrar mejor la forma en que entiendo esta circunstancia:



Así pues, una vez planteado este panorama, es necesario centrarse en el núcleo que, para efectos de esta propuesta de Método de Instrucción, más interesa: el periodismo literario o narrativo.

IDEA RECTORA 2: DIFERENCIAS CON EL PERIODISMO TRADICIONAL

- *Objetivo:*
 - *Que se comprendan las diferencias básicas entre el estilo narrativo y el estilo llamado periodístico, para relatar un suceso.*
 - *Que se enuncien las características más evidentes del periodismo tradicional, en comparación con el periodismo literario o narrativo.*

Que los periodistas recurran a la utilización de recursos propios de aquella para construir narrativa sin ficción, periodismo que cuente historias, es antiguo. Nació con el periodismo y se ha mantenido vivo, aunque relegado de las redacciones en la gran mayoría de los medios, hasta nuestros días.

La discusión, por décadas, ha girado en torno de sus límites. Si en el periodismo, como afirma Martín Vivaldi, se destaca la función informativa, y en la literatura prevalece la forma, la belleza de expresiones. Si el lector de noticias busca sólo información y el lector de literatura sólo placer. Sobrevendrá una especie de *literaturización* más acentuada del hacer periodístico, dice Dallal, y la literatura habrá de sufrir un proceso más profundo de transformación, gracias al periodismo. Me interesa observar el primero de esos aspectos: si el periodismo narrativo, como género, está ligado íntimamente a la literatura, a la crónica y al reportaje, a lo que ahora se conoce como perfil, todos opinativos por naturaleza, en su proceso creativo y de redacción hay, necesariamente, elementos distintivos de los que juegan en la construcción de la nota informativa. Y no estoy diciendo que sean datos distintos, sólo que existen elementos distintivos.

Para crear el periodismo narrativo, dice Norman Sims, se requiere la puesta en práctica de técnicas reporteriles distintas de las que se aplican al reporteo cotidiano, se requiere inmersión: “que se mueve en las aguas del periodismo y la etnografía. Inmersión, a la que se llega por un deseo incontenible de saber todo sobre un tema”.

Sims habla también de la construcción de una estructura textual específica, distinta del “noteo” tradicional, de una voz personal, del establecimiento de reglas propias y de una responsabilidad profesional inherente al hecho de inmiscuirse a profundidad en la esencia de los sucesos.

El reportaje de hoy ha dejado de lado la lluvia de cifras inconexas. Se basa en historias. Las grandes historias de nuestro tiempo. Contarlas es la tarea del periodista.

Los periodistas se ganan la vida informando de los acontecimientos que día a día ocurren en sus ámbitos. ¿Tienen herramientas para contar una historia?

Hay que pensar, detenidamente, en las ideas preconcebidas de reportaje, crónica, perfil. Pensar en el relato periodístico que se quiere contar. Ahí hay una gran historia. ¿Qué fuentes se necesitarían? Incluso las más inusitadas o absurdas. ¿A quién preguntar? ¿Dónde buscar? ¿Por qué?

Estos dos ejemplos, utilizados por el periodista colombiano Juan José Hoyos en su libro *Escribiendo Historias*. El arte y el oficio de narrar en el periodismo, son elocuentes:

Centro Espacial de Houston, julio 21 (UPI).- Los astronautas Neil Armstrong y Edwin Aldrin coronaron hoy lunes con rotundo éxito la más audaz empresa espacial jamás intentada por el hombre, permaneciendo dos horas y diez minutos en la superficie de la Luna en un "gigantesco salto" hacia la conquista del universo. Armstrong, un ingeniero civil de 38 años, fue el primer hombre en posar sus pies en la faz del satélite natural de la tierra a las 9.56.20 (hora de Colombia), y regresó al interior de su módulo lunar a las 12.09'32 a. m., tras su portentosa hazaña.

Aldrin lo había precedido en la marcha ascendente por la escalera de aluminio hacia el módulo y tan pronto como el comandante de la expedición traspuso la escotilla, esta fue cerrada y comenzó a aumentarse la presión interna de la cabina para que los exploradores lunares pudieran quitarse los pesados uniformes espaciales que les habían permitido vivir en el hostil y prohibido ambiente del

satélite durante aproximadamente 130 minutos.

Durante ese período, los dos hombres que se reclamaron representantes de toda la humanidad amante de la paz, caminaron y trabajaron casi sin interrupción, mientras millones de personas seguían sus movimientos, merced a una transmisión de televisión "en vivo". Ambos "saltaron como canguros" para demostrar las maravillas de que son capaces los músculos de los humanos en la superficie del satélite, cuya gravedad es apenas un sexto de la terrestre; realizaron experimentos científicos, recogieron muestras del terreno lunar e izaron una bandera de los Estados Unidos y hablaron por teléfono con el presidente de su país, Richard M. Nixon, quien los aplaudió por haber compartido con todos los pueblos de la tierra un "momento sin parangón".

Armstrong y Aldrin llegaron a la superficie lunar a bordo del vehículo de alunizaje "Águila" a las 4.11.45 p. m. (20.17.45 GMT) del domingo, después de haber completado todas las maniobras de acceso a la meta con la misma perfección con que desarrollaron su impecable vuelo desde la tierra".

La nota construida cumple con su cometido: nos informa puntualmente de un suceso específico e histórico: la llegada del primer hombre a la Luna. Impecable en su forma, piramidal, la noticia se recibe, se entiende y se asimila. Ojo, dije Informa.

De la misma manera, el mismo suceso, pero narrado por la periodista italiana Oriana Fallacci:

Había pasado aquella última noche durante la cual ni siquiera Armstrong, Aldrin y Collins pudieron dormir bien y se adormilaron poco más de unas cuatro horas – según los datos proporcionados por los cerebros electrónicos que a bordo le relataban todo al centro de control-, la noche del sábado, 19 de julio, y domingo, 20 de julio. Los tres astronautas se habían despertado a las cinco de la mañana, hora de Houston, después de haber orbitado la otra cara de la Luna, e inmediatamente empezó el diálogo técnico, parámetros, trayectorias y constantes, conducido por el 'Capsule Communicator', que, por el momento, era el astronauta Ron Evans; y después de aquel diálogo siguió la lectura de las noticias terrestres, acogida con frialdad casi malhumorada. "Bttzz, tu hijo Andy ha estado ayer en la NASA por la tarde, y su tío Bob le ha llevado también a visitar el laborato...". –Gracias- le interrumpió secamente Aldrin. Ninguna noticia parecía interesarle, divertirle, conmoverle; ni siquiera la noticia de que en todas las iglesias del mundo se rogaba por ellos y de que Nixon había ordenado una función especial en la Casa Blanca, o de que su equipo preferido de baseball, la National League, se disponía a jugar en

Washington con la American League, o de que el título de Miss Universo había sido ganado por una filipina de dieciocho años, venciendo a Miss Finlandia y a Miss Australia. Se había descongelado un poco solamente cuando Ron Evans contó la leyenda de Ghan Go. 'Atentos: la muchacha es china y se llama Ghan Go. Vive en la Luna desde hace cuatro mil años; robó a su marido la píldora de la inmortalidad. Es fácil encontrarla, porque está siempre con un gran conejo entre los brazos, a la sombra del árbol de la canela'. Con su voz de piedra, Aldrin había respondido: 'Okey, Ron. Trataremos de encontrar a la chica del conejo'".

Había llegado el domingo, que no era un domingo como los demás, esto es, despreocupado, relajado, festivo. A las ocho, en lugar de los habituales programas de Quizz, la televisión había empezado servicios especiales que daban la imagen de nuestra galaxia, de la vía Láctea, de nuestro sistema solar, mientras que una voz leía el Génesis: "Y en el principio, Dios creó el Cielo y la Tierra. Y la Tierra estaba vacía y sin forma. Y las tinieblas estaban suspendidas sobre el Cielo y la Tierra...". Por lo demás, muchos citaban aquella mañana el Génesis, sacerdotes católicos y sacerdotes presbiterianos, metodistas, episcopalianos. En Houston las iglesias estaban llenas; empleados de la NASA, científicos, astronautas. Hubo un instante en que la tecnología para infundir a los hombres confianza en sí mismos, y su sabiduría se deshacía en debilidad.

Los veáis entrar y salir de las iglesias a aquellos hombres compungidos, tensos por la preocupación 'La angustia se había agravado por un cielo lívido que presagiaba lluvia, y hacia el mediodía cayó un chaparrón rabioso de mal augurio. Nadie se sentía optimista, tranquilo. En el edificio en donde la NASA albergaba la sala de la prensa' los periodistas paseaban impacientes. Uno repetía: "No sé escribir esto; no sé escribirlo. No es una historia de periodistas; haría falta un Homero".

Al leer estos textos, es posible identificar diferencias fundamentales, desde la perspectiva del académico y periodista colombiano, Juan José Hoyos, según puede notarse en el cuadro a continuación:

| CUADRO DE DIFERENCIAS | | |
|-----------------------|--|---|
| | TRADICIONAL | LITERARIO O NARRATIVO |
| ORDEN CRONOLÓGICO | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Lo destruye. ➤ Tiempo y espacio son sólo datos, valores numéricos. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Lo reconstruye y recrea a su antojo. ➤ El tiempo es parte fundamental del suceso. |
| TENSIÓN NARRATIVA | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se elimina. ➤ Entrega toda la información en los primeros párrafos. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ La dosifica. ➤ Crea diversos climas y momentos de tensión narrativa. |
| DETALLES | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Elimina detalles periféricos, que considera innecesarios. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Acumula detalles de toda índole |
| FUENTES | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se enuncia a las personas sólo con sus nombres, cargos o actividades específicas. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se convierten en <i>personajes</i> con características físicas, psicológicas, emociones, carácter. |
| CITAS | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se utiliza una selección de citas con un muy acotado estilo de entrecomillado. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Reproduce diálogos enteros, donde se intenta reflejar la verbalidad de cada expresión, inflexión, titubeo particular. |
| ESCENAS | <ul style="list-style-type: none"> ➤ No existen. se presenta un resumen de hechos enunciados por el narrador. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Recurre a la presentación de hechos escena por escena. |
| PUNTO DE VISTA | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Utiliza un punto de vista, <i>objetivo</i> e impersonal, en general la tercera persona del singular, llamado <i>estilo periodístico</i>. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Explora las posibilidades de los tiempos gramaticales, en función de su proximidad o el grado de profundización del hecho. |
| CONTEXTO | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Suprime o sintetiza al máximo el contexto. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Utiliza el contexto como marco de la acción, por el pasado, por los antecedentes, el ambiente y la vida de los <i>personajes</i>. |

La identificación de estos elementos permite entender que, si bien el periodismo literario o narrativo utiliza recursos expresivos propios de la literatura, no es, de ninguna manera, una forma de embellecer el texto, sino de reportearlo distinto:

Así, se llega a seis elementos básicos que se deben tener en cuenta para reportear una historia, como sintetiza el siguiente cuadro:

ELEMENTOS DEL PERIODISMO LITERARIO

- * **Espacio-Tiempo:** Reconstrucción del orden cronológico o geográfico, ruptura de la linealidad, técnicas de *flashback* o *flashdown*
- * **Escena-Clímax-Tensión:** Dosificación de datos informativos, creación de escenas estilo dramático, climax y tensión narrativa.
- * **Figuras:** Utilización de figuras retóricas: metáforas, descripciones, sinonimias, oxímoron, sinécdoche.
- * **Personajes:** Tratamiento de “fuentes vivas” como si fueran personajes literarios.
- * **Diálogos:** teatralización y dramatización de declaraciones u versiones de fuentes.
- * **Musicalidad:** Intencionalidad emotiva o de belleza narrativa
- * **Narrador:** Presencia del periodista, juicios de valor, voz narrativa utilizada.

IDEA RECTORA 3: NARRAR LA NOTICIA

- **Objetivo:**
 - *Entender que el estilo narrativo no significa embellecer, sino realizar una labor reporterial exhaustiva.*
 - *El alumno entenderá la importancia de un uso sencillo del lenguaje, como oposición a la creencia de que escribir “bonito” es escribir bien.*

La base fundamental del periodismo moderno, la redacción del texto periodístico en función de colocar información que responda a seis preguntas básicas, Qué ocurrió, Quiénes son los personajes, Cuándo ocurrió, Dónde ocurrió, Cómo ocurrió y Por Qué ocurrió, derivó en México en una deformación: la declaracionitis, que

se entronizó en los años 60. La piramidal, sin embargo, es una estructura que no nos sirve de mucho si lo que queremos es sobrevivir en este oficio.

