



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
CAMPO DE CONOCIMIENTO: CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

CRÓNICA DE GUERRA DEL PERIODISMO DE AUTOR
ELEMENTOS Y RECURSOS DE CONSTRUCCIÓN DEL PUNTO DE VISTA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

PRESENTA:
ARIADNA RAZO SALINAS

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. IRMA LOMBARDO GARCÍA
Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
DRA. María de Lourdes Romero Álvarez
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM
DRA. Gilda Waldman Mitnick
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM

SINODALES
DRA. Francisca Robles
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM
DRA. Elvira Laura Hernández Carballido
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, UAEH

CIUDAD UNIVERSITARIA, SEPTIEMBRE 2016



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 Universidad Nacional Autónoma de México,
mi Alma mater por permitirme ser.***

*A Juana María Salinas Aragón,
eterna luz que me ilumina.*

Con profundo amor:

*A mis padres, por darme los valores que guían mis pasos.
Todo lo bueno que existe en mí es obra suya.*

*A Armando y Ana, por acompañarme en la locura,
por habitar mi mundo.*

*A Francisca Robles, cuya infinita sabiduría me arrojó a la academia, a mis sueños,
a la vida y siempre que ha sido necesario, a mí misma.*

A los miembros de mi comité tutorial:

*A la Dra. Irma Lombardo, por las incansables charlas, paciencia, comprensión, confianza, su
incondicional apoyo en cada momento y complicidad en estos años, la quiero.*

*A la Dra. Gilda Waldman, cuya clase inspiró y sembró en mí la inquietud por desarrollar esta
investigación, por las preguntas, todas; por ayudarme a encontrar las respuestas,
por la compañía en estos años, mi admiración.*

A la Dra. Lourdes Romero, por la exigencia, el rigor y apoyo. Por alentarme a hacerlo mejor.

*A la Dra. Elvira Hernández, por su perdurable solidaridad, apoyo, amor y comprensión a lo
largo de mi formación académica. Por los puentes que nos acercan en la distancia.*

*A la Dra. Francisca Robles, por los años de formación, la metodología y compartir conmigo
la pasión por saber, tan solo para ignorar cada vez menos.*

*Al Dr. Albert Chillón, por las lecturas que enriquecieron mi
mundo, las explicaciones y los hilos que me ayudaron a
salir del laberinto.*

*A todos los que amorosamente me acompañaron y
compartieron la vida conmigo durante estos años.*

*Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología,
por el apoyo otorgado.*

Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales

Comité Académico del Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales

Presente.

Por medio de la presente hago constar que el trabajo de tesis titulado

Crónica de guerra del periodismo de autor.

Elementos y recursos de construcción del punto de vista.

que he presentado para obtener el grado de

Doctora en Ciencias Políticas y Sociales

en el Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México es de mi total autoría y ha sido elaborado de conformidad con las reglas establecidas en el Programa, el Código de Ética de la UNAM y la normatividad universitaria vigente con la relación a su originalidad y utilización adecuada de fuentes. Todo el material proveniente de otros autores y fuentes ha sido plenamente reconocido y señalado en las referencias.

"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"

Ciudad Universitaria, Cd. de Mx., a 23 de agosto de 2016.

Ariadna Bazo Salinas 
Nombre y firma



PROGRAMA DE
POSGRADO EN CIENCIAS
POLÍTICAS Y SOCIALES

Haber escrito algo que te deja como un fusil disparado, aún sacudido y humeante, vaciado por entero de ti, pues no solo has descargado lo que sabes de ti mismo sino también lo que sospechas y supones, así como tus estremecimientos, tus fantasmas, tu vida inconsciente, y haberlo hecho con sostenida fatiga y tensión, con constante cautela, temblores, repentinos descubrimientos y fracasos, haberlo hecho de modo que toda la vida se concentrara en ese punto dado, y advertir que todo ello es como si no existiera si no lo acoge y le da calor un signo humano, una palabra, una presencia; y morir de frío, hablar en el desierto, estar solo noche y día como un muerto.

Cesare Pavese

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. LA CONFIGURACIÓN DEL HECHO PERIODÍSTICO EN EL PERIODISMO DE AUTOR	8
1.1 La configuración del hecho social, mimesis óptica	13
1.2 Proceso de prefiguración del hecho periodístico, mimesis I	17
1.3 Proceso de configuración del hecho periodístico, mimesis II	23
1.4 Proceso de refiguración de la obra periodística, mimesis III	33
CAPÍTULO 2. ELEMENTOS DE PRODUCCIÓN DE SENTIDO EN LA CRÓNICA DE GUERRA DEL PERIODISMO DE AUTOR	37
2.1 Caracterización del género	40
2.1.1 Utilización de recursos periodísticos	47
2.1.2 Utilización de recursos literarios	52
2.2 Elementos de producción de sentido en la crónica de guerra	57
2.2.1 Las transiciones del autor	59
2.2.2 La puesta en escena: escenario y actores	66
2.3 La construcción del punto de vista	68
CAPÍTULO 3. LA CRÓNICA DE GUERRA DEL PERIODISMO DE AUTOR COMO OBJETO DE ESTUDIO	72
3.1 Autores y perfiles	81
3.1.1 Michael Herr	82
3.1.2 Oriana Fallaci	84
3.1.3 Alma Guillermoprieto	86
3.1.4 Anna Politkóvskaya	89
3.1.5 Jon Lee Anderson	92
3.1.6 Témoris Grecko	94

3.2 Contextos y conflictos	97
3.2.1 Vietnam	97
3.2.2 México 68	100
3.2.3 El Salvador	102
3.2.4 Chechenia	104
3.2.5 Libia	106
3.2.6 Siria	108

**CAPÍTULO 4. ANALISIS DE LOS RECURSOS RETÓRICOS UTILIZADOS
EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PUNTO DE VISTA EN LA CRÓNICA
DE GUERRA DEL PERIODISMO DE AUTOR**

	111
4.1 Michael Herr, mimetización desde la milicia estadounidense	116
4.2 Oriana Fallaci, analogías entre una matanza y una guerra	122
4.3 Alma Guillermoprieto, describiendo el rastro de los cadáveres	127
4.4 Anna Politkóvskaya, cuestionamientos de una rusa en Chechenia	132
4.5 Jon Lee Anderson, retrato de la caída de un dictador	138
4.6 Témoris Grecko, monólogos de guerra	144
4.7 Los recursos retóricos de construcción del punto de vista como mecanismos de visibilización y denuncia	151

CONCLUSIONES	160
BIBLIOGRAFÍA	164
MESOGRAFÍA	171

INTRODUCCIÓN

No escribo para mí. Se dice eso, pero en el fondo hay una necesidad de ser leído, de llegar lejos; hay un anhelo de frondosidad, de expansión...

Y empezó la lucha por atrapar el concepto, la idea amplia, de entre el montón de paja acumulado en mi cuaderno número uno.

*Josefina Vicens
El libro vacío*

La mayor parte de las veces se busca lo que se ignora y el objetivo de nuestra búsqueda solo lo vislumbramos confusamente en el brusco desgarrón de un claro entre las nubes.

L.-R. des Forêts

Hablar de periodismo de autor es considerar a la actividad periodística como un acto creativo, donde el uso del lenguaje se encuentra a merced de quién narra los hechos, el periodista. Su efectividad para representar, crear y edificar a punta de palabras discursos informativos que permitan comprender y explicar el acontecer no es un acto fortuito, mucho menos improvisado, es un acto de mediación, interpretación y de construcción de conocimiento donde él es el origen del mundo que es ofrecido al lector.

Pero además, hablar de periodismo de autor, más allá de una simple nomenclatura, implica conferirle a cierta clase de periodistas el estatus de autor y, en consecuencia, al trabajo que se desprende de su quehacer, el de obra. Pero, qué es un autor, de acuerdo con Michel Foucault:

El nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir “esto fue escrito por Fulano de Tal”, o “Fulano de Tal es autor de esto” indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de **una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada un cierto estatuto**¹.

Siguiendo a Foucault, es posible identificar al autor por los temas que aborda, la percepción que tiene sobre ellos, sus valoraciones, posturas y punto de vista. También, se puede identificar por su estilo, pues “el autor es un cierto centro de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta igual y con el mismo valor en obras, en borradores, en cartas, en fragmentos, etcétera”². Bajo este criterio, el periodista que se sitúa en la categoría de autor posee ambas cualidades: autoridad para abordar ciertos temas y una forma de expresión que le son propios.

Ahora bien, qué caracteriza a ciertos periodistas como autores y su trabajo como obra en la práctica periodística; rompen con los cánones tradicionales del periodismo, la ilusión de la objetividad, la asepsia de las palabras, el uso de la pirámide invertida para ofrecer toda la información al responder al qué, quién, cuándo, dónde y por qué en el primer párrafo. Al periodismo de datos y cifras que se disponen para responder una pregunta, o una pregunta

¹ El subrayado es mío. Michel Foucault. *¿Qué es un autor?* México. Colección textos mínimos. Universidad Autónoma de Tlaxcala. 1985. pp.19-20

² *Ibidem* p.26

que requiere como soporte una serie de datos para ser resuelta. Es decir, salen de la norma para narrar el hecho periodístico, innovan a partir de las libertades que la estructura del género elegido permite, inciden de una manera personal y directa dentro de la narración en su calidad de autor.

Como autor, suele poseer el manejo de ciertos géneros periodísticos o uno en particular. Este conocimiento que sobre la estructura del género cultiva, le otorga la habilidad de innovar en la puesta en escena discursiva del hecho, el montaje del escenario, las escenas, la construcción y presentación de los actores involucrados en su calidad de personajes. En síntesis, usa procedimientos narrativos no convencionales para el género.

Construye narraciones verosímiles para representar el hecho tal y como él lo percibió y comprendió, con el objetivo de expresar sus ideas, creencias, valoraciones e hipótesis. Se puede identificar en ciertos autores que estas valoraciones también les permiten reflexionar sobre ellos mismos y su ejercicio profesional. Cada trabajo representa una versión original, única, personal e irrepetible de su experiencia, bajo el amparo de su firma, misma que sella cada obra y pone de manifiesto su estilo, como el hilo que relaciona, agrupa y distingue su obra.

Para su estudio, es necesario situar a esta clase de periodismo en el contexto específico de su producción, el de las instituciones periodísticas las cuales establecen una agenda que califica e indica qué hechos son seleccionados, el tratamiento y tipo de cobertura del que son objeto a través de su política de contenidos y línea editorial, así como la selección de fuentes informativas. Esta serie de decisiones se reflejan en las rutinas y prácticas de producción, para que una vez concluidos estos productos periodísticos puedan ser ofertados de manera masiva en el mercado de la información. Es justamente en este mundo de la acción, que se crean las condiciones para que, cierto tipo de periodista se posicione bajo el amparo de su trabajo y trayectoria, como autor.

En su calidad de autor, este periodista es capaz de representar su experiencia del hecho a través del mundo de la composición que remite finalmente al mundo de la obra; es decir, una de las características del autor es transitar por estos tres mundos: acción, composición y obra, sin que su nombre se diluya, por el contrario primero se sitúa en el diarismo como una voz autorizada, para que, en un segundo proceso de composición, ahora en el formato libro, trascienda la inmediatez del diarismo y del propio hecho periodístico como

noticia consumada y conocida, pues lo que interesa es la versión que ofrece el autor, su intención comunicativa, su **punto de vista**.

Es posible concebir el punto de vista como concepto clave y como categoría analítica a partir de dos momentos a saber: proceso y resultado. Como proceso, la construcción del punto de vista inicia desde la cobertura del hecho mismo hasta la elección de los recursos que hacen posible se plasme en la obra; en resumen, es una fase de procesos y decisiones operativas que son reguladas bajo contextos específicos.

Como resultado, el punto de vista es producto de un acto creativo por parte del autor que se plasma en un género periodístico en concreto, único indicio discursivo al cual es posible acceder a través del análisis de la obra. En razón de lo anterior, el objeto de estudio de la presente investigación es el periodismo de autor en el formato libro, pues gracias a éste, autor y obra se convierten en un referente y fuente permanente de consulta.

El libro, como evidencia discursiva, permite acceder a la forma en la cual el autor transita estos tres mundos (acción, composición y obra). Asimismo, para el estudio del periodismo de autor, se eligió un género periodístico en particular. Por su valor como género canónico, la crónica periodística permite un amplio registro narrativo al igual que la crónica histórica y gracias a su carácter vivencial, es posible identificar el tipo de experiencia que el autor experimentó del hecho. A su vez, la crónica posee una gran libertad estilística, pues extrae de la literatura recursos como el uso de figuras retóricas para la construcción del punto de vista.

Para acotar el tipo de experiencia y explorar cómo se plasma en la crónica, se delimitó a un hecho periodístico en concreto: el hecho bélico³, “por la forma en que descoloca toda la actividad política, social y económica, por la forma en que toda la vida personal de la mayoría de los habitantes obliga a cada uno a tomar decisiones que definirán su posición en la comunidad por décadas, una guerra es el fenómeno colectivo por excelencia”⁴.

Las versiones y puntos de vista que se construyen en torno a este tipo de hechos son un referente que se suma a todos aquellos discursos históricos, literarios, cinematográficos, fotográficos, etcétera, de carácter oficial e independiente que conforman las historias

³ Cabe señalar que para fines de la presente investigación, bajo la categoría de hecho bélico se agrupan diversos conflictos sociales, que independientemente de su naturaleza y motivos, se califican como crónicas de guerra.

⁴ Roberto Herrscher. *Construcción social y mediática del recuerdo de la guerra de Malvinas*. En *Comunicación y guerra en la historia*. Santiago de Compostela. Tórculo Edicións. 2004. p.551

nacionales, “al sintetizar meses o años de sufrimiento y muerte con las palabras “ganamos” o “perdimos”, no sólo se recuerda el triunfo o la derrota. Se define el “nosotros”. En ninguna experiencia como en una guerra luchada y sufrida colectivamente se cimentan las bases de la identidad común: somos lo que ganamos o perdimos en aquella guerra”⁵. En consecuencia, el punto de vista que ofrece el autor es tan importante como revelador de aquellos detalles que sobre el hecho visibiliza o denuncia dentro de su obra.

En razón de lo anterior, es pertinente reflexionar desde la academia el problema de la interpretación periodística y la dimensión del contexto pragmático a partir del cual se configura el hecho periodístico como una realidad dada, difundida e incorporada como un referente más dentro de todos aquellos discursos que generan un conocimiento acerca de ésta, puesto que, el trabajo periodístico significa una fuente permanente de consulta y resguardo de la memoria mediática.

También, ante el incipiente número de autores y trabajos que innovan en la ejecución de ciertos géneros periodísticos, es oportuno debatir las formas de escritura que supone la creación de un nuevo canon, por lo que, se hace necesario instaurar nuevas líneas de investigación que contribuyan a deslindar, caracterizar y de ser posible, establecer corrientes que permitan aglutinar por temas, géneros e inclusive estilos, los trabajos periodísticos que ofrecen ciertos autores, con el objetivo de construir las explicaciones que ayuden a comprender para enseñar a los nuevos cuadros de jóvenes periodistas.

En función de estas inquietudes y con el fin de abarcarlas en la presente investigación, se formuló la siguiente pregunta eje: ¿cuáles son los elementos y recursos de construcción del punto de vista utilizados en la configuración del hecho bélico en la crónica de guerra del periodismo de autor?

Se parte de la siguiente hipótesis: para la construcción del punto de vista en la crónica de guerra del periodismo de autor, se utilizan recursos extraídos del mundo de la acción como el tipo de experiencia y las fuentes informativas, del mundo de la composición como recursos periodísticos y literarios que son utilizados para la configuración de la obra. La construcción del punto de vista que realiza el autor, responde a su intención comunicativa, su versión personal del hecho y su estilo para hacer visible al lector aquellos detalles que desea denunciar.

⁵ *Ibidem* p.551

Para comprobar la hipótesis planteada se estableció un corpus de seis crónicas de guerra publicadas en formato libro. Cada una de estas obras alude a un hecho bélico diferente y representan un modelo de ejecución del género que distingue a sus autores. Los criterios de selección obedecen a un perfil específico en función de su trayectoria, expresión de un estilo, los hechos que denuncian así como el punto de vista que ofrecen a sus lectores. La selección se conformó como se presenta a continuación:

- Michel Herr, periodista estadounidense quien cubrió la guerra de Vietnam, su libro *Despachos de Guerra*.
- Oriana Fallaci, periodista italiana quien cubrió la matanza de estudiantes mexicanos en la Plaza de las Tres Culturas en 1968, su libro *Nada y así sea*.
- Alma Guillermoprieto, periodista mexicana quien cubrió la matanza realizada en la región de El Mozote en El Salvador, su libro *Desde el país de nunca jamás*.
- Anna Politkóvskaya, periodista rusa quien cubrió las segundas guerras chechenas, sus libros *La deshonra rusa* y *Terror en Chechenia*.
- Jon Lee Anderson, periodista estadounidense quien cubrió la rebelión en Libia que derrocaría el régimen de Muammar Gaddafi, su libro *La herencia colonial y otras maldiciones*.
- Témoris Grecko, periodista mexicano quien cubrió el levantamiento en Siria, su libro *Canás, francotiradores de la Siria rebelde*.

A partir del trabajo de estos seis autores y sus libros (la referencia completa se enlista en la bibliografía), el objetivo es analizar los elementos y recursos de construcción del punto de vista utilizados en la configuración del hecho bélico en la crónica de guerra del periodismo de autor.

Cuatro son los capítulos que conforman este trabajo:

- En el primer capítulo, a partir de la hermenéutica de la narratividad propuesta por Paul Ricoeur, en particular la triple mimesis (óptica y epistémica) se explican los elementos del mundo de la acción, la composición y la obra, así como los recursos que

contribuyen a conferirle al periodista su estatus de autor, así como su interacción en la configuración discursiva del hecho periodístico en su obra.

- En el segundo capítulo se presenta una disertación y caracterización de la crónica periodística, con la finalidad de identificar tanto los recursos periodísticos como literarios que interactúan en su estructura y hacen posible la producción de sentido. La función del autor en su calidad de narrador a partir del cual se dispone la puesta en escena del hecho bélico y en consecuencia la construcción del punto de vista.
- En el tercer capítulo se presenta y describe el corpus de análisis, se especifican los criterios de selección, se perfilan a los autores y se realiza una reseña de los hechos bélicos sobre los cuales versan las crónicas.
- En el cuarto capítulo se expone la metodología de análisis y los hallazgos producto de éste, identificando los recursos retóricos utilizados en la construcción del punto de vista en cada una de las crónicas que componen el corpus. Asimismo, en el último apartado se expone la función como mecanismos de visibilización y denuncia que posee la figura retórica utilizada por cada autor, así como el modelo de crónica que su obra ofrece.

CAPÍTULO 1.

LA CONFIGURACIÓN DEL HECHO PERIODÍSTICO EN EL PERIODISMO DE AUTOR

La hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra.

Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su <<disposición>> de su <<género>> y de su <<estilo>>.

Paul Ricoeur

La construcción de la trama no es nunca el simple triunfo del orden.

Paul Ricoeur

Todos los días, las instituciones periodísticas ofertan una serie de discursos de carácter informativo que permiten acceder, conocer y comprender la **realidad** local, regional, nacional e internacional. Gracias a esta actividad, las personas son “partícipes” de los hechos relevantes sobre el mundo en el que se desenvuelven.

Este conocimiento que sobre la realidad brinda el periodismo, también moldea la forma en la cual se perciben y comprenden los hechos calificados como periodísticos pues, la realidad no se explica con solo observarla ni vivirla, “lo que pedimos al periodismo es que genere conocimiento, y por tanto esperamos que ensanche nuestra realidad con información ya identificada, interpretada y a poder ser, explicada; le exigimos relatos”¹.

El objetivo de estos relatos es la configuración discursiva del hecho a través de productos periodísticos denominados por el sistema informativo² y académico como géneros (informativos, interpretativos y de opinión) que son ofertados dentro del mercado informativo para su consumo masivo a través de diversos soportes (audio, video, impresos, digital). La forma en la cual se construye este producto periodístico responde a una serie de requisitos que demanda el sistema informativo al cual se encuentran suscritas estas instituciones, por lo tanto, la configuración discursiva del hecho periodístico responde a una intención comunicativa que se manifiesta a través de un punto de vista que sobre el hecho se realiza. Este punto de vista es perpetuado dentro del diarismo en una versión mediática y, en algunos

¹Berta Capdevila González. *Retórica de la narración periodística: Una investigación acerca del sentido narrativo y sus claves persuasivas en el periodismo escrito*. Trabajo de fin de Master en Estudios Comparativos de Literatura, Arte y Pensamiento. Instituto Universitario de Cultura Universidad Pompeu Fabra. Barcelona. 2013. p.9

(Consulta 3/10/ 2014)

<http://repositori.upf.edu/handle/10230/21530>

² Todas las instituciones periodísticas se encuentran insertas dentro de una serie de sistemas. El primer sistema es el Sistema Informativo al que pertenecen (cadenas de radio, televisión, publicaciones periódicas, páginas de internet, agencias informativas, agencias de imagen y agencias fotográficas), las cuales a través de dinámicas de oferta y demanda de primicias, exclusivas e información privilegiada forman una agenda que marca la pauta de lo que debe ser identificado como un hecho periodístico y cómo debe ser valorado en función de los intereses manifiestos en cada uno de los sistemas. Este sistema informativo está inserto dentro del sistema social, el cual se rige por un sistema político determinado (democracia, república, monarquía, dictadura, etc.) que a su vez, depende de un sistema económico en particular (capitalismo, socialismo). Cada sistema influye en el comportamiento de los sistemas subordinados, como es el caso del sistema informativo, el cual incide en cada una de las diferentes instituciones periodísticas que ofertan su información en el marco de un sistema global, sea nacional y en algunos casos internacional.

Estas prácticas de interacción reclaman una serie de reglas que pueden ser formales o implícitas con cada uno de los sistemas. Un ejemplo lo ofrece Karin Bohmann, quien realizó una extensa investigación sobre todos los sistemas e intereses que se dan en torno a los Medios de Comunicación Masiva en el caso de México en los años ochenta. Al respecto véase *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*. México. Alianza Editorial. 1997.

casos, trasciende y se actualiza en un producto imperecedero como es el libro cuya versión recae en el periodista en su calidad de autor.

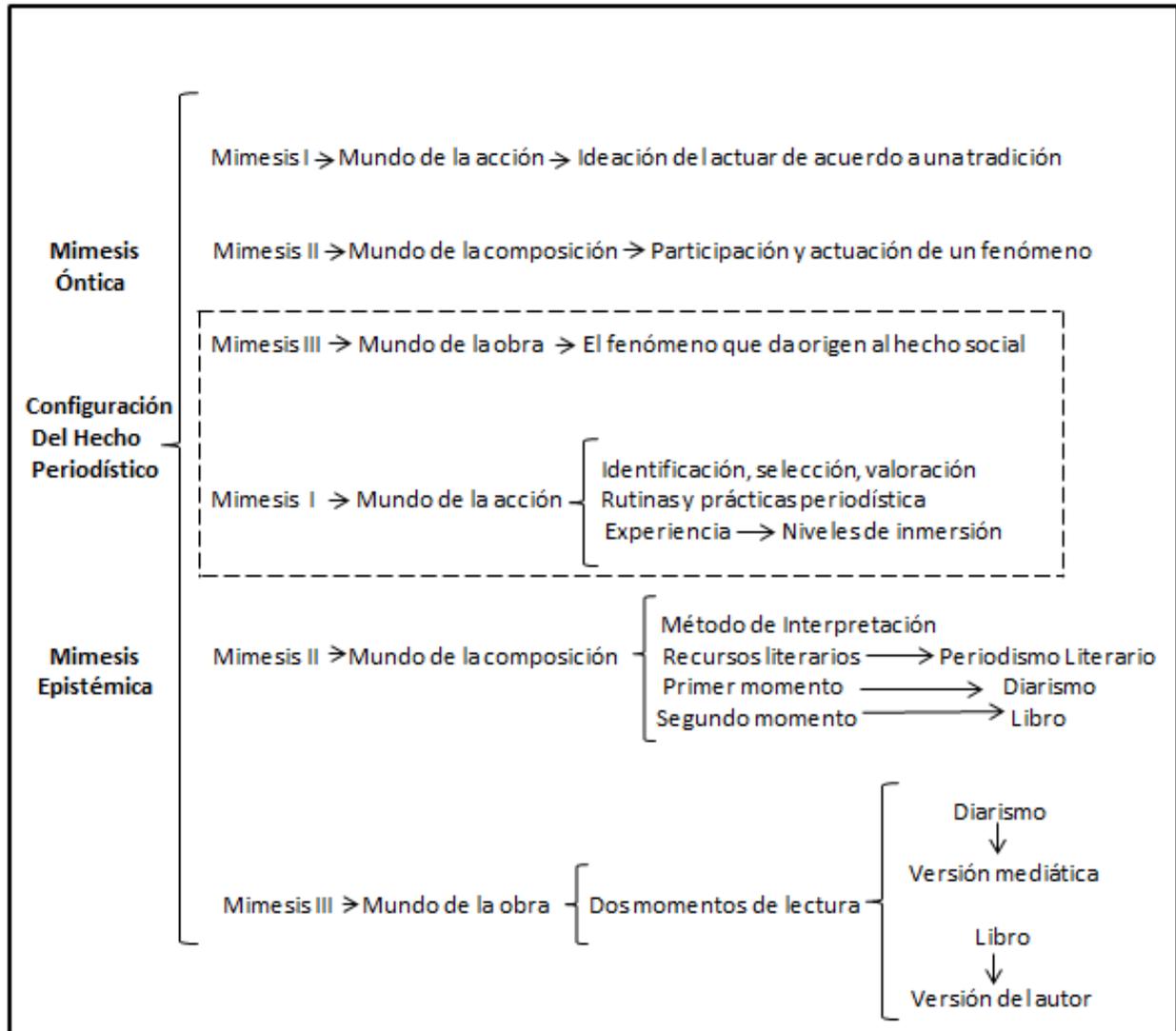
Sin embargo, independientemente de la naturaleza del hecho y de la institución periodística encargada de establecer las rutinas y procesos periodísticos para su configuración como hecho periodístico, es posible identificar invariablemente tres elementos que siempre serán una constante: un **quién**, un **qué** y un **cómo**. En otras palabras, un **periodista** encargado de cubrir el hecho (como suele calificarse a esta actividad en la jerga periodística) y con base en su experiencia e interpretación, producir a través de un proceso de **composición** un producto que responde a las cinco preguntas básicas: qué, quién, cuándo, dónde, por qué; a las cuales se pueden sumar un cómo, un cuál, y un para qué³.

La configuración discursiva del hecho social que da paso el hecho periodístico, es resultado de la suma de tres mundos: el mundo de la acción, el mundo de la composición discursiva y el mundo de la obra donde se materializa el discurso. El objetivo del presente capítulo es explicar la configuración del hecho periodístico en el periodismo de autor, a partir de la hermenéutica de la narratividad establecida por Paul Ricoeur a través de la triple mimesis: mimesis I, proceso de prefiguración; mimesis II proceso de configuración y mimesis III proceso de refiguración de la obra⁴. Como se ilustra en el siguiente esquema:

³ Roberto Herrscher expone la serie de decisiones que deben tomarse para dar respuesta a cada una de estas preguntas cuando se decide realizar un trabajo que utilice recursos literarios y explica los grados de profundidad que cada una de estas preguntas plantea. Al respecto véase el apartado *Preguntas. Las cinco Ws del periodismo narrativo*. En *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. 2013. pp.37-54

⁴ Como lo designa Paul Ricoeur, se concibe a “la producción del discurso como una obra. Con la obra, como la palabra indica, nuevas categorías, esencialmente prácticas, surgen en el campo del discurso, categorías de la producción y del trabajo”. Y añade “es el texto como obra: disposición, pertenencia a géneros, realización en un estilo singular, son las categorías propias de la producción del discurso como obra”, como se expone en la presente investigación. En *La metáfora viva*. España. Ediciones Cristiandad S.A. /Ed. Trotta, S.A. 2001. p.291

Configuración del hecho periodístico



Con base en el planteamiento de Ricoeur⁵ sobre la triple mimesis, y como se ilustra en el esquema, el hecho periodístico es resultado de dos mimesis: la mimesis óptica y la mimesis epistémica. Cada una implica tres mundos:

- **Mimesis óptica**, en la mimesis I, mundo de la acción, los sujetos idean y conciben ciertas actuaciones de acuerdo a una serie de creencias y tradiciones que adquieren desde su nacimiento y que los constituye como sujetos.

⁵ Paul Ricoeur. *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México. Ed. Siglo XXI. 2009.

- Mimesis II, mundo de la composición, los sujetos participan de ciertos fenómenos y actúan dentro de éstos con base en un sistema de valores, creencias e ideas, es decir, una tradición.
- Mimesis II, el mundo de la obra entendida como el hecho social perceptible resultado del actuar del sujeto. Es en este estadio se concretiza la mimesis I y II; asimismo, es esta mimesis de la cual participa el periodista para la configuración discursiva del hecho periodístico.
- **Mimesis epistémica.** Mimesis I, se desprende del mundo de la acción en donde el autor extrae toda la información a partir del tipo de experiencia que sobre el hecho vive.

La segunda operación es de carácter semántico, en la cual el autor interpreta la información a partir de los registros realizados, la sintetiza, acción que implica una selección y jerarquización de datos, su descripción y narración que constituye el terreno de la composición, en esta operación el autor utiliza todos los recursos de los que dispone, (tanto periodísticos como literarios) para materializar un producto periodístico concreto que guarde dentro de sus límites una serie de principios que rigen el género configurante del hecho en dos momentos, el diarismo y el libro.

La tercera operación es la lectura de la obra en dos momentos, el primero producto del diarismo y el segundo del libro.

El periodista es, como ya se mencionó, el eje rector en la conjunción de ambas mimesis (ontológica y epistémica) y sus mundos (acción, composición y obra); su obrar se encuentra inserto en una serie de contextos que regulan cada una de las etapas de la mimesis, como se expone a continuación.

1.1 LA CONFIGURACIÓN DEL HECHO SOCIAL, MIMESIS ÓPTICA

La realidad social está compuesta por una serie de hechos, John R. Searle⁶ distingue dos clases, “los hechos brutos existen con independencia de cualquier institución humana; los hechos institucionales solo pueden existir dentro de las instituciones humanas. Los hechos brutos necesitan de la institución del lenguaje para que podamos *enunciarlos*, pero los hechos brutos *mismos* existen independientemente del lenguaje o de cualquier otra institución”⁷. Siguiendo la postura de Searle, se advierte que “este razonamiento conduce a distinguir dos clases de realidades, y por ende a dividir en dos los hechos que se dan en su seno: por un lado, una realidad natural y pre-dada, integrada por hechos independientes del lenguaje; y por otro, una realidad histórica dada, integrada por hechos dependientes de él”⁸.

Con base en la premisa de Searle es posible identificar y diferenciar estas dos realidades. De la realidad natural pre-dada se desprenden fenómenos en los cuales el hombre, como sujeto social, no tiene injerencia alguna: la lluvia, la erupción de un volcán, el correr del viento, etcétera. Independientemente de que estos fenómenos puedan impactar de manera positiva o negativa en su existencia.

Dentro de la realidad histórica dada, es justamente la actuación e interacción del sujeto social inscrito en una tradición (entendida ésta como el sistema de valores, creencias, ideas, acervos simbólicos, imaginarios colectivos, conocimientos que lo conforman⁹), quien idea y participa de una serie de fenómenos que devienen en hechos sociales. Por consiguiente, la naturaleza del hecho está determinada por la actuación e interacción del sujeto en determinados fenómenos, pues no todo lo que acontece a su alrededor demanda una toma de decisión que comprometa o modifique su desarrollo dentro de la sociedad a la cual se encuentra adscrito.

⁶ John R. Searle. *La construcción de la realidad social*. Barcelona. Ed. Paidós. 1997.

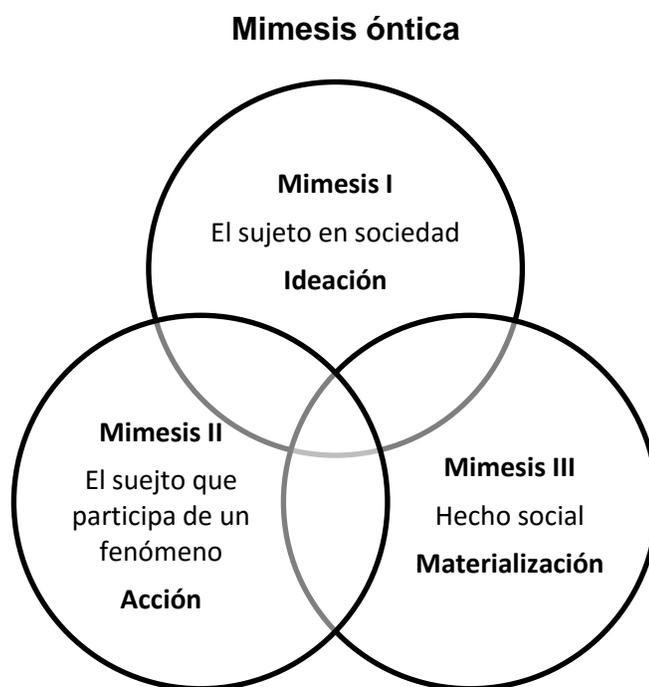
⁷ *Ibidem* p.45

⁸ Lluís Duch y Albert Chillón. *Un ser de mediaciones. Antropología de la Comunicación Vol. 1*. España. Ed. Herder. 2012. p.390

⁹ Al respecto Emilio Lledó señala, “Porque, como es sabido, una de las características esenciales de la vida humana es la de desplegarse en medio de una tradición. Ello quiere decir que nuestra mente el mundo *interior* en el que estamos instalados, se constituye por las informaciones que, de distintas maneras nos llegan en esa tradición. Las informaciones son primordialmente, lenguaje, y lenguaje quiere decir intercomunicación, en el que se expresa la necesidad de un dialogo con lo *otro*, desde la estructura de la mismidad constituida, construida, desde un lenguaje y en una memoria”. En *El silencio de la escritura*. España. Ed. Austral.2011. p.110

Asimismo, la configuración de aquellos hechos que comprometen el desarrollo del sujeto en sociedad no se da de manera espontánea, por el contrario, son el resultado de un complejo entramado de las interacciones con otros sujetos e instituciones en contextos específicos, lo que exigen al sujeto tomar una serie de decisiones que van desde la posición física, emocional e ideológica con la cual se implica en el fenómeno, hasta asumir un “rol” como promotor, receptor o testigo.

En palabras de Duch y Chillón, “los <<hechos sociales>>, por consiguiente, son hechos por, para y entre personas, y su <<hechura>> se plasma en todas las fases de su transcurso: en los acervos de acción y dicción que los *pre*-figuran; en los modos de acción y dicción en que se *con*-figuran; en las dicciones que a *toro* pasado los *re*-figuran”¹⁰. A partir de esta mimesis óptica, en la cual se inscribe su hechura, es posible identificar los estadios que intervienen como se resume en el siguiente esquema:

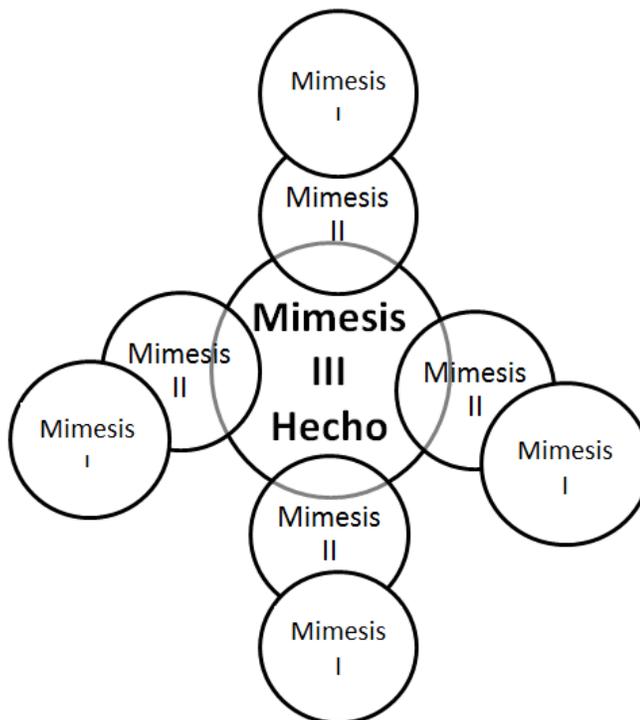


Esta acción que se esquematiza de manera individual se reproduce por cada uno de los sujetos que participan del mismo fenómeno, quienes actúan con base en diversos objetivos, intenciones y causas. Padeciendo en consecuencia, diferentes resultados y efectos; asimismo, es de suponer que una vez acaecido el hecho, el tipo de **experiencia** que se

¹⁰ *Ibíd*em p.381

desprende para cada uno de los implicados está en función de su posición física y emocional originando una serie de **perspectivas** y **puntos de vista**¹¹ sobre el hecho, como se ilustra en el siguiente esquema:

Configuración del hecho social



La suma de estas actuaciones posibilita la configuración del hecho social en una realidad histórica dada. Realidad forjada en una relación dialéctica entre el sujeto como agente productor y una realidad social plagada de una serie de hechos que son su producto. Esta relación dialéctica unifica el caudal de experiencias que se presentan de forma caótica a razón de las diversas actuaciones que devienen en interiorizaciones, exteriorizaciones y objetivaciones que sobre el mismo hecho confluyen de manera simultánea, por lo que, consumado el hecho como realidad dada es necesario darle cause y sentido.

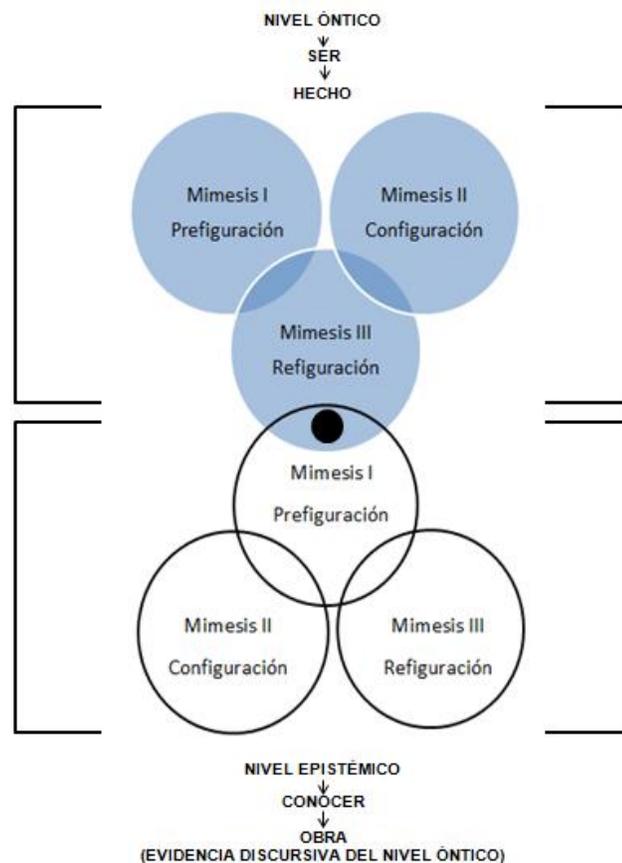
En síntesis, si la configuración del hecho se da en el seno de una mimesis óptica, solo es posible acceder al hecho a partir de su registro, configuración y explicación a través de las

¹¹ Para fines de la presente investigación, es necesario subrayar cómo se origina la perspectiva y el punto de vista de los sujetos involucrados en la configuración de los hechos.

múltiples narraciones que den cuenta de éste, siendo el lenguaje, la mediación¹² e institución que sirve a este propósito, pues como advierte Ricoeur el lenguaje constituye en sí una triple mediación: entre el hombre y el mundo; entre un hombre y otro; y del hombre consigo mismo¹³.

Mediación que se desprende de un proceso de abstracción, interpretación y reducción del fenómeno al vaciarlo en un código común para compartirlo. Este asir la realidad a través del lenguaje y manifestarlo discursivamente para generar un **conocimiento** factible de ser compartido con los demás, se da en el seno de una mimesis epistémica. En consecuencia, es pertinente señalar una segunda relación dialógica en la <<hechura>> del hecho, como se ilustra a continuación:

Dialéctica de las mimesis



¹² De acuerdo a Manuel Martín Serrano, “la mediación se define como la actividad que impone límites a lo que puede ser dicho, y a las maneras de decirlo, por medio de un sistema de orden”, en consecuencia es el lenguaje un sistema de orden que permite acceder a una realidad concreta, pero que a la vez sesga la interpretación que se hace de la misma, puesto que la elección de palabras para nombrar las cosas le confiere un valor y significado a lo dicho. *La mediación social*. Madrid. Akal Editor. 2da Edición. 1978. p.54

¹³ Paul Ricoeur. *Historia y Narratividad*. España. Ediciones Paidós. 1999. p.47

En el nivel óptico, mimesis III (refiguración) representa el hecho como realidad consumada, mientras que en el nivel epistémico mimesis I (prefiguración) representa el estadio donde es posible ubicar tanto a los sujetos como a las instituciones dotadas de poder sancionador o explicativo encargadas de generar las narraciones que dan cuenta de los hechos, como las que competen al gobierno, políticas, económicas, del orden público, educativas, entre otras.

Dentro de las instituciones revestidas con este carácter legitimador y explicativo, se encuentran las instituciones periodísticas, “las narrativas mediáticas de nuestro tiempo *representan* (*mimesis*) y *recrean* (*poiesis*) la realidad social; *dan cuenta* del caos y la contingencia convirtiéndolos en experiencia articulada y significativa; sintetizan las innumerables vivencias en relatos que, al darles forma y ponerlas en relación, les confieren origen, sentido y finalidad”¹⁴. Siguiendo con la premisa del autor, cabe reflexionar ahora “los modos en que son concebidos, ideados, inventados, descubiertos, hallados los ingredientes temáticos que componen su vasto caudal”¹⁵, así como los procesos que integran esta mimesis epistémica en el proceso de prefiguración, configuración y refiguración del hecho social que da paso al hecho periodístico.

1.2 PROCESO DE PREFIGURACIÓN DEL HECHO, MIMESIS I

Del sinnúmero de hechos sociales que se producen de manera cotidiana, las instituciones periodísticas **identifican** y **seleccionan** aquellos considerados como relevantes y de interés general por su impacto social, político, económico, cultural, deportivo, etcétera, es decir, noticioso. En otras palabras, el hecho social cumple con un **perfil** en específico, siendo justamente en el campo de la práctica (mimesis I) donde se prefigura el hecho social que es base del hecho noticioso.

Si bien el criterio de lo noticioso influye en la selección del hecho para su comercialización en el mercado de la información, también cubre un segundo criterio, que sea noticiable:

¹⁴ Albert Chillón. “La urdimbre mitopoética de la cultura mediática”. En *Anàlisi*. Número 24. Año 2000. p.153 (Consultado 24/05/2016)

<http://www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/15017/14859>

¹⁵ *Ibidem* p.154

Debemos empezar por reconocer que tanto los sucesos como los productos periodísticos que sobre ellos se generan, se transforman en mercancías que compiten en el mercado informativo y noticioso. Existe entonces un *marketing* periodístico que indica: a) cuáles fragmentos de la realidad son noticiables y por tanto comercializables; b) cuáles sucesos ameritan inversión económica (que seguramente será recuperada con creces) en correspondientes, enviados, camarógrafos, etcétera; c) cuáles personajes conviene seguir hasta su vida íntima para obtener ganancias¹⁶.

La identificación y selección de estos hechos representan una fuerte mediación acerca de lo que las instituciones periodísticas ponderan como relevante, pues como advierte Kapuscinski, “lo que cuenta, en la información, es el espectáculo. Y, una vez que hemos creado la información-espectáculo, podemos vender esta información en cualquier parte. Cuanto más espectacular es la información, más dinero podemos ganar con ella”¹⁷. La forma en la cual se prefigura el hecho responde al **perfil** de la **institución periodística**.

Las instituciones periodísticas se encuentran integradas y administradas por sujetos institucionales quienes se apegan al perfil de la institución a la que se encuentran adscritos. Las rutinas y procesos periodísticos que en primera instancia prefiguran el hecho se realizan con apego a una política de contenidos que se refleja en la línea editorial y un código de ética que regula la actuación de los sujetos dentro y fuera de la institución. En lo más alto de la jerarquía se encuentra el Director, sujeto encargado de establecer y definir la política de contenido, misma que comulga con los intereses políticos y/o económicos de los dueños de la institución.

A partir de su gestión se establece la cadena de rutinas y procesos que, a la vez que reproducen la forma en la cual se debe desempeñar el trabajo al interior del medio, representan una serie de filtros que moldean la prefiguración del hecho. El jefe de información determina la agenda del día¹⁸, es decir, identifica y selecciona aquellos hechos que cumplen con el perfil que busca la institución y con base en éstos se conforma la agenda. Una vez establecida, se giran las órdenes de trabajo para marcar los hechos que serán cubiertos,

¹⁶ Francisca Robles. *Del espectáculo al testimonio dos formas de presentar la realidad*. En: *Espejismos de papel. La realidad periodística*. México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales/UNAM.2006. pp.175-176

¹⁷ Ryszard Kapuscinski. *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona. Ed. Anagrama. 2002. p.36

¹⁸ La hipótesis de la Agenda-Setting, establece que los medios de comunicación indican o enfatizan al público aquellos hechos periodísticos a los que se debe prestar atención, omitiendo otros que podrían ser de igual o mayor importancia; “los media, al describir y precisar la realidad externa, presentan al público una lista de todo aquello en torno a lo que tener opinión y discutir”. En Mauro Wolf. *La investigación de la comunicación de masas*. México. Ed. Paidós.1999. p.163

registrados, investigados, desarrollados y difundidos; también cuáles tendrán un seguimiento, cuáles se minimizan u omiten. En consecuencia, estas rutinas de trabajo y procesos periodísticos son el contexto y el marco de acción a través del cual el periodista accede a la experiencia del hecho social. Un ejemplo de cómo se establecen estas rutinas y prácticas, se encuentra en la investigación de Héctor Zamarrón respecto al periódico mexicano *Reforma*:

Al ser más visibles los reporteros, sobre estos ha recaído la mayor atención de los investigadores dejando en la opacidad la forma en que editores deciden los contenidos noticiosos de una publicación (...)

Los mediadores en el proceso de construcción de la noticia son precisamente los editores, ellos deciden qué noticia entra en la edición del día y cómo se publica. Verifican y constatan la información de los reporteros y a menudo la enriquecen o corrigen antes de publicarla. Sobre todo, en un diario como *Reforma* donde, a diferencia de los medios tradicionales, la nota informativa tiene que ir acompañada de gráficos diversos que ayuden a contar la noticia y que se construyan con el material que aporta el reportero pero también con mucha frecuencia, por lo que se pudo apreciar, con material o investigación propia¹⁹.

Esta descripción sintetiza algunas de las rutinas y práctica que las instituciones periodísticas establecen, mismas que regulan el mundo de la acción en el que laboran los periodistas. Dentro de esta cadena de mando, es el periodista quien como sujeto institucional, se encarga de ejecutar las acciones que le permiten acceder tanto al hecho social como a sus actores, también como se expondrá en el siguiente apartado, es el encargado de configurar discursivamente el hecho noticioso.

Debido a su actividad es el periodista quien recibe mayor notoriedad, en algunos casos, puede construir una trayectoria a través de su trabajo en una materia específica como: política, economía, cultura, deportes, sociales, temas internacionales, etcétera. También, el dominio de un género periodístico puede concederle un estatus como cronista, entrevistador, reportajista, columnista, articulista, perfilista, etcétera.

Su labor, la calidad y garantía de su trabajo periodístico, así como su cúmulo de conocimientos aunados al respaldo de la institución periodística en la que labora, permite posicionar a este periodista como figura principal dentro del mercado informativo, siendo su

¹⁹ Héctor Ponciano Zamarrón de León. *La construcción de la noticia en el periódico Reforma. Prácticas periodísticas y representaciones de las noticias entre los reporteros y editores de la sección local de un periódico de la Ciudad de México. Valores periodísticos y límites organizacionales, un estudio de caso desde la sociología de la producción de noticias*. Tesis de Maestría en Comunicación. México. FCPyS-UNAM. 2009. pp.18-19

firma el aval de su labor. En consecuencia, tanto su trabajo como su nombre se convierten en un producto rentable dentro del mercado de la información pues su estatus se encuentra en relación con el número de receptores²⁰ de su trabajo, mismo que se refleja en el **consumo** potencial que hacen de éste. En síntesis, tan importante es la información como lo que este tipo de periodista dice con respecto a ella, su experiencia en particular, sus valoraciones y su punto de vista.

Este fenómeno es identificable en todas las instituciones periodísticas ya sea radio, televisión y publicaciones periódicas. Sin embargo, en el caso específico de los periodistas que trabajan en publicaciones periódicas, este posicionamiento hace posible que trascienda su tarea más allá de una institución periodística, pues construyen con el paso del tiempo, una obra periodística significativa que lo ubica además como **autor**, una vez que ha alcanzado este reconocimiento por parte de sus pares²¹ y lectores, el trabajo que se desprende de su labor se le puede calificar como un **periodismo de autor**.

Como autor se convierte en un referente en sí, pues su experiencia sobre los hechos siempre será única e irrepetible, siendo una característica que lo distingue. Otra características que se puede atribuir al periodismo de autor es la especialización sobre un tema o fuente, el conocimiento acumulado sobre éste hace posible que se identifique como una voz acreditada para emitir juicios y valoraciones al momento de solicitar su opinión. En consecuencia, sus receptores desean conocer aquello que el autor tenga que decir sobre los hechos que son de su interés, al concebirse como una **figura investida de autoridad** existe una expectativa con respecto a lo que el autor ofrece a través de su trabajo.

Es decir, el autor en la confección del producto periodístico prevé a sus lectores, como señala Umberto Eco, “un texto postula a su destinatario como condición indispensable no solo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad

²⁰ Se apela de manera general al receptor, pues éste cambia de acuerdo con el medio, por ejemplo para los medios audiovisuales es audiencia o espectadores, para publicaciones impresas son lectores, para la radio son oyentes o radioescuchas y para redes sociales (Facebook, Twitter) son seguidores.

²¹ El reconocimiento se muestra tanto en la entrega de premios nacionales como internacionales de periodismo, la asignación de becas y otros estímulos otorgados a través de fundaciones, instituciones privadas, gubernamentales e inclusive académicas, son un parámetro que permite identificar a aquellos periodistas cuya labor, trayectoria e inclusive estilo, los legitima dentro del quehacer periodístico, no solo por sus lectores sino por el gremio al que pertenecen.

significativa. En otras palabras un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente”²².

Este tipo de consumidor, es lo que denomina Eco como Lector Modelo capaz de acompañar y comprender el mundo que el autor despliega ante él. Acción que exige al Lector Modelo moverse interpretativamente de igual forma que el autor lo ha hecho generativamente. Y añade, “de manera que prever el correspondiente Lector Modelo no significa solo ‘esperar’ que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no solo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla”²³. En consecuencia, se establece una correspondencia entre el perfil de la Institución periodística, del autor y del lector. El lector además, crea un vínculo con el autor al dar un seguimiento a su obra, que se extiende a su biografía y todos aquellos saberes que permiten comprenderlo a él y a su trabajo.

Hasta aquí es posible identificar los perfiles que se conjugan en la mimesis I, el perfil del hecho que cumple con ciertas características y requisitos; el de la institución periodística que identifica, selecciona e indica el tratamiento a través de su política de contenidos, línea editorial y código de ética; y por último, el del autor quien experimenta en la mayoría de los casos con cierto conocimiento acumulado el hecho.

El cumplimiento de estos perfiles circunscribe el tipo de experiencia del autor, pues son el marco a través del cual se desenvuelve en el mundo de la acción. Este marco que cerca la experiencia también establece el grado de inmersión²⁴, entendido como el periodo de tiempo dedicado a la investigación y el tipo de experiencia que se tiene del hecho; “el periodista se introduce en un ambiente determinado, en algunas comunidades y situaciones, durante un periodo de tiempo para **experimentar** en su propia carne distintas vivencias y perfiles, interactuando con los habitantes de ese microespacio con el objetivo de **narrar sus experiencias** desde una **perspectiva personal y empática**”²⁵.

²² Umberto Eco. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. España. Ed. Lumen. 1987. p.77

²³ *Ibidem*. p.81

²⁴ Norman Sims en el *Prólogo* del libro *Los periodistas literarios, o el arte del reportaje personal*. Ed. Aguilar. 2009, es el primero en acuñar el termino de inmersión.

²⁵El subrayado es mío. Antonio López Hidalgo y María Ángeles Fernández Barrero. *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*. España. Ed. Salamanca. 2013. p.23

Es posible identificar dos prácticas que se derivan de este periodismo de inmersión de acuerdo con el tipo de experiencia que se tiene sobre el hecho, el primero se desprende de los llamados Muckraker (el que revuelve la basura), periodistas que investigan a profundidad los sistemas políticos con la finalidad de **denunciar** las injusticias y actos de corrupción, el ejemplo más emblemático de este tipo de experiencia es el trabajo realizado

Este grado de inmersión exige del autor tomar una serie de decisiones de carácter práctico y operativo para ser capaz de extraer la información a partir de sus acciones, como se enlista a continuación:

Grados de inmersión

- 1) Investigar a través de documentos o instituciones para la obtención de información o confrontar la información obtenida de alguno de los actores involucrados, por lo tanto el autor puede aludir al dato duro o información exclusiva o privilegiada.
- 2) Registrar en bitácoras o notas aquello que considera relevante o de sumo impacto de acuerdo con su criterio, estos datos y detalles son garantía de la información extraída de la experiencia.
- 3) Observación participante que implica involucrarse en las acciones que desarrollan alguno de los actores en particular. Esta observación participante obliga la selección de una perspectiva en particular de acuerdo con un orden de trabajo o circunstancia, es decir, una toma física y también emocional con respecto a las acciones que éstos desarrollan. A través de la observación participante la información que obtiene proviene de estar en el “lugar de los hechos”, por lo que puede aludir a lo que vio y vivió como garantía de la experiencia.

por Günter Wallraff en sus libros *Cabeza de turco* y *El periodista indeseable*. Al respecto véase Pablo Santiago “Elogio del periodista indeseable. Muckraker, el que revuelve en la basura”. Revista Replicante. Cultura crítica y periodismo digital. 12 julio 2010.

(Consultado 22/12/15)

<http://revistareplicante.com/elogia-del-periodista-indeseable/>

El segundo tipo de práctica se conoce como periodismo Gonzo, el objetivo principal es recrear las sensaciones, emociones e impresiones que se desprenden de la experiencia del propio periodista, siendo éstos más relevantes que los propios hechos que se investigan o describen, el resultado prima en el estilo de quien realiza el trabajo periodístico. El periodista encargado de iniciar en la década de los setentas y a quien se le debe esta práctica es el estadounidense Hunter S. Thompson, entre sus trabajos más emblemáticos se encuentran una crónica titulada “El Derby de Kentucky es decadente y depravado” publicada en la revista deportiva *Scanlan's Monthly* y su reportaje vivencial *Ángeles del Infierno*. Al respecto véase: Abraham Santibáñez M. “Las claves del periodismo Gonzo” Diario *El Sur de Concepción* y *La Prensa Austral* de Punta Arenas febrero de 2005.

(Consultado 23/12/15)

<http://www.abe.cl/gonzo.html>

También véase, José Manuel Burgueño. *La invención en el periodismo informativo*. Barcelona. Ed. UOCpress. 2008.

- 4) Vivir los hechos junto con los actores involucrados, siendo su fuente de información lo vivido o padecido junto con ellos.
- 5) Compartir experiencias de vida con los involucrados, con los actores del hecho, su fuente de información son el testimonio de los otros, lo que le cuentan.

Cada una de las acciones descritas moldea el tipo de experiencia y el grado de inmersión que experimenta. A partir de estas acciones e interacciones que establece el autor no solo con los hechos sino también con los actores involucrados son decisivos para la configuración del hecho periodístico, “se percibe cuál es la riqueza del sentido de *mimesis* I: imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria”²⁶.

Ahora bien, para que esta experiencia sea pública y compartida, necesariamente se da un proceso de configuración discursiva que transforma el hecho social como hecho periodístico, en resumen esta experiencia solo puede ser comunicada cuando se va transformado y materializado en el marco de la *mimesis* II.

1.3 PROCESO DE CONFIGURACIÓN DEL HECHO PERIODÍSTICO, MIMESIS II

Como se ha manifestado ya, la única manera de acceder a la realidad es a través del discurso. Sin la construcción discursiva que se hace del hecho social a través de un género periodístico, no es posible acceder a éste, pues “los hechos *son* interpretaciones, dado que poseen hermenéutica hechura: tramas de sentido que se alimentan de lo evidente, lo comprobable, lo probable y lo plausible, y que se enhebran en urdimbres mayores”²⁷; por lo que, esta construcción discursiva implica forzosamente como se ha expuesto, un ejercicio de interpretación del mundo de la acción:

²⁶ Paul Ricoeur. *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México. Ed. Siglo XXI. 2009.p.129

²⁷ Lluís Duch y Albert Chillón. *Un ser de mediaciones...Op.Cit.* p.394

Mi experiencia no puede convertirse directamente en tu experiencia. Un acontecimiento perteneciente a un fluir del pensamiento no puede ser transferido como tal a otro fluir de pensamiento. Aun así, no obstante, algo pasa de mí hacia ti. Algo es transferido de una esfera de vida a otra. Este algo **no es la experiencia tal como es experimentada, sino su significado**. Aquí está el milagro. **La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público**. La comunicación en esta forma es la superación de la no comunicabilidad radical de la experiencia vivida tal como fue²⁸.

Tal como refiere Paul Ricoeur la mimesis II es el estadio que permite al autor transitar del mundo de la acción (hecho social) al mundo del discurso (hecho periodístico), mediante **la interpretación**, en palabras de Iser, “la interpretación es un acto de traducción, cuya ejecución depende del tema que se va a interpretar así como del contexto dentro del cual tiene lugar esta actividad”²⁹. Asimismo, la interpretación implica un acto de “**comprensión y aplicación** de lo que se comprendió, el surgimiento de la historia”³⁰.

Bajo este postulado, la práctica periodística es una interpretación sucesiva de la realidad³¹, donde es ahora el **autor** el encargado de interpretar la información extraída del mundo de la acción, para su síntesis y jerarquización. Si bien la composición se encuentra sujeta a las reglas y libertades creativas que el propio género permite, así como a las reglas del propio oficio, esta configuración exige del autor tomar una serie de decisiones para entretener las múltiples experiencias que se desprenden del mundo de la acción, pues como indica Arfuch, “lo que está en juego, decisivamente, es la cuestión de la representación, su dilema: cómo hablar —de los otros y de uno mismo—, qué zonas de lo traumático pueden entrar en las lides del discurso”³². La composición cristaliza la subjetividad de la experiencia, su interpretación, comprensión y aplicación, donde el campo de dominio³³ se encuentra regido

²⁸ El subrayado es mío. Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México. Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras/Ed. Siglo XXI. 2006 .p.30.

²⁹ Wolfgang Iser. *Rutas de la interpretación*. México. Fondo de Cultura Económica. 2005. p.284

³⁰ El subrayado es mío. *Ibidem* p.297

³¹ Se le atribuye el carácter de sucesivo, puesto que la interpretación se transforma y fluye en la medida que se desarrollan los hechos, se obtiene mayor o nueva información con respecto a éstos lo que exige su permanente reinterpretación.

³² Leonor Arfuch. *Memoria y Autobiografía. Exploraciones en los límites*. Argentina. Fondo de Cultura Económica. 2013. p.38

³³ Como se aborda en el apartado 2.1.2 Utilización de recursos literarios, este dominio conlleva a la creación de un estilo, “El hombre de letras no tiene otra salida que la creación de un estilo. Ninguna barrera puede prevalecer contra el estilo siendo así que trata del esfuerzo del escritor por romper un cerco mucho más estrecho, permanente y riguroso: aquel que le impone el dictado de la realidad. Es un esfuerzo inaudito porque la realidad que le rodea es infinita en extensión y profundidad. Esa realidad se presenta ante el escritor bajo un

por la **imaginación creadora** del autor lo que implica un proceso de **ficcionalización**³⁴ que dota de sentido a la obra.

Cuando se indica que existe un proceso de ficcionalización en la composición discursiva, suele atribuírsele cualidades como inexistente, no verdadero o real, es decir, falso. Con base en esta premisa se ha dividido el periodismo de la literatura, pues mientras que el primero se apega a “hechos reales”, el segundo aborda hechos extraídos de la imaginación de su autor, como si la imaginación no partiese de una experiencia cuya raíz se encuentra en el mundo de la acción en la que se desenvuelve cotidianamente todos los sujetos. Sin embargo, esta división además de burda, reduce teóricamente el proceso de ficcionalización que comparte toda obra, independientemente de su naturaleza, objetivo y función. Como explica Ricoeur en *La Metáfora viva*:

Si la metáfora de la vida se impone en este punto de la argumentación, es porque **el juego de la imaginación y del entendimiento recibe una misión de las Ideas de la razón**, a las que ningún concepto puede igualarse. Pero **donde el entendimiento fracasa, la imaginación sigue siendo el poder de <<presentar>> (*Darstellung*) la Idea**. Es esta <<presentación>> de la Idea por la imaginación la que obliga al pensamiento conceptual a *pensar más*. La imaginación creadora no es otra cosa que esta instancia dirigida al pensamiento conceptual.

Lo que aquí se dice ilumina nuestra propia noción de metáfora viva. La metáfora no es viva solo en cuanto vivifica el lenguaje constituido. Sí lo es en cuanto inscribe el impulso de la imaginación en un <<pensar más>> a nivel del concepto. Es esta lucha por el <<pensar más>>, bajo la dirección del <<principio vivificante>>, la que es el <<alma>> de la interpretación³⁵.

Esta imaginación creadora, entendida como el pensar más para alcanzar esta **capacidad creativa**, sustancia la experiencia y la materializa al configurar el hecho periodístico discursivamente a partir de tres acciones:

doble cariz: es acoso y es campo de acción. Mientras el escritor no cuenta con un instrumento para dominarla se ve acosado por ella; pero un día su cerco es perforado y toda su inmensa y compacta hueste pasa a formar parte de las filas del artista y a engrosar sus efectivos, como ese dubitativo ejército de mercenarios dispuestos siempre a batallar por el mejor pagador. De forma que el enemigo —aquella realidad indefinible e infinita— se torna ahora su aliado”. En Juan Benet. *La inspiración y el estilo*. Barcelona. Ed. Seix Barral, S.A. 1973. pp. 179-180

³⁴Al respecto Albert Chillón realiza una de las primeras disertaciones sobre las narraciones facticias en su libro *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra; Castelló de la Plana; Valencia. Universidad Autónoma de Barcelona. Servicio de Publicaciones. 1999.

³⁵ El subrayado es mío. Paul Ricoeur. *La metáfora viva*. España. Ediciones Cristiandad S.A. /Ed. Trotta, S.A. 2001. pp.399-400

1. El autor **revive** la experiencia al evocar aquellos hechos que desea rescatar para llevarlos al mundo de la diégesis.
2. El autor **recrea** la experiencia a través de escenas que le permitirán configurar una trama y que son producto de la investigación directa con los protagonistas de los hechos.
3. El autor **representa** la experiencia a través de una puesta en escena discursiva cuya trama vuelve a presentar lo ya vivido e investigado para visibilizar la totalidad de la experiencia para el otro de acuerdo con su intención comunicativa y punto de vista.

Esta capacidad de representar y poner en escena discursiva lo vivido, lo visto y lo investigado³⁶, queda a merced de esta imaginación creadora que da paso a la ficcionalización. La imaginación creadora compone un mundo capaz de asir la experiencia, darle forma y generar conocimiento sobre el mundo de la acción.

La cuestión de la imaginación es decisiva porque el conocimiento —y la comunicación posible, por ende— nace y se perfila ante todo como <<imagen>> (*mythos*); y solo luego, a través de un paulatino proceso de simbólica y metafórica <<transustanciación>>, adquiere contornos precisos y devine <<concepto>> (*logos*). Ello implica que (...) el conocer es siempre <<logomítico>>: aúna concepto e imagen, razón y emoción, análisis y síntesis, abstracción y concreción, discurso y narración, argumentación y argumento³⁷.

³⁶ Cada una de estas acciones significa una fuente de información periodística de la que se sirve el autor tanto para la obtención de información como para la construcción del punto de vista, como se explica en el apartado 2.1.1 Utilización de recursos periodísticos.

³⁷ Lluís Duch y Albert Chillón. *Op. Cit.* p.237. Asimismo, sobre el concepto de imaginación creadora los autores añaden:

“Los imaginarios son constelaciones psíquicas que **representan realidades preexistentes**, y que además —esta es la constatación decisiva— tienen la **capacidad de recrearlas y de alumbrar otras que no existían**. Omniabarcantes o restringidos, religan figuraciones de muy distinto jaez, sean signos o símbolos, imágenes icónicas o mentales, *loci o topoi*, esquemas o arquetipos, figuras o personajes, temas o motivos. Y vinculan cada presente con los <<cuadros sociales de la memoria>>, en palabras de Hallbwachs, así como con los posibles futuros que la anticipación postula.

La paradoja del imaginario radica en que **otorga presencia virtual a la ausencia, a lo que ya no es**, o no todavía. Y también a ese humanismo, ambiguo territorio integrado por las <<presentes ausencias>> y las <<ausentes presencias>>: eso que para los sujetos es, más allá de su existir presente, matérico y constatable. El imaginario, observa Wunenburger, <<da acceso a posibles>>, y se caracteriza por estar <<dotado de una *dinámica creadora interna* (función *poiética*), de una *pregnancia de adhesión del sujeto*. Miméticos y *poiéticos* a la vez, **los imaginarios poseen densas entretelas simbólicas, reverberos insinuadores y sugestivos, y movilizan emociones y afectos sin los cuales la sola razón sería incapaz de cobrar sentido**”. El subrayado es mío p.287.

Con base en lo anterior, “la palabra ficción queda entonces disponible para designar la configuración del relato cuyo paradigma es la construcción de la trama, sin tener en cuenta las diferencias que conciernen solo a la pretensión de verdad”³⁸. En el caso del periodismo de autor existen dos niveles de composición:

Primer nivel, **literatura documentada**. La literatura se basa en hechos históricos o periodísticos, personajes, fechas y datos, sin embargo, su composición es plenamente literaria, es decir, si bien se extrae la experiencia de una realidad concreta y en muchas ocasiones consumada, a partir de ésta se produce una novela, una obra de teatro, una sátira. En este tipo de trabajos se pueden encontrar advertencias por parte del autor donde señala que existe una interpretación libre, lejos del rigor que exige la historia o el periodismo.

Este fenómeno no es nuevo, varios son los casos de escritores que han recurrido a esta clase de hechos para la elaboración de su trabajo literario, un ejemplo lo ofrece el escritor argentino Tomas Eloy Martínez con sus obras *La novela de Perón* (1985) y *Santa Evita* (1995), que se apoyan en personajes históricos y hechos extraídos de la historia argentina. Otro caso es el mexicano Jorge Ibarguengoitia con su novela *Los relámpagos de agosto* (1964), respaldada en hechos y personajes de la posrevolución mexicana, o su novela *Las muertas* (1977) basada en el caso policiaco de Las Poquianchis, cuatro hermanas que fueron acusadas por cometer asesinatos seriales entre 1950 y 1964 derivado de la trata de blancas en Guanajuato, México. Cabe señalar que ambos escritores poseen un amplio trabajo periodístico, se podría inclusive advertir como una constante que este tipo de autores también tienen una trayectoria periodística donde se aprecia el diálogo entre periodismo y literatura³⁹.

Segundo nivel, **periodismo literario**⁴⁰. El periodismo se apega a recursos literarios para la ejecución de ciertos géneros como son: el reportaje, la crónica, el perfil y la entrevista,

Para fines de la presente investigación se restringe el concepto de imaginación creadora a la composición discursiva, sin embargo como exponen los autores abarca varias facetas del actuar humano, para consultar de manera completa el recorrido teórico que hacen véase el capítulo V. *La imaginación creadora* pp.235-292, de la obra citada.

³⁸ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I... Op. Cit.* p.130

³⁹ Es indispensable señalar que este diálogo entre literatura y periodismo no es exclusivo, otras áreas del conocimiento como la historia, la sociología y la etnografía, por citar algunas, también han utilizado los recursos que ofrece la literatura para *aprehender* la realidad con las complejidades y sutilezas que significa.

⁴⁰ Desde la publicación en los años 60 del libro de Tom Wolfe, *Nuevo Periodismo* y en los años 70 con la publicación en España del libro de José Acosta Montoro *Periodismo y literatura*, se inicia un debate muy intenso entre periodistas y teóricos del periodismo quienes no solo reconocen las relaciones entre la literatura y el periodismo, sino que además se ocupan de describir y caracterizar este fenómeno al que llaman de diversas maneras como Nuevo Periodismo, Periodismo Narrativo, Periodismo Literario, Literatura de hechos, Literatura de

con el objetivo de mostrar los hechos, es decir ponerlos en escena discursiva. El resultado de este diálogo entre el periodismo y la literatura se conoce como periodismo literario entendido éste como trabajos que unifican el rigor periodístico (tanto en las rutinas de asignación, identificación, cubrir el hecho o la fuente aunado a los procesos de selección y jerarquización de la información) con las libertades creativas que para su composición discursiva permiten los recursos expresivos extraídos de la literatura⁴¹.

Al igual que en el primer nivel, es común que los autores de periodismo literario capitalicen su trayectoria periodística, conocimiento, estatus y lectores, para la producción de obras literarias. Un ejemplo es el periodista español Arturo Pérez-Reverte quien después de haber sido corresponsal de guerra ha publicado una serie de novelas como *La reina del sur*⁴² que narra la historia de Teresa Mendoza una mexicana nacida en Sinaloa que se convierte en jefa de un cártel de la droga. Si bien la historia no está basada en un personaje extraído de la realidad los hechos y lugares a los que alude el autor son identificables con la realidad de ese estado mexicano. En consecuencia, la imaginación creadora permite este diálogo entre

no ficción, Periodismo Personal, Paraperiodismo o Crónica, entre otras acepciones, para caracterizar a estos productos que nacen del rigor periodístico pero que en su ejecución toman y se alimentan de los recursos que ofrece la literatura, este debate ha sido abordado desde la academia hasta la práctica periodística. Al respecto véase Tom Wolfe, *El Nuevo periodismo*. Barcelona. Ed. Anagrama. 1984; José Acosta Montoro. *Periodismo y literatura*. Madrid. Ed. Guadarrama. 1973; Norman Sims. *Los periodistas literarios, o el arte del reportaje personal*. Ed. Aguilar. 2009; Albert Chillón. *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra; Castelló de la Plana; Valencia. Universidad Autónoma de Barcelona. Servicio de Publicaciones. 1999 y *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona. Editado por Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de Valencia. 2014; Roberto Herrscher. *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. 2013; Juan José Hoyos. *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Colombia. Editorial Universidad de Antioquia. 2003; Andrés Alexander Puerta Molina. *El periodismo narrativo. La mejor forma de dejar una huella de una sociedad de una época*. Gran Bretaña. Editorial Académica Española. 2012. Doménico Chiappe. *Tan real como la ficción*. Barcelona. Ed. Laertes. 2010. Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez; María Angulo Egea. *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid. Ed. Fragua. 2010; René Avilés Fabila. *La incomoda frontera entre el periodismo y la literatura*. México. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco/Ed. Fontarama, S.A. 1999.