El periodista español Alex Grijelmo es claro en las implicaciones de una decisión como esa: “el sistema de la pirámide invertida – y la consiguiente sujeción estricta a los hechos- forma parte en realidad de la mordaza que las empresas imponen a los redactores, para que jamás incluyan visiones personales en las noticias”.

Como describe el periodista estadounidense Gay Talese su propia experiencia, que no dista ni milímetros de la mexicana: “al leer periódicos viejos y otras publicaciones anticuadas (...) me parecía que en su mayoría las noticias impresas en las primeras planas eran histórica y socialmente menos reveladoras de su época que lo que aparecía en los anuncios publicitarios y clasificados regados por las páginas del medio y del final”.

Los avisos, anota, ofrecen bocetos detallados y fotografías que muestran el modo de vida de la sociedad a la que buscan informar, apartamentos por alquilar, nuevos empleos, modelos de vida, mientras que las primeras páginas se ocupan principalmente de palabras y hechos de personajes “aparentemente importantes que habían dejado de serlo”. Lo mismo ocurre ante cualquier leve revisión de los diarios mexicanos. Las excepciones a esa generalidad, que los hubo en todas estas décadas, relucen como perlas en un saco de frijoles.

Hoy, existe una necesidad explícita de dar un giro a esa dinámica. En la lógica del periodista argentino Tomás Eloy Martínez, se puede percibir la necesidad de una preparación intelectual mejor de los periodistas, ante las nuevas realidades y problemáticas de los medios: “hemos caído todos, a la vez, en las trampas de la fiesta neoliberal, y no sólo van quedando pocos lugares dónde publicar lo que se quiere escribir, sino que a la vez, y lo uno va con lo otro, cada vez hay menos empresarios dispuestos a arriesgar la paz de sus bolsillos y la de sus relaciones creando medios donde la calidad de la narración vaya de la mano con la riqueza y la sinceridad de la información”

La narración no está peleada con el periodismo, se nutren, se enriquecen. Es el periodista estadounidense Gay Talese, para mi el mejor periodista vivo hoy en día, autor de obras periodísticas imperecederas como *Honrarás a tu padre*, un

reportaje sobre la mafia italiana en Estados Unidos o *La mujer de tu prójimo*, un reportaje sobre la industria y el mundo del sexo en esa nación.

Este reportaje se llama “Nueva York, ciudad de cosas inadvertidas”, del cual es preciso describir su primer párrafo:

| TEXTO PERIODÍSTICO LITERARIO O NARRATIVO | |
|---|--|
| <p>Nueva York es una ciudad de cosas inadvertidas. Es una ciudad de gatos que dormitan debajo de los coches aparcados, de dos armadillos de piedra que trepan la catedral de San Patricio y de millares de hormigas que reptan por la azotea del Empire State. Las hormigas probablemente fueron llevadas hasta allí por el viento o las aves, pero nadie está seguro; nadie en Nueva York sabe más sobre esas hormigas que sobre el mendigo que toma taxis para ir hasta el barrio del Bowery, o el atildado caballero que hurga en los cubos de la basura de la Sexta Avenida, o la médium de los alrededores de la calle 70 Oeste que afirma: ««Soy clarividente, clariaudiente y clarisensual»».</p> | |
| CARACTERÍSTICAS LITERARIAS | CARACTERÍSTICAS PERIODÍSTICAS |
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ Un manejo literario del espacio (“una ciudad de gatos que dormitan...” o “Nueva York es una ciudad de cosas...”). ➤ Se utiliza la descripción detallada y literaria, de elementos (“dos armadillos de piedra que trepan...” o “el atildado caballero que hurga...”). ➤ Está presente la metáfora, (“armadillos de piedra que trepan la catedral...”). ➤ Se introduce un diálogo teatralizado (“soy clarividente, clariaudiente y clarisensual...”). ➤ Hay musicalidad en la forma en que se enumeran los elementos (“gatos que dormitan debajo de coches...” o “millares de hormigas que reptan...”). ➤ Hay un narrador que describe, editorializa y opina. ➤ Se presenta a tres personaje de quien conocemos, de uno sólo su punto de vista (“una médium...”), una condición (“el mendigo que toma taxis...”) o un hecho (“el atildado caballero que hurga...”). | <ul style="list-style-type: none"> ➤ La descripción de elementos distintos de la ciudad, remite a un trabajo de observación directa y anotación de detalles desde los distintos lugares de los hechos: debajo de automóviles, los muros de San Patricio, la azotea del Empire State, el Bowery, la Sexta Avenida, la calle 70 Oeste. ➤ Hay indicios de una entrevista o conversación (“soy clarividente, clariaudiente...”) y de otras relacionadas con las hormigas. ➤ Se responde a la pregunta periodística del Dónde (“Nueva York...”) y aunque se respondería a un quién (“la médium”) por su posición en el texto, es posible establecer que no será un personaje significativo sino incidental. ➤ El autor plantea en su primer párrafo una frase editorializada (“Nueva York es una ciudad de cosas inadvertidas”) y el resto del párrafo justifica, con reporteo, esa afirmación. |

| | |
|--|--|
| <p>Por su presencia en el texto, pueden ser meramente incidentales.</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se maneja un estilo cercano a la crónica o a la novela. No hay misterio, sino la presentación de un escenario. | |
|--|--|

RESUMEN

| |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ El título (<i>Nueva York, ciudad de cosas inadvertidas</i>) establece una posición: va a mostrarnos cosas que no se advierten con facilidad, indicios que no están a la vista. Un poco como Ítalo Calvino en <i>Las ciudades invisibles</i> o Joyce en <i>Dublineses</i>. ➤ El manejo literario del espacio, la introducción de una línea de diálogo con un personaje incidental y la presentación simple pero detallada de personajes, permiten al autor establecer los primeros indicios del relato: nos va a mostrar un crisol de cosas inadvertidas de una ciudad. ➤ En este párrafo, el autora ha decidido aportar sólo el apunte noticioso tradicional del dónde, mientras que el quién no es único ni determinante. ➤ El manejo cuasi poético de imágenes como armadillos que trepan u hormigas que reptan, intenta que el lector se detenga en éstas, para dotarlas de una potencia evocadora distinta a la común en el periodismo. |
|--|

Talese construye su texto en función de los datos que ha obtenido, y los coloca arbitrariamente, en apariencia, pero en realidad en una sucesión cadenciosa, casi musical, dentro del texto, porque tiene un objetivo: cautivar.

El segundo párrafo, de la misma manera, es así:

| TEXTO PERIODÍSTICO LITERARIO O NARRATIVO | |
|---|---|
| <p>Nueva York es una ciudad para los excéntricos y una fuente de datos curiosos. Los neoyorquinos parpadean veintiocho veces por minuto, pero cuarenta si están tensos. La mayoría de quienes comen palomitas de maíz en el <i>Yankee Stadium</i> deja de masticar por un instante antes del lanzamiento. Los masticadores de chicle en las escaleras mecánicas de <i>Macy's</i> dejan de mascar por un instante antes de apearse: se concentran en el último peldaño. Monedas, clips, bolígrafos y carteritas de niña son encontrados por los trabajadores que limpian el estanque de los leones marinos en el zoológico del Bronx. Los neoyorquinos se tragan cada día 460.000 galones de cerveza, devoran 3.500.000 libras de carne y se pasan por los dientes 34 kilómetros de seda dental. Todos los días mueren en Nueva York unas 250 personas, nacen 460 y 150.000 deambulan por la ciudad con ojos de vidrio o plástico.</p> | |
| APORTACIÓN LITERARIA | APORTACIÓN PERIODÍSTICA |
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ Los recursos literarios son mínimos en este segundo párrafo: más allá | <ul style="list-style-type: none"> ➤ La presentación de datos específicos plenamente |

| | |
|--|---|
| <p>de la construcción minuciosa de las frases (“monedas, clips, bolígrafos y carteritas de niña son...”).</p> | <p>referenciales, dota a este párrafo de gran fuerza: la estadística del parpadeo de los neoyorquinos, de los comedores de palomitas, de los masticadores de chicle, el informe de los objetos encontrados en el estanque, del consumo de carne, cerveza y seda dental, así como de los nacimientos, remiten a investigación documental específica en instituciones, revistas o boletines de prensa.</p> <p>➤ Igual que hizo en el primer párrafo, en el refuerzo el autor plantea una frase editorializada (“Nueva York es una ciudad para los excéntricos y fuente de datos curiosos”) que en el resto del párrafo justifica, con reporteo y datos “duros”.</p> |
| <p>RESUMEN</p> | |
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ A diferencia del primer párrafo, este es plenamente referencial. Se une al primero sólo en la insistencia en utilizar la figura de Nueva York como una ciudad de peculiaridades, en este caso, documentadas, datos verificables. ➤ Con este segundo párrafo se puede afirmar que se trata de un reportaje sobre la ciudad de Nueva York, realizado con un ángulo innovador: las cosas que nadie pensaría que son importantes o interesantes para definir a una ciudad. ➤ En virtud de que los personajes del primer párrafo han desaparecido en este segundo apartado, y no se han introducido nuevos personajes, es posible establecer que se tratará de una composición coral. ➤ El autor es manifiestamente expositivo y editorializante, sin embargo, ancla su punto de vista a la presentación de evidencia que lo sustenta. ➤ Se introducen elementos periodísticos plenamente definidos. Aunque en ningún caso revela la procedencia de su fuente de información, en el contexto del párrafo cada dato es plenamente veridicente. | |

De lo anterior es posible determinar que la utilización de recursos literarios ocurre por una cuestión informativa.

La argumentación, dice Dolz (1995), es la forma discursiva que se construye con la finalidad de influir en el pensamiento, las creencias y los sentimientos del otro. Dicha influencia se da en tres niveles:

- 1) Al informar o enterar al otro sobre algo.

- 2) Cuando se busca el acuerdo del otro respecto de lo dicho.
- 3) Con el fin de lograr la adhesión de las personas a lo propuesto en el discurso. La adhesión implica que se adopta como propio lo dicho por el otro.

IDEA RECTORA 4: LAS ESCENAS EN EL PERIODISMO

- *Objetivo:*
 - *Entender cómo recopilar los elementos que componen una escena periodística.*
 - *Distinguir los elementos literarios y periodísticos que intervienen en el entramado de una recreación veraz y subjetivamente honesta.*

Para establecer con claridad los fundamentos de una escena y sus aportaciones al relato periodístico, conviene leer primero el primer párrafo de un texto periodístico literario significativo, Memorias del último valiente, del periodista colombiano Alberto Salcedo Ramos:

| TEXTO PERIODÍSTICO LITERARIO O NARRATIVO | |
|--|--------------------------------------|
| <p>1. Golpear a Benny Briscoe era como golpear un buque acorazado, Rocky. Por mucho que le pegaras él ni siquiera se inmutaba. Iba siempre hacia adelante soltando una trompada detrás de la otra, y aunque atacaba con la guardia baja y tú le conectabas unos mazazos terribles en el rostro, el tipo no retrocedía ni un milímetro. Al contrario, seguía arrinconándote con sus puños incesantes. En el sexto round estabas metido en un tremendo problema: tenías el ojo izquierdo hinchado y la ceja derecha rota. El médico de la velada ya había proferido el ultimátum: si la herida continuaba creciendo sería inevitable parar la pelea. De ese modo perderías por nocaut técnico.</p> | |
| CARACTERÍSTICAS LITERARIAS | CARACTERÍSTICAS PERIODÍSTICAS |
| ➤ El principal elemento que enfatiza la | ➤ La descripción pormenorizada de un |

| | |
|---|---|
| <p>entrada es la utilización de la segunda persona del singular para construir el relato, propio de los géneros epistolares y también utilizado en los biográficos y autobiográficos.</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se nombra a dos personajes de los cuales sólo sabemos su nombre: <i>Rocky</i>, evidente protagonista, y <i>Benny Briscoe</i>. Boxeadores. ➤ La entrada es una escena. Se trata de la narración de una pelea de box. ➤ No se establecen con claridad ni tiempo ni espacio. ➤ Hay descripción adjetivada, detallada y selectiva de elementos (“era como golpear un buque acorazado...” o “mazazos terribles...”). ➤ Hay un narrador que describe, editorializa y opina. | <p>round de pelea de box, permite afirmar que el autor asistió al evento o bien contó con un video o filme que pudo revisar a fondo para hacer anotaciones.</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Hay indicios de una entrevista o una conversación de la que se desprende una afirmación (“era como golpear un buque acorazado...”). ➤ Se responde a la pregunta periodística del Quién (“<i>Rocky</i> ...”) y se esboza muy someramente Qué (algo relacionado con el boxeo). |
|---|---|

RESUMEN

| |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ El título (<i>Memorias del último valiente</i>) remite al texto autobiográfico de una persona públicamente reputada como valiente o que dio un ejemplo de ello y tiene una relación directa con el primer párrafo, cuando se equipara el esfuerzo de <i>Rocky</i> por derribar al “buque acorazado” que suponía <i>Benny Briscoe</i>. ➤ El manejo literario del relato en segunda persona, permite establecer un planteamiento novedoso para el periodismo, que rompe con la estructura tradicional utilizada para estos géneros. ➤ La presentación del personaje a través de una escena y la estructura dinámica de ésta, permiten a Alberto realizar una conexión inmediata con el lector y sembrar una expectativa. En el primer párrafo el lector sabe que algo importante ocurrió |
|--|

con *Rocky*, y que presumiblemente él sea “el último valiente”.