Asimismo, compilaciones de trabajos periodísticos como el realizado por Darío Jaramillo Agudelo en *Antología de crónica latinoamericana actual*. México. Ed. Alfaguara. 2012; Jorge Carrión. *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. México. Ed. Anagrama/Colofón S.A. de C. V. y la Universidad de Nuevo León. 2012 y María Angulo, Crónica y Mirada. México. Libros del K.O.-Universidad Autónoma de Nuevo León. 2013; han contribuido al debate sobre la relación entre el periodismo y la literatura, desde la práctica periodística.

⁴¹ Se podría señalar un tercer nivel de interpretación de los hechos que recurre a ambos mundos, tanto literario como periodístico y es la adaptación cinematográfica que retoma tanto las obras literarias como las periodísticas para llevarlos al cine bajo la interpretación de un director y la estética de la imagen, mismos que ofrecen un punto de vista nuevo.

⁴² Arturo Pérez-Reverte. *La reina del sur* México. Alfaguara. 2010

literatura y periodismo, sin embargo, es preciso señalar que ambos mundos se rigen por reglas de composición:

Si englobamos *forma, género y tipo* bajo el título de *paradigma*, diremos que **los paradigmas nacen del trabajo de la imaginación creadora** en estos diversos planos. Ahora bien: estos paradigmas, nacidos a su vez de una innovación anterior, proporcionan reglas para la experimentación posterior en el campo narrativo. Estas reglas cambian por la presión de nuevas invenciones, pero lo hacen lentamente, e incluso resisten al cambio en virtud del propio proceso de sedimentación (...)
la innovación sigue siendo una conducta regida por reglas; el trabajo de la imaginación no nace de la nada. Se relaciona, de uno u otro modo, con los paradigmas de la tradición⁴³.

Cada uno de estos niveles de composición representan un paradigma sujeto a reglas, como advierte Ricoeur, pero además, cada uno se rige de acuerdo con objetivos específicos. En el primer nivel, la postura que asume el autor en su trabajo es una denuncia implícita a partir de la recreación libre que de los hechos narrados hace; en el segundo nivel, la postura que asume el autor generalmente es una denuncia explícita, pues al recrear el **cómo** de la experiencia existe una “obsesión por el detalle en el relato de lo padecido, que aparece como insistencia del dato y de la prueba”⁴⁴, es decir, el autor ofrece como garantía de la experiencia nombres, fechas, lugares y todo conocimiento que posee sobre el hecho, mismos que contribuyen a la construcción de la verosimilitud⁴⁵.

En el caso del paradigma periodístico es posible identificar a su vez dos momentos de composición. El primero se da en la inmediatez del diarismo, donde los tiempos de entrega y publicación son la pauta, pues no solo es importante informar sino hacerlo primero, inclusive cuando el hecho en algunas ocasiones continúa en desarrollo pues las instituciones periodísticas se rigen bajo la consigna de la exclusividad y la primicia: “*lo que hoy es noticia mañana es historia*”, “*no basta con decirlo, sino decirlo primero*”.

En el primer momento de la composición, es posible establecer la importancia que las instituciones periodísticas dan al hecho seleccionado de acuerdo con la evolución que su

⁴³ El subrayado es mío. Paul Ricoeur. *Tiempo y Narración I... Op. Cit.* pp.137-138

⁴⁴ Leonor Arfuch. *Memoria y Autobiografía... Op.Cit.* p.94

⁴⁵ En el apartado 2.1.1 Utilización de recursos periodísticos, se explica por qué es importante en el discurso periodístico dar elementos de verosimilitud.

configuración cobra a partir de los diferentes géneros periodísticos: informativos, interpretativos y de opinión.

La composición que del hecho periodístico se realiza obedece a una intención comunicativa que inicia generalmente con la acción de informar, para posteriormente mostrar, interpretar, explicar, valorar, denunciar y argumentar el punto de vista expuesto, y con estas acciones, incidir en la postura del lector. Cabe señalar que no todos los hechos tienen un desarrollo lineal, algunos hechos periodísticos se pueden dar a conocer a partir de la crónica o el reportaje, aunque lo más común sea la nota informativa.

Hasta este punto cabe destacar tres características del primer momento de composición periodística:

Primera, la función del diarismo es dar a conocer en la mayoría de los casos de manera inmediata el hecho periodístico, acción que implica forzosamente su posicionamiento en el interés del lector.

Segunda, de acuerdo con el género periodístico que lo configura es la intención comunicativa, pues cada uno establece ese conjunto de “instrucciones” que el lector actualiza al momento de la lectura, como señala Ricoeur, ya sea solo para informarse, crearse una opinión orientada por el autor o ambas.

Tercera, el proceso de composición del hecho periodístico y su producción a partir de un soporte físico (periódico, revista, semanario, etcétera) pone límites de espacio y tiempo, lo que constituye un filtro que en ocasiones deja información por fuera y que restringe la composición realizada por el autor, como advierte Leila Guerriero:

Es cierto que ningún editor va a permitir que uno trabaje cuatro meses en una sola cosa. Un periodista hace como siete u ocho cosas a la vez. Trabajar en notas pequeñas, en notas más posibles, y al mismo tiempo en textos que demandan más tiempo es lo que siempre he hecho. Es inocente pensar que uno puede dedicarse a pintar el techo de la Capilla Sixtina, mientras el editor aplaude. Yo no puedo hacer cosas cada siete meses porque si no, no hay manera de pagar las cuentas, por ejemplo. Hay que abandonar esa inocencia de que los periodistas somos periodistas que estamos encerrados en nuestra cueva siete meses para luego salir con la gran historia. Hacemos muchas cosas: columnas de opinión, talleres, conferencias, textos cortos⁴⁶.

⁴⁶ Esther Vargas. “Leila Guerriero: “Un periodista no puede estar por delante de la historia”. En Clases de Periodismo.com Publicado el 9/12/2015 (Consultado 1/02/16)

Si bien este primer momento de composición se encuentra bajo el amparo de alguna institución periodística, como se expuso en la mimesis I, en este segundo proceso el autor es el encargado de re-configurar su experiencia a partir del primer trabajo que elaboró para el diarismo y con base en éste, producir uno nuevo que toma la forma de un libro donde los límites del tiempo, espacio de publicación, así como ciertos filtros informativos no son un límite, ahora bajo el amparo de una editorial cuyo perfil también sea congruente con el del autor y su trabajo⁴⁷.

Esta segunda composición representa una nueva configuración del hecho periodístico pues como explica Arfuch, “no contamos siempre la misma historia, aunque evoquemos los mismos acontecimientos: cada vez, la situación de enunciación, el género discursivo elegido y el *otro*, el interlocutor, impondrán una forma del relato que es la que, justamente, hará su sentido”⁴⁸.

Este segundo momento de composición periodística es capitalizado por el autor, quien retoma su experiencia del hecho (base de su primera composición para el diarismo) y la enriquece o complementa para la creación de un producto más acabado en forma y fondo a través de un libro. El libro como **obra atemporal** permite su consumo más allá del día a día que significa el diarismo. Asimismo, este autor cuenta con el espacio suficiente para agregar una serie de detalles y datos omitidos.

Estos agregados se presentan en forma de introducciones, prólogos, notas aclaratorias, advertencias, presentaciones, portadas, contraportadas, etcétera; esta serie de agregados contextuales abren el hecho periodístico a elementos extra textuales⁴⁹, que van desde explicaciones de cómo fue cubierto el hecho, por qué se han omitido los nombres de las fuentes, por qué ese orden de presentación y no otro, hasta las motivaciones del autor por

<http://www.clasesdeperiodismo.com/2015/12/09/leila-guerriero-un-periodista-no-puede-estar-por-delante-de-la-historia/>

⁴⁷ Como se expone en el capítulo 3. La crónica de guerra del periodismo de autor como objeto de estudio, el perfil de la casa editorial se suma al perfil del autor y su trabajo, esta identificación en los perfiles contribuye a la continuidad de la política editorial y línea editorial de la institución periodística que origina la configuración del hecho periodístico.

⁴⁸ Leonor Arfuch. *Memoria y Autobiografía... Op.Cit.* p.75

⁴⁹ Umberto Eco realiza una disertación acerca de las estructuras de los mundos posibles a los cuales refiere y alude un texto, independientemente de que sea narrativo. En este sentido, el texto periodístico alude a una serie de hechos, lugares y personajes que son una referencia que el lector actualiza y enriquece al momento de la lectura, cuando su horizonte de comprensión se funde con el de la obra. Al respecto véase, Umberto Eco. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. España. Ed. Lumen. 1987. En particular *Estructuras de mundos*. pp.172-244

ofrecer su versión de los hechos. Ejemplo de lo anterior, es el texto de presentación que el periodista mexicano Raymundo Riva Palacio coloca en su libro *Centroamérica la guerra ya comenzó*:

Escrito sin pretensiones académicas, éste libro es una selección de textos periodísticos **publicados** en *Excélsior* entre 1981 y 1985, y que para este trabajo **fueron ligeramente editados**. Son materiales con fuentes de información directas e indirectas, que incluyen entrevistas, testimonios, documentos y observación personal. Opté por mantener el lugar y la fecha de publicación de las informaciones aún en perjuicio de perder continuidad y fluidez en el relato, para poder **ofrecer así al lector una idea más clara y precisa** de los tiempos en los cuales se fue gestando el deterioro de la situación Centroamérica. En varios casos se trata de una **denuncia periodística**.

La presentación del material en cuatro capítulos, tiene por objetivo: mostrar cómo países en relativa paz social, como Honduras, fueron arrastrados progresivamente hacia la confrontación, **documentar** cómo la *guerra sucia* contra Nicaragua empezó al menos un año y medio antes de que se hablara seriamente de ella en Estados Unidos, **describir** cómo la estrategia político-militar de Washington no se limita al área centroamericana, sino que dispone de un amplia y bien montada infraestructura militar en el Caribe; y **reflejar**, de alguna manera, la voluntad de vivir del pueblo centroamericano, más allá de la política y las ideologías, o lo que es lo mismo, de la guerra y sus calamidades.

Este trabajo periodístico no hubiera podido ser realizado sin **la valiosa colaboración de muchos hombres y mujeres** que con auténtica vocación nacionalista colaboraron conmigo abriéndome puertas que, de otra manera, se hubieran cerrado para mí. A todos ellos, algunos de los cuales han sido reprimidos, están en la cárcel, y los menos, muertos, dedico este libro, del cual son realmente **actores y co-autores**⁵⁰.

Como se advierte en esta presentación, la configuración del hecho periodístico a partir de una segunda composición ofrece una nueva versión, con objetivos y propósitos que responden más a las inquietudes del autor y la interacción con sus probables lectores, que a las exigencias informativas de alguna institución periodística. Esta segunda composición se presenta a través de dos formas:

1. El autor realiza una **compilación** del trabajo hecho para el diarismo como: crónicas, artículos, ensayos, columnas, entrevistas, etcétera, bajo un nuevo orden y propósito como tematizar el hecho, presentarlo de manera cronológica, agruparlo por personajes o acciones, integrar información que fue excluida en la

⁵⁰ El subrayado es mío. Raymundo Riva Palacio. *Centroamérica: La guerra ya comenzó*. México. Ed. Claves Latinoamericanas. 1987. pp.7-8

edición del diarismo, etcétera, con el objetivo de ofrecer al lector una exposición diferente y en consecuencia un punto de vista nuevo.

2. El autor realiza una nueva composición, que si bien se basa en la experiencia que tuvo para su trabajo periodístico desarrollado en el diarismo, es totalmente diferente pues configura el hecho periodístico como una unidad completa siguiendo el orden de la estructura narrativa a partir de una introducción, desarrollo, clímax y conclusión; pero que además, si así lo decide, hace un planteamiento o premisa sobre el hecho; es decir, el autor ofrece al lector la creación de un universo narrativo cuyo objetivo es la configuración del hecho periodístico como **historia**.

Estos dos momentos de composición del hecho periodístico a su vez ofrecen al lector dos momentos de **lectura de la obra**, el primero producto del diarismo y el segundo a través del libro, lo que constituye la mimesis III, de la cual nos ocuparemos en el siguiente apartado.

1.4 PROCESO DE REFIGURACIÓN DE LA OBRA PERIODÍSTICA, MIMESIS III

De acuerdo con Paul Ricoeur, “mimesis III marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega”⁵¹. Mimesis III representa el momento de lectura de la obra y las posibilidades de comprensión e interpretación que ofrece la composición, toda vez que se presenta como unidad acabada en sí. Asimismo, como señala el autor la obra ofrece al lector una serie de directrices que el lector ejecuta de manera creativa o pasiva; por lo que, el acto de lectura significa la acción que une a mimesis III a mimesis II, donde es posible identificar las dos aproximaciones que se entablan: el acto de lectura y la estética de la recepción⁵².

Como se expuso en el apartado anterior, la composición periodística puede albergar dos momentos, mismos que significan a su vez, dos momentos de lectura. Cada uno genera

⁵¹ Paul Ricoeur. *Tiempo y Narración I... Op.Cit.* p.140

⁵² *Ibídem* pp. 147-148

en el lector una **expectativa diferente**, pues aunque verse sobre el mismo hecho y su autor sea el mismo, cada obra representa un **conjunto de instrucciones** que el lector debe actualizar en el momento de la lectura, en consecuencia, se establecen dos procesos de comunicación diferentes en tiempos distintos.

El primer momento pertenece al diarismo, el lector accede a la **versión mediática** del hecho a través de un género periodístico que, además de informarle y proporcionar una valoración, moldea su percepción al indicarle qué hechos son dignos de ocupar su atención. Se puede afirmar que en este primer momento se establece un posicionamiento del hecho periodístico dentro del mundo del lector, quien lo registra, ya sea de manera profunda o somera, para darle seguimiento o desecharlo ante la aparición de otro que lo sustituya de acuerdo con las motivaciones de la agenda del día.

En este primer tiempo, la referencia que otorga el diarismo es de carácter noticioso, la lectura sobre el hecho periodístico se da casi a la par del desarrollo de los hechos, por lo tanto se apela a un tiempo presente, donde el contexto es inmediato o cercano.

La configuración del hecho periodístico a la que el lector accede a través del diarismo puede ser fragmentaria y dispersa, y no ser tan contundente en la forma en la cual el lector modifica su percepción, es decir, en el diarismo el lector se encuentra expuesto a una oferta de diversas instituciones periodística y sus productos que luchan por atraparlo ofreciéndole información que en ocasiones suele ser contradictoria e incompleta.

El segundo momento pertenece al libro, el lector accede a la **versión del autor** sobre su experiencia del hecho, su interpretación y reflexión sobre aquello que desea visibilizar al lector, si es que no tuvo la oportunidad de leerla cuando se publicó por primera vez: “al adquirir la forma física de un libro este acto de habla pierde la condición efímera y dispersa de una nota periodística puesto que su continuidad no depende ahora de su publicación sucesiva en los diarios o revistas ni de la inmediatez que caracteriza a las noticias”⁵³.

En este segundo tiempo, la referencia que otorga el libro es contextual, toda vez que el hecho periodístico que se aborda es, generalmente, consumado y pasado, el autor ofrece al lector todos aquellos elementos referenciales que le ayuden a situarse en conocimiento de las circunstancias en las cuales se desarrollaron los hechos para la comprensión del mismo.

⁵³ María de Lourdes Romero Álvarez. *La realidad construida en el periodismo. Reflexiones teóricas*. México. Ed. Porrúa/ UNAM / FCPyS. 2006 p. 42

La configuración del hecho periodístico a través del libro es en su totalidad, en una sola exposición; independientemente de que el lector tenga o no un conocimiento previo, lo cual no representa una desventaja. A diferencia del diarismo, el libro permite al lector acceder al trabajo periodístico que se ha realizado por diferentes autores en diversas etapas históricas con respecto a un sinnúmero de temas y no solo a los hechos que impactan su realidad más próxima, sino también lejana, pues una vez que el trabajo periodístico cobra forma en un libro, las casas editoriales propician su comercialización a gran escala, motivo por el cual la oferta de autores internacionales se incrementa librando la barrera del idioma gracias a la traducción.

En el libro, es el autor quien instruye al lector para que sea capaz de actualizar la obra, enriquecer su conocimiento, guiarlo y moldearlo al entregarle un mundo discursivo, ofrece una postura de cómo concebir el mundo de la acción en el que se desenvuelve, pues como advierte Ricoeur, en la mimesis III “la teoría de la lectura cae, así, en el campo de la retórica, en la medida en que ésta rige el arte por el que el orador intenta convencer a su auditorio”⁵⁴.

Esta intención la guarda tanto el diarismo como el libro, sin embargo, en el libro el autor traza (a diferencia del diarismo donde es corresponsable junto con el editor y la institución periodística) los procedimientos que le permita la composición a través de su punto de vista para persuadir al lector pues “lo que el lector recibe no solo es sentido de la obra, sino también, por medio de éste, su referencia: la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad se despliega ante ella”⁵⁵. Asimismo el autor manifiesta ante él su universo creativo, su estilo;

Toda su vida el hombre se va definiendo por las historias que urde, por cómo, cuándo, con qué propósito y para quién la urde, y sobre todo por el grado de interés que sabe despertar. Pero no solamente se va definiendo ante los demás, sino —lo que me parece más importante— ante sí mismo. Para él teje, antes que para nadie, la narración que, ya ensayada a solas y en secreto, le afirma y apuntala, le vuelve menos inerme frente al rigor de lo impuesto; y de la fe que preste a su ficción dependerá su posterior eficacia narrativa, es decir, la posibilidad de que el cuento una vez encarnado, formulado con palabras, alcance o no convencer a los demás⁵⁶.

⁵⁴ Paul Ricoeur. *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México. Ed. Siglo XXI. 2009. p.868

⁵⁵ Paul Ricoeur. *Tiempo y Narración I... Op.Cit.* p.150

⁵⁶ Carmen Martín Gaité. *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)*. Madrid. Ediciones Siruela, S.A. 2009. p.127

Si el universo creativo del autor está en función del género periodístico que ejecuta, sus reglas y libertades estéticas, para los fines de la presente investigación y con el objetivo de analizar lo hasta aquí expuesto, se toma como evidencia discursiva y objeto de estudio la crónica periodística de guerra en su calidad de género canónico cuyas interacciones entre la historia, la literatura y el periodismo, manifiestan una serie de formas múltiples e innovadoras para el registro narrativo y configuración del hecho periodístico como se expone en el siguiente apartado.

CAPÍTULO 2.

**ELEMENTOS DE PRODUCCIÓN DE
SENTIDO EN LA CRÓNICA DE GUERRA
DEL PERIODISMO DE AUTOR**

El género no es políticamente neutral.

Richard Ohman

*El periodismo no es un hijo bastardo
de la literatura, también es un arte
que hay que respetar.*

Benito Taibo

Uno de los oficios más longevos de la historia es sin duda el del cronista, quien posee la habilidad de observar, recoger y narrar, de manera oral o escrita, aquellos hechos que permiten rastrear el devenir de la humanidad por el mundo, desde la cotidianidad más próxima hasta las grandes sagas y gestas históricas. Mención aparte merece el cronista de guerra, quien ha sido el encargado de transmitir las novedades o noticias desde los frentes de batalla, ensalzando las glorias de los vencedores así como describiendo las derrotas más sanguinarias de los vencidos. Sin la figura del cronista, poco o nada se conocería sobre la guerra, sus causas, sus actores, sus efectos.

Narrar la guerra es una de las actividades que el periodismo como actividad profesional asume desde sus inicios. Independientemente de la naturaleza del conflicto, bien se trate de una guerra, guerrilla, revolución, movimiento de independencia, golpe de Estado o movimiento social, la figura del cronista está presente para dejar testimonio de todas aquellas gestas donde hay dos o más grupos en pugna por una causa, cualquiera que sea ésta:

Después de un muy largo período de oralidad, música y poética, en plazas, ágoras y tabernas, el periodismo escrito fue, sin duda, uno de los primeros medios en transmitir noticias de guerra. En su época moderna, desde mediados del siglo XIX. El cine y la radio, a principios del XX, se sumaron a esa misión informadora por la que grandes masas se enteraban de las conflagraciones habidas; impresionantes crónicas audibles y manipuladas imágenes en la pantalla grande narraban las novedades en los frentes sesgando, a conveniencia, las notas producidas.

Desde mediados del siglo pasado, la televisión y, en lo que va de éste, la internet se han convertido en los más eficaces portavoces, en los más acuciosos heraldos, en los más diáfanos aparadores para mostrar lo que de las guerras quieren que se sepa¹.

Como señala Amaro Barriga, “para mostrar lo que de las guerras quieren se sepa”, la práctica periodística exige la identificación, selección y valoración de los hechos que son configurados discursivamente en las redacciones periodísticas. Si bien es posible configurar el hecho a partir de todos los géneros periodísticos, la crónica está íntimamente relacionada, desde su origen con su difusión;

¹ Manuel Javier Amaro Barriga. *Prólogo en Por los vientos de la guerra*. México. De la Salle Ediciones. 2011. p.11

Cuando nació el periodismo, la crónica ya era un género; desde sus comienzos, el periodismo la adoptó como una de las formas más eficaces de contar un hecho y, poco a poco, la fue adoptando a sus peculiares necesidades expresivas. Este proceso de adaptación determina que, en periodismo, crónica designe un género en evolución, que va sufriendo transformaciones paulatinas, desde sus orígenes históricos-literarios, hasta la especificidad del periodismo informativo. Por eso es posible ver en la crónica un eslabón entre literatura y periodismo y, en su estudio, una vía privilegiada para ilustrar sus íntimas e ininterrumpidas relaciones².

La crónica se sitúa en una zona fronteriza entre la historia, la literatura y el periodismo. Esta ambigüedad en su definición e interpretación, ha generado entre teóricos del periodismo y en particular de los estudiosos de los géneros y los propios cronistas, un debate acerca de sus características, función y posibilidades para el quehacer periodístico pues se le reconocen en ella una serie de recursos que permiten dentro de su estructura la descripción, interpretación y valoración de los hechos. Se podría incluso argumentar que la crónica periodística es heredera de la crónica histórica, pues como indica Arthur C. Danto,

Sea cual fuere el fragmento de historia que uno escoja como ejemplo de crónica, o de algo muy aproximado a lo que es una crónica, ha de hacer algo más que satisfacer las dos condiciones necesarias siguientes de cualquier fragmento de historia: cualquier fragmento de historia ha de a) relatar hechos que en realidad sucedieron, y b) relatarlos en el orden que ocurrieron o, en su defecto, permitirnos decir en qué orden ocurrieron³.

De la crónica literaria hereda los recursos y procedimientos narrativos, “la crónica es, entre todos los géneros periodísticos informativos, el que más ha contribuido a mantener la conexión entre literatura y periodismo. Tanto que puede ser considerada como el eslabón que ilustra el proceso evolutivo que lleva desde el terreno exclusivo de la literatura al de la pura información”⁴. En síntesis, la crónica periodística toma de la histórica los hechos trascendentes que conforman la grandes historias nacionales, de la literaria los recursos y procedimientos narrativos y del periodismo la valoración de los hechos bajo el criterio de lo noticioso-noticiable.

² Manuel Bernal Rodríguez. *La crónica periodística. Tres aproximaciones a su estudio*. España. Ed. Padilla, Libros Editores y Libreros. 2007. p.5

³ Arthur C. Danto. *Historia y Narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. España. Ed. Paidós/I.C.E.-UAB. 1989. p.61

⁴ Manuel Bernal Rodríguez. *Op. Cit.* p.36

Para fines de esta investigación, es posible considerar a la crónica de guerra, como un modelo discursivo donde confluyen la historia, la literatura y el periodismo; pero además, como se abordó en el capítulo anterior y siguiendo a Ricoeur, en la crónica de guerra se pueden identificar cómo los elementos (mundo de la acción, mundo de la composición y el mundo de la obra) y sus recursos son utilizados por el cronista en su calidad de autor para la construcción del punto de vista y la producción de sentido de la obra. Con la finalidad de aportar más nociones para su estudio y reflexión este capítulo inicia con una caracterización del género, misma que permite identificar la función de cada uno de los componentes mencionados.

2.1 CARACTERIZACIÓN DEL GÉNERO

Para la historia, una de las funciones de la crónica es registrar narrativamente los hechos históricos más relevantes del actuar humano, como señala Hayden White:

La naturaleza de este ser, capaz de servir de principio organizador central del significado de un discurso de estructura realista y narrativa, se invoca en el tipo de representación histórica conocido como crónica. Por consenso entre los historiógrafos, la crónica es una forma <<superior>> de conceptualización histórica y expresa un tipo de representación historiográfica superior a la forma del anal. Su superioridad consiste en su mayor globalidad, su organización de los materiales por <<temas y ámbitos>>, y su mayor coherencia narrativa. La crónica también tiene un tema central –la vida de un individuo, ciudad o región; alguna gran empresa, como una guerra o cruzada; o alguna institución, como la monarquía, un obispado o un monasterio. El vínculo de la crónica con los anales se percibe en la perseverancia de la cronología como principio organizador del discurso, y esto es lo que hace de la crónica algo menos que una <<historia>> plenamente desarrollada. Además, la crónica, como los anales por el contrario que la historia, no concluye sino que simplemente termina; típicamente carece de cierre, de ese sumario del <<significado>> de la cadena de hechos de que trata que normalmente esperamos de un relato bien construido. La crónica promete normalmente el cierre pero no lo proporciona –siendo ésta una de las razones por las que los editores decimonónicos de las crónicas medievales negaron a éstas la condición de verdaderas <<historias>>⁵.

⁵ Hayden White. *El contenido de la forma. Narrativa, discursos y representación histórica*. España. Ed. Paidós. 1992.p.31

Como advierte White, la crónica es un género que se caracteriza por hacer el registro narrativo de aquellos hechos o procesos cuyo carácter histórico son de suma relevancia, asimismo reconoce en la crónica características como:

- Discurso de estructura realista y narrativa.
- Forma de conceptualización histórica que expresa un tipo de representación historiográfica.
- Organización de los materiales por temas y ámbitos.
- Posee un tema central.
- La cronología como principio organizador del discurso, lo que hace que la crónica sea una historia plenamente desarrollada.
- No hay un cierre del hecho, pero si del discurso como unidad.

Estas características son heredadas por la crónica periodística, pues en palabras de Alejo Carpentier, “el periodista es en sí una forma de historiador. Él es el cronista de su tiempo y es el que recoge la participación inmediata del hecho. Él es el que nos entrega el estado vivo, el estado primero, el hecho que después habrá de situarse en justa perspectiva y dimensión en un análisis histórico determinado”⁶.

Asimismo, teóricos del periodismo, estudiosos de los géneros y los propios periodistas se han dado a la tarea de reflexionar sobre las características que permiten clasificar y deslindar a la crónica del resto de los géneros. Autores como Natividad Abril Vargas⁷, Manuel Bernal Rodríguez⁸, Federico Campbell⁹, José María Casasús¹⁰, Albert Chillón¹¹, Gonzalo Martín Vivaldi¹² y Raúl Rivadeneira Prada¹³, señalan que la crónica es la narración de un

⁶ Alejo Carpentier. *El periodista: un cronista de su tiempo*. La Habana. Ed. Pablo de la Torre. 1989. p.10

⁷ Natividad Abril Vargas. *Información interpretativa en prensa*. España. Editorial Síntesis. 2007. pp.91-92

⁸ Manuel Bernal Rodríguez. *La crónica periodística. Tres aproximaciones a su estudio*. España. Ed. Padilla, Libros Editores y Libreros. 2007. p.26

⁹ Federico Campbell. *Periodismo escrito*. México. Ed. Alfaguara. 2002. p.65

¹⁰ Josep María Casasús y Luis Núñez Ladevéze. *Estilo y Géneros Periodísticos*. España. Ed. Ariel, S.A. 1991. p.93

¹¹ Albert Chillón. *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de Valencia. 2014. p.448

¹² Gonzalo Martín Vivaldi. *Géneros Periodísticos. Reportaje, crónica, artículo (Análisis diferencial)*. España. Ed. Paraninfo. 1998. pp.128-129

hecho que ha sido identificado, seleccionado y valorado bajo los criterios de lo noticioso; este carácter **informativo** que implica el uso de datos duros, inmodificables y verificables, es el hilo que se tiende entre la crónica histórica y la periodística, siendo el **punto de vista** y **estilo** personal del cronista al momento de narrar y describir los hechos los que se manifiestan plenamente.

El cronista es una parte fundamental en la ejecución del género, pues gracias a su **presencia** en el “lugar de los hechos” funge como un **testigo** de los mismos, como advierte Lorenzo Gomis¹⁴, y es gracias a ésta que le es posible **relacionarse** y **convivir** con sus fuentes; estos dos factores (presencia más convivencia), le proporcionan los elementos para “la reconstrucción de los hechos con detalles y ambientes”¹⁵. Esta capacidad de construir el hecho periodístico con el máximo de detalles hace de la crónica “un relato de historia contemporánea, un relato de la historia de cada día”¹⁶, que una vez materializado como producto periodístico, “debe ser traducido a letra impresa y sometido a un espacio, que por necesidad, es **finito**”¹⁷.

Tanto el hecho como el punto de vista y valoración que ofrece el autor a través de su crónica trascienden, y en algunos casos son una referencia. En consecuencia, la **firma** del cronista es garante del producto, pues como señala Luis Núñez Ladevéze “su firma es conocida no sólo por lo que cuenta, sino también por cómo interpreta lo ocurrido y cómo lo expone”¹⁸, advierte Alberto Dallal, “en la crónica aparecen luminosas y tajantes, la cultura y la visión del mundo del cronista. También sus capacidades creativas, su arte literario”¹⁹.

Esta libertad estilística de la crónica, le permite albergar todas las formas discursivas, como señalan José Luis Martínez Albertos²⁰, Susana González Reyna²¹ y Ana Torresi²²; pero

¹³ Raúl Rivadeneira Prada. *Periodismo. La teoría general de los sistemas y la ciencia de la comunicación*. México. Ed. Trillas. 2004. p.220

¹⁴ Lorenzo Gomis. *Teoría de los géneros periodísticos*. Barcelona. Editorial UOC. 2008. pp.163-166

¹⁵ Francisca Robles. *El relato periodístico testimonial perspectivas para su análisis*. Tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales con Orientación en Ciencias de la Comunicación. México. FCPyS/UNAM. 2006. p.21

¹⁶ Susana Rotker. *La invención de la crónica*. México. FCE/Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano. 2005. p. 130

¹⁷ Juan Carlos Gil González. *Evolución histórica y cultural de la crónica taurina. De las primitivas reseñas a la crónica impresionista*. España. Siranda Editorial Visionnet. 2007. p.47

¹⁸ Luis Núñez Ladevéze. *Introducción al periodismo escrito*. Barcelona. ed. Ariel, S.A. 1995. p.85

¹⁹ Alberto Dallal. *Lenguajes Periodísticos*. México. UNAM/IIE.1989.p.74

²⁰ José Luis Martínez Albertos. *Redacción Periodística (Los estilos y los géneros en la prensa escrita)*. España. Ed. A.T.E. 1974. p.124

además, asumir su herencia literaria que data desde la aparición en 1722 del primer reportaje novelado *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe en Londres o Historia de la columna infame de Alessandro Manzoni en 1842, Italia²³, obras que marcan la fructífera unión entre ambas.

Estudiosos del género y periodistas como, Doménico Chiappe²⁴, Flor de Liz Pérez Morales²⁵, Andrés Alexander Puerta Molina²⁶, Vicente Leñero y Carlos Marín²⁷, Carlos Monsiváis²⁸, Roberto Herrscher²⁹ y Juan José Hoyos³⁰ reconocen en la crónica el espacio donde el periodismo y la literatura armonizan de manera natural, siendo los recursos literarios lo que permiten potencializar el **cómo** se narra y describe el hecho periodístico.

La crónica periodística toma de la literatura: las formas discursivas, la estética, el estilo y procedimientos narrativos como: recreación de ambientes y escenas, uso de diálogos, monólogos, descripción de personajes y el uso de figuras retóricas. Todos estos recursos se ponen a disposición del periodismo, la habilidad del cronista en el uso de cada uno de estos recursos marcará la diferencia en la intención comunicativa que persiga con su trabajo, en palabras de Patricia Nieto:

Cada texto contará una historia; el tiempo no será un dato, será el hilo para tejer la historia; la tensión constituirá el secreto para lograr que el lector siga leyendo alentado por la pregunta ¿qué va a suceder?; la historia deberá llegar a uno o varios climas para que la trama tire hacia adelante; los personajes no se asociarán sólo a un nombre, tendrán una identidad; el espacio será un ambiente completamente detallado que

²¹ Susana González Reyna. *Géneros periodísticos 1. Periodismo de opinión y discurso*. México. Ed. Trillas.1999. p.39

²² Ana Atorresi. *Antología. Los géneros periodísticos*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Colihue S.R.L. 1995. p.23-25

²³ Albert Chillón. *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra; Castelló de la Plana; Valencia. Universidad Autónoma de Barcelona. Servicio de Publicaciones. 1999. Pp.77-80

²⁴ Doménico Chiappe. *Tan real como la ficción (Herramientas narrativas en periodismo)*. Barcelona. Ed. Laertes S.A. 2010. p.12

²⁵ Flor de Liz Pérez Morales. *De la Historia oral al periodismo literario. Una vía de aproximación a la enseñanza del oficio*. Barcelona-México. Ediciones Pomares, S.A. 2004.p.63

²⁶ Andrés Alexander Puerta Molina. *El periodismo narrativo. La mejor forma de dejar una huella de una sociedad de una época*. Gran Bretaña. Editorial Académica Española. 2012. p.69

²⁷ Vicente Leñero y Carlos Marín. *Manual de Periodismo*. México. Ed. Grijalbo, S.A. 1986. pp.155-156

²⁸ Carlos Monsiváis. *Nota preliminar*. En: *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México. Ed. Era. 1981. p.13

²⁹ Roberto Herrscher. *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. 2013. p.145

³⁰ Juan José Hoyos. *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Colombia. Editorial Universidad de Antioquia. 2003. p.303

funcione como marco para los hechos; los sucesos no se enumerarán, acaecerán frente a los ojos del lector mediante la construcción de escenas y secuencias; el contexto permitirá comprender el hecho principal; el narrador hablará desde un punto de vista particular³¹.

Esta clase de crónicas se encuentran insertas dentro de lo que se ha denominado como periodismo literario, pues como ya se explicó, en su composición discursiva se conjuga el rigor periodístico con los recursos y procedimientos que la literatura ofrece; es decir, trabajos de carácter informativo cuya estética los equipara a cualquier obra literaria.

Mención aparte merecen las reflexiones hechas por Martín Caparrós³², Julio Villanueva Chang³³, Juan Villoro³⁴, Alberto Salcedo Ramos³⁵, Leila Guerriero³⁶, entre otros periodistas latinoamericanos en torno al término crónica; puesto que, bajo este nombre han agrupado a una serie de géneros periodísticos (reportaje, perfil, entrevista, la propia crónica, entre otros) para referirse a trabajos cuya factura se alimenta nutridamente de recursos literarios. Si bien estas reflexiones hacen importantes y lúcidas contribuciones sobre cómo el periodismo se beneficia de los recursos literarios, es pertinente subrayar que no realizan una distinción puntual entre un género y otro, así como entre los procesos de producción desde la práctica periodística y el acto creativo.

Una vez expuesto el estado del arte, a partir de las posturas presentadas se infieren e identifican los principios que permiten proponer una caracterización de la crónica periodística, como enumero a continuación:

- Discurso sobre un hecho que ha sido identificado, seleccionado y valorado bajo los criterios de lo noticioso-noticiable, por las instituciones periodísticas que integran el Sistema Informativo.

³¹ Patricia Nieto. *Presentación*. En *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Colombia. Editorial Universidad de Antioquia. 2003. p.14

³² Martín Caparrós. *Por la crónica*. En: *Antología de crónica latinoamericana actual*. México. Ed. Alfaguara. 2012. p.609

³³ Julio Villanueva Chang. *El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy?* En: *Antología de crónica latinoamericana actual*. México. Ed. Alfaguara. 2012. pp.587-590

³⁴ Juan Villoro. *La crónica, ornitorrinco de la prosa*. En: *Antología de crónica latinoamericana actual*. México. Ed. Alfaguara. 2012. pp.578-579

³⁵ Alberto Salcedo Ramos, como maestro de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), ha impartido talleres sobre crónica en varios países.