- En este párrafo, el autor decidió sólo aportar un indicio noticioso del quién, sin llegar a revelar más, como se haría en el periodismo tradicional.

En los últimos años ha habido en América Latina una reactivación de los géneros narrativos del periodismo. Pareciera existir la conciencia de que el público necesita historias bien contadas, redondas, humanas, completas en su información y perdurables por su propuesta estética.

Gran parte del éxito de los escritores de reportajes, perfiles y crónicas de hoy, depende de saber captar la esencia de los sucesos y personajes a través de las escenas. Un poeta reconocido no se comporta de la misma manera cuando está en un recital que cuando departe con sus familiares.

En esencia, las características del *estilo narrativo* que identifica Hoyos logran recoger, y potenciar, los grandes rasgos visualizados por Tom Wolfe en los textos de la generación de periodistas y escritores estadounidenses que él mismo bautiza como *Nuevo Periodismo* -a su vez herederos de la herencia realista-, en la cual los productos periodísticos, adquieren una “dimensión estética”:

“en un artículo, en periodismo se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialoguismos del ensayo, hasta el monólogo interior, y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente o dentro de un espacio relativamente breve... para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva”.

A base de instinto más que de teoría, a base de improvisación, de tanteo, como le denomina, los *Nuevos Periodistas* comienzan a descubrir, y sobre todo a aplicar al periodismo, los procedimientos que le confieren su fuerza única a la novela realista, su realidad concreta, su comunicación emotiva, su capacidad para apasionar o absorber, según Wolfe:

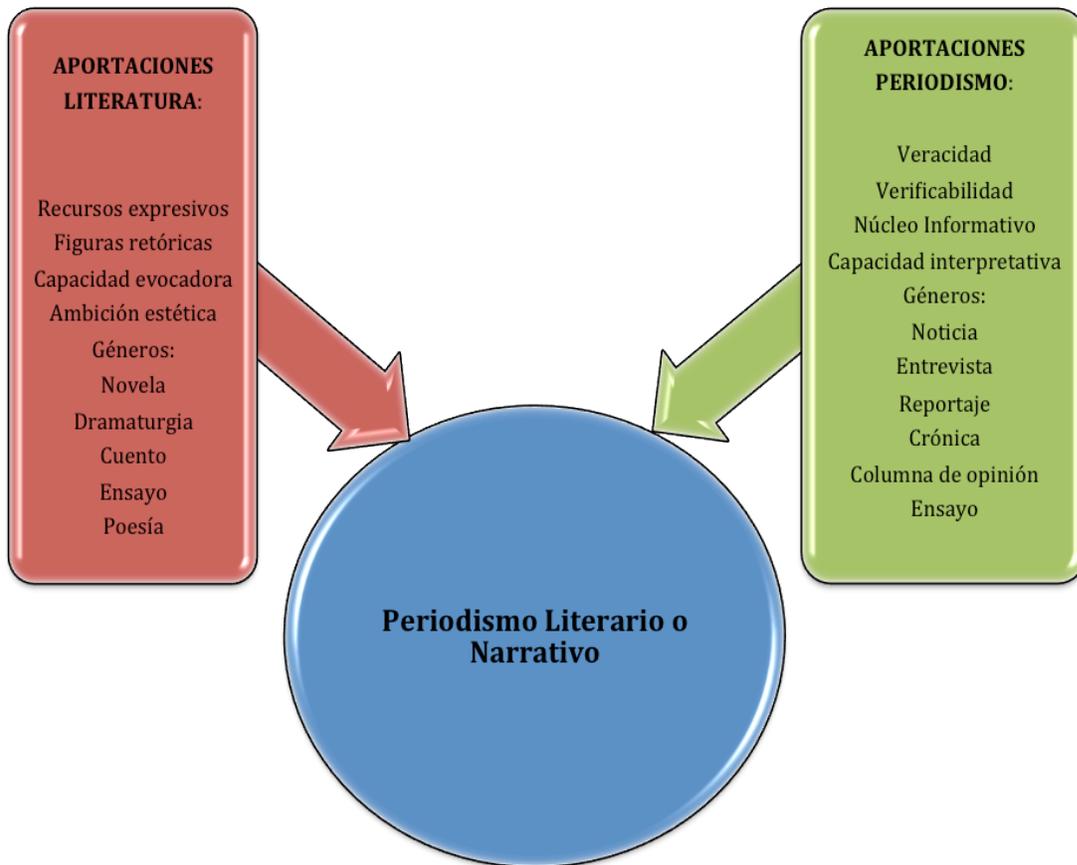
- ❖ La reconstrucción de los hechos escena por escena, sin recurrir a la mera narración histórica, para hacer a los lectores testigos de escenas concretas de la vida de otra persona a medida que éstas se producen.

- ❖ El registro total de los diálogos, que además de captar de forma más completa al lector, al mismo tiempo afirma y sitúa al personaje con mayor rapidez y eficacia que cualquiera otro método.
- ❖ La presentación de personajes, en primera, segunda o tercera personas, para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del protagonista del texto y experimentar la realidad emotiva.
- ❖ Presentación de detalles de las más diversas índoles, desde simbólicos de la vida de las personas, como vestuario, época, situación geográfica, económica, costumbres cotidianas, expresiones, hasta aquellos que permitan el realismo del suceso.

Al respecto, Norman Sims explica que para crear el periodismo narrativo se requiere la puesta en práctica de técnicas reporteriles distintas de las que se utilizan para el reporteo tradicional: se requiere *inmersión*, “que se mueve en las aguas del periodismo y la etnografía. Inmersión, a la que se llega por un deseo incontenible de saber todo sobre un tema”.

Es posible establecer un conjunto de características que aportan, tanto al periodismo literario o narrativo como a la literatura como el periodismo, como puede apreciarse en el siguiente cuadro:

APORTACIONES DE LITERATURA Y PERIODISMO



UN MÉTODO PARA RECONSTRUIR ESCENAS

A lo largo de mi experiencia profesional, he podido establecer un método empírico pero eficaz de reporteo, que me permite determinar en qué momento tengo elementos para reconstruir una escena que sirve al relato periodístico. Sus pasos son elementales, pero efectivos, puesto que colocan al reportero en la ruta de una meta definida.

➤ Definir el tema:

- Establecer la temática global del trabajo periodístico. Plantear como punto de inicio de la investigación el concepto más

general de la misma. El *universo* del tema. Debe ser factible definirlo con una sola palabra.

➤ **Definir la idea del tema:**

- Circunscribir el entorno del tema general, para poder establecer un área específica del universo, que va a ser observada periodísticamente.

➤ **Acotar la búsqueda de la idea:**

- Encontrar la puerta de entrada a la idea del tema. La recopilación de elementos que nos llevarán a un punto preciso de investigación

➤ **Encontrar la historia:**

- Mediante la búsqueda de la idea se llega a la historia humana precisa. Es la historia humana que mejor refleje el universo original, que mejor lo explica.

➤ **El “momento periodístico”:**

- Es el momento fundamental de la historia que se ha elegido. El punto de inflexión, el momento crucial que le ha ocurrido al *personaje*, el cual nos ayudará a entender el suceso humano.

➤ **Encontrar la escena:**

- La escena es ese momento preciso que podemos reconstruir periodísticamente para explicar un suceso o noticia. En ésta puede intervenir o no la fuente o personaje principal de la historia, pero tiene que remitirse, muy claramente, al universo original. La escena debe explicar con mayor precisión cómo es el hecho humano que intenta describir el periodista. Si la escena no remite al universo original, no funciona.

El siguiente cuadro lo ejemplifica de manera más visual:



IDEA RECTORA 5: LA INMERSIÓN EN EL PERIODISMO

- *Objetivo:*
 - *Entender cómo el recopilar datos a partir de técnicas etnográficas o antropológicas permite un periodismo más profundo.*

Este concepto, inmersión, del cual se empezó a hablar durante el llamado "Nuevo Periodismo Norteamericano", se refiere a la necesidad de sumergirse en las historias, de hundirse en el trabajo de campo tanto tiempo como sea necesario para aprehender la realidad en forma cabal.

Para contar con escenas es clave la inmersión, pues es lo que permite estar frente al objeto de nuestra investigación el tiempo indispensable para que las acciones ocurran frente a nuestros ojos. O, por lo menos, aunque no seamos testigos de todo, es necesario sumergirse en la realidad para descubrir ciertas escenas reveladoras.

Tom Wolfe sostiene que la recolección del material para contar las historias con escenas, es “mucho más ambiciosa”. Se trata de un trabajo de investigación más intenso, más detallado y que, ciertamente, consume más tiempo.

Por eso los llamados nuevos periodistas fomentaron la costumbre de pasarse días enteros con los personajes sobre los cuales estaban escribiendo.

“Es primordial”, anota Wolfe, “estar allí cuando ocurren escenas dramáticas, para captar el diálogo, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente. La idea consiste en ofrecer una descripción objetiva completa, más algo que antes los lectores tenían que buscar sólo en las novelas o los relatos breves: esto es, la vida subjetiva o emocional de los personajes”.

“Sólo a través del trabajo de preparación más minucioso es posible utilizar escenas completas, diálogo prolongado...”

Wolfe dice que como reportero se debe procurar permanecer con la persona sobre la que se va a escribir el tiempo suficiente para que las escenas tengan lugar frente a sus propios ojos.

Ello implica estar presente en cada momento del día, o en la mayoría de estos, tanto en situaciones cotidianas como en sucesos extraordinarios, conversar con su entorno, aprender de sus relaciones personales: ser una sombra.

Al respecto, Sims propone revisar las técnicas que utilizan los antropólogos, los etnólogos, que pueden dotar al periodismo de elementos metodológicos suficientes para realizar la inmersión periodística.

Un modelo idóneo podría ser el método humanista de investigación planteado por Ken Plummer, que permite “investigar y entender las experiencias humanas”, para lo cual propone metodologías y técnicas etnológicas para acceder a documentación personal in situ, recuperación de relatos personales e historias

orales y lo que él denomina “encontrar el rostro humano de los documentos”, mediante la inmersión en campo.

En su forma más simple, la inmersión significa el tiempo dedicado al trabajo. Los periodistas literarios apuestan con su tiempo. Su tiempo. Su impulso de escribir los lleva a la inmersión, a tratar de aprender todo lo que hay que saber sobre un tema, dice a Sims el periodista John McPhee (1984: 33):

“Una buena manera de investigar es irse a vivir de verdad con la gente. Cuando ya siento que tengo la libertad de hacer la pregunta desagradable, pues la hago. Pero no sirvo para importunar a la gente. Calculo que si no me dicen lo que quiero ahora, me lo dirán después. Así que sigo yendo”.