³⁶ Leila Guerriero ha impartido cursos y talleres sobre crónica. También ha participado como maestra en la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI). Algunas de sus reflexiones sobre el periodismo y crónica se encuentran en el libro *Zona de obras*. Barcelona. Ed. Anagrama, Colección "Crónicas". 2015.

- Construcción discursiva que sigue un orden cronológico, por lo que responde a una estructura narrativa que contiene un inicio, desarrollo y desenlace del hecho, independientemente de su conclusión en sí. La crónica aborda escenas de un hecho que generalmente es más amplio en tiempo, sin embargo, se presenta como un relato acabado en sí, una unidad.
- La presencia física del cronista en el “lugar de los hechos” es un requisito indispensable. Esta condición permite al cronista vivir la experiencia y acceder a una diversidad de fuentes de manera directa e inmediata, así como a lugares que lo dotan de diversos detalles, ambientes, climas y escenarios para recrear el hecho por escenas en las que quedan perfectamente ubicados física y emocionalmente los sujetos en su calidad de actores, sus roles y acciones.
- Aunado a su valor informativo, la crónica puede albergar comentarios, apreciaciones y juicios de valor sobre los hechos que aborda el cronista, éstos responden a la intención comunicativa bajo la cual se configura discursivamente el hecho periodístico y se manifiesta de manera explícita en el punto de vista, por lo que su firma es el garante de lo que se ofrece al lector.
- La habilidad para narrar el hecho responde al estilo personal del autor, asimismo el estilo es el hilo conductor a través del cual se teje la trama de la narración. La libertad estilística que posee la crónica a partir del uso de recursos literarios como formas de expresión estética, abren un abanico de posibilidades de las cuales se sirve tanto el género como el cronista, quien despliega su experiencia y capital cultural³⁷ a lo largo de su escrito.

³⁷ Se entiende como capital cultural todos aquellos elementos que intervienen en la formación de los individuos y que les permite a lo largo de su vida ir acumulando una serie de conocimientos, un capital cultural. Este capital cultural está ligado al origen social del individuo y su nivel escolar. De acuerdo con Pierre Bourdieu, es posible dividir el capital cultural en Estado incorporado, que es la disposición duradera del organismo es decir, es la cultura que adquiere el individuo dentro de la formación familiar, siempre vivirá con el individuo hasta que muera y se presentará de manera natural, por lo tanto siempre vivirá con el individuo hasta que se muera y se presentará de manera natural, por lo tanto es propio de cada persona. El Estado objetivado, que está representado por bienes culturales como libros y arte en general, puede ser transferido mediante herencias, obsequios o adquiridos mediante el capital económico. Por último, el Estado institucionalizado le confiere a un individuo un valor convencional que se adquiere a través de los grados académicos, a los cuales muy pocos individuos acceden. Al respecto véase, Pierre Bourdieu, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid. Taurus.2002.

Con base en esta caracterización, para fines de la presente investigación se entiende por crónica: género que representa el hecho periodístico en un relato que se basa fundamentalmente en la narración y su descripción detallada en una trama que establece un orden cronológico. Al estructurarse bajo un orden secuencial, pone énfasis en responder al **cómo** se desarrollan los hechos, pues como indica White, los hechos no solo son registrados de manera cronológica tal cual se produjeron además, son dotados de un orden y significación³⁸.

Este relato, es producto de un ejercicio de observación *in situ* por parte del cronista, quien da fe de lo ocurrido, puesto que, la narración se basa en su presencia y experiencia del hecho siendo ésta la garantía a través de la cual ofrece una serie de detalles que son elementos de credibilidad que se ofrecen al lector. Asimismo la convivencia con las fuentes y el tipo de información al que accede posibilitan la construcción de su punto de vista como autor.

Por último, para responder al cómo, la crónica extrae de la literatura una serie de recursos y procedimientos narrativos que permiten al cronista desplegar su habilidad y estilo, siendo su firma el sello que respalda el tipo de obra que se ofrece al lector pues como advierte Martínez Arnaldo, “el cronista que asume una mayor responsabilidad y subjetividad, y trata con vigoroso razonamiento los argumentos, con un estilo más literario y narrativo, habrá de influir más decisivamente en los lectores y aumentará su prestigio”³⁹.

Si bien la presente caracterización obedece al objetivo de establecer un marco de acción que permita situar al autor en la ejecución de un género en particular, bajo ciertos principios estructurales y de acción; es indispensable reconocer la **tensión** entre género y autor. Es decir, el género entendido como el principio colectivo del cual los autores abrevan y parten; pero que, en lo individual cada uno diversifica ya sea acatándolo rigurosamente para ejecutarlo de manera contenida y clásica o confrontando los límites, explotando sus potencialidades jugando con la estructura y recursos de los que dispone de acuerdo a su estilo personal y único. En conclusión existen tantos modelos de crónica como autores que ejecutan el género.

³⁸ Hayden White. *Op.Cit.* p.21

³⁹ Manuel Martínez Arnaldos. *Pasado y presente. El argumento de autoridad.* En *Retórica, literatura y periodismo. Actas del V seminario Emilio Castelar.* España. Editado por Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 2006. p.70

En función de lo anterior, en los siguientes apartados se exploran tanto los recursos periodísticos como literarios que componen a la crónica periodística.

2.1.1 UTILIZACIÓN DE RECURSOS PERIODÍSTICOS

Un recurso periodístico es el uso de **fuentes**, se puede definir a la fuente periodística como la persona o grupo de personas, institución pública o privada, documentos (impresos, en soporte digital o audiovisuales), libros, archivos (oficiales, particulares, fotográficos, etcétera), publicaciones especializadas, agencias de información, ruedas de prensa, boletines, declaraciones, bancos de datos, filtraciones de información, entrevistas con los personajes involucrados, eventos de todo tipo (políticos, deportivos, de la sociedad civil), lugares e inclusive experiencias y vivencias que se desprenden de la presencia del periodista en el lugar de los hechos.

En resumen, la fuente periodística es la entidad a partir de la cual se extrae la información necesaria para la construcción del hecho periodístico. Es posible clasificar éstas en:

- Fuentes que se desprenden de un proceso de observación o de interacción por parte del periodista y cuyo producto son: diarios de campo, notas, bitácoras, fotografías, entrevistas, sus vivencias y experiencias en el lugar de los hechos.
- Fuentes documentales de particulares como: libros, archivos privados, cartas, fotografías, libros familiares, pancartas, panfletos, memorias, objetos personales, etc.
- Fuentes institucionales: gubernamentales, educativas y de investigación; cuyo quehacer queda registrado a través de: libros, archivos, boletines de prensa, bancos de datos, memorias, bitácoras, reportes, informes, estadísticas, comunicados, oficios, partes, material fotográfico, de video y audio, etc.
- Fuentes empresariales: agencias informativas, agencias fotográficas, agencias de imagen, cuyo quehacer es suministrar información a través de los productos que generan los cuales se pueden considerar como publicaciones especializadas de toda índole de acuerdo con la solicitud del cliente.

Es posible clasificar estas fuentes en dos subcategorías: fuentes que proporcionan **evidencias informativas** como es el caso de todos los documentos, objetos y registros; y las fuentes que son **experiencias informativas**⁴⁰ como es la observación participante, lo vivido, lo presenciado y la convivencia con los actores involucrados. La suma de ambas valida el periodismo de autor, pues no solo basta con obtener la información, es necesaria su constatación para dar garantía de la experiencia misma que es llevada al discurso, es decir, participar del hecho.

En el caso específico del cronista de guerra, su presencia física le permite acceder a los actores involucrados en los conflictos, interactuar con ellos y a través de la convivencia, conocer sus acciones, acceder a sus opiniones, posturas y emociones. Esta interacción dota al cronista de un saber que se convertirá en un referente que como recurso expresivo, se manifiesta de manera explícita en forma de entrevistas y testimonios.

Asimismo, esta presencia le permite ser un observador participante de los lugares donde se desarrollan los hechos. De este proceso de observación el cronista obtiene los detalles que le permiten recrear discursivamente en la crónica los lugares, ambientes, objetos, sensaciones y emociones, propias y ajenas, de los que fue partícipe donde los **sentidos** cobran un papel fundamental, pues:

Los sentidos son, como es sabido, nuestra posibilidad de contacto con el mundo exterior y, por consiguiente, elemento integrador de nuestra experiencia. De estos sentidos, la vista y el oído tienen una peculiar estructura perceptiva, de terminadora de la experiencia: Mientras que con el tacto sentimos la forma, experimentamos la forma, y hasta cierto punto también la materia, la vista descubre la forma, pero no la *toca*. Su contacto con lo real se funda en una especie de abstracción. La vista, por supuesto, recoge una cierta totalidad; abarca distintos elementos, sintetiza y simplifica⁴¹.

Además de la vista, el tacto y el oído, la experiencia que se extrae de los hechos abarca el gusto y el olfato cuando se apela a los sabores o aromas. En consecuencia el cronista al participar del hecho tiene la capacidad de ofrecer en su trabajo un alto contenido informativo que se desprende de su experiencia. Una experiencia que es extensiva al cuerpo,

⁴⁰ Como se expuso en el primer capítulo el periodista participa de la mimesis óptica donde se configura el hecho, tanto el nivel de inmersión así como su participación se desprende el tipo de experiencia informativa a la que accede.

⁴¹ Emilio Lledó. *Op. Cit.* p.111

al vivirlo en “carne propia”, y que una vez expuesta en su trabajo, generar empatía con el lector para que comprenda y comparta el punto de vista que le expone.

Este **alto contenido informativo**, es un recurso periodístico que contribuye a alcanzar la intención comunicativa que el cronista tiene como objetivo utilizando tanto a sus fuentes como a la información obtenida de éstas en dos sentidos. Si el objetivo es establecer una identificación con el lector apelando a la **emoción**, en la crónica presentará una recreación, esta acción implica narrar y describir vivencias y testimonios para que el lector vea lo que no vio, escuche lo que no escuchó y tenga la sensación de vivir lo acontecido junto con sus protagonistas y así llegar a sus emociones. Un ejemplo de cómo el cronista logra obtener este tipo de intención se cita a continuación:

***Nuestra guerra** había sido distinta y se terminó hace mucho, en 1945, en Berlín, junto a la puerta de Brandemburgo. Esta fue una guerra de millones y millones de gente. Las trincheras se levantaban por infinitos kilómetros. Todavía en la actualidad en **nuestros** bosques se pueden encontrar huellas de trincheras. Cada uno hizo un inmenso esfuerzo para sobrevivir esta guerra, con **nuestras propias manos hemos escarbado toda nuestra tierra**. Cuando se escuchaba la orden de ataque, desde las trincheras irrumpía una muchedumbre de soldados, una masa innumerable cubría los campos, llenaba los bosques y caminos. En todas partes se podía encontrar a un hombre armado. En **mi país** nadie se libró de la guerra, quemó decenas de ciudades y miles de pueblos. La guerra hirió a todos, y aquellos que la sobrevivieron, hasta la fecha no pueden curarse. El hombre que ha sobrevivido una gran guerra es distinto del que no ha sufrido ninguna. Son dos clases distintas de gente. Nunca encontrarán un idioma común, porque es imposible describir la guerra, no se la puede compartir, no se le puede decir a uno: toma un poco de **mi guerra**. Cada quien debe permanecer hasta el final con su guerra. La guerra es la desgracia más cruel por este simple motivo: exige horribles víctimas. La gente de **mi país** que llegó hasta la puerta de Brandemburgo puede decir cuánto cuesta la victoria. El que quiera saber cuánto hay que pagar para ganar una guerra que vea **nuestros cementerios**. El que diga que se puede ganar una victoria duradera sin grandes pérdidas, no sabe lo que dice⁴².*

Para apelar a la emoción del lector, Kapuscinski en esta escena tomada de *Las botas*, narra desde su experiencia lo que significa la guerra para quienes participan en ella, lo trágico que fue y es para aquellos que la sobreviven y cómo cambia a todo un país, él como sobreviviente de un hecho puede hablar ofreciendo su testimonio como garante. El lector

⁴² Ryszard Kapuscinski. *Las Botas*. México. Dirección General Editorial. Universidad Veracruzana.2008.pp.264-265

puede sentirse conmovido al imaginar lo que un suceso significativo afectó en la vida de un hombre.

Si el objetivo es apelar a la **razón** del lector para que comparta el punto de vista que se le ofrece, el cronista describe y argumenta a través de la exposición y correlación de datos para que el lector entienda y tenga una valoración de los hechos para formarse un juicio que se sume al del autor. Un ejemplo de este tipo de intención se cita a continuación:

¿Por qué los árabes perdieron la guerra en 1967? Se habló mucho de este tema. Se podía escuchar la opinión de que Israel ganó porque los judíos son mucho más valientes y los árabes unos cobardes. Que los judíos son inteligentes y los árabes primitivos. Los judíos tienen las mejores armas y los árabes las peores. Todo esto es una mentira: los árabes también son inteligentes y valientes y también tienen buenas armas. La diferencia consistía en algo más: en la concepción de la guerra, en las diferentes teorías sobre la lucha. En Israel participan en la guerra todos los israelitas, en los países árabes sólo el ejército. Cuando estalla la guerra en Israel todos van al frente, se paraliza la vida civil. En cambio en Siria, mucha gente se enteró de la guerra en 1967 después de que estuvo terminada. Y sin embargo, en esta guerra Siria perdió el más importante terreno estratégico, las colinas del Golán. Pero al mismo tiempo, el mismo día, a la misma hora, a la distancia de doscientos kilómetros de las colinas del Golán, en Damasco, las cafeterías estaban repletas y algunos daban vueltas muy preocupados por no haber podido encontrar lugar. En la guerra de 1967 murieron menos de cien soldados sirios. Y un año antes, en Damasco, durante una revuelta palaciega, murieron doscientas personas. Hay que hacer notar que muere más gente por riñas políticas que a causa de la guerra, en la que un país pierde el terreno más importante y el enemigo se acerca a la capital a la distancia de un tiro⁴³.

Como se puede observar, la intención es explicar y argumentar por qué los árabes pierden la guerra, las concepciones de guerra de un país y otro, así como la forma de enfrentarse en el campo de batalla, con los datos y explicaciones ofrecidas el lector está en posibilidad de comprender el fenómeno. Kapuscinski apela a la razón del lector al ofrecer datos duros y argumentos sobre las razones de la derrota árabe.

Los recursos periodísticos que integran la intención comunicativa en la crónica parten del acto de describir los hechos, con un eje distinto como se aprecia en los ejemplos anteriores: describir-narrar (para recrear), o describir-argumentar (para explicar); cada una de estas intenciones ofrece una serie de datos que le permitan al cronista ofrecer elementos a su lector para apelar a su emoción o su razón, toda vez que se ha establecido la intención

⁴³ *Ibidem* pp.265-266

comunicativa, uno de estos dos sentidos es el eje de construcción para la representación y explicación de los hechos.

Asimismo, para que esta intención comunicativa sea efectiva, la información que es obtenida de las fuentes y la observación participativa y que el cronista ofrece al lector en la configuración del hecho, hacen de ésta un relato verosímil, es decir, creíble. En palabras de Helena Beristáin,

La obra literaria establece una realidad autónoma, distinta de la realidad objetiva. Esa realidad se basa a sí misma, pero también mantiene, en diversos grados, una relación con el mundo, porque consigna datos provenientes de una cultura dada y de sus circunstancias empíricas, aunque los reorganiza atendiendo a otras consideraciones como son las reglas y convenciones a que obedece el género literario al que se adscribe la obra en un momento dado, dentro de una época, una sociedad, una corriente literaria, etc. (...)

La ilusión de realidad se produce, dentro de este marco, mediante el manejo de recursos tales como la *mimesis*, la *descripción* (*hipotiposis* o "*evidentia*"). Dicho manejo está sujeto a la dialéctica de la tradición (aceptación o rechazo de la misma) y de las convenciones. Por eso el realismo es una tendencia una ambición de que lo ficcional sea percibido como real dentro del marco de convenciones vigente para el autor y sus lectores⁴⁴.

Al igual que la obra literaria, la crónica establece una realidad autónoma e independiente al presentarse como un discurso acabado en sí. El alto contenido informativo que utiliza el cronista, se transforma en referentes que permiten al lector comprender, imaginar y conferirle un valor de veracidad a lo que lee, aun cuando se trate de un hecho totalmente ajeno, pues lo expuesto en la crónica es susceptible de ser verificado "tienen que representar sucesos partiendo de lo que en ellos es posible de observar y comprobar. Sea persuasiva o narrativa, una enunciación puede considerarse verificable si se basa en pruebas susceptibles de ser empíricamente contrastables o lógicamente inferibles, cuando no en discutibles evidencias"⁴⁵. El puente que tiende el cronista entre el mundo de lo narrado y el "real" le confiere a la crónica el efecto de verdad.

Equiparada a la obra literaria, como ya se ha expuesto, la crónica recurre a la utilización de recursos literarios para recrear el hecho y lograr este efecto de veracidad como se expone en el siguiente apartado.

⁴⁴ Helena Beristáin. *Diccionario de Retórica y Poética*. México. Ed. Porrúa. 2001. pp. 499-500

⁴⁵ Albert Chillón. *La palabra facticia*. *Op. Cit.* p.68

2.1.2 UTILIZACIÓN DE RECURSOS LITERARIOS

Como cualquier estructura narrativa y de acuerdo con la retórica, entendida como el “arte de elaborar discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo persuasivos”⁴⁶, es posible identificar en la crónica los elementos que estudia esta disciplina: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. La *inventio*, se ocupa del contenido sobre el cual versa el discurso, las ideas, el argumento, la trama, la historia⁴⁷; la *dispositio* apela a la forma y los recursos de los que se vale el autor para estructurar su discurso; por último la *elocutio* se refiere al estilo del autor como sujeto de la enunciación.

Retomando estos elementos, en la crónica, la *inventio* corresponde al hecho o serie de hechos que conforman el hecho periodístico⁴⁸. La *dispositio*, es la forma en la cual el cronista decide utilizar los recursos que la literatura ofrece para su recreación; las decisiones que tome con respecto al uso de determinados elementos y la función que cumplen se manifiestan en la *elocutio* o estilo. En este sentido tanto la *dispositio* como la *elocutio*, son determinantes en la construcción discursiva del hecho.

La *dispositio*, comprende una serie de recursos literarios de los cuales hace uso el periodismo literario, uno de estos recursos es el uso de formas discursivas: narración, descripción, exposición y argumentación. Cada una de estas formas responde a una necesidad concreta dentro de la estructura narrativa de la crónica. La narración permite relatar los hechos, las acciones, presentar a los personajes y sus circunstancias; mientras que la descripción recrea ambientes, climas, escenarios, ayuda a representar con una minuciosidad de detalles a los personajes, los lugares, los objetos, la época, las emociones, las impresiones.

La exposición y la argumentación permiten en primer instancia presentar la información obtenida a partir de la presencia del cronista en el lugar de los hechos, la convivencia con sus fuentes, sus experiencias e ideas para explicar los hechos, los escenarios, las acciones de los

⁴⁶ Helena Beristáin. *Diccionario...Op.Cit.* P.426

⁴⁷ Es posible equiparar la *inventio* con la historia y la *dispositio* con el discurso pues, “ambos aspectos, historia y discurso, son igualmente literarios. La retórica clásica se habría ocupado de los dos: la historia dependería de la *inventio* y el discurso de la *dispositio*”. En consecuencia, para fines de esta investigación la *inventio* es la historia, es decir los hechos y la *dispositio* el discurso, en este caso la crónica de guerra. Tzvetan Todorov. *Las categorías del relato literario En Análisis estructural del relato*. México. Ediciones Coyoacán. 2004. p.163

⁴⁸ En el siguiente capítulo se presentan las reseñas referenciales de los hechos que abordan las crónicas que componen el corpus.

actores involucrados y con base en ellos, argumentar las valoraciones y juicios del cronista. Dentro de la estructura de la crónica, y como se expuso en el apartado anterior, según la intención comunicativa del cronista se recurrirá a cada una de estas formas discursivas.

Otro recurso literario que hace posible que se potencialice el uso de las formas discursivas dentro de la crónica para alcanzar una estética⁴⁹ en la obra, es el uso de figuras retóricas. Se puede definir a las figuras retóricas como:

La expresión ya sea desviada de la norma, es decir, apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras o de otros discursos, cuyo propósito es lograr un efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación o redistribución de palabras que cuando se trata de un nuevo giro del pensamiento que no altera las palabras ni la estructura de las frases. Las figuras son un fenómeno de la “dispositio” que “conforma el material bruto de la “inventio” y afecta a la “elocutio”⁵⁰.

En el caso de la crónica, las figuras retóricas juegan varios roles: **primero** como **elemento estético** que permite recrear el hecho de una manera armoniosa capaz de capturar la atención del lector desde la primera línea hasta el final. Este principio de estética que sustrae el periodismo literario de la literatura, obedece a la necesidad de **registrar, narrar, describir, explicar y reflexionar realidades complejas**, a través de nuevas formas de escritura que admitan “capturar” sutilezas, crudezas y ambigüedades de la experiencia humana, pues al igual que la literatura aspira a:

La relación doblemente deíctica, entre discurso y realidad por un lado y discurso y discursos (<<naturales>> y literarios), por otro lado, es una relación mimética indagatoria, **capaz de todos los desórdenes**, de todos los sinsentidos, fiel o caricaturesca hasta la máxima tergiversación. Puesto entre comillas, el discurso literario es una **estructura inalterable, preservada por una codificación lingüística fuertemente institucionalizada, por el modo de su transmisión, por el prestigio social de su valor estético**. Como cita, el lenguaje literario es lenguaje mostrado en su acto de funcionar como lenguaje en discurso, y **no sólo representa mundos posibles sino, también, lenguajes posibles**⁵¹.

⁴⁹ Es posible equiparar a la crónica periodística derivada del periodismo literario al de obra literaria, bajo esta premisa, un objetivo es elaborar discursos estéticos. Se entiende por estética todos aquellos principios de composición del discurso que le permiten alcanzar un efecto de belleza.

⁵⁰ Helena Beristáin. *Diccionario...Op.Cit.* p.211

⁵¹ El subrayado es mío. Graciela Reyes. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid. Ed. Gredos. 1984. p.38

El periodismo literario a través de las figuras retóricas alcanza a plenitud este principio estético para designar mundos y realidades posibles, como advierte Calvino, “en una obra literaria los distintos niveles de realidad pueden encontrarse y permanecer diferentes y separados, o bien fundirse, soldarse, mezclarse, encontrando armonía entre sus contradicciones o formando una mezcla explosiva”⁵². Mundos, realidades y niveles de realidades que, como advierte Reyes, se cimentan bajo el reconocimiento de un consenso público, pues fuera del mundo de la obra, nada existe.

Segundo, el uso de las figuras retóricas como elemento **persuasivo**, que sirve para establecer un vínculo con el lector con el objetivo de realizar la recreación escénica del hecho bajo dos propósitos, ya sea para conmoverlo (emoción) o convencerlo (razón), que la perspectiva y el punto de vista expuestos son los indicados.

Tercero, en el caso particular de la crónica de guerra las figuras retóricas sirven como un **mecanismo** discursivo de **denuncia** y **visibilización** de aquellos hechos que el cronista desea mostrar; **sugiriendo** al lector qué y cómo leer determinados aspectos de la realidad que configura en el hecho periodístico.

Es posible identificar en una sola obra una serie de figuras retóricas que, además de la función estética, cumplen diferentes propósitos, por ejemplo, la metáfora, es una figura recurrente y muy utilizada por su capacidad de capturar ideas complejas en pocas palabras. Sin embargo, como se verá en el último capítulo, en los trabajos de los autores que integran el corpus, el uso de una figura retórica en particular significa la forma de expresión que caracteriza su obra.

Hasta este punto, es posible señalar cómo, tanto las formas discursivas en composición con ciertas figuras retóricas contribuyen a la conformación del punto de vista que sobre los hechos, expone el cronista como autor. El perfil del autor, su habilidad y talento para seleccionar y combinar ambos recursos son la marca de su estilo, su huella. La *elocutio* o estilo, de acuerdo con Luis Alonso Schökel, es la capacidad de elección:

El estilo es una elección. La gramática no me da más que un sistema de posibilidades; cuanto más grande, mejor. Puedo dominar el vocabulario, atesorar innumerables giros

⁵² Italo Calvino. *Los niveles de la realidad en la literatura*. En *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona. Tusquets Editores, S.A. 1995. p.339

y no tener estilo. Entre todas las posibilidades, sólo algunas se realizan; el gusto decide en último caso; esta decisión o elección es el estilo.

Como el gusto es manifestación de la personalidad, se puede decir que el *estilo es el hombre*. Al hombre concreto le definen sus tendencias, conocimientos y aficiones; de ellas cristaliza el gusto y el gusto elabora el estilo: *el estilo es el hombre*⁵³.

En la elección de esta serie de posibilidades influye, además de la habilidad y talento del cronista, sus saberes tanto del hecho como de la lengua como sistema y en algunos casos, es posible identificar los modelos de escritura que influyen su estilo. El cronista como autor, posiciona un estilo, una marca expresiva que le es propia, por lo tanto cuando el lector acude al trabajo de cierta pluma sabe qué esperar en cuanto al tratamiento informativo, el manejo de fuentes, la exposición de datos, su valoración y explicación en la configuración discursiva del hecho; en resume es el estilo lo que hace único al autor y su trabajo pues “cada manera y estilo construye su propia realidad representada”⁵⁴, en síntesis, es la obra una extensión del autor donde su estilo es la marca de cómo transformó su experiencia en una obra.

El estilo se perfila como un espacio que incluye al de la razón, con un mayor número de dimensiones que ella y dispuesto a particularizarse con el de ella — como en el caso de los lenguajes técnicos— cuando voluntariamente renuncia al empleo de aquellas dimensiones que escapan a su control. Esa multiplicidad de dimensiones no es labor de un día y se consigue, por lo general, gracias a un laborioso y penoso crecimiento que comenzó a partir del día que la razón buscó la palabra justa para definir una sensación. Pero acostumbrado y ejercitado en el oficio de describir, de traducir en palabras las ideas que tiene en la cabeza, el escritor siente un día la necesidad de ampliar su campo de trabajo hacia una oscura zona de su razón en la que las ideas —si se puede llamar así— no se hallan claramente perfiladas, no se corresponden con las palabras del diccionario ni admiten una expresión con las formas normales del lenguaje. Entonces no se trata tanto de decantar aquellas impresiones con ayuda de una meditación que las introduzca en los canales usuales del pensamiento, para formularlas de una manera precisa, sino de inventar una película con la sensibilidad necesaria para ser impresionada por esas imágenes que escapan a las revelaciones de la razón. Pues bien, esa película la proporciona el estilo, **un instrumento que el escritor se ha visto obligado a confeccionarse para sacar a la luz todo lo que le bulle en la cabeza**. Un instrumento que con el ejercicio se complica, diversifica, se extiende y se independiza: de aquel juguete infantil que sirve para proporcionar la palabra que la voluntad busca

⁵³ Luis Alonso Schökel. *La formación del estilo*. España. Editorial <<Sal Terrae>>.1957.p.60

⁵⁴ Albert Chillón. *La palabra facticia...Op. Cit.* p.103

se convierte, a lo largo de una laboriosa evolución, en **una extensa red de información, conocimientos y métodos de trabajo**⁵⁵.

El perfil del autor define su estilo y la especialización en una materia y tema de trabajo (política, economía, sociales, cultura, deportes, etc.) o género (por ejemplo siguiendo con el caso de la crónica existe la taurina, deportiva, de viajes, de guerra, etc.) contribuye en la acumulación de una serie de saberes a lo largo de su trayectoria, mismos que le permiten posicionarse junto a su obra. Los ejemplos son numerosos como el del polaco Ryszard Kapuscinski, el alemán Günter Wallraff, los estadounidenses Truman Capote, Tom Wolfe, Joan Didion, los mexicanos Julio Scherer, Elena Poniatowska, los argentinos Tomás Eloy Martínez, Leila Guerriero y Martín Caparrós, el colombiano Gabriel García Márquez, el peruano Mario Vargas Llosa, el cubano José Martí, la bielorrusa Svetlana Alexievich⁵⁶ entre muchos otros nombres que podrían situarse dentro del periodismo de autor y que representan un canon. Cabe destacar que, si se realizará una lista de manera exhaustiva muchos escritores aparecerían en ella, infiltrando su estilo literario al trabajo periodístico⁵⁷.

Todos los recursos, tanto periodísticos como literarios, hasta aquí expuestos deben guardar una estrecha relación y armonía en la composición discursiva, pues de esta armonía depende la producción de sentido que toda obra debe guardar, como se expone a continuación.

⁵⁵ El subrayado es mío. Juan Benet. *La inspiración y el estilo*. Barcelona. Ed. Seix Barral, S.A. 1973. p.162

⁵⁶ En el año 2015 esta escritora y periodista bielorrusa ganó el premio Nobel de Literatura, sin embargo cabe destacar que toda su obra es primordialmente periodística, aunque en sus inicios escribió cuentos. Entre sus obras se encuentran *La guerra no tiene rostro de mujer* (1985); *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro* (1997); entre otras.

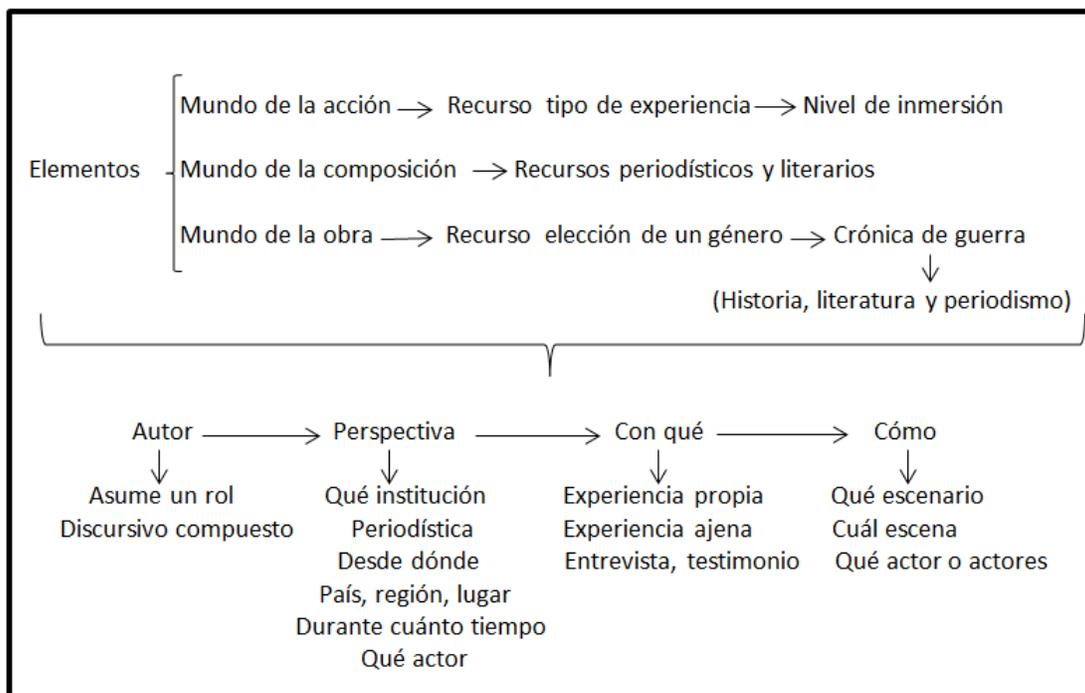
⁵⁷ Un ejemplo de estos escritores cuya labor se extiende al periodismo es la escritora mexicana Rosario Castellanos, su obra incluye: poesía, novela, ensayo literario y teatro. Asimismo, de 1963 a 1974 el periódico mexicano *Excélsior* publicó una serie de ensayos periodísticos sobre diversas temáticas, en dichos ensayos es posible identificar su estilo, mismo que atraviesa todo su trabajo, por lo cual es posible situarla dentro de la categoría de periodismo de autor. Al respecto véase: Ariadna Razo Salinas. *El discurso periodístico evocativo en los ensayos de Rosario Castellanos. Las implicaturas contextuales, guía del eje discursivo*. Tesis de Maestría en Comunicación. México. FCPyS/UNAM. 2008.

Cabe destacar, que muchos de estos escritores han visto en el periodismo una labor de igual rigor y prestigio que la literaria. En el caso de Gabriel García Márquez (premio Nobel de Literatura 1982), instituyó en junio de 1994 La Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano en Cartagena de Indias, Colombia; cuyo objetivo ha sido incentivar la vocación, ética y el desarrollo de un periodismo que integra los recursos literarios a través de talleres, seminario y charlas. Por su parte, Mario Vargas Llosa (premio Nobel de Literatura en 2010), fue galardonado en este 2016 con el premio Rey de España de Periodismo en su edición XXXIII y el Don Quijote, por el artículo "Cusco en el tiempo", publicado por el diario español *El País* el 11 de enero del 2015.

2.2 ELEMENTOS DE PRODUCCIÓN DE SENTIDO EN LA CRÓNICA DE GUERRA

Para que el lector pueda acceder al mundo que le es ofrecido en la obra (mimesis III), todos los elementos y los recursos (implícitos y explícitos) utilizados por el autor se han de complementar de manera armónica, con la finalidad de producir sentido. Del sentido depende que se concrete “aquello que el emisor ha querido expresar”⁵⁸. Hasta este punto, es posible identificar todos los elementos y los recursos utilizados en la crónica de guerra, como se muestran en el siguiente esquema:

Elementos y recursos de la producción de sentido



Como se aprecia en el cuadro y de acuerdo con lo planteado en el capítulo uno el primer elemento es el mundo de la acción, de éste, el autor obtiene el tipo de experiencia de acuerdo con el nivel de inmersión que experimentó del hecho. Del mundo de la composición, el autor escoge aquellos recursos tanto periodísticos como literarios para la configuración del hecho a través de un género, cuyos lindes estructurales marcan la pauta a seguir, de la

⁵⁸ Helena Beristáin. *Diccionario de... Op.Cit.* p.457

exitosa integración de estos dos mundos se producirá la obra que cobra forma a través de un género. Por su capacidad de registrar narrativamente el hecho, en el caso concreto de la crónica de guerra, se puede identificar cómo confluyen la historia, la literatura y el periodismo. En síntesis el mundo de la acción pertenece a la pragmática, mientras que el mundo de la composición a la creación, la estética y el estilo, sin embargo el primer mundo determina la expresión del segundo.

Para que estos mundos se complementen de manera armónica a fin de generar una producción de sentido, el autor, como eje rector del discurso y enunciador del mismo, toma una serie de decisiones de carácter operativo a saber:

- Asumir un rol discursivo dentro del mundo de la diégesis con la finalidad de organizar la composición del hecho periodístico.
- Seleccionar una perspectiva y con base en ella construir su punto de vista. En esta selección influye la institución periodística para la cual se realiza el trabajo, la ubicación del cronista (país, región y el lugar donde se realiza la acción), durante cuánto tiempo tiene la asignación y lo más importante, la perspectiva de qué actor será expuesta.
- Elegir una experiencia que represente las fuentes consultadas, puede ser la propia integrada con las ajenas, para expresarse a través del testimonio o la entrevista.
- Realizar una composición, en la cual la suma de todas estas decisiones ponga en escena discursiva el hecho a través de la representación de escenarios, descripción de escenas y presentación de los actores.

Sin la integración de todos los elementos y sus recursos la obra no sería más que una serie de informaciones y datos aislados e inconexos sobre el hecho, sin embargo, con cada toma de decisión el autor instaura un orden en la composición para dar cauce al sentido y junto con éste, generar una configuración discursiva del hecho que coloque en contexto los datos para relacionarlos entre sí, explicando las causas, efectos y crear un hilo conductor que posibilite seguir una trayectoria de la puesta en escena, en otras palabras, organizar un registro narrativo que permita generar un conocimiento sobre el hecho.

En palabras de Todorov, “si el sentido de cada elemento reside en su posibilidad de integrarse en un sistema que es la obra, ¿tendría esta última un sentido? Si se decide que la obra es la mayor unidad literaria, es evidente que la cuestión del sentido de la obra no tiene sentido. Para tener sentido la obra debe estar incluida en un sistema superior”⁵⁹. Es decir, la crónica de guerra, a su vez también cobra sentido cuando es insertada en un sistema superior, el de todos aquellos relatos y discursos historiográficos que versan sobre el mismo hecho contribuyendo así al conocimiento que existe sobre éste:

El carácter histórico o de una figura o de un evento histórico no sólo radica en que su existencia o acontecer afecte las relaciones y el posterior desarrollo de los hechos sociales, políticos, económicos o culturales de un grupo social sino también en el hecho de que tales hechos (y las figuras históricas vinculadas a ellos son “discursivados”, documentados e incorporados a la historiografía y pasan a formar parte del conocimiento colectivo. Tampoco es de olvidar que la trascendencia histórica de un evento o figura puede ser el resultado de la misma actividad historiográfica que los historiza y les confiere tal o cual trascendencia⁶⁰.

Por lo tanto, la versión que ofrece el autor se suma y cobra sentido en relación con lo ya dicho, pero también con lo que él desea expresar. Es así como, la primer decisión operativa y la más importante es el rol discursivo que asumirá, como se expone a continuación.

2.2.1 LAS TRANSICIONES DEL AUTOR

De acuerdo con Philippe Lejeune, el autor “es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso”⁶¹. En el caso de la crónica de guerra del periodismo de autor, se reconoce en el **nombre** y la **firma** del cronista al responsable de configurar discursivamente tanto la experiencia del hecho periodístico, su significado histórico en un momento determinado, así

⁵⁹ Tzvetan Todorov. *Las categorías del relato literario*. En *Análisis estructural del relato*. México. Ediciones Coyoacán. 2004. P.162

⁶⁰ María Cristina Pons. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México. Siglo XXI. 1996. p.57

⁶¹ Philippe Lejeune. *El pacto autobiográfico*. En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e Investigación documental*. España. Ed. Anthropos.1991. p.51

como el origen y eje rector de la enunciación, pues “**en ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos autor**: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a **una persona real**, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito”⁶².

En síntesis, designar a un autor es reconocer no solo un nombre (rúbrica) sino también al sujeto productor y responsable de la obra. Por lo tanto, en la figura del autor existe una multiplicación del sujeto de la escritura que responde a cada una de las etapas de su producción:

Lo que el autor pone en juego al escribir no es más que una proyección de sí mismo, que puede ser la proyección de una parte verdadera de sí mismo o la proyección de un yo ficticio, de una máscara. Escribir supone en cada momento la elección de una actitud psicológica, de una relación con el mundo, de **una impostación de voz**, de un conjunto homogéneo de medios lingüísticos, de datos de la experiencia y de fantasmas de la imaginación: un estilo, en suma. El autor es autor porque tiene un papel, como un actor, y se identifica con una determinada proyección de sí mismo en el momento en que escribe⁶³.

Con base en esta premisa, y retomando la propuesta hecha por Gemma Casamajó para la construcción de una teoría de la autoría en el relato periodístico escrito⁶⁴, es posible disociar al autor como sujeto de la enunciación en tres figuras: autor empírico, autor implícito y narrador.

Como autor empírico, y de acuerdo a lo expuesto en el apartados 1.1 La configuración del hecho social, mimesis óptica y 1.2 Proceso de prefiguración del hecho mimesis I; el cronista participa de los hechos de acuerdo a una serie de rutinas y prácticas periodísticas que determinan el tipo de experiencia e información que obtiene de acuerdo a su nivel de inmersión y acceso a las fuentes, es decir la inventio. Es este sujeto de carne y hueso quien actúa en el mundo de la acción y la pragmática es el origen de la escritura, quien, como indica Lejeune, se le reconoce como una instancia extratextual.

⁶² El subrayado es mío. *Ibidem* p.51

⁶³ El subrayado es mío. Italo Calvino. *Los niveles de realidad...Op.cit.* pp. 346-347

⁶⁴ Gemma Casamajó i Solé. *Les veus del ventríloc. Proposta de fonamentació teòrica i metodològica per a l'estudi de la presència de l'autor en el relat periodístic.* Bellaterra, julio 2016 (inédita).

El autor empírico, inevitablemente subjetivo, dado que no puede reproducir la realidad sino representarla, siempre está presente en todo relato periodístico, mostrándose, pero, de manera diferente según la modalidad del discurso. Así, mientras los géneros de carácter informativo -como la noticia- se presentan como un espacio de eliminación de la presencia del yo; los géneros más alejados de la retórica de la objetividad -como la crónica y algunas modalidades de reportaje y entrevista-, cultivan un estilo individual que forman parte del propósito mismo del enunciado⁶⁵.

Si el autor empírico, como ya se dijo, representa esta instancia extratextual, el autor implícito es el resultado de la transformación del autor real en una versión de sí mismo dentro de su obra, como define Booth, “este autor implícito es siempre distinto del <<hombre real>>, cualquiera que supongamos que sea, el cual crea una versión superior de sí mismo, <<un segundo yo>>, a medida que crea su obra”⁶⁶.

El cronista como autor implícito toma una serie de decisiones operativas para organizar el mundo de la diégesis, a partir de éstas dispone el terreno de la obra, la dispositio y elocutio:

Este autor que el texto implica se manifiesta mediante elecciones lingüísticas y técnicas de estilo, y en la ideología que sustentan esas elecciones y conforman los temas y resolución de los conflictos. La coherencia de una obra depende, en última instancia, de la nitidez del autor implícito, de la convicción con que sus normas organicen y ejecuten, del poder con que las imágenes nos obliguen a actos de conocimiento, nos ofrezcan revelaciones o nos sugieran lo indecible⁶⁷.

La importancia de distinguir entre el autor empírico y el autor implícito radica en que, como autor empírico guarda una coherencia en su actuar, sus valores y creencias como un sujeto adscrito a una sociedad determinada y a una institución periodística para la cual labora y publica, es decir, como sujeto social siempre es el mismo. Por el contrario, como autor implícito se sujeta a las reglas del género que ejecuta, la cantidad y calidad de información de la que dispone, la intención comunicativa que desea manifestar de acuerdo con la naturaleza del hecho que cubre y la experiencia que tuvo del mismo. El autor empírico siempre será el mismo, el autor implícito, este segundo yo, se construye en función de cada una de sus obras.

Como autor implícito, “se trata, pues, de una realidad intratextual (...) que rigen el funcionamiento de lo relatado y, consiguientemente, su interpretación”⁶⁸. Este autor implícito

⁶⁵ *Ibíd*em pp.7-8

⁶⁶ El subrayado es mío. Wayne C. Booth. *La retórica de la ficción*. Barcelona. Ed. Antoni Bosch, S.A.1978. p.143

⁶⁷ Graciela Reyes. *Polifonía textual...Op.Cit.* p.104

⁶⁸ Antonio Garrido Domínguez. *El texto narrativo*. Madrid. Ed. Síntesis.1996. p.116

cuyo principal objetivo es dirigir el campo de acción que es la obra no se presenta como tal, sufre una tercera transición; ante la necesidad de representar el hecho discursivamente asume un rol discursivo como narrador, en palabras de Helena Beristáin:

En el narrador se revelan necesariamente los conocimientos del autor de la enunciación, es decir, de quien realiza la actividad comunicativa; su saber acerca del mundo, de la historia, del asunto de que trate, de las convenciones sociales, de las convenciones literarias (combinaciones métricas o géneros, por ejemplo) ya sea que las respete o las transgreda, de sus motivaciones y **su propio papel como narrador y de sus propias intenciones y conjeturas con respecto al lector**⁶⁹.

Como narrador se manifiesta la presencia del autor empírico e implícito a nivel textual, pues establece una relación directa con el lector, como advierte Reyes, “el narrador no solamente ha de ser veraz, sino que ha de dar toda la información necesaria para que el lector reconstruya el mundo narrado”⁷⁰, el éxito de esta interacción depende de su eficacia como narrador.

Hasta aquí es posible establecer las transiciones del autor en cada una de las fases que comprenden la configuración del hecho periodístico en obra, como se resume en el siguiente cuadro:

Transiciones del autor

1 Autor Empírico	2 Autor Implícito	3 Narrador
Mimesis I Mundo de la acción	Mimesis II Mundo de la composición	Mimesis III Obra
Extratextual	Intratextual	Textual
Inventio	Dispositio y Elocutio	Dispositio Elocutio

Cabe acotar que, en el caso particular del periodismo de autor, en las múltiples transiciones que sufre no se desdibuja, pues como advierte Gemma Casamajó se hace casi

⁶⁹ El subrayado es mío. Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario*. México. Limusa/UNAM. 2003.p.114

⁷⁰ Graciela Reyes. *Polifonía textual...Op.Cit.* p.93

imposible disociar el autor empírico del autor implícito y del narrador, sobre todo en un género como la crónica, cuya intención primordial es **expresar la experiencia personal del cronista en su calidad de autor**, por lo que, “el periodista construye, entonces, una obra personal adobada con la calidad singular de la propia mirada sobre el mundo -mirada que, a veces, adquiere un propósito deliberadamente **autobiográfico**; es decir, no sólo se afirma la marca inconfundible de un autor sino que, además, este **incita al lector a que relacione el narrador con el individuo que escribe**”⁷¹.

Esta identidad patente de nombre que se establece entre el autor empírico, implícito y narrador por parte del lector, es a lo que llama Lejeune pacto autobiográfico. “El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del *autor* sobre la portada”⁷², como es el caso deliberado en la crónica de guerra del periodismo de autor.

Sin embargo, el lector entra en contacto directo con un narrador, quien es el encargado de revelar el mundo configurado en la obra. Para este propósito, el autor implícito elige el tipo de narrador en función de “su capacidad informativa y en el modo de introducir nuevos datos dentro del relato”⁷³. Con base en la experiencia y el manejo de fuentes, en la crónica de guerra es posible identificar los siguientes tipos de narrador:

- **Protagonista:** Si el eje de composición es su experiencia, vivencias, emociones, impresiones, valoraciones y cúmulo de saberes personales.

Como protagonista, la fuente de información depende exclusivamente de él, siendo la primera persona del singular (yo lo vi, yo fui, yo estaba ahí, etcétera) el indicador de su presencia y acciones. También, existe un yo inclusivo, a través de la primera persona del plural, nosotros, (estábamos ahí, corrimos rápidamente, escuchamos los sonidos) cuando las acciones que desarrolla son producto de la experiencia colectiva.

Si su intención comunicativa es apelar a la razón, de su experiencia extrae todos aquellos datos que le permiten fundamentar su postura; si la intención es apelar a la emoción, establece empatía con el lector exponiendo las propias (miedo, sorpresa,

⁷¹ El subrayado es mío. Gemma Casamajó i Solé. *Les veus del ventrilloc... Op.Cit.* p.17

⁷² Philippe Lejeune. *El pacto autobiográfico... Op.Cit.* pp.52-53

⁷³ Antonio Garrido Domínguez. *El texto narrativo. Op.Cit.* p.106

aversión, ira, alegría o tristeza) en función de lo experimentado. En ambas posturas, la garantía es la experiencia personal.

- **Testigo:** Si el eje de composición es la experiencia de los actores involucrados en los hechos (ya sea que ellos las causen o padezcan) y su presencia le permite observar el hecho.

Como testigo, su primer fuente de información es lo observado; la segunda es el testimonio ajeno de los protagonistas o los testigos del hecho, por lo que, este tipo de narrador oscila entre el testimonio propio y el ajeno, siendo la primera persona del singular la que indique si el testimonio es propio (yo lo vi, yo lo escuché, yo estaba presente) o la tercera persona del plural si se refiere al testimonio ajeno (ellos me dijeron, ellos me llevaron, ellos estaban cuando sucedió, etcétera).

Si su intención comunicativa es apelar a la razón, como testigo da fe de lo acontecido a través de los datos producto de su observación (yo estuve ahí, yo lo vi, etcétera), si la intención comunicativa es apelar a la emoción, puede recurrir a las emociones de los testigos. La garantía es la experiencia personal como testigo y el testimonio de aquellos con los que convivió y fueron protagonistas o testigos del hecho.

- **Narrador compuesto:** Si el eje de composición es la experiencia (vivencias, emociones, impresiones, valoraciones y cúmulos de saberes), más su testimonio (lo que observó o le dijeron que pasó) sobre los hechos, asume un rol de **protagonista-testigo**.

Como protagonista-testigo la fuente de información es él a partir de su experiencia que se divide en dos: como sujeto de la acción (ya sea que la desarrolle o la padezca) y como testigo ocular. Asimismo, este testimonio puede abarcar el del resto de los testigos con quienes interactuó.

Esta combinación, le permite transitar del yo al nosotros o ellos, es decir, se ubica como un yo dentro de la composición cuando es protagonista, nosotros cuando es protagonista junto con los demás actores del hecho. Mientras que el ellos trae al mundo de la composición el testimonio de los demás.

La fuente de información descansa en él y el resto de los actores, por lo que se da un manejo de múltiples fuentes. Si la intención comunicativa es apelar a la razón, complementa su información con el testimonio ajeno. Si la intención comunicativa es apelar a la emoción, puede establecer empatía con el lector a través de las emociones propias y ajenas. Inclusive, esta clase de narrador establece una empatía emocional con los actores que son sus testigos y hacerla extensiva al lector (podía sentir su dolor, experimente la misma tristeza, el miedo nos unió en ese momento, etcétera). La garantía que ofrece es la experiencia propia más la ajena.

En resumen, el tipo de experiencia, la fuente y la información obtenida condicionan el tipo de narrador, quien acude a todas las lindes por las cuales transita la experiencia, pues:

El hombre, o cuenta **lo que ha vivido**, o cuenta **lo que ha presenciado**, o cuenta **lo que le han contado**, o cuenta **lo que ha soñado**. Aunque lo más frecuente es que componga sus historias con elementos extraídos de los cuatro montones, y precisamente de la gracia y el talento para hacer la mezcla depende su éxito como narrador.

Pero tanto si cuenta lo que ha vivido como si cuenta lo que ha visto, lo que ha soñado o lo que le han contado, el narrador, unas veces de forma consciente y otras inconsciente, está tomando sustancia para su cuento de otro perenne y subterráneo manantial en el que todos bebemos desde temprana edad: el de la literatura existente antes de que él se pusiera a contar y a cuyas resonancias jamás escapa. Es decir, el narrador, en cualquiera de los casos, acomoda su relato a modelos propuestos por lo que ha leído⁷⁴.

El tipo de narrador conlleva forzosamente a la elección de una **perspectiva** y en consecuencia a la construcción de un **punto de vista**. Por lo tanto la selección de la experiencia, la fuente y su uso no es arbitraria, si bien está en función de la intención comunicativa, también se encuentra en relación a la naturaleza del hecho, el escenario en que se desarrolla la acción y sus actores, como se expone en el siguiente apartado.

⁷⁴ El subrayado es mío. Carmen Martín Gaité. *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)*. Madrid. Ediciones Siruela, S.A. 2009. p.61

2.2.2 LA PUESTA EN ESCENA: ESCENARIO Y ACTORES

Como se expuso en el apartado anterior, la función del autor implícito consiste en hacer una composición del hecho periodístico, para lo cual decide, selecciona y dispone para su puesta en escena discursiva de: escenarios, actores y acciones. Es de considerar que, la naturaleza del hecho determina el tipo de escenario, los actores involucrados así como las acciones que intervienen en la puesta en escena discursiva.

Como se ha expuesto, para que un hecho sea identificado, seleccionado y valorado de interés general por las instituciones periodísticas, éstas demandan cumpla con los criterios de lo noticioso-noticiable. Por el impacto social, político y económico así como su espectacularidad los conflictos sociales⁷⁵ invariablemente se encuentran dentro de la agenda informativa. Es posible establecer una tipología de conflictos sociales que van desde luchas por razones de: clase, raza, religión, desigualdad, pobreza, etcétera entre grupos de una misma sociedad y nación; disputas por independencia, revoluciones, conquistas, golpes de estado, dictaduras dentro de una nación o dos naciones; hasta contiendas entre naciones o un grupo de naciones por diversos intereses económicos y políticos que desencadenan guerras a escala mundial.

Independientemente de su naturaleza y causa, es posible agrupar estos conflictos como hechos periodísticos de carácter **bélico**, siendo la crónica de guerra el género que con mayor frecuencia los registra. Para su puesta en escena discursiva, el **escenario** dentro del cual se desarrolla la acción suelen ser las zonas devastadas por el conflicto que van desde los campos de batalla (durante las batallas o después de éstas), los pueblos en ruinas, los hospitales, hasta los campamentos de la milicia. El escenario depende de los lugares a los que tuvo **acceso** el cronista durante el tiempo que cubrió el hecho.

Como se expuso en el primer capítulo, en la configuración de un hecho social intervienen una serie de **actores** que participan en el desarrollo de los mismos, en el caso del hecho bélico los actores pueden ser: víctimas, victimarios, autoridades, población civil, líderes de los movimientos, grupos de choque, instituciones gubernamentales, países, etcétera. Cada

⁷⁵ El conflicto siempre ha estado presente en el mundo de lo social, formando parte de su desarrollo a lo largo del tiempo; el "conflicto social es una relación entre dos o más partes que (o cuyos portavoces) creen tener metas incompatibles", es decir, siempre que existan dos o más grupos cuyas metas son incompatibles y se ejerza coerción por parte de un grupo para imponer un orden en específico sobre el otro, habrá un conflicto social. Louis Kriesberg. *Sociología de los conflictos sociales*. México. Ed. Trillas.1975. p.32

una de las acciones que desempeñan estos actores antes, durante y después del conflicto, queda registrada en documentos, discursos, declaraciones, testimonios y objetos oficiales o marginales⁷⁶. Tanto los actores como los registros de sus acciones, son una fuente informativa, que permite presentarlos y situarlos dentro de determinados escenarios. Asimismo, como se ha expuesto el cronista es un actor dentro del conflicto y una fuente de información.

En resumen, el conflicto social es el escenario donde cualquiera de estos actores desarrolla una serie de acciones dentro del hecho. Asimismo, es posible situar tres tipos de actores en los conflictos sociales: los que están en el sistema, los que están en contra del sistema y el cronista de guerra. Cada uno de estos actores, como se expuso en el primer capítulo, dada su posición física y emocional con respecto a su participación en el conflicto, posee una **perspectiva**, Ortega y Gasset explica que, “la realidad cósmica es tal, que solo puede ser vista bajo una determinada perspectiva. *La perspectiva en uno de los componentes de la realidad*. Lejos de ser su deformación, es su organización”⁷⁷.

El escenario donde se encuentran situados, la experiencia y el rol que cada uno de los actores asume en el desarrollo de los hechos, son los factores a partir de los cuales configuran su experiencia del hecho y en consecuencia, como indica Ortega y Gasset, su perspectiva. El autor puede acudir a cualquiera de los actores como fuente informativa de acuerdo con, su intención comunicativa, el punto de vista que construye y los aspectos del hecho que desea visibilizar, pues estos dependen de “la percepción que de ellos tiene **quien** los cuenta”⁷⁸.

Por ejemplo, los actores que se encuentran dentro del sistema ofrecen la perspectiva oficial de los hechos, misma que contribuye a la construcción de las historias nacionales o las versiones oficiales. De lado contrario, quienes están en contra del sistema y representan el contrapunto, la resistencia o disidencia tienden a denunciar las omisiones del sistema. Por último, la percepción del cronista de guerra puede ser con el sistema, contra el sistema o ambas.

⁷⁶ Se define como marginal a toda la información que está por fuera de las fuentes reconocidas como oficiales.

⁷⁷ José Ortega y Gasset. *El tema de nuestro Tiempo. La rebelión de las masas*. México. Ed. Porrúa. 1985. p.41

⁷⁸ El subrayado es mío. Tzvetan Todorov. *Las categorías del relato literario* En *Análisis estructural del relato*. México. Ediciones Coyoacán. 2004. p.183.

Como Ortega y Gasset advierte, “la divergencia entre los mundos de dos sujetos no implica la falsedad de uno de ellos. Al contrario, precisamente porque lo que cada cual ve es una realidad y no una ficción, tiene que ser su aspecto distinto de que otro percibe. Esa divergencia no es contradicción, sino complemento”⁷⁹. Es posible convocar a la divergencia en la crónica de guerra, pero siempre bajo el mismo objetivo, mostrar un punto de vista.

2.3 LA CONSTRUCCIÓN DEL PUNTO DE VISTA

Paul Ricoeur advierte, “el punto de vista responde a la pregunta: ¿Desde dónde se percibe lo que se muestra por el hecho de ser narrado?”⁸⁰; es decir, desde que posición física y emocional se experimenta, observa y narra el hecho. Con base en esta premisa y como se ha expuesto a lo largo de esta investigación, la percepción de los hechos que es la base de construcción del punto de vista se forja desde la hechura misma del hecho y se pone de manifiesto explícitamente en la obra.

Retomando lo expuesto en el apartado, 2.2.1 Las transiciones del autor, es posible identificar cómo el autor fragua y decide en cada etapa de la configuración del hecho periodístico la construcción del punto de vista.

Primero, como autor empírico cubre el hecho periodístico. Esta acción le obliga a situarse en una posición física (lugar y tiempo determinado) para acceder al mismo. En el caso del cronista de guerra, el lugar (campo de batalla, hotel de prensa, pueblo afectado, cuartel militar, campo de refugiados, etc.), le ofrece una perspectiva del hecho, sus experiencias también se encuentran en función de los sujetos que se encuentran en el lugar. Por ejemplo si cubre el hecho desde un campo de refugiados experimenta el hecho desde las víctimas, si cubre desde un campo militar cubre el hecho desde una posición oficial y de Estado, si cubre desde el lado combatiente (insurgentes, guerrilleros, etc.) tiene el punto de vista de los disidentes.

Esta elección conlleva, forzosamente el tipo de experiencia de acuerdo a su nivel de inmersión, el tiempo que permanece en el lugar y los sujetos que se encuentran junto con él y que representan su fuente de información.

⁷⁹ José Ortega y Gasset. *Op. Cit.* p.42

⁸⁰ Paul Ricoeur. *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción.* México. Ed. Siglo XXI. 2008. p.531

Segundo, como autor implícito con base a su experiencia sobre el hecho, las fuentes a las que tuvo acceso así como a la información de la que dispone, decide la perspectiva o perspectivas a través de la cuales se coloca en escena discursiva el hecho. Esta selección supone la representación en un escenario (lugar y tiempo), a través de una escena o serie de escenas (acciones) y con determinados actores (los sujetos en su calidad de personajes, para lo cual se les dota de una identidad ya sea física, psicología o ambas). Estas decisiones de carácter operativo para la configuración de la diégesis, obedecen su intención comunicativa (apelando a la razón o emoción del lector), lo que desea visualizar y denunciar sobre el hecho.

Tercero, como narrador a partir del rol discursivo que asume será la perspectiva a través de la cual narra lo acaecido, asimismo este rol marca la interacción con el lector. Como protagonista la percepción de lo sucedido siempre será personal con base en su experiencia, emociones, impresiones, etcétera. Si el rol discursivo que asume es de testigo da cuenta de lo sucedido a partir de diversas perspectivas, lo que él atestiguó (propia), a través de lo que otros dijeron que pasó (ajena). Si asume un rol compuesto (protagonista-testigo) convoca a una serie de perspectivas que se encuentran en función de lo narrado.

En consecuencia, “el estudio de la noción de punto de vista puede ser incorporado al de la configuración narrativa”⁸¹, tomando este como una “poética de la composición”⁸², pues la construcción del punto de vista reside en la selección y combinación de perspectivas que reflejen la realidad tal y como es percibida desde sus determinadas circunstancias. La originalidad en la construcción del punto de vista dentro de la obra, reside en: la capacidad de cambiar, combinar o anteponer perspectivas disímiles en armonía con la intención comunicativa que persigue la obra, y dos, el estilo del autor para la puesta discursiva del hecho, “el estilo pierde aquí el carácter ornamental para convertirse en un elemento central en la relación entre lenguaje y pensamiento. El estilo, pues, entendido como proceso de singularización y especificación, **determina un modo de situarse ante la realidad**. De aquí se desprende un principio estético y epistemológico trascendente”⁸³.

⁸¹ *Ibidem* p.523

⁸² *Ibid.* p.522

⁸³ El subrayado es mío. Gemma Casamajó i Solé. *Les veus del ventriloc... Op.Cit.* pp.110-111

Sin una compatibilidad de percepciones difícilmente la construcción del punto de vista sería verosímil, por lo tanto en su construcción el autor atiende la credibilidad, coherencia, consistencia y congruencia⁸⁴:

- Credibilidad, el autor recurre a la garantía que ofrece su experiencia y la información que obtiene sobre el hecho para que su obra sea verosímil.
- Coherencia, el autor en la composición de la obra ofrece elementos de prueba que le permiten demostrar que la interpretación del hecho y su valoración son lógicos para reforzar así el punto de vista que expone.
- Consistencia, el autor expone una continuidad en su punto de vista sobre los hechos, es decir, si el diarismo es el primer nivel de composición donde se expone su postura, en el segundo nivel de composición de la obra esta postura y punto de vista se refuerzan con nuevos elementos e información.
- Congruencia, toda la información y datos expuestos son pertinentes de acuerdo con la intención comunicativa que persigue.

Asimismo, “el punto de vista toma cuerpo, en primer lugar, en el plano de lo *ideológico*, en el de las evaluaciones, en la medida en que una ideología es el sistema que regula la visión conceptual del mundo de la obra en todo o en parte”⁸⁵. En este sentido, el perfil del autor se suma al perfil de la institución periodística como se expuso en el primer capítulo, pues, “el periodista y el medio para el que trabaja son quienes deciden qué información llega a los lectores. Después de un proceso de selección y jerarquización, donde habrá datos que se omiten y otros que se destacan, el periodista y el medio también decidirán qué tanto se involucran al contar la historia. Es evidente que las decisiones del reportero no pueden estar desligadas de la orientación de la empresa para la que trabaja”⁸⁶.

⁸⁴ Álvaro Rodríguez Carballeira, expone las 4C de la comunicación persuasiva, mismas que se toman y se aplican a la crónica, puesto que se parte del principio de persuadir al lector sobre el punto de vista que se le expone. En *El lavado de cerebro. Psicología de la persuasión coercitiva*. España. Boixareu Universitaria. 1992. pp.13-16

⁸⁵ Paul Ricoeur. *Tiempo y Narración II... Op. Cit.* p.523

⁸⁶ María de Lourdes Romero Álvarez. *El punto de vista en los relatos periodísticos. Propuesta metodológica de análisis*. En: *Espejismos Mediáticos. Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*. México. UNAM/FCPyS. 2009. p.21

En síntesis, existe un perfil del autor que se compagina con el perfil de la institución periodística en el primer momento de la composición que significa el diarismo. A estos perfiles se suma el de la casa editorial que hace posible el segundo proceso de composición cuyo producto es el libro. En el caso del libro, la construcción que el autor realizó para el diarismo se refuerza a la luz de la información extra que proporciona al lector en el libro.

En el siguiente apartado se presenta el corpus de investigación, los criterios de selección y construcción del mismo, los autores y sus perfiles, así como los hechos bélicos sobre los cuales versan sus crónicas.

CAPÍTULO 3.

LA CRÓNICA DE GUERRA DEL PERIODISMO DE AUTOR COMO OBJETO DE ESTUDIO

La musa

*Cuando aguardo su llegada por las
noches, pareciera que la vida pende
de un cabello.*

*¿Qué son los honores, la juventud, la
libertad, ante la dulce huésped con
su flauta en la mano?*

*Y entra, me mira fijamente y me
quita la manta le digo:
“¿Fuiste tú la que le dictó a Dante las
páginas del Infierno?”
Y responde: “Yo”*

Anna Ajmátova

*Toda guerra es un juego sucio
que persigue un relato claro.*

Andrés Hispano

De acuerdo con lo expuesto en el capítulo anterior, se considera a la crónica como un género periodístico donde existe una interacción de recursos expresivos tanto periodísticos como literarios que dada la temática prevaeciente en el objeto de estudio, pueden integrarse como crónicas de guerra y la especialización en la cobertura de este tipo de hechos hace de sus autores una línea de trabajo.

Esta línea de trabajo implica una experiencia, una indagación en el lugar de los hechos (documental y de campo) sobre los países cuyos hechos bélicos son motivo de la crónica, sus condiciones históricas, socio-políticas y contextuales. Cada uno de los autores ofrece a través de sus crónicas una versión personal, un punto de vista sobre el hecho bélico, y que de acuerdo con su estilo, recurre a ciertos recursos expresivos para hacer esta labor. Para el estudio de la crónica de guerra del periodismo de autor, como objeto de estudio, se construyó un corpus a partir de trabajos periodísticos que cubrieran los siguientes criterios de selección:

- Crónicas de guerra cuyo primer proceso de composición se desprende de las rutinas y prácticas que establecen las instituciones periodísticas y que fueron publicados por éstas.
- Crónicas que son retomadas en un segundo proceso de composición por sus autores en una obra atemporal como es el libro; cuando el hecho ha concluido y forma parte de la historia, este tipo de trabajo permanece como un producto cultural que es un referente tanto del autor como del hecho bélico.
- Crónicas de guerra de autores que cubren hechos ajenos y lejanos geográficamente a su realidad cultural y país de origen pero se vuelve cercano por su línea de interés y trabajo.
- Crónicas cuya experiencia son la garantía de verosimilitud y veracidad en la configuración discursiva del hecho bélico por parte de sus autores.
- Crónicas de guerra cuyos autores son reconocidos como periodistas, es decir, sujetos que forjaron su carrera y posicionamiento a través de instituciones periodísticas.
- Crónicas de guerra que son un modelo de construcción discursiva del hecho bélico del periodismo de autor.
- Crónicas de guerra donde los autores ofrecen perspectivas diferentes para fundamentar su punto de vista.

Con base en los criterios antes expuestos, en el siguiente cuadro se expone el corpus en donde se enumera a los autores, su nacionalidad, la institución periodística a la cual se encontraban adscritos, el país y el año, las obras derivadas de este trabajo, la editorial y año de publicación, el hecho bélico y los años en los que se desarrollaron:

OBRAS QUE COMPONEN EL CORPUS

AUTOR NACIONALIDAD ROL¹	INSTITUCIÓN PERIODÍSTICA AÑO	OBRA EDITORIAL PAÍS-AÑO	HECHO BÉLICO AÑOS
Michael Herr Estadounidense Corresponsal	<i>Esquire</i> Estados Unidos 1967	<i>Despachos de Guerra</i> Ed. Anagrama Barcelona-España 1977	Guerra de Vietnam 1967-1968
Oriana Fallaci Italiana Corresponsal	<i>L'Europeo</i> Italia 1967-1968	<i>Nada y así sea, Capítulo XI</i> Ed. Noguer Barcelona-España 1969	Masacre estudiantil en México 1968
Alma Guillermoprieto Mexicana Corresponsal	<i>The Washington Post</i> Estados Unidos 1981-1982	<i>Desde el país de nunca jamás</i> Ed. Debate México 2011	La masacre del Mozote El Salvador 1981-1982
Anna Politkovskaya² Rusa Periodista	<i>Nóvaya Gazeta</i> Rusia 1999	<i>La deshonra Rusa</i> Ed. RBA Libros Barcelona-España 2003 <i>Terror en Chechenia</i> Ediciones del Bronce Barcelona-España 2003	Segunda Guerra Chechena 1999-2004

¹ Generalmente se denomina como corresponsal de guerra a quienes cubren esta fuente informativa, sin embargo en el caso de los autores que componen el corpus no todos se asumen discursivamente como corresponsales de guerra puesto que, en algunos casos era la primera vez que desempeñaban ese rol por lo que se posicionan como periodistas.

² En el caso de Anna Politkovskaya se recurre a dos de sus obras puesto que entre ellas se establece una intertextualidad, pues existen hechos que son remitidos y retomados con mayor amplitud de un libro a otro.

<p>Jon Lee Anderson Estadounidense Corresponsal</p>	<p><i>The New Yorker</i> Estados Unidos 2011</p>	<p><i>La herencia colonial y otras maldiciones.</i> <i>Cartas desde Libia.</i> <i>Hijos de la revolución.</i> <i>¿Puede un ejército de chusma civil derrocar a un dictador?</i> Ed. Conaculta / Sexto Piso México 2012</p>	<p>Revolución en Libia 2011</p>
<p>Témoris Grecko Mexicano Corresponsal</p>	<p><i>Proceso</i> <i>El Universal</i> México <i>La Nación</i> Argentina <i>El periódico de Catalunya</i> España 2013</p>	<p><i>Canás. Francotiradores de la Siria rebelde</i> Editado por Cuadernos Doble Raya Gran Bretaña 2013</p>	<p>Guerra Civil en Siria 2011-2013</p>

El corpus está compuesto por el trabajo de seis autores, quienes son un referente periodístico tanto de su trabajo como de los hechos que cubren. El trabajo de los autores seleccionados, se desprende de una institución periodística como se muestra en la segunda columna. Dichas instituciones fueron las encargadas de establecer las rutinas y procesos de producción en el primer momento de composición del material publicado bajo su auspicio. Asimismo, como se explicó en el primer apartado de esta investigación, el perfil de la institución es el primer filtro informativo que moldea el producto a través de su política de contenido y línea editorial. A continuación se presenta cada una de las instituciones periodísticas que originaron los trabajos comprendidos en el corpus:

- *Esquire* revista estadounidense fundada en 1933, desde sus inicios marcó tendencia al albergar entre sus plumas a celebres escritores. En los años sesentas tomó como bandera el Nuevo Periodismo norteamericano³, por lo que,

³ Cabe señalar que esta corriente se refiere al periodismo realizado en Estados Unidos a partir de la publicación del libro de Tom Wolfe *Nuevo Periodismo*, cuya introducción es una especie de presentación donde se enlista

entre 1969 y 1976 su editor Gordon Lish impulsó la carrera de varios escritores y talentos jóvenes como Michael Herr.

- *L'Europeo*, revista italiana fundada en 1945, con una periodicidad semanal, su formato innovador aunado a su contenido (noticias, política y arte) independiente y liberal hacen de la publicación un éxito en ventas, entre 1966 y 1976 se consolida como la publicación italiana más importante de su época. Desde sus inicios contó con la participación de Oriana Fallaci quien fuera su corresponsal en New York. Después de una serie de cierres temporales, llega a su fin de manera definitiva en 2013.
- *The Washington Post*, periódico estadounidense fundado en 1877, se caracteriza por ostentar en sus contenidos una ideología liberal. A inicios de los años setenta cobra fama mundial al destapar el escándalo de Watergate⁴. Los trabajos publicados por este periódico le han valido a sus plumas premios como el Pulitzer⁵ y Reconocimientos de la Asociación de la Casa Blanca para Fotógrafos de Noticias, entre otros.
- *Nóvaya Gazeta*, diario independiente ruso fundado en 1993, tanto su política de contenidos y su línea editorial se inclinan por la elaboración de trabajos de investigación, crítica y denuncia sobre asuntos políticos y sociales en contra del gobierno ruso. Su política crítica y liberal en sus trabajos de investigación y denuncia le ha valido a la publicación la vida de seis periodistas.
- *The New Yorker*, revista semanal estadounidense fundada en 1925. Su contenido alberga reportajes de investigación, ensayos, críticas, artículos,

sus características. El libro es una compilación de los trabajos realizados por Rex Reed, Terry Southern, Nicholas Tomalin, Barbara L. Goldsmith, Norman Mailer, Joe McGinnis, John Gregory Dunne y Wolfe.

⁴ El escándalo Watergate fue un caso político de acoso, corrupción y pérdida de documentos encubierto por la administración del presidente Richard Nixon, una vez que la investigación fue publicada por el periódico el Congreso de Estados Unidos inició una investigación que orilló al presidente a renunciar a su cargo en 1974.