Un texto de Leila Guerriero, *El rastro en los huesos*, nos da las pautas precisas del fruto de esa inmersión:

| TEXTO PERIODÍSTICO LITERARIO O NARRATIVO | |
|---|--|
| <p>No es grande. Cuatro por cuatro apenas, y una ventana por la que entra una luz grumosa, celeste. El techo es alto. Las paredes blancas, sin mucho esmero. El cuarto —un departamento antiguo en pleno Once, un barrio popular y comercial de la ciudad de Buenos Aires— es discreto: nadie llega aquí por equivocación. El piso de madera está cubierto por diarios y, sobre los diarios, hay un suéter a rayas —roto—, un zapato retorcido como una lengua negra —rígida—, algunas medias. Todo lo demás son huesos. Tibias y fémures, vértebras y cráneos, pelvis, mandíbulas, los dientes, costillas en pedazos. Son las cuatro de la tarde de un jueves de noviembre. Patricia Bernardi está parada en el vano de la puerta. Tiene los ojos grandes, el pelo corto. Toma un fémur lacio y lo apoya sobre su muslo.</p> <p>-Los huesos de mujer son gráciles.</p> <p>Y es verdad: los huesos de mujer son gráciles.</p> | |
| CARACTERÍSTICAS LITERARIAS | CARACTERÍSTICAS PERIODÍSTICAS |
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ Un manejo literario del espacio (“el cuarto –un departamento...”) y del tiempo (“son las cuatro de la tarde de...”) establecen la intemporalidad del relato. ➤ Se utiliza la descripción adjetivada, | <ul style="list-style-type: none"> ➤ La descripción de elementos que se encuentran en la habitación permite afirmar que hubo un trabajo de observación directa y anotación de detalles del lugar de los hechos. ➤ Hay indicios de una entrevista o |

| | |
|--|---|
| <p>detallada y selectiva, de elementos (“las paredes blancas...” ó “luz grumosa...”).</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Está presente la metáfora, (“retorcido como una lengua negra...”). ➤ Se dota de dimensión poética ciertas palabras al enfatizarlas separándolas del texto por guiones o puntos (“roto”, “rígida”). ➤ Se introduce un diálogo teatralizado (“los huesos de mujer...”). ➤ Hay musicalidad en la forma en que se enumeran los elementos (“tibias y fémures, vértebras...” ó “y sobre los diarios, hay un suéter...”). ➤ Hay un narrador que describe, editorializa y opina. ➤ Se presenta a un personaje de quien conocemos ojos y pelo. (“Patricia Bernardi...”). ➤ Se maneja un estilo cercano al género policial o de novela negra, en el que se presenta un misterio como punto de partida. | <p>conversación (“los huesos de mujer...”).</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Se intenta responder a la pregunta periodística del Dónde (“un apartamento...”) Cuándo (“las cuatro de la tarde...”) y del Quién (“Patricia...”). |
|--|---|

RESUMEN

| |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ El título (El rastro en los huesos) remite a una búsqueda, a encontrar huellas, indicios, en los huesos. ➤ El manejo literario del espacio y del tiempo, la introducción de una línea de diálogo y la presentación simple y poco detallada del personaje, permiten a Leila establecer los primeros indicios del relato, sembrar una expectativa, sin revelar el sentido del texto. En el primer párrafo el lector sabe que algo importante deberán significar los huesos y sus evocaciones, que ya están presentes también en el título del artículo (El rastro en los huesos), pero no tiene claro por qué. |
|---|

- En este párrafo, la autora ha decidido aportar breves indicios noticiosos del dónde, cuándo y quién, pero sin llegar a revelarlos definitivamente como se haría en el periodismo tradicional.
- El manejo cuasi poético de las palabras “roto” y “rígida”, intenta que el lector se detenga en éstas, para dotarlas de una potencia evocadora distinta a la común en el periodismo.

Una lectura pormenorizada del texto, permitiría encontrar los siguientes elementos descriptivos, de esta manera:

- Es importante explicar que, al fundir la intención literaria con la periodística, el texto logra involucrar al lector con el suceso, no sólo en cuanto a la empatía.
- Es claro el proceso de inmersión que, durante determinado tiempo, llevó a cabo la autora, al ser capaz de identificar con claridad las características más personales de las fuentes o personajes que intervienen en el suceso.
- Hay en este un estilo y una estructura que emiten a ciertos géneros literarios, como la novela negra o la policiaca. La escenificación permite entender las distintas etapas del hecho noticioso: el origen del equipo, su conformación, sus primeras incursiones, su posicionamiento social, su relevancia, su actualidad, su cohesión.
- Los diálogos, al introducirse segmentados, permiten dar cierto respiro a la lectura, como ligereza.
- Hay un narrador evidente y manifiesto, que opina, emite juicios de valor, informa, conoce el entorno y lo explica.
- Los saltos de tiempos verbales buscan por un lado enfatizar el suceso que relatan y por el otro provocar en el lector una mirada atenta y que implica atención constante.
- El texto es claramente subjetivo, pero se construye sobre la base de un respeto por el pacto de veracidad: la periodista explica la procedencia de todas sus fuentes, asume presuposiciones y las manifiesta con claridad, remite a fuentes alternas.

El acercamiento del periodista a los sucesos a través de la inmersión, permite, finalmente, conjuntar con idoneidad cada uno de los elementos necesarios para construir textos periodísticos imperecederos, que expliquen mejor, aún con el paso del tiempo, la época que pretenden reflejar:

ELEMENTOS DE TEXTOS PERIODÍSTICO LITERARIOS O NARRATIVO

➤ **Acumulación de detalles:**

Crea atmósferas ricas y absorbentes, con un retrato minucioso de personajes, ambientes, situaciones, contextos.

- **Ámbito individual:** Hábitos, gestos, modales, costumbres, vestimenta, expresiones, formas de pensar, movimientos, gestos, detalles simbólicos del *personaje noticia*.
- **Ámbito espacial:** estilos de mobiliario, iluminación, área que rodea, clima, temperatura, gente, descripciones generales: detalles e imágenes con los 5 sentidos, no adjetivos.

➤ **Recreación de diálogos:**

El lector tiene la ilusión de que se es testigo de la plática entre los involucrados, los escucha, los siente.

- Presentar, sin resúmenes, la totalidad de la conversación, respetando la expresión de los involucrados.
- Se trata de conservar fielmente la particularidad del lenguaje hablado, con sus repeticiones, pausas, inflexiones, frases a medio terminar, énfasis...

➤ **Conversión de fuentes en personajes:**

Logra reflejar la condición humana de las noticias y los sucesos.

- Elegir un “personaje” para narrar la historia.
- Presentar los pensamientos, emociones, sensaciones, como si el lector mismo los sintiera.
- Dirigir preguntas informativas tradicionales hacia el pensamiento y las emociones del entrevistado. Humanizarlo.

➤ **Elección de la voz narrativa:**

Permite definir al narrador y crear nuevas voces periodísticas

- En primera persona: narrador protagonista o personaje secundario: Presenta pensamientos, emociones, sensaciones, que atestiguó o vivió.
- En segunda persona: narrador opinativo: Presenta el suceso como una especie de Dios que editorializa y explica. El lector siente que es el destinatario.
- En tercera persona: narrador omnisciente: Todo lo sabe. narrador testigo: Sabe lo que le dicen los otros. Observa, anota, cuenta.

- **Presentar escenas:**
Reemplazar la narración cronológica tradicional por un trabajo abarcador del suceso.
- Presentar los hechos al lector, televidente, escucha, tal como si sucedieran ante sus ojos.
- Reconstruir un suceso con un trabajo reporteril distinto y profundo.
- Conjuntar los elementos enumerados antes, para crear un todo.

SECUENCIA TEMÁTICA ADICIONAL

A partir de la revisión de las ideas rectoras propuestas en el Método de Instrucción del Periodismo Literario o Narrativo del siglo XXI, me permito proponer ahora una estructura complementaria que, al mismo tiempo que posibilitan la asimilación del conocimiento progresivo del *macrogénero*, dan pie a lo que yo denomino el rescate de la herencia narrativa mexicana para el periodismo.

Con base en mi experiencia profesional y personal, he identificado que la principal deficiencia de los periodistas mexicanos es la incapacidad para contar historias, la impericia, derivadas de muchos factores donde la deficiente formación académica y cultural es elemento clave.

Cuando los planes de estudio universitarios se olvidaron del estudio y reflexión profundas de la herencia narrativa, como parte medular de la destreza periodística y comunicacional, se impidió que del pasado llegaran los consejos de los grandes narradores como Juan Rulfo, Arreola, Octavio Paz, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, Amado Nervo, Jaime Sabines, Ignacio Manuel Altamirano, Federico Gamboa, José Emilio Pacheco, Alfonso Reyes o Fernando del Paso.

¿Por qué no se enseña el periodismo a partir de la picaresca de José Joaquín Fernández de Lizardi? ¿Por qué no se plasma la vida cotidiana tal cual lo hizo Juan Ruiz de Alarcón? ¿Por qué no se descubre el valor de la palabra con Sor Juana Inés de la Cruz, con José Gorostiza o Javier Villaurrutia? ¿Por qué no se enseñan las crónicas de Amado Nervo y Manuel Gutiérrez Nájera, de Ramón López Velarde? Preguntas sin respuesta precisa.

Por ello, a las ideas rectoras que propuse anteriormente, añado esta serie de tópicos adicionales que, en su carácter de estructura complementaria, puede seguir o no la secuencia que planteo.

DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA SERIE COMPLEMENTARIA

- Revisión histórica del Periodismo Literario o Periodismo Narrativo, su identificación como *macrogénero* periodístico, la imbricación periodismo-literatura y el uso de técnicas y metodologías reporteriles, lecturas y análisis de estrategias, para llevar a cabo su realización práctica.
- Examen de bibliografía del *macrogénero*, los métodos de periodismo de investigación y periodismo literario o narrativo, para planear un texto de esa índole (metodología de investigación, trabajo de campo, ordenamiento y escritura de datos), la redacción y la revisión de materiales de apoyo.
- Potenciar las capacidades propias de cada participante, para identificar con precisión las características del género, así como su aplicación práctica.

TEMA 1: INTRODUCCIÓN

PREGUNTAS GUÍA:

- ¿Qué es periodismo?
- ¿Cómo interpreta la realidad el periodismo?
- ¿Hay distintos niveles de interpretación?

OBJETIVOS:

Que se identifique el espacio teórico-metodológico en que es posible el ejercicio del

periodismo y lo entienda como un mecanismo de interpretación de la realidad que puede tener distintos niveles.

CONTENIDO:

- La definición contemporánea de periodismo
- El periodismo como interpretación
- Los distintos niveles de interpretación de la realidad

TEMA 2: EL PERIODISMO MEXICANO ACTUAL

PREGUNTAS GUÍA:

- ¿Qué condición prevalece en el periodismo mexicano contemporáneo?
- ¿Qué dice, del ejercicio periodístico, la producción mediática actual?
- ¿Es posible entender e identificar la condición mediática mexicana a partir de lo que se difunde en los distintos medios de comunicación?
- ¿Es pertinente buscar alternativas para esa condición?

OBJETIVOS:

Que el alumno identifique las principales deficiencias y defectos manifiestos en el ejercicio periodístico contemporáneo en México, a partir de una revisión crítica de artículos periodísticos publicados en los distintos medios de comunicación.

Que el alumno identifique la pertinencia o no de buscar alternativas para esa condición.

CONTENIDO:

La condición actual del periodismo mexicano

La noticia en los medios nacionales

Los géneros periodísticos en la prensa mexicana actual

La crisis mediática interna vista desde el exterior

TEMA 3: OBJETIVIDAD Y SUBJETIVIDAD.

PREGUNTAS GUÍA:

- ¿Qué es la Objetividad?
- ¿Qué es la subjetividad?
- ¿El periodismo puede ser subjetivo?

OBJETIVOS:

- Que el alumno reflexione sobre los conceptos de objetividad y subjetividad, sus limitaciones y sus alcances e identifique las posibilidades del periodismo de constituirse a

partir de cada uno de esos conceptos.