⁵ En 1917 se funda el premio Pulitzer en Estados Unidos bajo el auspicio del editor Joseph Pulitzer. Desde entonces se otorga anualmente en 21 categorías que comprenden periodismo impreso, periodismo en línea, literatura y composición musical.

reportajes, etc. Es uno de los medios de mayor prestigio a nivel mundial, que ha contado con acreditados editores y columnistas a lo largo de su historia como Truman Capote, Woody Allen, Hannah Arendt, Joan Didion, Joseph Mitchell, Susan Sontag, solo por citar algunos. La publicación posee la figura del verificador, persona encargada de confirmar que todos los datos citados en los trabajos publicados sean fidedignos, lo que ha dotado a la publicación de una gran reputación entre sus lectores y el gremio periodístico. Al igual que *The Washington Post*, asume una postura que parte de una ideología liberal.

- Si bien el primer filtro informativo del trabajo de Témoris Grecko no es un solo medio, sino varios como El periódico mexicano *El Universal*, el semanario *Proceso*, el periódico argentino *La Nación*, y el español *El periódico de Catalunya*, todos comparten una política de contenidos y línea editorial similar, cuando se revisan sus páginas editoriales, donde se asumen como de centro izquierda o totalmente de izquierda.

Cabe destacar, que en la mayoría de los trabajos existe un periodo de tiempo que va desde meses hasta años entre su publicación en el diarismo y el segundo proceso de composición como libro bajo el auspicio de una casa editorial. En el formato libro, las crónicas se presentan como una versión recuperada y descansada del hecho admitiendo en su contenido el material que generalmente se desecha dadas las condiciones de inmediatez y espacio que exige el diarismo, como se señaló en el primer capítulo de esta investigación.

Es preciso señalar que no hay una ruptura con la política de contenido y línea editorial pues se mantiene una congruencia entre el perfil del periodista y la institución periodística. A este perfil se suma el de la casa editorial, a continuación se presenta la política editorial de cada de la editoriales responsables de los trabajos que comprenden el corpus. La información es tomada de sus páginas de internet.

- Editorial Anagrama, fundada en 1969 en Barcelona, España por Jorge Herralde, desde sus inicios se inclinó por la publicación de ensayos y textos políticos de izquierda heterodoxa motivo por el cual la editorial tuvo problemas durante la época del

Franquismo. Pese a esto, la editorial continuó con su trabajo y a finales de la década de los ochenta lanza la colección *Crónicas*, dedicada a grandes reportajes y trabajos periodísticos. Durante cuarenta años ha publicado más de 3.000 títulos. Una de sus misiones como casa editorial es la búsqueda de nuevos autores en narrativa y ensayo, el rescate de clásicos del siglo XX y una de sus líneas de interés son libros sobre debates políticos, morales y culturales.

- Noguera Ediciones, fundada en 1949 por José Manuel Lara, actualmente se encuentra en Cataluña, España y pertenece al complejo editorial *Grupo Planeta*. En la década de los setentas la editorial se distinguió por su catálogo de ficción y por realizar oportunas adquisiciones y aunque posee más de cien textos en catálogo, en la actualidad es fundamentalmente de narrativa infantil.
- Editorial Debate, fundada en 1977 en Madrid, España, nace como una editorial progresista dedicada al ensayo. En 2001 se incorpora al complejo *Penguin Random House Grupo Editorial*, siendo uno de sus sellos de no ficción. Su catálogo alberga ensayo informativo sobre política, ciencia, economía y nuevas tecnologías. También posee un catálogo de obras de referencia sobre cultura, historia, pensamiento, ciencia o literatura, biografías y reportajes con un fuerte componente narrativo. Como lo manifiesta en su página, este sello editorial está comprometido con la defensa de la libertad y los derechos humanos.
- RBA Libros, S.A. fundada en 1981 en Barcelona, España, por el empresario argentino Ricardo Rodrigo, la agente literaria Carmen Blacells y el ex directivo de la Editorial Bruguera, Roberto Altarriba. Cuenta con un catálogo cercano a los cuatro mil títulos además de incorporar dentro de su complejo editoriales como La Magrana, Gredos, Molino y Serres. Dentro de su catálogo de libros maneja una línea de ficción, novela, serie negra, ensayos, reportajes, biografías, gastronomía y no ficción. También edita revistas y coleccionables.

- Ediciones del Bronce, fundada en 1996 en Barcelona, España, por Miriam Tey, inicia su catálogo con cinco colecciones: *Clásicos del Bronce*, *Étnicos del Bronce*, *Cuadernos del Bronce* y dos colecciones de ensayo, *Textos del Bronce de libros especializados* y *Búsqueda y Ensayo*, cuyo tema es el Mediterráneo; en sus inicios la misión de esta editorial fue editar libros de autores de culturas lejanas como la asiática y la africana. Actualmente la editorial pertenece al complejo de Grupo Planeta, como un sello editorial especializado en libros de ensayo, pensamiento y actualidad de autores españoles y extranjeros cuya postura desafía las opiniones dominantes y políticamente correctas, de ahí que sus autores manejen una línea crítica.
- El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)⁶ es una institución que coordina las políticas, organismos y dependencias de carácter cultural y artístico, encargada de preservar el patrimonio cultural de México. Dentro de sus organismos se encuentra la Dirección General de Publicaciones (DGP), la cual desarrolla, publica y difunde una oferta editorial enfocada de jóvenes autores y escritores consagrados. Dentro de la DGP se agrupan varios programas y direcciones como: Tierra Adentro, Programa Nacional Salas de Lectura, Dirección General Adjunta de Proyectos Históricos, Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil, y Libros México.

⁶ El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) fue creado en 1988 en el sexenio del presidente, Lic. Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). Durante el sexenio del Lic. Enrique Peña Nieto (2012-2018), entró en vigor el viernes 18 de diciembre de 2015 el decreto por el cual se transforma CONACULTA en la Secretaría de Cultura.

Como Secretaria de Cultura, “tendrá entre otras funciones, el despacho de los siguientes asuntos: conservar, proteger y mantener los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos que conforman el patrimonio cultural de la nación; conducir la elaboración del Programa Nacional de Cultura; proponer programas de educación artística a la Secretaría de Educación Pública, que se impartan en las escuelas e institutos oficiales, incorporados o reconocidos para la enseñanza y difusión de las bellas artes y de las artes populares; diseñar estrategias, mecanismos e instrumentos, así como fomentar la elaboración de programas, proyectos y acciones para promover y difundir la cultura, la historia y las artes, así como impulsar la formación de nuevos públicos, en un marco de participación corresponsable de los sectores público, social y privado; planear, dirigir y coordinar las tareas relacionadas con las lenguas indígenas, así como fomentar su conservación; promover la producción cinematográfica, de radio y televisión y en la industria editorial temas de interés cultural y artístico y de aquéllas tendientes al mejoramiento cultural y la propiedad del idioma nacional, así como diseñar, promover y proponer directrices culturales y artísticas en dichas producciones; otorgar becas para que los estudiantes de nacionalidad mexicana puedan realizar investigaciones o completar ciclos de estudios relacionados con las artes en el extranjero”. En Mónica Mateos-Vega “Se consuma la transformación del Conaculta en la nueva Secretaría de Cultura Federal” Sección Cultura, Periódico La Jornada. México. Viernes 18 de diciembre 2015.

(Consultado 18/12/15)

<http://www.jornada.unam.mx/2015/12/18/cultura/a05n2cul?partner=rss>

- Sexto Piso, fundada en 2002 en México por los hermanos Diego Rabasa y Eduardo Rabasa, como editorial independiente. Uno de sus objetivos es mantenerse al margen de parámetros comerciales por lo que en sus inicios se inclinó por libros de filosofía, con el paso del tiempo abrió su catálogo a colecciones como: Clásicos, Narrativa, Ensayo, Realidades, Ilustrados y Niños, entre las cuales se dividen los más de 200 títulos publicados. En el 2013 inició con una colección de periodismo.
- Cuadernos doble raya es un colectivo de periodistas fundado Catalina Gayà (Barcelona), Eileen Truax (Los Ángeles), Salvador Frausto (Ciudad de México), Témoris Grecko (itinerante), oficializaron su nombre el 23 de febrero de 2013 y el 2 de septiembre de ese mismo año lanzaron su blog, este colectivo se autodenominan como periodistas narrativos iberoamericanos cuya misión es: idear, desarrollar y promover proyectos periodísticos de largo aliento. Entre sus colaboradores se encuentran: Diego Fonseca (Washington, D.C.), Edson Lechuga (Barcelona-Ciudad de México), Manuel Ulloa (París), Yaotzin Botello (Berlín), Jacqueline Fowks (Lima), Marco Appel (Bruselas), Javier Távara (Madrid), Domingo Medina (Caracas), Domingo Lilón (Pécs, Hungría).

Como se puede apreciar, el perfil de las casas editoriales así como el del colectivo de periodistas es similar al de las instituciones periodísticas. Las editoriales capitalizan el trabajo realizado por estos autores quienes ya se encuentran posicionados por las instituciones periodísticas para retomar su trabajo y publicarlo en libros. A partir de esta nueva composición realizada por las editoriales⁷, se puede catalogar el corpus a partir del producto que generaron:

- Trabajos que parten del diarismo pero se presentan con una organización y composición diferente como es el caso de: *Despachos de guerra, Nada y así sea, La deshonra rusa y Canás: Francotiradores de la Siria rebelde.*

⁷ Cabe señalar que, a este proceso de composición del libro se añade la traducción del material. Del corpus seleccionado los libros de Michael Herr, Jon Lee Anderson y Alma Guillermoprieto se tradujeron del inglés; en el caso de Anna Politkóvskaya se tradujeron del ruso y en el de Oriana Fallaci se tradujo del italiano. Por lo tanto, la traducción también se puede considerar un filtro o un sesgo.

- Trabajos que son una compilación de lo hecho para el diarismo y que en las introducciones, prólogos, notas aclaratorias, anexos o material extra, ofrecen información contextual como: *Desde el país de nunca jamás, Terror en Chechenia y La herencia colonial y otras maldiciones. Cartas desde Libia. Hijos de la revolución. ¿Puede un ejército de chusma civil derrocar a un dictador?*

En la última columna del cuadro, se indica el hecho bélico motivo de la crónica. La lista de exposición responde a un orden cronológico de los años en los que se suscitaron los hechos, iniciando en la década de los sesentas y finalizando en la presente década. Ese mismo orden se retoma para presentar los perfiles de los autores y la reseña referencial de los hechos como se exponen en los siguientes apartados.

3.1 AUTORES Y PERFILES

Para situar a los autores en su contexto personal, profesional e institucional, se presenta un perfil de cada autor con el objetivo de exponer el conjunto de circunstancias que condicionan la construcción discursiva del hecho, pues el discurso como unidad acabada “permite que le sea revelada la atmósfera cultural de la época, del espacio geográfico y de la estructura social donde se fraguaron el carácter y la intención del enunciador”⁸, es decir, todos aquellos elementos que inciden de manera implícita en la construcción de la obra.

De acuerdo con sus perfiles es posible identificar las posturas y tendencias a partir de las cuales los autores deciden abordar los hechos desde su cobertura hasta la ejecución del género, en su calidad de autor, pues como advierte Lledó,

El acto de escritura es parte de una actitud compleja, en la que nunca se filtra, asépticamente, una consciencia racional que asegura, sin equívocos, la transparencia del discurso. En primer lugar, porque el flujo del lenguaje natural como materia que la subjetividad —¿la mente?— maneja, no solo permite fluir a la sustancia de la consciencia, sino que, al mismo tiempo, va tejiendo el cauce por donde esa sustancia se propaga⁹.

⁸ Helena Beristáin. *Retórica aplicada a la enseñanza de la lengua literaria*. En *Lecturas retóricas de la sociedad*. México. UNAM-IIF.2002. p.196

⁹ Emilio Lledó. *El silencio de... Op.Cit.* pp.40-41

Como indica Lledó, la escritura no es un acto aséptico, el autor ofrece al lector en su trabajo no solo la configuración discursiva del hecho, sino también, la concepción del mundo que experimentó, interpretó y plasmó en su obra. Para conocer a los autores que comprenden el corpus a continuación se presentan sus perfiles, con base en el orden establecido iniciando con Michael Herr y finalizando con Témoris Grecko.

3.1.1 MICHAEL HERR

Michael Herr, nace el 13 de abril de 1940 en Siracusa, New York, Estados Unidos. Periodista, guionista y novelista; cuando fue enviado como corresponsal de guerra a Vietnam por la revista estadounidense *Esquire*, era un escritor en ciernes de apenas 27 años, prácticamente un desconocido en el mundo periodístico.

Sin embargo, Michael Herr decide cubrir la guerra fuera de las conferencias de prensa oficiales y los boletines de prensa, se viste de marine y junto con la milicia estadounidense decide cubrir lo que ocurre en los frentes de batalla, era el año de 1967 y dos batallas marcarían su visión de lo que sucedía en el frente norteamericano.

Herr tituló su crónica sobre Hue “El infierno apesta”, la frase que un soldado había escrito en su casco. McCullin fotografió a otro soldado. En la espalda de su chaleco podía leerse: “LBJ Hired Gun” (Sicario de Lyndon B. Johnson). Lo más importante era que Herr, como otros periodistas que cubrieron el conflicto, se convirtió en uno más de los que allí luchaban y morían, desde la barrera, observando, pero en uno más. Tras la publicación de su crónica, los soldados de Hue sobre los que Herr había escrito le regalaron un mechero con la misma inscripción como muestra de aprecio. Herr sabe ver en los soldados también víctimas. Muchos de ellos están fuera de sí. Algunos van más allá. Entre 1969 y 1972 el Ejército contabilizó 89 asesinatos de oficiales a manos de sus subordinados.

Después de Hue llegaría la batalla de Khe Shan. La ciudad llevaba sitiada por el norte desde el verano del 67. La contraofensiva finalizará dos meses más tarde. Y sería, según Herr, mucho peor que Hue. El pánico se había extendido como la peste entre las tropas que, exhaustas, se entregaban a las drogas y el alcohol: “eran animales tan idos que habían empezado a tomar unas pastillas llamadas Help contra la diarrea para reducir al mínimo las caminatas hacia las letrinas desprotegidas”. El miedo lo dominaba todo. Y las condiciones eran peores que las de la peor barriada marginal de cualquier país del tercer mundo: “nadie podía hacerse a la idea de que los estadounidenses estuvieran viviendo de aquella manera, aunque estuvieran en medio de una guerra”.

Herr pasó por Vietnam escribiendo lo que quiso y de la forma que quiso. En *Esquire* solo censuraron las palabras malsonantes. Mientras no estaba en el frente, Herr se

pasaba horas en los bares observando hasta que soldados y oficiales caían borrachos y ciegos de opio y marihuana¹⁰.

En el verano de 1969 Herr abandona Vietnam y no vuelve a cubrir ninguna guerra, lo que vivió en el frente lo deja profundamente marcado, a su regreso a Estados Unidos cae en una depresión nerviosa. Siete años después aparecería su libro, “finalmente *Despachos de guerra* apareció en 1977. Tras parir su obra y convertirse en celebridad, Herr se trasladó a Londres en 1980. Recibió ofertas para volver a cubrir otros conflictos. Las denegó todas: “Cada vez que alguien pega un tiro en algún punto del planeta recibo una llamada de alguna revista para ir allí. No quiero volver a verlo en mi vida”¹¹.

La publicación de su libro le valió a Herr el Premio Internacional de la Prensa en 1978, y años más tarde su experiencia le permite ser guionista de las películas *Apocalypse Now* dirigida y producida por Francis Ford Coppola en 1979 y *Full Metal Jacket* dirigida por Stanley Kubrick en 1987. Independientemente de su incursión en el cine, *Despachos de Guerra* se inscribe dentro de los parámetros de lo que se conoce como el Nuevo Periodismo, volviéndose un referente no solo del hecho sino de un estilo de hacer periodismo:

La mirada de Herr sobre Vietnam es, de manera parecida a la de James Agee en *Let Us Now Praise Famous Men* o la de George Orwell en *The Road to Wigan Pier*, la de un hombre solo empeñado en comprender por la doble vía del raciocinio y el sentimiento, pero al tiempo plenamente consciente de las limitaciones que impone su condición de mero observador.

La pretensión de Herr no se limitaba solo a redactar pulcros despachos de agencias repletos de datos, fechas, cifras y declaraciones: intentaba escribir, en cambio, un emotivo testimonio sobre la guerra dirigido a decantar la calidad de la experiencia de los soldados y de él mismo. En *Dispatches* no hay – a diferencia de las novelas-reportaje de Hersey, Ross o Capote—ninguna posibilidad de distanciamiento y de explicación global y concluyente: el lector conoce a medida que Herr conoce, ve, escucha y siente. El periodista no busca una verdad absoluta e incontestable, sino una verdad deliberadamente relativa y personal que se apoya en su experiencia subjetiva de la guerra.

¹⁰ Diego E. Barros. (2013) “Matad a las vacas, a los cerdos, a las gallinas: todo Vietnam revisitado (II)”. Revista Jot Down Contemporary culture mag. España, 2013.

(Consultado 26/08/15)

<http://www.jotdown.es/2013/06/matad-a-las-vacas-a-los-cerdos-a-las-gallinas-todo-vietnam-revisitado-y-ii/>

¹¹ *Ibíd*

(...) Herr puso patas arriba no solo los presupuestos éticos e ideológicos del periodismo establecido, sino también los procedimientos convencionales de elaboración y escritura de la información¹².

Además de Despachos de Guerra, Herr publicaría un segundo libro *Walter Winchell: A novel* (1991), sin embargo no alcanzaría el mismo éxito. Su experiencia durante la guerra de Vietnam provocó en Michael Herr un gran impacto, del cual al parecer nunca se recuperó, “según relató su hija Claudia a *The New York Times*, se había hecho budista y no quería hablar de los tiempos de Vietnam. En realidad, vivió casi toda su vida alejado del mundo desde que volvió de Asia, afectado por un síndrome de estrés postraumático. Concedió muy pocas entrevistas”¹³. Herr, viviría retirado de la vida pública hasta su fallecimiento el 24 de junio del 2016 en Delaware County (Nueva York) a los 76 años de edad.

3.1.2 ORIANA FALLACI

Oriana Fallaci, nació el 29 de julio de 1929 en Florencia, Italia. Hija de un ama de casa que es convertida en sirvienta por su suegra y un carpintero con ideas de izquierda; ambas personalidades paternas marcan desde la infancia su carácter y el camino a seguir; su madre la alienta desde niña a ser constante en la escuela y así evitar el destino doméstico en el que ella se veía envuelta:

«Según me decían, antes de ir al colegio era muy apacible», contó una vez. «En él me volví dura y agresiva, me convertí en una persona rabiosa cuando descubrí que era mejor que los demás y que ellos eran ricos». Esto fue un estímulo para Oriana, que sacó siempre muy buenas notas con el fin de corregir esa injusticia. Empezó la carrera de Medicina –que pagaba escribiendo con regularidad en ‘Il Mattino’–, pero no tardó en dejar la Facultad. «Obligada a elegir entre la Medicina, que no me pagaba, y el periódico, que me pagaba, opté por el periódico»¹⁴.

¹² Albert Chillón. La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación. Barcelona. Editado por Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de Valencia. 2014. p.308

¹³ Guillermo Altares. “Muere Michael Herr, el gran cronista de la guerra de Vietnam. Autor del mítico 'Despachos de guerra' y guionista de 'La chaqueta metálica' y 'Apocalypse now', ha fallecido a los 76 años”. El País. Madrid. 27 de junio de 2016.

(Consulta 11/07/16)

http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/24/actualidad/1466786929_003992.html?id_externo_rsoc=TW_CC

¹⁴ Jorge S. Casillas. “La periodista que miró al poder a los ojos”. En Diario Sur Digital. Málaga. Tomo 1626, Libro 539, Folio 13, Sección 8, Hoja 19333. 24/08/15.

(Consulta 25/08/15)

Las inclinaciones políticas de su padre la llevan a participar activamente durante la Segunda Guerra Mundial, “con poco más de 10 años actuaba ya como correo de la Resistencia antifascista: su padre, un carpintero de izquierdas, no le ahorró ningún riesgo. Al final de la II Guerra Mundial estaba envuelta en la aureola de adolescente partisana y gozaba de la admiración de la nueva clase dirigente italiana”¹⁵. A los veinte años, inicia su carrera periodística, se instala en Milán para trabajar en *L'Europeo*, medio en el que alcanzaría renombre, motivo por el cual es enviada a Hollywood como redactora para cubrir cultura y alta sociedad.

Una vez instalada en Estados Unidos, la periodista sería reconocida por un estilo particular de ejercer el periodismo, durante esta época pública: *Los siete pecados capitales de Hollywood* (1959), *El sexo inútil* (1961), *Penélope en la guerra* (1962), *Los antipáticos* (recopilación de entrevistas de 1963) y *Si el sol muere* (1965). Sus jefes reconocerían en su firma garantía de consumo, por esta razón es enviada como corresponsal de guerra a Vietnam.

Su éxito en Estados Unidos la convirtió en la corresponsal de guerra más cotizada del momento. Debutó en Vietnam, donde dejó de ser Oriana para convertirse en ‘La Fallaci’. Quería cubrir el conflicto a su manera y, nada más llegar, firmó un papel donde eximía de toda responsabilidad al ejército estadounidense en caso de fallecer. Pudo dejarlo y vivir de las rentas, del dinero que le reportaban sus libros, «pero no la habían educado así», asegura la autora.

Ya por entonces era conocida en todo el mundo, y fue creando su propio personaje. Empezó a entrevistar a grandes dirigentes a nivel mundial en las conocidas como ‘Fallaci interviews’, que eran materia de estudio en las facultades de Periodismo de Estados Unidos¹⁶.

Después de su trabajo en Vietnam, Fallaci viaja a la Ciudad de México, “escribió maravillosamente reportajes y crónicas. Tal vez las más famosas fueron sus crónicas de México, Vietnam y Grecia. Primero la cobertura de la matanza policial de estudiantes desarmados que se manifestaban en la Ciudad de México pidiendo democracia en 1968. En

<http://www.diariosur.es/culturas/201508/24/periodista-miro-poder-ojos-20150823204544.html>

¹⁵ Enric González. "La exagerada vida de Oriana Fallaci". En *Diario El país*. España. 16/09/2006.

(Consultado 25/08/15)

http://elpais.com/diario/2006/09/16/cultura/1158357603_850215.html

¹⁶ Jorge S. Casillas. *Op. Cit.*

esas jornadas de represión la misma Fallaci fue herida por balas policiales, y su menudo y frágil cuerpo nunca terminó de curarse de esas heridas”¹⁷.

Después de Vietnam, la periodista fue asignada a cubrir otros conflictos, sin embargo, posterior al reconocimiento alcanzado por su trabajo en Vietnam, continuó con entrevistas a líderes como: Henry Kissinger, Golda Meir, Yaseer Arafat, Bob Kennedy, Indira Gandhi, Alí Bhutto, entre otros, las entrevistas son sello distintivo de su obra y estilo. Otras de sus obras fueron: *Entrevista con la historia*, otra recopilación de entrevistas que son reprocesadas para el libro (1974), *Carta a un niño que nunca nació* (1975), *Un hombre* (1979), *Inshallah* (1990).

Retirada de la actividad periodística y de la vida pública en los años noventa, Fallaci se recluyó en su departamento de Manhattan, donde luchaba contra el cáncer de mama. Sin embargo, después de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, Fallaci tomaría de nuevo su pluma y escribiría *La rabia y el orgullo* (2001), *La fuerza de la razón y Oriana Fallaci se entrevista a sí misma*, en 2004, obras donde deja ver una postura dura y controversial sobre el mundo árabe.

Oriana Fallaci pide ser trasladada a Florencia donde muere un 15 de septiembre de 2006 a los 77 años de edad, en la más estricta intimidad, como ella lo solicitó. En una ocasión declaró, “me desagrada morir, sí, porque la vida es bella, incluso cuando es fea”¹⁸.

3.1.3 ALMA GUILLERMOPRIETO

Alma Guillermoprieto, nació el 27 de mayo de 1949 en la Ciudad de México. Bailarina de profesión se muda a Nueva York para continuar con sus estudios en danza, “mi vida en la danza había sido predecible y rutinaria, aunque no muy normal. En México, mi país natal, me había integrado a una compañía de danza moderna a mis doce años; cuando llegué a Nueva York a mis dieciséis para reunirme con mi madre, seguí bailando”¹⁹. En 1969, se muda a Cuba para dar clases de danza, hecho que marca su fin en esta profesión:

¹⁷ Roberto Herrscher. *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. 2013. p.132

¹⁸ Agencias. “Muere la escritora y periodista Oriana Fallaci”. *El Mundo.es Cultura y Ocio*. España. 15/09/2006 (Consultado 25/08/15)

<http://www.elmundo.es/elmundo/2006/09/15/cultura/1158301822.html>

¹⁹ Alma Guillermoprieto. *La Habana en un espejo*. Barcelona. Ed. Mondadori. 2005. p.11

Todo ha sido un accidente que empezó, tal vez, a los veinte años, cuando me rechazaron en una compañía de danza en Nueva York. Por despecho, acepté entonces una invitación de las Escuelas Nacionales de Arte en La Habana para ir a dar clases de danza contemporánea.

Hasta ese momento mi vida se enmarcaba en la rutina dura, absorbente, y maravillosamente predecible de la danza. Vivía en Nueva York, trabajaba de mesera, y todas las tardes asistía a un estudio a tomar clases de las que dependen los bailarines para habilitar y perfeccionar la escritura que hacen con el cuerpo. Con suerte, hay también ensayos con algún coreógrafo. Con suerte hay presentaciones ante un público grande, o diez personas. Con suerte hay aplausos sinceros. Peor lo real, el sustento, el pan de una vida en la danza es la clase diaria, con su horario puntual, sus ejercicios repetidos como oraciones, su sudor y su estasis. Pero en fin...divago. Quise entrar a la compañía de una coreógrafa a la que idolatraba, no me aceptó. Me ofrecieron una plaza en el lugar que menos me hubiera podido interesar en todo el mundo, me pareció un buen lugar para esconder mi humillación, y aterricé en una Cuba aún en plena efervescencia revolucionaria. Nunca volví a ser la misma. Tampoco volví a bailar. La fe revolucionaria es dura, y exige sacrificios absolutos: la danza me pareció de repente una disciplina frívola²⁰.

Su experiencia en la isla la marcó, y junto con ella el resto de su obra periodística. Sin embargo, hasta 1978 se da su incursión en el periodismo como reportera, siendo la Revolución en Nicaragua, lo que la llevaría a adentrarse en el periodismo.

Hasta ese momento jamás se me había ocurrido escribir un reportaje, pero me pagó los gastos del viaje un pequeño medio de gran prestigio por aquel entonces; *Latin American Newsletters*, que se editaba en Londres. Por casualidad, por desgracia, por accidente, por suerte, conocía a uno de los editores desde hacía ya algún tiempo, y él había intentado convencerme un par de veces de que me vendría bien ser reportera. Estalló la revolución en un país del que nadie había oído hablar, faltaron corresponsales, y ahí fui a dar²¹.

A partir de la cobertura periodística hecha en Nicaragua y con la experiencia de una Cuba revolucionaria, Latinoamérica se volvió un tema recurrente en su obra periodística, como ella misma lo explica:

América Latina es la región con la que yo sueño cuando estoy fuera, y me ha tocado estar fuera mucho; pero, por otro lado, también es el país donde nunca jamás acabamos de ser nosotros mismos, donde nunca jamás logramos nuestras metas, donde nunca jamás las cosas que deberían ser son. Es una combinación de todo eso. Y, al mismo tiempo, yo quería transmitir esa sensación de intimidad que busco con los

²⁰ Alma Guillermoprieto. *Desde el país de nunca jamás*. México. Ed. Debate. 2011. p.10

²¹ *Ibíd*em p.10

lectores al contarles un cuento. Lo que yo cuento es reportería, obviamente, pero lo cuento con la intención de seducir, de mantener a los lectores en un estado grato mientras escuchan un cuento²².

Y añade;

El periodismo es también una forma de autobiografía. Inevitablemente, uno escribe sobre lo que vive. Entonces, en esa autobiografía mía siempre ha jugado un papel axial la figura de Fidel, a lo que se suma –porque estamos en América Latina– el enorme papel simbólico que ha jugado la Revolución cubana, que es un punto de referencia inevitable. Son treinta años de estar escribiendo sobre la misma región, treinta años en los que Fidel ha envejecido, yo he envejecido y América Latina también ha ido cambiando su perspectiva sobre lo que significa la Revolución cubana, salvo algunos sectores²³.

Para 1979, Alma Guillermoprieto ya era reportera para *The Washington Post*, medio para el cual cubrió la guerra civil en El Salvador del lado de la guerrilla:

En enero de 1982, durante los más álgidos debates en el Congreso sobre los crímenes de guerra del gobierno salvadoreño, mi amigo y colega del *New York Times*, Ray Bonner, me avisó que la guerrilla salvadoreña lo había invitado a entrar a su zona de control en la provincia de Morazán, frontera con Honduras. En ese momento, aunque trabajaba sin contrato y me pagaban centavos por palabra, yo era de hecho la encargada de la cobertura de Centroamérica para el *Washington Post*. Moví cielo y tierra para obtener mi propia invitación, y cinco días más tarde logré entrar²⁴.

Son justamente sus crónicas sobre sus experiencias en El Salvador, objeto de estudio de esta investigación. Sin embargo, cabe señalar que uno de los rasgos que marcan el estilo y punto de vista como autora, es que todo su trabajo periodístico está escrito en inglés, “el ser bilingüe, el haber pasado parte de mi adolescencia en Estados Unidos, el escribir para un público norteamericano y el escribir en inglés, en efecto, me permiten distanciarme y asombrarme. Y yo vivo en un estado de asombro permanente frente a lo que me debería resultar una realidad familiar”²⁵.

²² Diego Salazar. “Entrevista con Alma Guillermoprieto”. Revista Letras Libres. No. 150, Junio 2011. México. (Consultado el 19/08/15)

<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/entrevista-con-alma-guillermoprieto>

²³ *Ibíd.*

²⁴ Alma Guillermoprieto. *Desde el país...* Op. Cit. p.11

²⁵ Diego Salazar. Op. Cit.

Su estilo meticuloso la lleva registrar los detalles, característica que la hizo salir del diarismo para adentrarse a un periodismo de largo aliento “no me había percatado de que no sabía escribir como reportera de periódico. Entonces, hubo ahí un malentendido que felizmente se resolvió cuando me salí del periodismo diario y empecé a ser reportera para *The New Yorker*. De alguna manera, nací para escribir en el *New Yorker* de los años noventa. Escribí la primera nota, me la aceptaron y me pidieron la segunda; escribí la segunda y me pidieron la tercera. Y no hubo de por medio ni sufrimiento, ni reajuste. Me resultó lo más natural del mundo”²⁶.

En 1995 y a petición del propio Gabriel García Márquez, Alma Guillermoprieto se une al taller inaugural de la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, desde entonces ha dictado diversos talleres para jóvenes periodistas.

3.1.4 ANNA POLITKÓVSKAYA

Anna Stepanovna Mazepa (nombre de pila), nace el 30 de agosto de 1958 en Nueva York, Estados Unidos, fue hija de diplomáticos de origen soviético-ucraniano, quienes trabajaron en la Organización de la Naciones Unidas (ONU), sus primeros años de estudio los realizó en Estados Unidos donde cursó una educación bilingüe. “Fue parte de la élite soviética que cuidaba de los suyos. De niña, gozó de lo mejor de ambos mundos: sus padres podían sacar del país a hurtadillas libros prohibidos, así que pudo escribir su tesis doctoral sobre quien quiso. Se decidió por una poeta rechazada por Moscú, la emigrada Marina Tsvetáyeva^{27,28}”.

²⁶ *Ibidem*

²⁷ Marina Ivánovna Tsvetáyeva, poetisa rusa (1892-1941) quien debido a la Revolución Rusa vive en el exilio, primero Praga y posteriormente Francia. Su matrimonio con Sergej Efrón quien participó en las guardias blancas y después de vivir en el extranjero cambió de ideas y se unió al servicio secreto ruso colocando a la poeta y sus hijas en una posición delicada. “La historia de Marina Tsvetáieva, como puede conocerse a través de su inmenso epistolario, es una de las más trágicas del siglo xx. Una historia en la que la aberración de las ideas, la destrucción de la dignidad humana —las muchas mentiras que la acompañaron y por decenios deslumbraron a Occidente (“Allí una persona se siente verdaderamente libre”), escribió André Gide—, tuvieron el mismo relieve desgarrador que el alma de esta poetisa extraordinaria, empeñada hasta el espasmo en soportar su existencia. Si es verdad que en su vida Marina Tsvetáieva encontró la revolución, la guerra, la persecución, el exilio, la miseria, el hambre, los horrores del estalinismo, el desprecio, el olvido (y para un poeta no hay nada más doloroso que el silencio), es también verdad que si ella hubiera sido libre, hubiera buscado en algún otro lugar esta inmensa fuente de dolor que el destino le había reservado en los años y travesías de sus vicisitudes: en una de esas vidas quietas, quizá de “poeta burgués” que ocultan un infinito tormento”. La obra de la poeta es conocida gracias a su hija Ariadna Efrón, quien se encargó de recuperar su trabajo y difundirlo. Giorgio Montefoschi “Marina Tsvetáyeva. El amor y su rostro trágico”. En *La Jornada Semanal*. Domingo 23 de abril de 2006. No. 581. México.

La personalidad de la periodista quedó marcada por la convivencia cotidiana con generales, sin embargo, “a diferencia de muchos de su círculo, que consideraban la perestroika una oportunidad para convertir sus privilegios en dinero, Polítkovskaya se movió instintivamente en la dirección contraria”²⁹, sus ideales siempre estuvieron enfocados a los desvalidos y a todos aquellos olvidados por los privilegios del régimen. En los años setentas inició sus estudios en periodismo y literatura, por la Universidad Estatal de Moscú, en 1980 inicia su carrera periodística, “su primer trabajo importante fue como redactora del periódico Izvestia en donde permaneció entre 1982 y 1993. Tras pasar por la Obshchaya Gazeta, desde junio del 1999 hasta el momento de su muerte trabajaba para Novaya Gazeta, revista de edición quincenal. Debido a sus reportajes de investigación, recibía continuamente amenazas de muerte”³⁰.

Polítkovskaya siempre se negó a reconocerse como corresponsal de guerra, sobre su incursión a la Segunda Guerra Chechena ella comenta:

Soy periodista. Trabajo como corresponsal especial en el periódico de Moscú Nóvaya Gazeta y ésta es la única razón por la que fui testigo de la guerra: me enviaron para que informara. Pero no porque sea corresponsal de guerra y conozca bien el tema. Al contrario: porque soy ante todo una persona civil. La idea del redactor principal era simple: precisamente yo, una persona civil, sin ninguna relación con lo militar, comprendería mejor las vivencias de otros civiles, los habitantes de las aldeas y las ciudades chechenas sobre cuyas cabezas se había desencadenado la guerra³¹.

Su labor periodística durante esta guerra la situó rápidamente en peligro, pues las fuertes denuncias de los abusos cometidos contra el pueblo checheno la hicieron víctima de varios atentados. La comunidad periodística reconoció su labor con diversos premios, la

(Consultado el 29/11/15)

<http://www.jornada.unam.mx/2006/04/23/sem-marina.html>

²⁸ David Hearst. “Anna Polítkovskaya. La verdad Periodística”. En Revista Letras Libres. No. 136, abril 2010. México.

(Consultado el 25/08/15)

<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/anna-politkovskaya-la-verdad-periodistica>

²⁹ *Ibídem*

³⁰ Mercé Rivas Torres. “Anna Polítkovskaya”. En Periodismohumano. Información que sí importa. 1/06/2001

(Consulta 26/08/15)

<http://periodismohumano.com/mujer/anna-politkovskaya.html>

³¹ Anna Polítkovskaya. *Terror en Chechenia*. Barcelona. Ediciones del Bronce. 2003. p. 13

intención de ubicarla en el escenario internacional era blindarla contra los diversos atentados que había padecido pues, había sido envenenada con un té y secuestrada por la milicia para su tortura, sin embargo:

Politkóvskaya era demasiado incómoda. Había metido sus curiosas y valientes narices en muchos agujeros negros de la política y las finanzas de su país: la guerra de Chechenia, el terrorismo de los nacionalistas de esta levantisca región caucásica (llegó a ser mediadora entre el Gobierno ruso y los terroristas que secuestraron el teatro de Moscú), el surgimiento de mafias que se apoyaron en las viejas estructuras e inercias del régimen comunista... Destapó en sus artículos los entramados corruptos tejidos por oligarcas, políticos, empresarios... Para Politkóvskaya los paralelismos entre el gobierno de Putin y la tiranía staliniana eran excesivos³².

Anna Politkóvskaya, es asesinada de cuatro tiros a quemarropa en el ascensor del edificio donde vivía en Moscú, el 7 de octubre de 2006. El legado de la periodista es su obra y su estilo, al respecto Roberto Herrscher señala:

A diferencia de muchos libros de denuncia, contados en el lenguaje formulario del informe policial, acumulados sin arte ni concierto, sus libros van mucho más allá del memorial de agravios: son novelas contadas en un estilo que debe más a las novelas de Tolstói y Dostoievski que al periodismo de investigación de nuestro tiempo.

En medio de la urgencia por contar y abrir los ojos del mundo a lo que sucede en Chechenia, Anna Politkóvskaya entendía que sus personajes se merecían una prosa cuidada, una descripción inteligente, una historia bien contada. Al construir personajes complejos y arriesgarse con modelos narrativos que avanzaban en varias direcciones a la vez, Politkóvskaya hablaba del poder, de la naturaleza humana, de los límites del sufrimiento y de la pequeña llama de esperanza o de decencia que late en el lugar más espantoso del mundo.

Entre la prisa, el frío, el miedo y las bombas, Anna Politkóvskaya hizo tal vez el mejor periodismo narrativo de las últimas dos décadas, en cualquier idioma.³³

En octubre de 2006 Anna Politkovskaya fue acribillada a tiros en el ascensor de su edificio, pese al trágico final de la periodista, su trabajo se sitúa como un referente no sólo del conflicto dada la denuncia que realiza, sino también por su calidad y estilo.

³² Alberto Ojeda. "La verdad de Anna Politkóvskaya". En: El Cultural, suplemento de El Mundo. España. 26/08/2011

(Consultado 26/08/15)

<http://www.elcultural.com/noticias/letras/La-verdad-de-Anna-Politkovskaya/2012>

³³ Roberto Herrscher. *Op. Cit.* p.324

3.1.5 JON LEE ANDERSON

Jon Lee Anderson, nació el 15 de enero de 1957 en California, Estados Unidos. Hijo de padre diplomático y de madre escritora, los primeros años del periodista trascurrieron en Colombia, país en el cual aprendió español y varios años en Corea, Taiwán e Indonesia. Los constantes viajes de la familia y el acercamiento a diversas culturas le permitieron desarrollar un gusto por los viajes y la geografía.

Durante su adolescencia sus padres le permitieron vivir un año en África, esta experiencia marcaría su visión del mundo:

Aquel año que pasé con un tío geólogo en Liberia fue mi primera vivencia de un continente sobre el que había leído mucho y que añoraba explorar, deseo que, por fin, vi realizado ese año. Viajé en repetidas ocasiones a la selva del interior, donde conviví con una comunidad tribal, los kpelle, que me dieron un nombre, Saki, que he conservado toda mi vida. Fui también al África Oriental, a la Uganda de Idi Amin y la Etiopía de Haile Selassie, y deambulé solo en los predios de Kenia y Tanzania. Era una época en la que los rinocerontes y los elefantes todavía vagaban en grandes números por unas sabanas sin límites, y en la que los kenianos negros, incluso después de la rebelión de Mau-Mau y la independencia, seguían dirigiéndose de manera reflexiva a las personas blancas como *bwana*. África estaba cambiando, pero los tiempos pasados seguían mostrando su presencia³⁴.

Continuó sus estudios de bachillerato en Inglaterra y después, “trabajó en la construcción de casas y carreteras; fue guardia en una cárcel en Florida; cortó tabaco en Kentucky, y se empleó de machetero en Honduras”³⁵. Se inició en el periodismo a los veintidós años, en 1979 cuando comenzó a colaborar en el semanario *The Lima Times* de Perú, se especializó en temas de política latinoamericanos:

La curiosidad de Anderson por los sucesos distantes no lo llevó a la antropología, sino a una forma más drástica del comportamiento humano: el periodismo en territorios en pugna. Desde hace algún tiempo nadie lo supera en el arte de dar bien malas noticias. Su libro *Zonas de guerra* (1988), escrito junto con su hermano Scott, recoge testimonios orales sobre conflictos en el Salvador, Irlanda del Norte, Israel, Uganda y Sri Lanka; *Guerrillas* (1992) es un recorrido entre cinco culturas insurgentes; *La tumba*

³⁴ Jon Lee Anderson. *La herencia colonial y otras maldiciones*. México. Ed. Conaculta / Sexto Piso. 2012. p.11

³⁵ Juan Villoro. *El americano impaciente*. Prólogo en *El dictador, los demonios y otras crónicas*. México. Ed. Anagrama. 2009. p.9

del león: partes de guerra desde Afganistán (2002) prosigue este arriesgado empeño, y su monumental crónica *La caída de Bagdad* (2005) combina el heroísmo de quien escribe en situaciones extremas con la cuidadosa tensión narrativa de quien no pierde el gusto por la sorpresa³⁶.

Del trabajo periodístico de Anderson Lee, se reconocen sus crónicas de guerra y los perfiles, entre éstos se encuentran el hecho a Gabriel García Márquez, Augusto Pinochet, Charles Taylor, Iyad Allawi, El Rey Juan Carlos I de España, Sadam Hussein, Hugo Chávez y el extenso perfil realizado a Ernesto Che Guevara, en su libro *Che Guevara: Una Vida Revolucionaria* (1997), trabajo para el cual radicó en Cuba entre 1992 a 1995, otro de los títulos que comprende varios de su perfiles es *El dictador, los demonios y otras crónicas* (2009). Su trabajo periodístico le ha valido premios internacionales como el Premio Reporteros del Mundo 2005, a la vez que, por su estilo en el cual combina las descripciones, la investigación de datos concisos y duros en una narración acompañada de elementos literarios se le ha considerado como el heredero de Kapuscinski.

A lo largo de su carrera periodística ha trabajado en diversos medios como: *New York Times*, *Financial Times*, *The Guardian*, *El País*, *Harper's*, *Time*, *The Nation*, *Life*, *Le Monde*, *Diario Clarín*, *El Espectador* y durante varios años ha formado parte del *The New Yorker*. El objeto de estudio de esta investigación se desprende de un trabajo realizado para este último medio:

La herencia colonial y otras maldiciones es una antología de mi labor periodística en África realizada para *The New Yorker* durante quince años, de 1998 a 2012. Incluye diez crónicas sobre Liberia, Angola, Santo Tomé y Príncipe, Zimbabue, Somalia, Guinea, Libia y Sudán. La lista de países es idiosincrática, más un interés personal en ellos que de estatus en el acontecer del mundo contemporáneo. Liberia y Libia están representadas por dos trabajos para cada una, mientras que otras historias africanas de incuestionable importancia, que se desarrollan durante el mismo período —Sierra Leona, Congo y Darfur, por ejemplo—no cuentan con ninguno. Hay otras anomalías. Las crónicas se presentan por orden cronológico, pero el lector observará que entre 2000 y 2006 sólo publiqué un artículo sobre África. Ese vacío tiene que ver con las guerras de Afganistán e Irak, de las que informé con exclusión de cualquier otra cosa en esa época³⁷.

³⁶ Juan Villoro. *Op. Cit.* p.9

³⁷ Jon Lee Anderson *Op. Cit.* p.12

En el caso concreto de Libia, su crónica *Hijos de la Revolución ¿Puede un ejército de chusma civil derrotar a un dictador?*, narra cómo se gestó la revuelta que derrocó a Muammar Gaddafi:

Cuando comenzó la llamada <<primavera árabe>>, a principios de 2011, me desplacé enseguida a Libia, antigua colonia italiana, y allí permanecí durante los primeros meses de la violenta revolución que se desarrolló en el país contra el dictador Muammar Gaddafi. Tras un hiato de unos pocos meses, volví para presenciar las consecuencias del derrocamiento de Gaddafi. Aquello significaba, sin duda alguna, el final de una era. Gaddafi, que en sus últimos años en el poder había llegado a imaginarse a sí mismo como el <<rey de África>>, había apoyado a conspiraciones y financiado docenas de golpes y rebeliones en toda África en los últimos cuarenta años³⁸.

Desde el 2000, Jon Lee Anderson, colabora con la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, fundada por Gabriel García Márquez, para la cual ha dictado diversos talleres sobre crónica a jóvenes periodistas.

3.1.6 TÉMORIS GRECKO

Témoris Grecko Berúmen Alegre, nació el 26 de mayo de 1970 en Hermosillo, Sonora, México. De padre documentalista y madre escritora, la infancia de Témoris se desarrolló en una serie de viajes familiares, escolares e independientes a lo largo de la república mexicana, experiencia que marcaría su personalidad y su aptitud para viajar.

Estudió la Licenciatura en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (México) de 1990 a 1994 y diplomado en Análisis Político por la Universidad Iberoamericana (México); también realizó Estudios Avanzados del Doctorado en Teoría Política de la Universidad Autónoma de Madrid y un Curso de Estudios Africanos en la Universidad Complutense de Madrid. Su primer encuentro con el periodismo se dio cuando acompañó a un tío a un viaje a Centroamérica “me apunté a una expedición improvisada a cubrir periodísticamente las elecciones presidenciales en El Salvador. En medio de la guerra civil y bajo la amenaza del boicot de la guerrilla. No podía ser más atractivo”³⁹.

³⁸ *Ibíd*em p.16

³⁹ Témoris Grecko. “Has muerto, querido Carlos. Bienvenido a Khardung La”. En Cuadernos Doble raya. 10 de junio de 2014.

Después de esta experiencia y antes de entrar a la universidad trabajó por unos meses como jefe de redacción de la revista *Voz del Actor* y colaboró en revistas de pesca y Línea Cooperativa.

Una vez concluidos sus estudios universitarios fue editor internacional de la revista mexicana Cambio fundada en 1993 por Gabriel García Márquez, con quien tenía junta cada lunes; tras el cierre de la revista decide ser periodista independiente y viajar por el mundo, más que periodista o corresponsal de guerra, se autotitula buscador de historias, desde mayo de 2004.

Ya no se trataba de ejercer en algún escritorio asentado en cualquier parte del mundo por dos años, han pasado más de ocho y ha recorrido al menos ochenta y siete países y volvió a darle la vuelta al mundo en dos ocasiones más. “Me interesa la gente, me interesan los temas sociales, lo que ocurre con la gente, el enfoque tradicional de los medios es contarte que hay una cosa horrible que está pasando y ya, a mí me interesa saber cómo está esa gente que está adentro y que está trabajando para cambiarlo, porque dan ejemplo a todos y nos enseñan a enfrentar las cosas”⁴⁰.

Como periodista independiente, es columnista para *Esquire* y *National Geographic Traveler* (ambas ediciones para América Latina), colaborador de *Quo*, *Día Siete*, la Revista *Proceso*, los periódicos: *El Universal* (México), *La Nación* (Buenos Aires), *El Periódico de Catalunya* (Barcelona), *El Confidencial* (España) y las radioemisoras MVS (México; con Carmen Aristegui y Ezra Shabot) y SBS (Australia). Dentro de su trabajo periodístico se encuentran los libros, *Los Colores de África*, el cual ganó en la cuarta edición del Premio Eurostars Hotels de Narrativa de Viajes (2008), *La Ola Verde. Crónica de la revolución espontánea en Irán* (sobre el conflicto de 2009 en Irán), *Asante África. Crónica de un encuentro con los pueblos de Sudáfrica, Suazilandia, Tanzania y Kenia* (sobre sida y la persistencia del racismo en África del Este y del Sur 2009), *El Vocero de Dios* (sobre la extrema derecha católica mexicana 2008) y *Canás. Francotiradores de la Siria rebelde* (2013), cuya crónica es objeto de esta investigación.

(Consultado 31/08/15)

<http://cuadernosdobleraya.com/2014/06/10/carlos/>

⁴⁰ Arlene Bayliss. Témoris Grecko, el buscador de historias. *Viaje con Escalas*, Periodismo de Viajes.

(Consultado el 30/08/15)

<http://viajeconescalas.com/periodista-temoris-grecko/>

Como periodista independiente, Témoris Grecko ha definido a través de su trabajo cuáles son los actores y los conflictos que le interesa cubrir:

A mí no solamente me interesa ir a donde hay un gran problema, sino mostrar la gente que está haciendo cosas para arreglar eso; que tú puedas conocerla y entender a esas personas que están metidos en lo suyo y que pienses que puedes hacer algo por ellos, movilizarte, activarte. La foto que más me gusta de todas las que tomé en Siria es de unas niñas que tenían que estar en un pasaje oscuro, protegido, porque en la avenida con luz había un francotirador observando. Pero ahí en la oscuridad las niñas estaban tomadas de las manos y daban vueltas y vueltas y vueltas y cantaban. A mí eso me encantó como ejemplo de la vida que se produce a pesar de las terribles condiciones que hay. Ver a las víctimas como objetos sin humanidad, como objetos impotentes, no te activa. Te activa ver a alguien que está intentando vivir, hacer las cosas para salir adelante, para resolver lo que pasa, y esa gente también se ríe, se divierte, le busca el lado bueno a las cosas⁴¹.

En cuanto a su estilo, reconoce como canónico el periodismo hecho por Ryszard Kapuscinski, y retoma al igual que el periodista polaco los recursos literarios en la ejecución del género, “hay muchas formas de concebir cuáles son las tareas del periodismo narrativo, cada quien escoge la suya. A mí me importa hacer periodismo con calidad literaria, me importa mucho que mi trabajo sirva para que la gente entienda un problema”⁴². De su experiencia en Siria y la forma en la cual construyó la crónica comenta:

Construí este libro a partir de textos nuevos y de la escritura extensa de otros que fueron parte de mi cobertura para las revistas Proceso y Esquire, los diarios La Nación (Buenos Aires) y El Periódico de Catalunya (Barcelona), y el Semanario Domingo, de El Universal (México). Salvo una reflexión de noviembre de 2011, que me pareció necesario incluir para comprender el papel de la secta alauí, a la que pertenece el presidente Assad, el orden es cronológico, narrado en tiempo presente, a partir de mi entrada a Siria, el 13 de enero del 2013, y hasta el capítulo final, redactado en Madrid, cuatro meses después⁴³.

Actualmente Témoris Grecko continúa activo como periodista independiente escribiendo para diversos medios nacionales e internacionales, así como en la página de

⁴¹ José Pablo Salas. “A Témoris Grecko no le gustan las oficinas”. En Revista Malinche. 23 septiembre 2013. (Consultada 30/08/15)

<http://malinche.mx/a-temoris-grecko-no-le-gustan-las-oficinas/>

⁴² *Ibíd*

⁴³ Témoris Grecko. *Canás. Francotiradores de la Siria rebelde*. Gran Bretaña. Editado por Cuadernos Doble Raya. 2013. Nota aclaratoria.

Internet Cuadernos doble raya, crónica iberoamericana, plaza de buen humor y foro para un mundo abierto y en sitios personales como www.temoris.org.

3.2 CONTEXTOS Y CONFLICTOS

Para identificar los contextos en los cuales se desarrollaron los hechos abordados en las crónicas de guerra que integran el corpus de investigación, se presentan las reseñas referenciales de cada uno de los hechos bélicos. El objetivo de estas reseñas es identificar la ubicación geográfica del país o países involucrados, la época, los actores y las circunstancias en que se desarrollaron los hechos, las causas y efectos.

Estos datos conforman la *inventio*, o historia sobre la cual se construirá el hecho bélico en la crónica de guerra, de ahí la importancia de establecer los contextos de los conflictos. Al igual que la presentación de los perfiles, las reseñas referenciales siguen el mismo orden.

3.2.1 VIETNAM

República Socialista de Vietnam (capital Hanói), país del Sudeste Asiático, comparte frontera con China, Laos y Camboya. Después de años de colonialismo francés (1859-1883), Vietnam emprendió una ardua lucha por su independencia que culminaría hasta el año de 1954 con la firma de los acuerdos de Ginebra, que dividieron al país en dos partes por el paralelo 17, el resultado, Vietnam del Norte y Vietnam del Sur.

El fin de la guerra de independencia contra Francia deja un país cuyas estructuras económicas y sociales aparecen muy dañadas. La partición del país y la definición del Norte como una *democracia popular* —se refrendó la Constitución de 1946— constituyeron factores determinantes en el desplazamiento de los vietnamitas a uno u otro lado de la línea de demarcación. La minoría católica, opta por dirigirse hacia el Sur, al amparo del Gobierno del católico Diem. Por su parte, los combatientes norvietnamitas del Vietminh, acantonados en el Sur, son obligados a repartirse junto con algunos dirigentes y cuadros comunistas sudvietnamitas⁴⁴.

⁴⁴ María Teresa Largo Alonso. *La Guerra de Vietnam*. Madrid. Ed. Akal Historia del Mundo Contemporáneo. 2002. p.43

Además de una división geográfica del país, se instaura una división ideológica, en el Sur se instauró la República de Vietnam auspiciada por los Estados Unidos, mientras que en el Norte se instauró la República Democrática de Vietnam (Vietcong) auspiciada por China y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), originando dos formas de gobierno el Norte comunista y el Sur con un estilo de vida americano. La polarización del país se fue haciendo evidente con varios movimientos guerrilleros y la infiltración de fuerzas norvietnamitas en el Sur.

La fecha en la cual se puede fijar el desencadenamiento de las hostilidades coincide con el mensaje del presidente Johnson del 4 de agosto de 1964, en el que anuncia la intención de Estados Unidos de bombardear bases navales de la RDVN. Previamente, el 2 de agosto, en una operación de provocación planeada por el Pentágono, se produjo un ataque por cañoneras norvietnamitas a los buques U.S. Maddox y DESOTO, en misión de espionaje en el golfo de Tonkín (Kolko, 125). Las insistentes peticiones de ayuda por parte del general Khanh acerca del presidente Johnson habían surtido efecto, ya que al encontrarse en plena campaña electoral parecía poco aconsejable desoír las llamadas de auxilio de un aliado.

La presentación del incidente como un ataque de la RDVN a USA sirve para obtener del Congreso plenos poderes para llevar la *guerra al Norte*, a la vez que, para justificar la adopción de esa medida, se alude a los compromisos contraídos con Saigón por Eisenhower y Kennedy.

El problema que se le plateaba a la Administración de Johnson era hacer comprender a la opinión pública americana la necesidad de entrar en guerra. La solución dada por los consejeros de la Presidencia decide mantener los *asuntos de política exterior al margen de los mass-media*. En este sentido se elabora la teoría de Dean Rusk según la cual la infiltración norvietnamita en el Sur justifica la reacción norteamericana. Este precedente de manipulación informativa regirá a partir de este instante las relaciones entre la Administración, de una parte, y el Congreso y la opinión pública americana, de otra, hasta el momento en que los costes humanos y materiales se hagan tan evidentes que la exigencia de responsabilidades obligue a abandonar Vietnam⁴⁵.

La presión de la opinión pública al conocer los costos humanos, los crímenes cometidos durante la guerra, aunadas a las derrotas del ejército norteamericano, provocó que Estados Unidos se retirara de la contienda en 1973. En 1975 las tropas norvietnamitas entraban a Saigón anunciando la unificación del país, la cual se dio en 1976. Como en pocas guerras, la opinión pública fue decisiva en la retirada de Estados Unidos del conflicto, la libertad ofrecida a la prensa posibilitó tener información de primera mano de lo que sucedía en los frentes de batalla:

⁴⁵ *Ibidem* pp.53-54

La carnicería ya no se podía ocultar y televisiones, radios y periódicos de todo el mundo estaban ya en Vietnam cubriendo un conflicto que para la mayoría de los corresponsales destacados en Saigón era solo el rumor del que todos hablaban pero aún nadie había visto. Saigón era un circo internacional donde se mezclaban periodistas, políticos, agregados militares, espías, diplomáticos, soldados de permiso, putas, yonquis, y, sobre todo, agentes del Vietcong. La misma prostituta con la que se acostaban los soldados podía rebanarte la garganta mientras dormías. Y por supuesto Saigón era un gran negocio para los cazadores de fortuna y traficantes. Una habitación en el Continental costaba una fortuna: 3000 dólares semanales. Pocos se aventuraban al frente a pesar de que las facilidades para la prensa eran absolutas por parte del Ejército de EE. UU. Quizá el primer y gran error de EE. UU. En aquella guerra, porque los más avezados sí lo hicieron y lo contaron.

La crónica de Sack⁴⁶ supuso la gran ruptura frente al venerado periodismo bélico practicado en la Segunda Guerra Mundial, en que los soldados eran “nuestros heroicos muchachos realizando hazañas en pro de la libertad y la democracia”. Para Sack y para muchos otros, los soldados no eran superhéroes, sino simples reclutas con mala suerte, obligados a luchar en una guerra que ni entendían ni podrían ganar nunca. Herr⁴⁷ demostraría más tarde que, además, estaban desquiciados⁴⁸.

El trabajo realizado por Michael Herr en su obra *Despachos de guerra*, no sólo aportó un punto de vista sobre el día a día de la guerra desde los victimarios, la milicia estadounidense, su trabajo periodístico es un referente sobre este hecho y le valió el reconocimiento de la crítica especializada galardonándolo con el Premio Internacional de la Prensa en 1978.

⁴⁶ John Sack, jefe de la delegación de CBS en Madrid quien también cubrió Vietnam para *Esquire* desde las trincheras estadounidenses, “la crónica de Sack ocuparía todo el número de octubre de *Esquire* con el título de “*Dios mío le hemos dado a una niña. La verdadera historia de la compañía M, desde Fort Dix a Vietnam*”. En febrero del año siguiente, Sack completaría su reportaje y New American Library lo publicaría en formato de libro. M, que así se llamó el volumen, sería el primero sobre Vietnam y algunos lo consideran la antesala del periodismo bélico bajo el paraguas del llamado Nuevo Periodismo. El círculo lo cerraría, años después, Michael Herr”.

Diego E. Barros. (2013) “Matad a las vacas, a los cerdos, a las gallinas: todo Vietnam revisitado (I)”. Revista *Jot Down Contemporary culture mag*. España, 2013.

(Consultado 20/08/15)

<http://www.jotdown.es/2013/05/matad-a-las-vacas-a-los-cerdos-a-las-gallinas-todo-vietnam-revisitado-i/>

⁴⁷ El autor se refiere a la obra de Michael Herr *Despachos de Guerra*, la cual forma parte del corpus de investigación.

⁴⁸ Diego E. Barros. (2013) “Matad a las vacas, a los cerdos, a las gallinas: todo Vietnam revisitado (I)”. Revista *Jot Down Contemporary culture mag*. España, 2013.

(Consultado 20/08/15)

<http://www.jotdown.es/2013/05/matad-a-las-vacas-a-los-cerdos-a-las-gallinas-todo-vietnam-revisitado-i/>

3.2.2 MÉXICO 68

México, (capital Ciudad de México⁴⁹) país de América del Norte, entre el Golfo de México y el Océano Pacífico. Comparte frontera al norte con Estados Unidos y al sur con Guatemala y Belice. En su historia contemporánea, después de la revolución de 1910 que derrocará la dictadura del general Porfirio Díaz, el país vivió una serie de luchas internas por el poder y el proyecto de nación, esta serie de reajustes políticos y sociales culminarían con la instauración de un sistema presidencial que iniciaría con el mandato del general Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940).

La estructura de México desde el gobierno del general Lázaro Cárdenas se fundamentaba en un Estado basado en organizaciones sindicales, campesinas y “populares” (de burócratas y capas medias), cuyos miembros recibían ciertos beneficios y aseguraban el apoyo de sus afiliados a las acciones del gobierno, voluntariamente o mediante la coerción.

La iniciativa privada, sobre todo la propietaria de capitales fuertes, fue la más beneficiada con las acciones estatales y la calma social lograda por las autoridades y las organizaciones ligadas a ellas. Los inversionistas extranjeros ocuparon espacios crecientes, a veces en asociación con propietarios nacionales. El empresariado, nacional y extranjero, no formaba parte del aparato gubernamental pero ejercía creciente influencia en éste.

El sector de la “economía social”, importante en 1940, fue perdiendo fuerza. Subsistió y pronto se volvió a incrementar una numerosa población marginada de toda ventaja.

Desde mediados de la década de los sesenta se hizo evidente el crecimiento de las contradicciones. La base social del Estado y de su partido, el PRI, se fue erosionando debido al deterioro y la corrupción de las organizaciones obreras y campesinas. Las capas medias, que se habían desarrollado vigorosamente, veían disminuidas sus posibilidades de superación y el empresariado exigía mayor libertad de acción. El movimiento estudiantil de 1968 fue una primera manifestación general de la crisis política, acompañada de crecientes problemas económicos⁵⁰.

El malestar social generado por el presidencialismo, el autoritarismo y la creciente desigualdad social fueron determinantes para que se iniciara una protesta que, iniciaría con los estudiantes extendiéndose a varios sectores de la sociedad culminando con una matanza

⁴⁹ En 2015 el Senado de la República aprueba la reforma política a través de la cual el Distrito Federal se convierte en el estado número 32 del país, con el nombre de Ciudad de México.

⁵⁰ Juan Brom. *Esbozo de Historia de México*. México. Ed. Grijalbo. 2000. pp.327-328

en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de 1968, para ser totalmente disuelto en diciembre de ese mismo año.

El 22 de julio hay un pleito en la Ciudadela entre dos pandillas delincuenciales, “Los arañes” y “Los ciudadelos”. Al día siguiente, las pandillas y estudiantes de las Vocacionales 2 y 5 atacan la Preparatoria Isaac Ochoterena. Los jóvenes regresan a sus escuelas y aparecen granaderos que los provocan. Los estudiantes les arrojan piedras. Más de 200 policías intervienen y allanan el edificio de la Vocacional 5. La trifulca dura cerca de tres horas, hay gases lacrimógenos, garrotes, palos, muchos golpeados, 20 detenidos⁵¹.

A este hecho, se sumaron otros, la madrugada del 30 de julio soldados de línea de la Primera Zona Militar irrumpen en los edificios de San Ildefonso que alojaban las Preparatorias 1 y 5 de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), también la Vocacional 5 del Instituto Politécnico Nacional (IPN). El encuentro de los militares con los alumnos dejó un saldo de 125 detenidos, una puerta de San Ildefonso destruida por un bazukazo y el cateo de casas y departamentos aledaños a San Ildefonso. La violación de la autonomía universitaria activa la participación del entonces Rector el Ing. Javier Barros Sierra quien da legitimidad al movimiento al hacer extensivo y público el reclamo de la violación de la autonomía universitaria.

El 1 de agosto el rector encabeza una marcha, la primera de varias manifestaciones y acciones que demandan la reparación de los atropellos realizados por las fuerzas federales así como una serie de reivindicaciones para los afectados. Sin embargo, los movimientos emprendidos por los estudiantes solo recrudecen la situación; en el mes de septiembre, se realizaron una serie de marchas que aglutinaban casa vez más participantes, las fuerzas militares invadieron Ciudad Universitaria y el Rector Barros Sierra presenta su renuncia. Para el 1 de octubre las fuerzas militares desalojaron las instalaciones de la UNAM y el IPN, pero sería justamente un día después, el 2 de octubre que se realizaría la matanza de estudiantes durante un mitin en Tlatelolco.

La información sobre la matanza fue minimizada, y solo diez días después se inauguran los Juegos Olímpicos de México 68; “El 12 de octubre se inauguran los juegos Olímpicos, hay cohetes y júbilos y rostros encendidos por la importancia nacional y

⁵¹ Carlos Monsiváis. *Democracia primera llamada. El movimiento estudiantil de 1968*. México. Editorial E-CONACULTA-Gobierno del Estado de Colima. 2010. p.28

comentarios de la brillantez de la ceremonia. Por toda la ciudad, grupos de jóvenes tocan los cláxones de sus automóviles, y se entregan a la práctica exorcista de repetir sin término el nombre del país: “¡MÉ-XI-CO! ¡MÉ-XI-CO! ¡MÉ-XI-CO!”⁵².

La crónica de lo ocurrido el 2 de octubre y de la experiencia vivida por Oriana Fallaci es publicada dentro de su libro *Nada y así sea*, que si bien corresponde en mayor medida a su experiencia en Vietnam el Capítulo XI, es dedicado a lo acaecido en la Plaza de las Tres Culturas.

3.2.3 EL SALVADOR

La República del Salvador (capital San Salvador), país de América Central que comparte frontera con Honduras, Nicaragua y Guatemala. Desde su Independencia en el año de 1841 la economía del país dependió de su producción de café, originando una oligarquía cafetalera que con el paso de los años se afianzó en el poder. En el siglo XX, esta clase cafetalera junto con los gobiernos militares (1945-1960) guiaron la política y economía del país, desarrollando una profunda desigualdad social.

Las periódicas crisis económicas del país, cuya principal fuente de ingreso dependía de su producción cafetalera, acrecentó el descontento en el resto de la población civil, que era recurrentemente sometida por la milicia. Hacia 1979, la fuerza guerrillera cobró auge, siendo el asesinato del activista y defensor de los derechos humanos, el arzobispo Óscar Romero por escuadrones de la muerte paramilitares en 1980, el detonante de la guerra civil.

Durante la década de los años ochenta, El Salvador, a la par que Honduras y Nicaragua, fueron foco de atención internacional al padecer guerras civiles que asolaron la región de Centroamérica. La política intervencionista del gobierno estadounidense de Ronald Reagan para establecer orden en la región, agudizó la crisis en el caso salvadoreño al dar apoyo al candidato de la oligarquía y la derecha, José Napoleón Duarte, en contra del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) y la izquierda:

⁵² *Ibidem* p.175

La estrategia fue de total apoyo a José Napoleón Duarte durante los comicios presidenciales en marzo de 1982, y de disuasión para que la ultraderecha, encabezada por el mayor Roberto de D'Abuisson –con el respaldo de Estados Unidos--, no polarizara las condiciones políticas en ese país y, al mismo tiempo, disolviera sus *escuadrones de la muerte*, que fueron utilizados ampliamente durante los dos primeros años de la década de los 80, como una forma de represión de los movimientos populares salvadoreños.

Los Estados Unidos inyectaron dinero, equipo, técnicas y aparato de propaganda internacional en apoyo a Duarte. Los salvadoreños ponían los muertos. La guerra civil en El Salvador se convirtió en una lucha táctica entre el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional y los estrategas del Pentágono. Los ataques más espectaculares y dolorosos que realizó la guerrilla salvadoreña contra el gobierno de Duarte, tuvieron un impacto militar y económico menos fuerte del pensado, debido a la pronta asistencia de Washington para reparar los daños infringidos. Los triunfos psicológicos que tuvo la guerrilla sobre el ejército, por lo prolongado de la guerra y el cansancio que provocaba entre la población, además de un cambio de táctica por parte de las Fuerzas Armadas salvadoreñas, que abandonaron la represión masiva contra la población, como un instrumento de regular presión. A ello se le añadió la propuesta de Duarte en la Asamblea General de las Naciones Unidas en octubre de 1984, para dialogar con el Frente Farabundo Martí de Liberación y el Frente Democrático Revolucionario, poner fin a la violencia⁵³.

Una década de violencia interna arrasó con el país, la paz llegaría hasta 1990 cuando la Organización de las Naciones Unidas (ONU) a petición de la partes medió en el conflicto y tras una serie de negociaciones internas aunadas al cumplimiento de compromisos establecidos para ambas partes, se firmaron los Acuerdos de Paz de Chapultepec en 1992 en la Ciudad de México. Sin embargo, a lo largo de estos años de violencia, uno de los capítulos más sangrientos fue la masacre ocurrida en 1982 en el caserío de El Mozote, Alma Guillermoprieto, explica:

Es necesario en este punto una pequeña explicación histórica. El artículo <<Los campesinos salvadoreños describen los asesinatos en masa>> narra la masacre más grande, hasta donde sé, cometida en América Latina durante el siglo XX. El asesinato de cerca de ochocientos hombres, mujeres y niños en el remoto caserío de El Mozote fue realizado por el Batallón Atlacatl –tropa élite antiguerrilla del ejército salvadoreño— que en ese entonces recibía equipo, asesoría y entrenamiento del gobierno de Estados Unidos. Los asesores estadounidenses que supervisaban al Atlacatl no planearon la matanza, pero esta ocurrió, como dicen en Washington, bajo su guardia⁵⁴.

⁵³ Raymundo Rivapalacio. *Centroamérica la guerra ya comenzó*. México. Ed. Ed. Claves Latinoamericanas. 1987. pp.11-12

⁵⁴ Alma Guillermoprieto. *Desde el país... Op. Cit.* p.11

Son los trabajos de Alma Guillermoprieto y el periodista Ray Bonner ambos colaboradores del *New York Times*, los que denuncian y colocan en el foco de atención internacional los abusos y crímenes militares del ejército salvadoreño, además de haber sido los únicos periodistas que tuvieron acceso a la zona, “para llegar a El Mozote había que hacer un recorrido sumamente arduo, penoso tanto para los viajeros como para sus escoltas guerrilleros, y la comandancia no volvió a gastar recursos en otro viaje parecido. La noticia de la masacre pasó casi inadvertida en El Salvador, y una generación completa creció sin enterarse de lo que ocurrió en una zona aislada por la geografía y por la ferocidad de la guerra⁵⁵”.

Las crónicas realizadas sobre estos hechos se encuentran en la parte inaugural de su libro *Desde el país de nunca jamás*, objeto de análisis del presente trabajo.

3.2.4 CHECHENIA

Chechenia (capital Grozni), país de Asia que se ubica en el Norte del Cáucaso, entre los mares Negro y Caspio, comparte fronteras con la República de Daguestán al sureste y este, Georgia al sur, y las repúblicas autónomas de Ingushetia y Alania. Chechenia, posee un largo historial de lucha por su independencia, el reconocimiento de su soberanía y derechos. Sin embargo, la diversidad étnica de la región aunada a la fuerte influencia política y económica ejercida por Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y posteriormente por Rusia, han hecho de esta región un espacio de constantes disputas e intervencionismo militar.

En su perfil contemporáneo, dos son las guerras que marcan su presente. La primera guerra ruso-chechena post-soviética, “en diciembre de 1994, y en virtud de un cambio drástico en los criterios avalados por Moscú, el ejército ruso penetró en Chechenia con el visible propósito de poner fin al proceso de independencia iniciado en el otoño de 1991”⁵⁶. Si bien con la derrota de las fuerzas militares intervencionistas por la resistencia chechena llegó un acuerdo de paz en 1996, “en buena parte del territorio checheno empezaron a proliferar auténticos *señores de la guerra* que a menudo se entregaron a la muy lucrativa industria del

⁵⁵ *Ibíd*em p.12

⁵⁶ Carlos Taibo. *Una introducción a la Chechenia contemporánea*. En *Chechenia. Rompamos el silencio*. Barcelona. Ed. Icaria-Antrazyt. 2008. p.31

secuestro. En varios casos esas gentes se sumaron al auge de versiones rigoristas del islam como la promovida, ante todo de movimientos wahabíes”⁵⁷.

Este escenario de caos, tolerado y estimulado por Rusia, así como un movimiento guerrillero checheno y la explosión de dos bombas en edificios de vivienda en Moscú en septiembre de 1999, fue el pretexto para que el ejército ruso penetrara de nueva cuenta en territorio checheno, ahora bajo el mando del nuevo primer ministro Vladimir Putin, iniciando así la segunda guerra ruso-chechena pos-soviética.