CONTENIDO:

Definición de objetividad. El paradigma decimonónico.

Definición de subjetividad. El paradigma alternativo.

El marco referencial de ambos conceptos

Los mecanismos de simulación del periodismo objetivo

Las posibilidades alternativas del periodismo subjetivo

TEMA 4: NUEVOS DISCURSOS PERIODÍSTICOS

PREGUNTAS GUÍA:

¿Qué caracteriza al discurso periodístico subjetivo?

¿Qué productos periodísticos subjetivos pueden desarrollarse?

¿Cómo se constituye en géneros del periodismo?

OBJETIVOS:

Que el alumno identifique las características del discurso periodístico de índole subjetiva, así como los productos periodísticos que se funda a partir de este paradigma.

CONTENIDO:

El periodismo subjetivo

Subgéneros subjetivos:

El cómic periodístico

El periodismo de inmersión

El periodismo ciudadano o comunitario

El periodismo literario o periodismo narrativo

TEMA 5: EL PERIODISMO LITERARIO Y EL PERIODISMO NARRATIVO.

DEFINICIONES TEÓRICAS

PREGUNTAS GUÍA:

¿Qué es el Periodismo Literario?

¿Qué es el Periodismo Narrativo?

¿Son denominaciones sinónimas?

OBJETIVOS:

Que el estudiante conozca los diferentes conceptos teóricos del periodismo narrativo y del periodismo literario, que entienda sus diferencias y similitudes y reconozca las sinonimias

y antonimias de ambas denominaciones teóricas.

CONTENIDO:

Definición de Periodismo Literario

Definición de Periodismo Narrativo

Disertaciones teóricas diversas sobre ambas denominaciones

**TEMA 6: EL PERIODISMO LITERARIO Y EL PERIODISMO NARRATIVO.
DEFINICIONES HISTÓRICAS**

PREGUNTAS GUÍA:

¿Cómo surgen el periodismo narrativo y el periodismo literario?

¿Cuáles son sus referencias históricas reconocibles?

¿Quiénes son los autores fundadores del género?

OBJETIVOS:

Que el estudiante reconozca los antecedentes históricos del género periodístico literario o periodístico narrativo en textos y autores de distintas épocas. que esto le permita entender la evolución discursiva de un género.

CONTENIDO:

El surgimiento del periodismo narrativo

Daniel Defoe. Diario del año de la peste

El periodismo literario en el siglo XIX

El periodismo narrativo en el siglo xx y El Nuevo Periodismo

**TEMA 7: EL PERIODISMO LITERARIO Y EL PERIODISMO NARRATIVO.
DEFINICIONES METODOLÓGICAS.**

PREGUNTAS GUÍA:

¿Cómo se crean los productos periodístico literarios?

¿Qué bases metodológicas soportan al periodismo de ambición narrativa o literaria?

OBJETIVOS:

Que el estudiante entienda las principales bases metodológicas para la creación de productos periodísticos que utilicen recursos expresivos propios de la literatura.

CONTENIDO:

La búsqueda de las respuestas en el periodismo narrativo. más allá de las cinco w.

Aprender a trabajar reportajes de ambición subjetiva.

TEMA 8: IDENTIFICACIÓN DE SIMILITUDES Y DIFERENCIAS ENTRE EL PERIODISMO TRADICIONAL Y EL PERIODISMO NARRATIVO.

PREGUNTAS GUÍA:

- ¿Hay diferencias entre el periodismo tradicional y el narrativo o literario?
- ¿Cuáles son sus similitudes?
- ¿Son disciplinas distintas e inconexas?

OBJETIVOS:

Que el estudiante reflexione sobre los puntos de contacto entre el periodismo tradicional y el periodismo literario, que le permitan entender sus muchas similitudes y sus principales diferencias, así como la base que las coloca en campos distintos.

CONTENIDO:

Las cinco W del periodismo tradicional
Las cinco W del periodismo literario o narrativo
Similitudes y diferencias de dos géneros hermanos.

TEMA 9: QUÉ ES Y QUÉ NO ES EL PERIODISMO LITERARIO Y EL PERIODISMO NARRATIVO. DEFINICIONES DEONTOLÓGICAS. ÉTICA Y ESTÉTICA DE UN MACROGÉNERO.

PREGUNTAS GUÍA:

- ¿Tiene una ética la creación periodístico literaria?
- ¿Es posible hacer un pacto con el receptor desde la subjetividad?
- ¿Qué es la veracidad?
- ¿Qué es la verosimilitud?
- ¿En el periodismo narrativo hay Veracidad o verosimilitud?

OBJETIVOS:

Que el estudiante reflexione sobre la condición ética del periodismo literario o narrativo. Que entienda el valor ético de respetar la veracidad y los sucesos comprobables en la creación de productos periodísticos que utilizan recursos expresivos propios de la literatura y metodologías varias. Que asimile la función ética del pacto de veracidad con el receptor.

CONTENIDO:

La ética de la creación periodístico literaria

La invención en el periodismo

Hacer periodismo utilizando recursos expresivos de la literatura y metodologías multidisciplinares

El pacto con el receptor.

Ética periodística desde la subjetividad.

TEMA 10: LOS SUBGÉNEROS NARRATIVOS. PRIMERA MIRADA

PREGUNTAS GUÍA:

¿Existen subgéneros del periodismo literario?

¿Cuáles son estos?

¿Cómo se constituyen?

OBJETIVOS:

Que el estudiante conozca, en un primer acercamiento, la constitución de los distintos subgéneros del periodismo literario o narrativo, a través de una reflexión teórica.

CONTENIDO:

Los subgéneros del periodismo literario. Más allá de la crónica.

La Entrevista Narrativa

El reportaje narrativo

El Perfil narrativo

El cuadro de costumbres

El artículo de opinión narrativo

La columna narrativa

El Cómic y los nuevos géneros narrativos digitales

TEMA 11: LA ENTREVISTA Y EL PERFIL. EL ARTE DE RECONSTRUIR PERSONALIDADES

PREGUNTAS GUÍA:

¿Qué es la entrevista narrativa?

¿Cómo se estructura? ¿Qué la diferencia de la entrevista periodística tradicional?

¿Qué es el perfil periodístico?

¿Cómo se estructura?

¿Tienen una ética la entrevista narrativa y el perfil?

OBJETIVOS:

Que el estudiante identifique la morfología de una entrevista narrativa y del perfil narrativo. Que conozca los rasgos que les diferencian de la entrevista periodística tradicional y de la entrevista de semblanza tradicional. Que reconozca la forma en que se puede estructurar un producto periodístico de índole narrativo a partir de una entrevista.

CONTENIDO:

La entrevista más allá de los datos iniciales

La entrevista narrativa o literaria

El perfil narrativo.

Los mecanismos para reconstruir personalidades más allá de la primera mirada.

TEMA 12: EL RETRATO DE COSTUMBRES. DE JOSÉ MARTÍ A SALVADOR NOVO Y GERMÁN DEHESA

PREGUNTAS GUÍA:

¿Qué es el retrato de costumbres?

¿Cómo surge el retrato de costumbres?

¿Qué rasgos lo diferencian de la crónica?

¿Tiene una ética el Cuadro de Costumbres?

OBJETIVOS:

Que el estudiante identifique con claridad los rasgos característicos del cuadro de costumbres. Que conozca su origen y sus posibilidades actuales. que recupere la memoria histórica sobre el género en américa latina y México.

CONTENIDO:

Definición del cuadro de costumbres

El cuadro de costumbres en el siglo XIX Americano

La crónica costumbrista del siglo xx. De Guillermo Prieto a Salvador Novo.

La columna de asuntos familiares en Germán dehesa

TEMA 13: LA CRÓNICA. LA CRÓNICA POLICIACA. LA CRÓNICA POLICIACA. DE EDGAR ALLAN POE A DAVID SIMMON

PREGUNTAS GUÍA:

¿Qué es la crónica desde la perspectiva subjetivista?

¿Qué es la crónica policiaca?

¿Qué diferencia la crónica de la crónica policiaca?

¿Tiene una ética la crónica policiaca?

OBJETIVOS:

Que el estudiante identifique con claridad los rasgos característicos de la crónica y de la crónica policiaca. Que conozca su origen y sus posibilidades actuales. que recupere la memoria histórica sobre el género, en América Latina y México.

CONTENIDO:

La crónica más allá de los datos iniciales

La crónica narrativa o literaria

la crónica policiaca.

Los mecanismos para producir crónica policiaca y crónica narrativa.

TEMA 14: EL REPORTAJE NARRATIVO

PREGUNTAS GUÍA:

¿Qué es el Reportaje Narrativo?

¿Cómo surge el reportaje narrativo?

¿Qué rasgos lo diferencian del reportaje tradicional?

¿Tiene una ética el reportaje narrativo?

OBJETIVOS:

Que el estudiante identifique con claridad los rasgos característicos del reportaje narrativo. Que conozca su origen y sus posibilidades actuales. que recupere la memoria histórica sobre el género en América Latina y México.

CONTENIDO:

El reportaje narrativo más allá de los datos iniciales

El origen del reportaje narrativo o literario

La novela reportaje

Las diferencias entre el reportaje narrativo y el reportaje tradicional

Los mecanismos para reconstruir personalidades más allá de la primera mirada.

TEMA 15: CONOCER LOS DETALLES

PREGUNTAS GUÍA:

¿Qué son los detalles?

¿Cuál es la función que tienen los detalles en el periodismo literario?

¿Cómo se obtienen los detalles?

¿Los detalles tienen una ética que los rige?

OBJETIVOS:

Que el estudiante conozca a profundidad el papel que cumplen los detalles en el texto periodístico narrativo. Que aprenda a reconocerlos y a obtenerlos mediante una adecuada metodología de trabajo periodístico. Que reflexione en torno de la importancia de los detalles para la construcción de productos periodísticos narrativos y la ética que los rige.

CONTENIDO:

Definición

La ética de los detalles

Metodología sugerida para acumular detalles para un texto narrativo

La búsqueda periodística en fuentes documentales

Herramientas de mecanismos de transparencia gubernamental

Los archivos locales y los expedientes históricos

Técnicas de investigación sociológica

Técnicas de investigación etnográfica

La búsqueda en los documentos personales

Las redes sociales y su valor periodístico

La ética de los detalles

TEMA 16: CONOCER LOS DIÁLOGOS

PREGUNTAS GUÍA:

¿Qué son los diálogos?

¿Cuál es la función que tienen los diálogos en el periodismo literario?

¿Cómo se obtienen los diálogos?

¿Los diálogos tienen una ética que los rige?

OBJETIVOS:

Que el estudiante conozca a profundidad el papel que cumplen los diálogos en el texto periodístico narrativo. Que aprenda a reconocerlos y a obtenerlos mediante una adecuada metodología de trabajo periodístico. Que reflexione en torno de la importancia de los diálogos para la construcción de productos periodísticos narrativos y la ética que los rige.

CONTENIDO:

Definición.

Métodos sugeridos para recopilar y escribir diálogos periodísticos.

TEMA 17: CREAR PERSONAJES

PREGUNTAS GUÍA:

¿Qué son los personajes?

¿Cuál es la función que tienen los personajes en el periodismo literario?

¿Cómo se obtienen los personajes?

¿Los personajes tienen una ética que los rige?

OBJETIVOS:

Que el estudiante conozca a profundidad el papel que fungen los personajes en el texto periodístico narrativo. Que aprenda a reconocerlos y a obtenerlos mediante una adecuada metodología de trabajo periodístico. Que reflexione en torno de la importancia de los personajes para la construcción de productos periodísticos narrativos y su ética.

CONTENIDO:

Definición.

De las “fuentes” a los personajes.

Cómo hacer de una fuente el personaje de un relato periodístico.

TEMA 18: CONOCER AL NARRADOR

PREGUNTAS GUÍA:

¿Qué es un narrador?

¿Cuál es la función que tienen los narradores en el periodismo literario?

¿Cómo se crea un narrador?

¿Qué tipos de narrador se pueden utilizar en el periodismo literario?

¿Los narradores en el periodismo literario tienen una ética que los rige?

OBJETIVOS:

Que el estudiante conozca a profundidad el papel que fungen los narradores en el texto periodístico narrativo. Que aprenda a reconocer los diferentes tipos de narradores y a utilizarlos adecuadamente en función de sus intenciones estilísticas y periodísticas. Que reflexione en torno de la importancia de los narradores para la construcción de productos periodísticos narrativos y la ética que los rige.

CONTENIDO:

Definición.

Tipos de narrador. Narrador omnisciente, narrador testigo.

Tipos de citación.

Técnica *Rashomon*.

Métodos para encontrar la voz personal.

TEMA 19: ESCENAS

PREGUNTAS GUÍA:

¿Qué son las escenas?

¿Cuál es la función que tienen las escenas en el periodismo literario?

¿Cómo se obtienen las escenas?

¿Las escenas tienen una ética que las rige?

OBJETIVOS:

Que el estudiante conozca a profundidad el papel que cumplen las escenas en el texto periodístico narrativo. Que aprenda a reconocerlas y a obtenerlas mediante una adecuada metodología de trabajo periodístico. Que reflexione en torno de la importancia de las escenas para la construcción de productos periodísticos narrativos y la ética que las rige.

CONTENIDO:

Definición.

¿Para qué sirven las escenas? ¿cómo se arma una escena periodística?

Métodos para recopilar y escribir escenas periodísticas.

TEMA 20: UN FLUJO PARA GENERAR IDEAS

PREGUNTAS GUÍA:

¿Es viable establecer una metodología personal para crear productos periodísticos narrativos?

¿Qué lógica debe seguir tal?

OBJETIVOS:

Que el alumno reflexione en torno de una metodología personalizada de periodismo, que enfatice sus cualidades personales y potencie sus talentos. Que reconozca en la metodología sugerida los mecanismos que puedan serle útiles.

CONTENIDO:

Una metodología particular

De la idea a la historia.

Armado personal de redes y fuentes de información para los reportajes.

Características y clasificación de fuentes.

Hacia la construcción de un método personal

DINÁMICAS SUGERIDAS

DINÁMICA PRINCIPAL:

Exposición grupal de conceptos

Lectura grupal

Discusión grupal

Lluvia de ideas

DINÁMICAS SECUNDARIAS:

Es pertinente la utilización cotidiana de medios informativos del día y del momento, para comprender la utilización reiterada de recursos expresivos propios de la literatura en productos periodísticos.

Es pertinente la utilización de distintas plataformas mediáticas, para no circunscribir el género a las plataformas escritas.

ESTUDIO COMPLEMENTARIO

REVISIÓN CRÍTICA DE LA INSTRUCCIÓN DEL PERIODISMO EN MÉXICO

Hasta hace 30 años, pertenecer a una redacción de periódico, radio o televisión no requería de la posesión de un título universitario. Empírico, como tantos ejercicios profesionales en el México de la mitad del siglo XX, el periodismo se hacía a partir del aprendizaje de inmersión en las redacciones y los sucesos mismos, de la mano de los veteranos jefes de información, editorialistas, redactores, correctores de estilo y ayudantes de redacción que transmitían los secretos del oficio de una generación a otra.

El periodista recorría, desde su llegada al medio, un escalafón de facto que le proveía en su recorrido de las herramientas necesarias para su ejercicio profesional: de aprendiz sin derecho a opinar pasaba a ser ayudante en las mesas de redacción, donde por primera vez su voz se escuchaba. Luego era mensajero, lo que en el argot periodístico se denominaba “*hueso*”, que lo mismo era encargado de las encomiendas más irrelevantes de los reporteros que de llevar y traer las hojas de cables informativos, boletines, invitaciones a los jefes, reporteros o directivos de la empresa. El siguiente paso a dar era el de redactor suplente, y con éste llegaban las primeras encomiendas de salir a la calle.

Para su adiestramiento, se incluían los sucesos más irrelevantes de la ciudad, como la caída de un árbol, el choque de un automóvil o cualquier evento que demandara destrezas periodísticas mínimas.

Una vez superado el miedo a la gente, el redactor suplente estaba listo para adentrarse en sus primeras encomiendas. Una gran parte de la última generación de reporteros sin titulación refiere que la primera *fuentes* a cubrir era la policiaca, donde los sucesos podían ser de tan diversa índole, que el reportero comenzaba a acercarse al contacto con gente de todos los sectores sociales, lo que le permitía ir engrosando su agenda de teléfonos. Aunque constituía una especialización en sí misma, cuyo grado último significaba convertirse en cronista de sucesos policíacos, el siguiente escalón era el salto a las fuentes políticas.

Desde ahí, según los parámetros de los medios mexicanos, el ascenso era cada vez más incesante: de la política local, los ámbitos legislativos, se pasaba al gobierno local, a cubrir al gobernador.

Personalmente recuerdo a don Walter, cuyo apellido ya se borró de mi memoria, un muy viejo redactor del desaparecido diario *El Día*, en el que yo comencé como Becario en 1995, cuando me decía que ese escalafón de facto tenía una razón de ser: al salir a la calle, el reportero debía cubrir sucesos irrelevantes para perder el miedo a hacer preguntas, para entender cómo reacciona la gente en diferentes situaciones. Saber cuándo va a llorar un entrevistado, o a entrar en crisis, cuando se es imprudente, cuando se debe uno acercar algunos metros menos, cuándo debe preguntar con osadía, cuando con disimulo, en qué forma. Y esas primeras incursiones representaban ir asimilando las diferentes formas de ser un reportero. Cuando se llegaba a cubrir policía, decía Walter, “ya está uno bien curtido en observar, tantear, escuchar, preguntar y saber esperar”, las que para él eran las cinco aptitudes básicas de todo reportero.

Los medios de la ciudad de México, además, contaban con la posibilidad de la cobertura de sucesos de la política federal, como las secretarías de Estado, la Cámara de Diputados y el Senado, en ese orden jerárquico-escalafonario, y finalmente, destinada sólo para el reportero más avezado y experimentado de la redacción y el manejo de fuentes, la Presidencia de la República, a donde llegar era todo un fin en sí mismo.

Cuando se alcanzaba esa posición, se contaba ya con un manejo de los géneros más que aventajado: la entrevista, principalmente, pero también la nota informativa, la crónica, el reportaje y ciertas habilidades para el periodismo de opinión.

Llegar a cubrir Presidencia significaba la puerta de entrada para una columna de opinión o la transición tersa, obligada, hacia la Jefatura de Información.

Aún cuando la enseñanza formal del periodismo en México comenzó poco después de concluida la Segunda Guerra Mundial, con la creación de una Licenciatura en Periodismo organizada por la hoy desaparecida Universidad Femenina de México, en 1946, fue hasta 1948, con la apertura de la Licenciatura

en la Escuela de Periodismo Carlos Septién García, que se consideró formalizada la creación de la instrucción académica en periodismo.

La UNAM creó su propia licenciatura tres años más tarde, adscrita a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, en 1951, casi tres años antes de que la Universidad Veracruzana hiciera lo propio.

Según refiere la investigadora María Elena Hernández³¹, la cronología de los estudios pioneros de periodismo en México fue así de breve: “con la fundación de la primera carrera de Ciencias y Técnicas de la Información en el país, por la Universidad Iberoamericana, será difícil diferenciar las carreras específicamente orientadas a la formación de periodistas de aquellas cuya intención es formar comunicadores sociales con un perfil polivalente”, de profesional de los medios apto para desempeñarse con eficiencia en cualquiera de las actividades requeridas por la industria cultural.

Un poco por haber nacido al margen de las redacciones de los medios, y un poco por la renuencia de éstos a la profesionalización, durante las dos décadas siguientes los medios fueron recibiendo a cuenta gotas a los primeros egresados, sin que ello significara una aceptación masiva o un cambio estructural de sus modos ancestrales de producción de noticias. Aún en los años 90, como no era un requisito contar con estudios universitarios, una buena parte de las redacciones estaba conformada por periodistas sin título universitario.

Considerando que en Brasil o Argentina las escuelas de periodismo se formaron en los años 30, dice Hernández, en México surgieron tardíamente, para ser engullidas, casi de inmediato, por las escuelas de Comunicación, cuyo modelo de formación era sólo muy parcialmente dedicado al oficio periodístico, sin antes haberse establecido una tradición de su enseñanza o un modelo perfeccionado.

Incluso la propia UNAM y la Universidad Veracruzana cambiaron sus planes de estudio en los años 60, para ampliar su esquema de adiestramiento hacia otras áreas de la Comunicación, soslayando al periodismo como profesión principal.

³¹ Liga en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/346/34600106.pdf>

LA SITUACIÓN ACADÉMICA HOY

Para el final de la primera década del siglo XXI, el panorama ha variado poco. De acuerdo con el más reciente censo de universidades e instituciones de educación superior de la ANUIES³², que data del año 2007, de un total de 308 planes y programas de estudio relacionados con la Comunicación, la Información o el Periodismo, sólo 17 son específicamente Licenciaturas en Periodismo, y de éstas, un total de 7 aplican el mismo plan, que es el elaborado por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, para sus diferentes campus diseminados por el territorio nacional.

El estudio es revelador: en 173 escuelas se estudia la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, con un énfasis común en el adiestramiento en el manejo de medios electrónicos, radio, televisión, medios digitales y muy poca carga académica relacionada con la prensa escrita o el oficio periodístico en específico.

De las 62 escuelas en que se estudia la Licenciatura en Comunicación no hay registro de adiestramiento periodístico específico. Y aún en las 20 escuelas donde se estudia Ciencias y Técnicas de la Comunicación, el adiestramiento más profundo es en el manejo de los medios electrónicos. En 16 instituciones se enseña el Periodismo vinculado con otra disciplina, ya sea Información o Comunicación o incluso Publicidad, y sólo existe un acercamiento a los géneros periodísticos como denominador común.

Al revisarse las instituciones que ofrecían específicamente la Licenciatura en Periodismo se encontraron varios denominadores comunes (Ver Anexo 2):

Primero, la duración, establecida entre los 3 y medio y cuatro y medio años de estudio, con opciones similares de titulación por Tesis o Tesina, y su desvinculación tácita con los medios de producción o empresas. Ninguna de éstas establece una carga académica específica para las prácticas escolares en redacciones profesionales.

³² ANUIES: Liga en:

http://www.anuies.mx/servicios/catalogo_nvo/Catalogo_2007Version%20Final_red.pdf

La mayor concentración de planes de estudio en Periodismo está en la ciudad de México, donde cinco instituciones ofrecen la licenciatura, mientras que en 23 entidades del país no existe una sola carrera específicamente dedicada al Periodismo.

Y en la revisión pormenorizada de los planes y programas de estudio de estas licenciaturas, los hallazgos fueron los siguientes (Ver Anexo 3):

La única materia común en las distintas Licenciaturas en Periodismo es el acercamiento a los Géneros Periodísticos, una materia teórico-práctica en la cual el estudiante desarrolla habilidades de planeación, investigación y redacción de notas informativas, entrevistas y reportajes, principalmente, mediante el uso de bibliografía diversa. El *Manual de Periodismo* diseñado por Carlos Marín y Vicente Leñero, escrito hace más de 40 años, o el *Manual de Periodismo* de Carlos Marín, escrito en 1997, aparece en la bibliografía básica de todos los planes de estudio.

De acuerdo con la revisión realizada, cuatro instituciones, incluido el ITESM que se enseña en siete entidades distintas, cuentan con un curso de Historia del Periodismo, en el que se analiza el contexto y desarrollo de los medios de información y el periodismo en Occidente, así como sus antecedentes en México.

Cuatro instituciones, en 10 entidades, cuentan con un curso de Literatura Mundial Contemporánea, en el que los estudiantes se familiarizan con la literatura del siglo XXI, mientras que cuatro se enfocan en la Literatura Hispanoamericana y otras cuatro en la Literatura Mexicana.

En cuanto a los cursos de profundización relacionados con los distintos géneros periodísticos, cinco instituciones se enfocan en los géneros opinativos, como el editorial y la columna, principalmente, mientras que sólo tres lo hacen en el Reportaje.

Sólo dos instituciones tienen un curso especializado en la Crónica, aunque cuatro instituciones tienen un curso especial para desarrollar habilidades lingüísticas de sus estudiantes y una cuenta con un Taller de Estilística.

Es importante señalar que en todas las Licenciaturas en Periodismo registradas hoy en México se estudian los fenómenos comunicativos no necesariamente periodísticos, aunque la carga académica en este caso no es superior a la

relacionada con la práctica periodística, en medios escritos, digitales o electrónicos.

Así, es posible encontrar materias como el Periodismo Digital, el Periodismo de Precisión, el de Investigación, el denominado de Riesgos o Conflictos, el Internacional, así como talleres varios de redacción o estilística.

Sólo una institución, la Escuela de Periodismo Carlos Septién García, cuenta con un curso específico de revisión de Métodos y Técnicas de Investigación de Campo del Reportero, en el cual se profundiza en el adiestramiento de la práctica profesional, aunque no está vinculado con empresa periodística alguna.

En cuanto a la materia de esta investigación, sólo una institución, la Universidad de Colima, cuenta con una materia relacionada con el Periodismo Literario, además de contar con otro curso, denominado Periodismo Creativo, que se enfocan en “acercar al estudiante a las diferentes formas de Periodismo Literario difundidas en el mundo, principalmente el Nuevo Periodismo norteamericano”, y a desarrollar las “habilidades para un periodismo creativo en diferentes ciencias”.

Aunque todas las instituciones educativas que cuentan con Licenciatura en Periodismo de alguna manera proveen a sus estudiantes de conocimientos sobre Literatura, ya sea universal, hispanoamericana o mexicana, y ya sea en talleres o en estudios teóricos sobre teoría literaria o estilística, ningún plan de estudios vincula al Periodismo con la Literatura.

En cuanto a los estudios de Especialización, Maestría y Doctorado (ver Anexo 4) sólo una entidad, el Distrito Federal, cuenta con oferta de estudios con reconocimiento de validez oficial en Periodismo.

Se trata de tres maestrías. Las maestrías en Periodismo Político o Periodismo Económico impartida por la Escuela de Periodismo Carlos Septién García, que se toma como un solo posgrado al compartir un tronco común de materias y una rama de especialización, la Maestría en Comunicación Periodística y Nuevas Tecnologías, impartida por el Centro de Estudios Universitarios en Periodismo y Arte en Radio y Televisión y la Maestría en Periodismo y Asuntos Públicos, creada en 2011 por el Centro de Investigación y Docencia Económicas.

La Universidad Juárez Autónoma de Tabasco abrió una Maestría en Periodismo Político, retomando el modelo de la Septién, cuya primera generación está en las aulas desde marzo de 2011.

No existen estudios de Especialidad reconocidos por las autoridades educativas, y tampoco existe un Doctorado en Periodismo en todo el país.

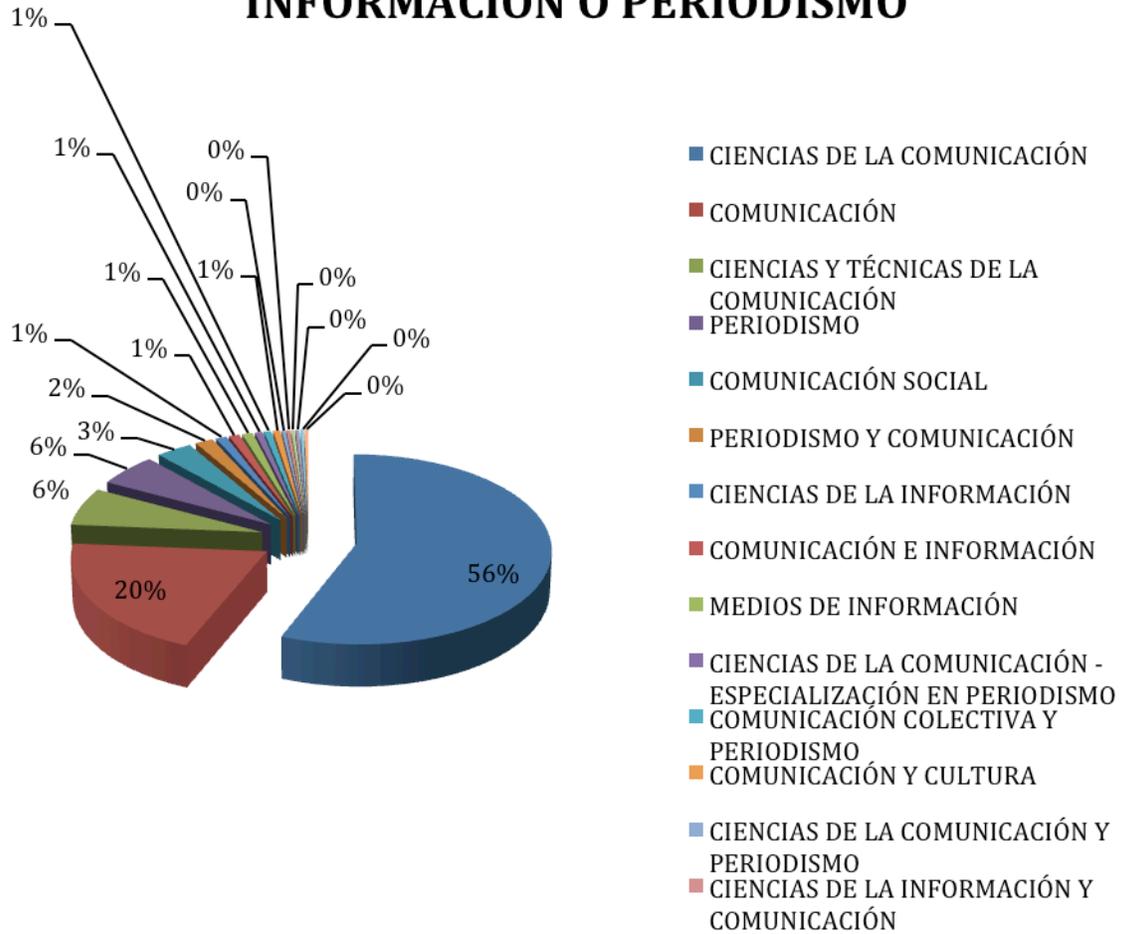
1. LICENCIATURAS EN COMUNICACIÓN, INFORMACIÓN O PERIODISMO

| DISCIPLINA | Institutos |
|---|------------|
| Ciencias de la Comunicación | 173 |
| Comunicación | 62 |
| Ciencias y Técnicas de la Comunicación | 20 |
| Periodismo | 17 |
| Comunicación Social | 10 |
| Periodismo y Comunicación ó Comunicación y Periodismo | 5 |
| Ciencias de la Información | 3 |
| Comunicación e Información | 3 |
| Medios de Información | 3 |
| Ciencias de la Comunicación con Especialización terminal en Periodismo | 2 |
| Comunicación Colectiva y Periodismo | 2 |
| Comunicación y Cultura | 2 |
| Ciencias de la Comunicación y Periodismo | 1 |
| Ciencias de la Información y Comunicación | 1 |
| Ciencias y Técnicas de la Información | 1 |
| Comunicación y Medios | 1 |
| Comunicaciones | 1 |
| Comunicaciones y Periodismo | 1 |

FUENTE: Catálogo de carreras de licenciatura en Universidades e Institutos Tecnológicos 2007. ANUIES. Liga en:

http://www.anui.es.mx/servicios/catalogo_nvo/Catalogo_2007Version%20Final_red.pdf

LICENCIATURAS EN COMUNICACIÓN, INFORMACIÓN O PERIODISMO



2. LICENCIATURAS EN PERIODISMO

| ENTIDAD | INSTITUCIÓN | DURACIÓN |
|-------------------------|---|------------------|
| CHIAPAS | Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey – Campus Chiapas | 9 semestres |
| | Universidad Autónoma de Chiapas | 6 semestres |
| COAHUILA | Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey – Campus Saltillo | 9 semestres |
| COLIMA | Universidad de Colima | 8 semestres |
| DISTRITO FEDERAL | Centro de Estudios Universitarios de Periodismo y Arte en Radio y Televisión | 10 cuatrimestres |
| | Escuela de Periodismo Carlos Septién García | 8 semestres |
| | Centro Universitario en Periodismo y Publicidad | 9 cuatrimestres |
| | Universidad del Distrito Federal | 8 semestres |
| | Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey – Campus Santa Fe | 9 semestres |
| ESTADO DE MEXICO | Centro Universitario del Estado de México | 9 semestres |
| GUERRERO | Centro Universitario Español | 8 semestres |
| JALISCO | Universidad de Guadalajara / Centro Universitario de la Ciénega | 8 semestres |
| MICHOACÁN | Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey – Campus Morelia | 9 semestres |
| | Universidad de Morelia ³³ | 9 semestres |
| MORELOS | Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey – Campus Cuernavaca | 9 semestres |
| NUEVO LEÓN | Universidad Regiomontana | 9 tetramestres |
| | Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey – Campus Monterrey | 9 semestres |

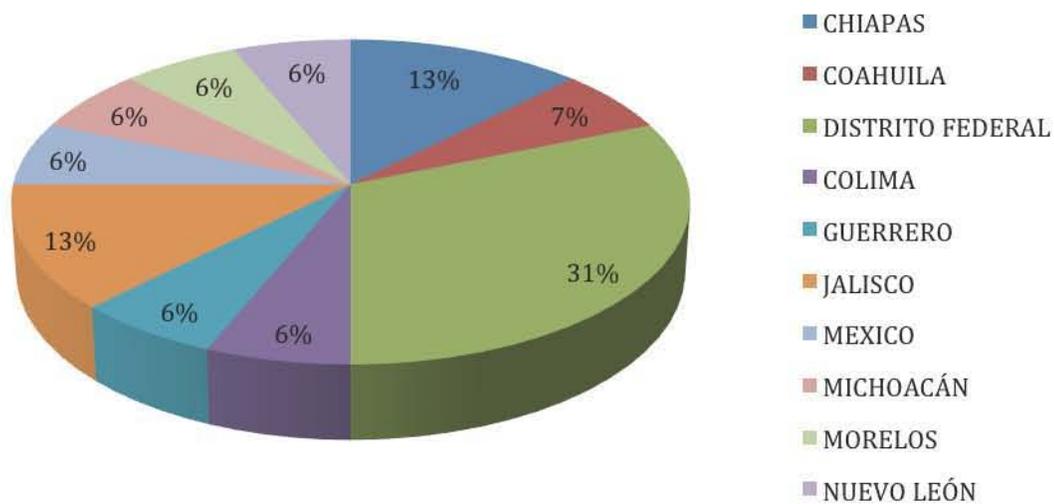
FUENTE: Catálogo de carreras de licenciatura en Universidades e Institutos

Tecnológicos 2007. ANUIES. Liga en:

http://www.anui.es.mx/servicios/catalogo_nvo/Catalogo_2007Version%20Final_red.pdf

³³ Anuncian el cierre de la licenciatura. En: <http://www.m-x.com.mx/2012-08-17/cierran-la-licenciatura-de-periodismo-en-la-universidad-de-morelia-por-falta-de-estudiantes/>

ENTIDADES CON ESTUDIOS DE PERIODISMO



3.- ASIGNATURAS VINCULADAS CON PERIODISMO, LITERATURA Y PERIODISMO-LITERATURA

3.1 ASIGNATURAS VINCULADAS CON EL PERIODISMO

| ESCUELA | ASIGNATURA | TIPO DE CONOCIMIENTO |
|---|---|---|
| ITESM PART UR EPCSG | Historia del Periodismo y los Medios de información | Teórico / Presentar la historia, contexto y desarrollo del periodismo y los medios de información en Occidente y sus antecedentes en México. |
| ITESM UCO UdeG PART UM EPCSG | Géneros Periodísticos Informativos | Práctico / Desarrolla habilidades de planeación, investigación y redacción de la nota informativa, la entrevista y el reportaje. |
| ITESM PART EPCSG | Teoría contemporánea del periodismo | Teórico / Aprender fundamentos teóricos de la profesión y las implicaciones que ésta tiene en la sociedad contemporánea. Identificar tendencias actuales en materia de contenidos y soportes del periodismo. |
| ITESM UCO PART UM EPCSG | Géneros periodísticos de opinión | Teórico / Profundizar en las técnicas y formas de argumentación propias del género de opinión. Distinguir los diferentes géneros de opinión y sus técnicas de redacción. |
| ITESM | Periodismo Digital | Teórico / Analizar los elementos que conforman el <i>ciberperiodismo</i> e integrar los conocimientos adquiridos en la práctica periodística para el manejo y la producción de textos dentro de este nuevo medio de comunicación. |
| ITESM | Periodismo de Precisión | Teórico / Desarrollar destrezas y habilidades para elaborar una metodología de investigaciones auxiliadas por herramientas tecnológicas, diseñar, localizar y evaluar |

| | | |
|--------------------------------|--|--|
| | | información de Internet y bases de datos electrónicas que den un valor agregado al trabajo periodístico. |
| ITESM UR | Periodismo Especializado | Teórico / Herramientas conceptuales y de investigación para abordar los retos de la especialización informativa contemporánea en las diversas áreas de información especializada: cultura, ciencia, deporte, economía, y finanzas, así como medio ambiente, salud y desarrollo sostenible. |
| UCO PART | Reportaje | Práctico / Desarrollo de habilidades en redacción e investigación de reportajes. |
| UCO UdeG UR | Periodismo de Investigación | Teórico /Práctico Desarrollo de habilidades en redacción de periodismo asistido por computadora, documentación e investigación. |
| UCO UR | Periodismo de Riesgos o conflictos | Teórico / Manejo de información sobre movimientos sociales, sistemas políticos y culturales convulsos. |
| UdeG UM | Discurso Informativo | Teoría / Análisis discursivo |
| UdeG PART EPCSG | Taller de Prensa | Práctico / Curso de capacitación sobre las diferentes herramientas lingüísticas que debe manejar un periodista para elaborar notas informativas, reportajes y guiones. |
| UR | Periodismo Internacional | Teórico / Curso de actualización sobre el periodismo que se realiza en otras latitudes. |
| EPCSG | Métodos y técnicas de investigación de campo del reportero | Práctico / Curso de profundización sobre técnicas de reporteo en distintos ámbitos. Requerimientos para reportero. |

3.2 ASIGNATURAS VINCULADAS CON LA LITERATURA

| ESCUELA | ASIGNATURA | TIPO DE CONOCIMIENTO |
|------------------------------|--|--|
| ITESM UR UM EPCSG | Literatura Mundial Contemporánea | Teórico / Curso de nivel intermedio orientado familiarizar al alumno con la literatura mundial del Siglo XX. Selecciona obras que permitan analizar la problemática social y política del siglo XX. |
| ITESM PART UM EPCSG | Literatura Hispano- americana contemporánea | Teórico / Conocimiento de la literatura hispana y americana para analizar las obras literarias más representativas de la segunda mitad del siglo XX, como su relación con las condiciones en que se van gestando los acontecimientos históricos. |
| ITESM PART UM EPCSG | Literatura Mexicana Contemporánea | Teórico / Conocimiento de la literatura del siglo XX para analizar las obras más representativas de este periodo. Aprender a analizar y valorar la escritura actual, sus técnicas narrativas y sus problemáticas. |
| UCO PART UM EPCSG | Desarrollo de habilidades Lingüísticas | Teórico / Desarrollo de capacidades lingüísticas, tanto verbales como escritas. |
| PART UR EPCSG | Redacción | Práctico / Curso de redacción para estudiantes avanzados. |
| PART | Taller /Teoría Creación Literaria | Práctico / Revisión de las principales corrientes literarias del siglo XX. Énfasis en la novela, el cuento y el relato. |

3.3 ASIGNATURAS VINCULADAS CON PERIODISMO Y LITERATURA

| ESCUELA | ASIGNATURA | TIPO DE CONOCIMIENTO |
|---------|-----------------------|--|
| UCO | Periodismo Literario | Teórico / Práctico / Análisis del géneros periodísticos literarios. |
| UCO | Periodismo Creativo | Práctico / Desarrollo de habilidades para un periodismo creativo con técnicas de reporte. |
| PART | Taller de Estilística | Práctico / Taller de aproximación a la creación artística en el periodismo. |
| PART | Crónica | Teórico – Práctico / Seminario de profundización analiza los diferentes aspectos de la Crónica como género periodístico. Historia de la Crónica y revisión de sus exponentes mexicanos contemporáneos. |

4.- ESPECIALIDAD³⁴, MAESTRÍA O DOCTORADOS³⁵ EN ESTUDIOS DE PERIODISMO

| ENTIDAD | POSGRADO | CRÉDITO | DURACIÓN /ANTIGÜEDAD | Modalidad |
|-------------------------|--|----------------|---|-----------------------|
| DISTRITO FEDERAL | Comunicación Periodística y Nuevas Tecnologías (Centro de Estudios Universitarios en Periodismo y Arte en Radio y Televisión) | 78 | 5 Cuatrimestres Septiembre 2012 – Segunda Generación | Escolarizado |
| | Periodismo Político o Económico (Escuela de Periodismo Carlos Septién García) | 120 | 6 Trimestres Septiembre 2012 – Cuarta Generación | Escolarizado Sabatino |
| | Periodismo y Asuntos Públicos (Centro de Investigación y Docencia Económicas- CIDE) | 90 | 3 Semestres Septiembre 2012 – Tercera Generación | Escolarizado |
| TABASCO | Periodismo Político (Universidad Juárez Autónoma de Tabasco) | 120 | 6 Trimestres Primera Generación | Escolarizado Sabatino |

FUENTE: Catálogo de carreras de licenciatura en Universidades e Institutos Tecnológicos 2007. ANUIES. Liga en:

http://www.anuiemx/servicios/catalogo_nvo/catalogo_version_final_2006.pdf

³⁴ No existen Especialidades en Periodismo con reconocimiento de validez oficial.

³⁵ No existen estudios de Doctorado en Periodismo en la República Mexicana

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Montoro J. (1975). *Periodismo y Literatura*. Madrid: Gernika.
- Alsina M. R. (1993). *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós.
- Barthes R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bernal S. & Chillón A. (1985). *Periodismo informativo de creación*. Barcelona: UAB.
- Borrat H. (2006). *Periódicos. Sistemas Complejos*. Buenos Aires: La crujía
- Cohen E. (1992). Objectivity and news reporting, en *Philosophical issues in journalism* (pp. 156-184). New York: Oxford University Press.
- Coseriu E. (1990). Información y literatura. *Comunicación y Sociedad*, Volumen III No. 01-02. (pp. 185-200).
- Chillón A. (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: UAB.
- Darío R. (1925). *Obras completas*. Volumen XII. Madrid.
- Defoe D. (1983). *Diario del año de la peste*. México: Origen-Planeta.
- De Rosendo Klecker B. (2010). *El perfil periodístico*. Madrid. Tecnos Editorial.
- Escalante B. (2006) *Curso de redacción para escritores y periodistas*. México. Porrúa.
- Fontcuberta M. (1993). *La Noticia*. Barcelona: Paidós.
- Garrido, M.A. (1984) *Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Madrid. Síntesis.
- Garza J. (2009). *De realidades, ficciones y otras noticias*. México: Fundación Manuel Buendía – Diáfora.

- Genette G. (1991). *Fronteras del relato*, en Análisis Estructural del relato. México: Editorial Premia.
- Gomis L. (1992). *Teoría de la noticia*. Barcelona: Paidós.
- Gomis L. (1990). *Teoría del Periodismo*. Barcelona: Paidós.
- González Reyna S. (1999). *Géneros periodísticos I: Periodismo de opinión y discurso*. México: Trillas.
- González Reyna S. (2012). *Géneros periodísticos. Reflexiones desde el discurso*. México: UNAM.
- Habermas J. (1986). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: GG Editorial.
- Hauser A. (1980). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Guadarrama.
- Hoyos J.J. (2003). *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Kramer M. (1985). Breakable rules. En *Literary journalism: a new collection of the best american non fiction*. Nueva York: Ballantine Books.
- Lakoff G. & Marc J. (1985). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lippmann W. (2003). *La opinión pública*. Madrid: Cuadernos de Langre.
- López Pan F. (2010). Periodismo literario: entre la literatura constitutiva y la condicional. *Revista Ámbitos*. No. 19. (pp. 97-116).
- Martínez Albertos J.L. (1983). *Curso general de redacción periodística*. Barcelona: Mitre.
- Pena de Oliveira F. (2006). *Teoría del Periodismo*. Sevilla: Comunicación Social Editorial.

- Plummer K. (1989). *Los documentos personales*. Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista. Barcelona: Siglo XXI Editores.
- Riquer M. & Valverde J.M. (1984). *Historia de la literatura universal*. Vol.VI. Barcelona: Planeta.
- Robles F. (2012). *Precisiones sobre el relato periodístico*. En González Reyna, S. Reflexiones desde el discurso. México: UNAM.
- Rodríguez J.M. & Angulo M. (2010). Nuevas miradas sobre una vieja tradición periodístico-literaria. En: *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Fragua.
- Rodríguez J.M. (2012). Como un cuento, como una novela, como la vida misma. En: *Contar la realidad*. Madrid: 451 Editores.
- Rotker S. (2005). *La invención de la crónica*. México: FCE.
- Sacco J. (2012). *Reportajes*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Schiller D. (1981). *Objectivity and the News*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Sims N. (1984). *The literary Journalists*. Nueva York: Ballantine Books.
- Taufic C. (2012). *Periodismo y lucha de clases*. Barcelona: Editorial Akal.
- Talese G. (2010). *La fama y la oscuridad*. Barcelona: Editorial Aguilar.
- Talese G. (2008) *Retratos y encuentros. Una antología de Gay Talese*. Colombia: Editorial Aguila.
- Tuchman G. (1984). *La producción de la noticia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Todorov T. (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.
- Urtusástegui T. (1995). *Manual de dramaturgia*. México: Edición de Autor.
- Vivaldi G.M. (1998). *Géneros periodísticos*. Madrid: Paraninfo.

- Wiker T. (1984). *De la prensa*. Madrid: Gernika.
- Wolfe T. (2000). *El nuevo Periodismo*. Barcelona: Anagrama.

NETNOGRAFÍA

- ANUIES-Asociación Nacional de Universidades, Instituciones y Escuelas de Educación Superior en México (2011). *Anuario estadístico*. México. Recuperado el 04 de abril de 2013, de: <http://www.anuies.mx/content.php?varSectionID=166>
- Dolz, J. (1995). *Escribir textos argumentativos para mejorar su comprensión*. Comunicación, Lenguaje y Educación. Recuperado el 14 de diciembre de 2012, de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2941568>
- Fernández M. (2012). *Análisis crítico de la ideología de la objetividad*. Recuperado el 04 de octubre de 2012, de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/224>
- Guerriero L. (2012). *El rastro en los huesos*. Recuperado el 11 de octubre de 2012, de: http://premio.fnpi.org/pdf/Rastro_huesos.pdf
- Guillermprieto A. (2009). *Las cholitas se defienden*. Recuperado el 11 de octubre de 2012, de: <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2009/02/08/las-cholitas-se-defienden>
- Hernández M.T. (2004). *La formación universitaria de periodistas en México*. Recuperado el 13 de septiembre de 2012, de: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/346/34600106.pdf>
- Muñoz-Torres J.R. (2012). *Objetivismo, subjetivismo y realismo como posturas epistemológicas sobre la actividad informativa*. Recuperado el 15 de noviembre de

2012, de:

http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=181

- Peña N. & Well P. (2012). *Immersive Journalism*. Recuperado el 13 de enero de 2013, de: <http://www.immersivejournalism.com>
- Salcedo Ramos A. (2012). *Memorias del último valiente*. Recuperado el 11 de octubre de 2012, de: <http://www.soho.com.co/zona-cronica/articulo/memorias-del-ultimo-valiente-la-historia-rocky-valdez/22170>
- Scott C.P. (2002). *A hundred years*. Recuperado el 02 de noviembre de 2012, de <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2002/nov/29/1>
- Turati M. (2012). *La descomposición nacional*. Recuperado el 11 de octubre de 2012, de:
http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=267464&rl=wh
- Vidal D. (2002). *La transformación de la teoría del periodismo: una crisis de paradigma*. Anàlisi 28. Recuperado el 19 de enero de 2013 de:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=241755>