Aunque las primeras justificaciones rusas de las acciones militares llamaban la atención sobre el propósito de hacer frente a la amenaza terrorista que suponía grupos como el liderado por Basáyev, lo cierto es que el último día de 1999 el primer ministro Putin dejó las cosas claras y señaló que el objetivo principal estribaba en restaurar la integridad territorial de Rusia o, lo que es lo mismo, en cancelar los efectos autodeterminadores del acuerdo de Jasaviurt. Para hacerlo, y hasta el día de hoy, Rusia ha abrazado en Chechenia una política de tierra quemada, traducida en un número muy alto de muertos, desaparecidos, heridos, torturados y detenidos. Las acciones del ejército ruso se han desarrollado, por lo demás, en un escenario de manifiesta impunidad: no se olvide que en Chechenia no hay periodistas ni observadores internacionales, de la misma suerte que tampoco se hacen valer jueces y fiscales que puedan desarrollar su trabajo. En tales condiciones, la información que llega del país es escasa –lo es particularmente en la propia Rusia–, y hay que recurrir a los trabajos publicados por periodistas que desarrollan una tarea heroica, como es el caso de A. Politkovskaya, y a los datos que manejan organizaciones de derechos humanos como la rusa Memorial o Human Rights Watch y Amnistía Internacional⁵⁸.

Es justamente el trabajo de Anna Politkovskaya durante la segunda guerra en Chechenia, el objeto de estudio, ya que la importancia de sus denuncias la marcaron como un peligro ante el régimen, como explica Miguel Vázquez Liñán:

Para *Novaya Gazeta* trabajaba Anna Politkovskaya, quien posiblemente fuera la periodista cuyas crónicas sobre la guerra de Chechenia, muchas de ellas publicadas en forma de libro y traducidas a varios idiomas hayan tenido mayor repercusión dentro y fuera de Rusia. Politkovskaya dedicó buena parte de su trabajo periodístico a una labor de investigación y recopilación de datos con el objetivo de poner en evidencia la versión oficial sobre la guerra en Chechenia. Con su estilo duro e incisivo, se entrevistó con los principales líderes chechenos (fue mediadora durante el asalto al teatro de la calle Dubrovka de Moscú) y nos ofreció un desencarnado retrato de la vida cotidiana,

⁵⁷ *Ibidem* p. 34

⁵⁸ *Ibid* p.36

en una guerra que poco tiene que ver con las imágenes de los informativos televisados por los principales canales de la Federación Rusa. La denuncia constante, a través de historias individuales de <<interés humano>>, puso el dedo en la llaga sobre los temas más sensibles: la sempiterna corrupción interna del ejército ruso, la descripción de la impunidad con la que actúan los escuadrones de la muerte, el negocio de las armas rusas en Chechenia, los campos de filtración, lo común de la tortura, etc. Su asesinato, en octubre de 2006, supuso un tremendo golpe para la oposición democrática y, sobre todo, demostró cuál es el precio de disenter en la Rusia de Putin. El impacto mediático de su muerte fue considerable, tanto dentro como fuera de Rusia y muchos, con razón, apuntaron al Kremlin en busca de culpables. Independientemente de quién apretara el gatillo, Vladímir Putin es el máximo responsable de que hoy, en Rusia, crímenes como el de Politkovskaya sean frecuentes, debido a que el asesinato de disidentes suele quedar impune⁵⁹.

El trabajo periodístico de Politkovskaya, fue un arma de denuncia contra los abusos cometidos por el régimen de Putin durante la segunda guerra chechena, y aunque su voz fue silenciada, la voz que dio a los chechenos perdura en su obra periodística a través de *La Deshonra Rusa y Terror en Chechenia*. Cabe observar que para abril de 2007 se nombra como nuevo presidente de la República Chechena a Ramzan Kadyrov y fue en abril de 2009 que finalizó la guerra en el territorio.

3.2.5 LIBIA

Libia (capital Trípoli), país del continente Africano que comparte frontera con Egipto, Túnez, Argelia, Sudan, Chad y Níger. En su historia contemporánea Libia luchó contra su pasado colonial, en una primera etapa (1911-1912) Italia conquistó el país, fundando en 1934 la colonia italiana de Libia. Años más tarde, la incursión de nuevas potencias y la conquista de sus territorios dividió la región, Francia administró Fezzán, Gran Bretaña, Tripolitania y Cirenaica. Hacia 1951, estas tres regiones se unificaron en un estado federal independiente encabezado por el rey Idris I, siendo Libia la primera colonia del continente africano en lograr su independencia.

Durante esta etapa se inició la explotación de petróleo, convirtiéndose este recurso en la fuente principal de su riqueza. Sin embargo, un golpe de estado encabezado por oficiales

⁵⁹ Miguel Vázquez Liñán. *Chechenia y la guerra contra el periodismo de Vladímir Putin*. En *Chechenia. Rompamos el silencio*. Barcelona. Ed. Icaria-Antrazyt. 2008. pp.70-71

libres le permitió a Muammar El Gaddafi usurpar el poder en septiembre de 1969, su régimen que duraría 42 años, se caracterizó por ser uno de los más autoritarios, crueles y brutales de África.

El sistema que Gaddafi instauró fue construido sobre arena, pues hacia mediados de los años noventa había perdido ya la legitimidad de que gozara a lo largo de las décadas de 1970 y 1980, cuando realizaba las funciones de un Estado rentista. Mientras más permanecía en el poder, más su mando se basaba en el miedo, la represión absoluta y la cooptación, mediante la capacidad redistributiva del régimen, una redistribución de recursos que se hizo posible gracias a la inmensa riqueza de hidrocarburos. Libia posee una de las más grandes reservas de petróleo de África y la séptima reserva más grande del mundo, la cual, de acuerdo con la OPEC, a finales del año 2009 ascendía a 46 600 millones de barriles. Esta riqueza, que en un inicio se utilizó para transformar a Libia en un país moderno, no benefició, sobre todo desde la década de 1990, a la sociedad en su conjunto, dado que el régimen, una “cleptocracia”, empoderó a los Comités Revolucionarios, las unidades militares que estaban bajo el control de sus hijos, la guardia personal, las milicias y otros grupos que apoyaban al régimen, en su mayoría de su propia tribu y aquellos aliados a ella⁶⁰.

El malestar que durante 42 años de dictadura fue gestando Gaddafi por la recurrente violación de derechos humanos, la supresión de derechos civiles, la impunidad de la que gozaba su familia junto con su círculo más cercano, la corrupción, un deficiente sistema educativo que no permitió la formación de una clase media educada, la inequitativa distribución de la riqueza generada por la explotación de sus energéticos y la ausencia de reformas políticas y económicas que aliviaran la situación, contribuyeron a el estallido de una rebelión en febrero de 2011.

La insurrección inició en Bengasi con la detención de un prominente abogado de derechos humanos y se propagó a otras ciudades y pueblos. Sin duda, la rebelión era imprevisible, si bien los signos de que el régimen había perdido toda legitimidad eran bastante obvios. El levantamiento, como los otros del MONA, fue espontáneo; a falta de una oposición política organizada, la gente tomó las calles. El hecho de que las fuerzas de seguridad dispararan balas reales contra los manifestantes desarmados y pacíficos marcó el fin del mando de Gaddafi, sobre todo luego de que aparecieron grietas dentro del régimen, poco después de que se diera la orden a la fuerza aérea de bombardear a la población civil. La fractura dentro del régimen fue trascendental, pues muchos

⁶⁰ Yahia H. Zoubir (2012). “El colapso de la dictadura de Gaddafi. ¿Qué futuro para Libia?”. Foro Internacional, vol. LII, núm. 2, enero-marzo 2012, pp.361-378, El Colegio de México, A.C., México. (Consulta 12/08/2015)

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59929084005>

miembros de la vieja guardia formaron lo que habría de convertirse en el Consejo Nacional de Transición (CNT), el cual encabezaría la rebelión y sería un intermediario entre las diversas fuerzas que apoyaban el derrocamiento de Gaddafi⁶¹.

La reacción de brutal violencia emprendida por Gaddafi, provocó que la insurrección armada tomará fuerza al interior del país, mientras que potencias como Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña buscaron apoyo en la Liga Árabe para presentar ante la Organización de las Naciones Unidas, una solicitud para crear una zona de exclusión que impidiera a la fuerza aérea de Libia bombardear a los rebeldes. Aunada a esta petición la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), apoyó a los rebeldes con sus fuerzas especiales operativas, el intervencionismo militar de la OTAN y el resto de las potencias hizo posible que los rebeldes lograrán no solo derrocar a Gaddafi, sino que además, terminar con su vida. “Si bien la caída de Gaddafi, en octubre de 2011, fue un final bienvenido, las condiciones que llevaron a ella (insurgencia apoyada por fuerzas extranjeras) y la forma en que Gaddafi y sus leales fueron masacrados tal vez ya hayan generado las bases para un conflicto endémico en Libia, lo que pondría en peligro la unidad nacional y la construcción de un orden democrático”⁶².

La crónica de guerra de Jon Lee Anderson, es el retrato de este movimiento rebelde y un país que fue tomando fuerza para derrocar al dictador. La estrategia del autor es describir el desarrollo de los hechos tomando como hilo conductor la historia del país.

3.2.6 SIRIA

Siria, (capital Damasco), país de Asia Occidental junto al Mediterráneo, comparte frontera con Turquía, Líbano e Israel. Siria es uno de los países resultado de la disolución del antiguo Imperio Otomano, esto hace del país una región con una compleja diversidad étnica y religiosa, que a lo largo de los años ha suscitado una serie de conflictos político-sociales con tintes religiosos, acompañada de una desigualdad económica y social. Durante décadas estos conflictos de carácter, religioso, étnico y económico confluyeron en un movimiento social en el

⁶¹ *Ibidem* pp.368-369

⁶² *Ibid.* p.371

2011 conocido como la Primavera Árabe, su represión violenta desató rápidamente una guerra civil:

En marzo de 2011, comenzaron manifestaciones populares, primero pacíficas y después armadas que fueron extendiéndose a todo el territorio. El país fue la cuna del nacionalismo árabe y es teóricamente laico pero muy dividido demográficamente, donde predominan los suníes, y también existen minorías chiitas, cristianas, drusas y kurdas. El Presidente de Siria, Basar Al-Assad, heredó el poder de su padre Hafiz Al-Assad, quien desde 1970 gobernó en forma dictatorial logrando mantener la estabilidad política, hasta su fallecimiento en junio del 2000. Los Al-Assad pertenecen a una minoría alauí, -o seguidores de Ali-, vinculada con los chiitas, y han logrado controlar Siria, pese a ser solo el 12 % de una población estimada en 21 millones de habitantes. En el año 2009 Al-Assad prometió un proceso de democratización que no cumplió. Sin embargo, superó el aislamiento occidental que se le impuso a consecuencia de su intervención en el Líbano, su vinculación con el asesinato del ex Primer Ministro Rafiq Hariri (que dio lugar a un movimiento popular que lo obligó a retirarse de el Líbano) y sus relaciones con Irán, situación que ha mutado con la “Primavera Árabe”, la que abre un nuevo capítulo en la historia de su país y de la región⁶³.

El endurecimiento del régimen de Al-Assad a lo largo de la guerra ha polarizado la región, aunado a esto, el intervencionismo de otros países cuyos intereses económicos por los energéticos (petróleo) se disputan en esta región no pronostican una pronta solución. En consecuencia, en Siria se desarrollan dos conflictos, a nivel interno de carácter religioso y a nivel externo la pugna de intereses económicos.

Las relaciones de poder existentes entre los actores estatales y no estatales del Medio Oriente en la guerra civil siria se han visto determinadas por intereses geoestratégicos y económicos. En cuanto a los primeros, Siria aparece como un Estado relevante para el sostenimiento de la alianza chiita entre Irán-Siria-Hezbollah, una alianza concebida por Turquía, Arabia Saudita y Qatar —eje tácito sunita—, como una fuente de amenaza a sus principales intereses: seguridad y las relaciones de poder —equilibrio o hegemonía— en la región; estos Estados, a su vez, han apoyado a los rebeldes sirios seculares —Ejército Libre Sirio— e islamistas —Frente Islámico— para avanzar en sus propósitos. Dentro de sus estrategias de poder, el factor económico desempeña un rol muy importante frente a la posesión y distribución de los recursos energéticos y las rutas para su transporte a lo largo de una franja que va desde Qatar o Arabia Saudita

⁶³ Atilio Molteni. (2013). “La guerra civil en Siria y el Programa Nuclear Iraní: dos cuestiones fundamentales en el Medio Oriente”. Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, vol.15, núm. 30,2013, pp.167-190, Universidad de Sevilla, España.
(Consulta 12/08/2015)

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28228768008>

—por un lado—, e Irán o Irak —por el otro—, hacia el Mediterráneo, a través del territorio sirio.

Tanto la alianza chiita como los Estados sunitas que apoyan a los rebeldes sirios buscan sostener o derrocar respectivamente al régimen sirio⁶⁴.

Se han registrado “140 000 muertos, 6.5 millones de desplazados internos, por lo menos 2.8 millones de refugiados y dramáticas transformaciones políticas y demográficas por el control de diversas zonas estratégicas para los dos bandos”⁶⁵. El trabajo periodístico que se analiza es la crónica escrita por el mexicano Témoris Grecko, quien en enero de 2013 ingresa a Siria del lado rebelde, donde los Canás o francotiradores rigen la cotidianidad de la población civil.

Una vez presentados los perfiles de los autores y las reseñas de los hechos que abordan en sus trabajos, en el siguiente apartado se expone el enfoque metodológico a través del cual se realiza el análisis del corpus.

⁶⁴ Rafat Ahmed, Ghotme; Ingrid, Garzón y Paola, Cifuentes, Paola. (2015). “Las relaciones internacionales de la guerra civil siria a partir de un Enfoque regional: hegemonía y equilibrio en Medio Oriente”. Estudios Políticos, 46, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, pp. 13-32, Medellín Colombia.p.15 (Consulta 12/08/2015)

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16433765002>

⁶⁵ *Ibídem* p.15

CAPÍTULO 4.
ANÁLISIS DE LOS RECURSOS RETÓRICOS
UTILIZADOS EN LA CONSTRUCCIÓN
DEL PUNTO DE VISTA
EN LA CRÓNICA DE GUERRA
DEL PERIODISMO DE AUTOR

No existen territorios seguros; la obra misma es y debe ser terreno de lucha.

Italo Calvino

Ninguna teoría puede ir consolidando su verdad mientras no se aventure uno por las veredas de la divagación, así que echaré a andar por esta orilla remota y desconocida tratando de explorarla, que a algún sitio llegaré. Se me ha vuelto a encender el deseo de la aventura y ya no me importa mezclar, otra vez, lo que había separado para orientarme ni me asusta avanzar intrincándome en su maraña.

Carmen Martín Gaité

El objetivo del presente capítulo es analizar cómo se utilizan los recursos retóricos para la construcción del punto de vista en la crónica de guerra del periodismo de autor. Para alcanzar este propósito, en el primer apartado se expone la metodología diseñada para responder a la pregunta ¿cuáles son y qué función cumplen los recursos retóricos utilizados en la construcción del punto de vista en la crónica de guerra del periodismo de autor?

Se parte de la siguiente hipótesis; la construcción del punto de vista es el resultado de una serie de decisiones operativas que realiza el autor empírico para la puesta en escena discursiva del hecho bélico como: el rol discursivo que asume como narrador, su intención comunicativa (apelar a la razón o a la emoción) y la figura retórica (mimetización, analogía, topografía, cronografía, retrato, erotema o pregunta retórica y monólogo¹) utilizada como mecanismo de visibilización y denuncia de los hechos que aborda en su obra. La integración de todos estos recursos dota de sentido a la crónica para que el lector sea capaz de acceder al conocimiento que sobre su experiencia ofrece el autor como sujeto de la enunciación.

A partir de las evidencias discursivas de construcción es posible identificar: desde dónde, por qué, para qué y cómo, se realiza la puesta en escena discursiva del hecho bélico; así como la función que cumple la figura retórica como mecanismo de visibilización y denuncia de aquellos aspectos que son poco o totalmente desconocidos sobre el hecho.

Para la sistematización del presente análisis, es pertinente establecer dentro de la estructura de la crónica de guerra, los niveles² de análisis así como las funciones que se desprenden de éstos. Tres son los niveles que se toman como base: el autor, la inventio (historia) y el dispositio (discurso).

El **primer nivel** corresponde al autor, entendido como el origen y sujeto de la enunciación, es decir, “la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas”³, pues como agrega Benveniste, el lenguaje es posible porque cada sujeto remite a sí mismo como yo en su discurso⁴.

¹ Las figuras retóricas mencionadas son los hallazgos que se desprenden del análisis del corpus, como se muestra en el presente capítulo.

² Benveniste, señala que “la noción de nivel nos parece esencial en la determinación del procedimiento de análisis (...) ella sola puede permitirnos, en la complejidad de las formas, dar con la arquitectura singular de las partes del todo”; por este motivo, se ha decidido distinguir en el objeto de estudio los niveles que lo componen y las funciones que se desprenden de estos. Émile Benveniste. *Problemas de lingüística general*. México. Ed. Siglo XXI. 1985.p.118

³ *Ibidem* p.180

⁴ *Ibid.* p.181

Como se ha abordado en la investigación, el autor se desdobra en autor empírico, autor implícito y narrador, siendo esta última entidad la evidencia discursiva que se manifiesta en la obra. Asimismo, el autor como sujeto social responde a una serie de perfiles que condicionan su punto de vista, pues es preciso reiterar que, “no se puede dejar de deslindar al autor, sigue siendo esencial, porque él está sobredeterminado por su contexto, por su marco histórico-cultural, y, a través de él, también está sobredeterminada toda su obra. El conocimiento de su biografía es importante porque el autor es la fuente de la intención, y también es la fuente del *saber* de qué dan muestras, tanto el narrador como los personajes”⁵.

Por último el autor representa el sujeto quien a través de su actuar conjuga la mimesis óptica y la mimesis epistémica, por lo que, a través de este nivel es posible acceder a la forma en la cual se configura el hecho periodístico.

El **segundo nivel** compete al hecho bélico, la inventio o historia, es decir, al mundo de la acción, donde el autor empírico participa de los hechos en ciertos lugares y por un tiempo determinado. Además de convivir con los actores involucrados en su calidad de fuentes, en algunos casos, realiza una serie de indagaciones antes y durante el tiempo que cubre el hecho. El tipo de experiencia y saberes acumulados representan el qué del mundo de la composición.

El **tercer nivel corresponde** al dispositivo o discurso. En este nivel es posible identificar los escenarios, escenas y sujetos en su calidad de personajes que son convocados por el narrador para la puesta discursiva del hecho bélico en el mundo de la obra; donde los recursos retóricos utilizados aunados al estilo, hacen de la composición una pieza única, que ofrece al lector un punto de vista en concreto sobre el hecho.

El análisis parte del principio básico de la segmentación, pues “hay que dividir primero el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que se puedan distribuir en un pequeño número de clases, en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas”⁶; para el caso del objeto de estudio, la segmentación de la obra se establece a partir de escenas, siendo estas la unidad narrativa mínima de análisis.

⁵ Helena Beristáin. *Diccionario de Retórica y poética*. México. Ed. Porrúa. 2001. p.70

⁶ Roland Barthes. *Introducción al análisis estructural de los relatos* En *Análisis estructural del relato*. México. Ediciones Coyoacán. 2004. p.12

Para fines de la presente investigación y con el objetivo de abarcar experiencias similares representadas en cada una de las obras que conforman el corpus, se seleccionaron cuatro escenas que refirieran a:

Escenas referenciales.

- A su experiencia. Evidencia de las acciones desarrolladas en el lugar de los hechos en su calidad de corresponsal o periodista, requisito indispensable en la crónica de guerra.
- A su conocimiento. Saberes de un periodismo de autor que es especializado y que se desprenden del manejo de las fuentes a las que tuvo acceso.

Escenas reflexivas.

- Explicativa: Valoración de los hechos a partir de la argumentación de su postura sobre los mismos.
- Evocativa: Se toma la memoria individual que da fe de lo vivido y presenciado sobre el hecho o en torno a éste.

Para el análisis de cada una de las 24 escenas seleccionadas, se diseñó una plantilla que contiene de lado izquierdo la escena y de lado derecho los niveles. Con esta plantilla se identificó cada una de las funciones y su interacción para la puesta en escena del hecho bélico, como se muestra a continuación:

Plantilla de análisis

ESCENA	Narrador	Presencia Pronombres	Función narrativa
		Acciones Verbos	
	Inventio	Hecho	
	Dispositio	Figura retórica	

Como se puede observar, los niveles antes descritos son la guía de análisis en cada una de las 24 escenas seleccionadas. Asimismo, con base en la plantilla se realizaron las siguientes acciones:

1. Se identificó el tipo de narrador encargado de presentar la puesta en escena discursiva del hecho bélico tomando como marca las personas gramaticales.
2. Se identificaron las acciones, de acuerdo con el tipo de participación en los hechos narrados tomando como marca discursiva los verbos de acción.
3. La presencia aunada a la participación en los hechos revela la función narrativa del autor.
4. Se identificó el hecho que es recuperado en cada escena.
5. Se identificó la figura retórica utilizada en la puesta en escena del hecho bélico, su uso como mecanismo de visibilización, denuncia y construcción del punto de vista.

Una vez finalizado el análisis de cada una de las escenas, en los siguientes apartados se exponen los hallazgos. Se decidió presentar a cada autor de manera independiente para apreciar los procedimientos que emplea, así como su estilo en la ejecución del género.

4.1 MICHAEL HERR, MIMETIZACIÓN DESDE LA MILICIA ESTADOUNIDENSE

Ha pasado ya mucho tiempo, puedo recordar los sentimientos pero ya no sentirlos. Una oración vulgar al reprimido: Lo soltarás tarde o temprano, ¿por qué no ahora? Huella nemotécnica, voces, rostros, historias, filamentos que recorre un fragmento de tiempo, tan ligado a la experiencia que nada se movió ni se fue nada.

Despachos de guerra

Como se ha expuesto, una condición de la crónica es estar presente en el lugar donde se desarrollan o desarrollaron los hechos. Esto exige al corresponsal o periodista elegir: lugar, periodo de tiempo y el nivel de inmersión. Esta decisión determina a su vez, los actores involucrados con quienes convive, y en consecuencia, observar desde su perspectiva. El tipo de experiencia, aunado al conocimiento y el tipo de fuentes se evidencia en la construcción discursiva del punto de vista.

Michael Herr decide cubrir desde las trincheras de la milicia estadounidense, esta decisión operativa le permitió vivir la experiencia de la guerra junto con ellos y compartir sus emociones, pero sobre todo, hizo que el recién estrenado corresponsal mostrara un punto de vista que difícilmente el gobierno estadounidense admitiría: los victimarios eran también víctimas, quienes dolosamente estaban perdiendo la guerra.

Para construir su punto de vista, Michael Herr se mimetiza con sus “compañeros”, esta figura retórica le permite exponer la locura, decadencia y el caos que se vivía entre la tropa, lejos de los partes oficiales de guerra, como él mismo lo manifestó en más de una ocasión:

Nos calificaban de locos de las emociones fuertes, de deseamuerdos, buscaheridas, amantes de la guerra, adoradores del héroe, maricas, drogadictos, alcohólicos de baja estofa, vampiros, comunistas, sediciosos, y muchas otras cosas repugnantes que ya no puedo recordar siquiera. Hubo gente de los estamentos militares que jamás le perdonó al general Westmoreland no haber impuesto restricciones contra nosotros al principio, cuando había tenido posibilidad de hacerlo. Había oficiales, y muchos soldados aparentemente ingenuos que creían que de no ser por nosotros ya no habría guerra, y

yo nunca lograba aclarar este punto con ninguno de ellos. Eran muchos los soldados que sentían ese recelo taimado y pueblerino hacia la prensa, pero al menos nadie, por debajo de la graduación de capitán, me preguntó nunca de qué lado estaba, ni me dijo que apoyase el programa, que me uniese al equipo, que aceptase mi parte en el Gran Triunfo. A veces eran simplemente tontos, a veces era por lo mucho que querían a sus hombres, pero, tarde o temprano, todos oíamos una u otra versión de <<Mis marines están ganado esta guerra y ustedes están perdiéndola por nosotros en sus periódicos>>, dicho a menudo en un tono casi amistoso, pero con los dientes bien apretados detrás de la sonrisa. Daba escalofríos que te despreciasen de aquel modo tan indiferente y tan despreocupado. Y había, por último, mucha gente que creía que no éramos más que desaprensivos glorificados que nos aprovechábamos de la guerra. Y quizás los fuésemos, los que no acabaron muertos o heridos o jodidos de cualquier otro modo⁷.

A continuación se exponen los hallazgos del análisis de las escenas seleccionadas para identificar y mostrar tanto su presencia como narrador, así como la función que cumple la figura retórica en la puesta en escena del hecho bélico en la crónica de guerra.

Presencia del narrador.

Para la puesta en escena discursiva, Michael Herr decide mostrar la perspectiva física y emocional de la milicia estadounidense, quienes son su fuente principal de información. A partir de sus experiencias junto con los “chicos” asume constantemente el rol de protagonista, como se muestra en la escena que alude a su experiencia durante uno de los ataques donde es posible identificar tanto su presencia como su función a partir del pronombre y los verbos de acción, como se ilustra a continuación:

*Una tarde, **confundí** una hemorragia nasal con una herida en la cabeza, y ya **no tuve** que preguntarme cuál **sería** mi reacción si alguna vez **me daban**. Fue una operación de limpieza al norte de la ciudad de Tay Ninh, hacia la frontera camboyana, y cayó una andanada de mortero a unos treinta metros de distancia (...)*

*Cuando **caímos** al suelo el chaval que iba delante de mí me puso la bota en la cara. No **sentí** la bota, aquello se perdió en el tremendo golpe que me **di** al chocar contra el suelo al tirarme, pero **sentí** una línea de dolor agudo encima de los ojos. El chaval se volvió y empezó de inmediato a soltarme disculpas absurdas: <<Oh, perdona. Perdona, hombre, perdona, lo siento>>. Me **habían metido** en la boca un metal caliente y hediondo, **creía** estar saboreando sesos chisporroteando al fondo de la lengua, y aquel chaval se puso a sacar la cantimplora y estaba asustado de veras, pálido, a punto de*

⁷ Michael Herr. *Despachos de guerra*. Barcelona. Ed. Anagrama. 2013. p.254

*llorar, le temblaba la voz: <<Mierda, mira que soy zoquete, qué burro soy. Pero, vaya, estás perfectamente, no ha sido nada>>, y en algún lugar de mi interior **tuve** la sensación de que todo era él, de que, de algún modo, él acababa de matarme (...)*
*Por entonces **yo ya había** encontrado mi nariz y comprendido lo que había pasado, todo lo ocurrido. Ni siquiera rotas. Mis gafas estaban intactas. **Cogí** la cantimplora del chaval, **empapé** mi sudado pañuelo y **limpié** la sangre donde se había coagulado, en el labio y en la barbilla. El chaval había dejado de disculparse, ya no había piedad en su cara. Cuando **le devolví** la cantimplora, se reía de mí. Nunca le **conté** esta historia a nadie. Nunca **volví** a aquel grupo⁸.*

El narrador además de situarse como protagonista del hecho se mimetiza con los soldados estadounidenses. Es posible identificar su presencia a partir del pronombre yo, además los verbos se encuentran conjugados en primera persona, a excepción del *caímos*, acción en la que hace referencia a que se encontraba en compañía del grupo durante el ataque. Esta perspectiva le permite exponer el miedo y la angustia que experimenta al estar tan cerca de la muerte, pues apela a su experiencia y sus emociones, ofreciéndole al lector elementos para entablar empatía con la situación y de ser posible compartir la angustia que él mismo experimentó.

También Michael Herr, como narrador se sitúa como un protagonista-testigo en algunas escenas, este procedimiento le permite exponer su experiencia junto a los otros. Esto se identifica en la escena referencial a su conocimiento, cuyo indicio discursivo son los verbos de acción que se encuentran conjugados en la primera persona del plural:

***Tuvimos** una crisis nerviosa inmensa y colectiva, era la presión y el agobio del combate intenso que iba creciendo hasta que pudo saborearla todo americano que estaba en Vietnam. Vietnam era una habitación oscura llena de mortíferos objetos, el Vietcong estaba en todas partes a la vez, como un cáncer araña, y en vez de perder la guerra en trocitos a lo largo de los años, la **perdimos** de prisa y en menos de una semana. Tras esto, **éramos** como el personaje de la mitología pop de los soldados. Muertos pero demasiado atontados para **tumbarnos** en el suelo. Nuestros peores pánicos el peligro amarillo se hicieron realidad; les **veíamos** ahora muriendo a miles por todo el país, y sin embargo parecía que ni se amilanaban, ni siquiera parecían agotarse, tal como proclamaba la Misión al cuarto día. **Recuperábamos** rápida y costosamente el espacio perdido, con pánico absoluto y bordeando la máxima brutalidad⁹.*

⁸ *Ibidem* pp.38-40

⁹ *Ibid.* p.82

Los verbos *tuvimos*, *perdimos*, *éramos*, *tumbarnos*, *veíamos*, *recuperábamos*, le permiten como narrador incluirse dentro de los hechos, mostrar la experiencia de forma colectiva a través de las mismas emociones y conocimientos. Estas acciones dotan de verosimilitud a la obra pues ofrece al lector la garantía de los sentimientos y percepciones colectivos a partir de lo vivido.

Asumir el rol de protagonista y protagonista-testigo permite incluirse en prácticamente todas las experiencias sobre el hecho, pues aborda sus vivencias, experiencias, conocimientos adquiridos por lo que vio y le contaron. Si bien, este tipo de narradores tienen como función generalmente partir de la experiencia propia, en el caso de la obra de Herr, el tipo de narrador se refuerza gracias a la figura retórica que utiliza como eje principal para su puesta en escena, como se expone a continuación.

Figura retórica: mimetización.

La figura retórica que le posibilita a este narrador compartir la perspectiva de quienes decide tomar como fuentes de información es la mimetización, entendida ésta como la acción que consiste en “mostrar la realidad de la vida, del contorno humano, individual y social, que se condensa en la obra”¹⁰; es decir, para compartir su perspectiva se asume como uno más del grupo, se cuestiona como el resto de sus compatriotas los motivos y la utilidad de la guerra o comparte las experiencias como corresponsal de guerra junto con los miembros del gremio periodístico.

Por ejemplo en la escena donde ofrece una explicación y argumentación sobre la participación estadounidense en la guerra se puede identificar cómo se incluye dentro de los hechos, como estadounidense:

*Los <<realistas>> decían que **para nosotros empezó en 1961** y la versión habitual del publicitario de la Misión insistía en 1965, post-Resolución de Tonkín, como si toda la escabechina anterior no fuese en realidad guerra. En fin, no podrías utilizar métodos normales para acechar el desastre; podrías también decir que Vietnam estaba en la ruta del Sendero de Lágrimas, era el punto de giro donde tocaba y daba la vuelta para formar un perímetro cercador; la cosa podía estar bien, sencillamente, en los protogringos que encontraron en los bosques de Nueva Inglaterra demasiado toscos y*

¹⁰ Helena Beristáin. *Diccionario de... Op. Cit.* p.333

vacíos para su tranquilidad y los llenaron de sus propios demonios importados. **Quizás todo había terminado para nosotros en Indochina** cuando salió a flote el cuerpo de Alden Pyle debajo del puente de Dakao, con los pulmones llenos de barro; quizás todo se precipitase con Die Bien Phu.(...)

Se nos daba el marco básico, profundo, pero cuando el marco empezó a caerse la información no salvó una sola vida. Aquello había transmitido demasiada energía, había calentado demasiado, muy oculta bajo el fuego cruzado hechos-cifras había una historia secreta, y poca gente tenía ganas de meterse allí corriendo a sacarla¹¹.

A partir del pronombre *nosotros*, el narrador se incluye y mimetiza como ciudadano de un país intervencionista que históricamente no dejó de tener influencia en la zona y que se resistió a abandonar el conflicto. La mimetización permite a Michael Herr, ubicarse física y emocionalmente en tres perspectivas: como estadounidense, como corresponsal y como un chico más del grupo. Sin embargo, independientemente de la perspectiva, el punto de vista que construye no varía, del lado del enemigo había víctimas.

Este abanico de perspectivas que unifica bajo este punto de vista hacen que la construcción del hecho bélico sea consistente, pues en la escena donde evoca su primer contacto con la guerra continúa dando elementos referenciales que permiten al lector ir más allá de los recuerdos o imágenes previas de lo que considera es la guerra, como él mismo expone:

Recuerdo perfectamente los extraños sentimientos que tenía de niño mirando las fotos de guerra de Life, aquellas en que aparecían muertos o un montón de cadáveres tendidos unos junto a otros, en el campo o en la calle, tocándose a menudo, como si sostuviesen unos a otros. Hasta cuando la foto era precisa y quedaba claramente definida, había algo en ella que no estaba claro en absoluto, algo reprimido que controlaba las imágenes y retenía la información básica. Eso quizá justificase la fascinación, **permitiéndome mirar cuanto quería; no tenía entonces palabras para ello, pero recuerdo la vergüenza que sentía**, como al ver la primera foto porno, la pornografía toda del mundo. **Podría haber mirado hasta que se me gastasen los ojos y aún no habría aceptado la conexión entre una pierna arrancada y el resto del cuerpo, o los ademanes y posiciones que siempre aparecían (un día lo oiría llamar <<reacción –al-impacto>>), cadáveres machacados demasiado aprisa y violentamente en una contorsión increíble**¹².

Mimetizarse con las experiencias y situaciones, como en el ejemplo anterior acerca la gama de emociones que se pueden experimentar en torno a la guerra y sus efectos. Al

¹¹ Michael Herr. *Despachos... Op. Cit.* p.57

¹² *Ibíd*em pp.25-26

situarse como un narrador protagonista al evocar sus recuerdos infantiles de guerra, y añadirles el conocimiento de su experiencia en la guerra le permite argumentar su punto de vista, si las imágenes ya conocidas sobre la guerra son terribles, la realidad es más abrumadora. Otra perspectiva que asume es evidentemente como corresponsal exponiendo sus experiencias y la de sus compañeros:

Yo comprendí más tarde que, aunque pudiese seguir siendo muy infantil, me habían exprimido la verdadera juventud en sólo tres días que me llevó recorrer los casi cien kilómetros que hay entre Can Tho y Saigón. En Saigón, vi a amigos desmoronarse casi por completo; unos cuantos se fueron, algunos no salieron de la cama en varios días, atrapados en el agotamiento de la depresión profunda. A mí me sucedió lo contrario, estaba hiperactivo y agitado, hasta que llegué a dormir sólo tres horas al día. Un amigo del Times dijo que no le importaba tanto sus pesadillas como el impulso que sentía al despertar escribir sobre ellas. Un veterano que había sido corresponsal de guerra desde los años treinta al oírnos quejar y gemir por lo terrible que era aquello nos dijo burlón: <<Vaya, sois tremendos muchachos. Sois una maravilla, ¿Qué coño creías que era esto>> Nosotros pensábamos que había pasado ya el punto límite en que toda guerra es exactamente igual que las demás; si hubiésemos sabido lo duro que acabaría siendo aquello, quizás nos hubiésemos sentido mejor. Las rutas aéreas se abrieron de nuevo al cabo de unos días y subimos hasta Hue¹³.

La escena inicia con la perspectiva personal de Herr y un compañero corresponsal sobre los hechos, misma que se refuerza con las valoraciones y conocimientos que ofrece un corresponsal de más experiencia. Como sujeto de la enunciación se desenvuelve, inicia como un narrador protagonista para finalizar como un narrador protagonista-testigo. Esta transición del yo al *nosotros* refuerza su punto de vista, pues si bien el anclaje es su experiencia, el *nosotros* hace de ella algo colectivo, la locura era administrada por todos en esa guerra.

El punto de vista que ofrece el trabajo periodístico de Herr es el de las víctimas, situando tres perspectivas: los militares enloquecidos, una sociedad que participa en una guerra que está perdiendo a un costo humano altísimo y el de los propios corresponsales, quienes comparten las miserias de lo experimentado en el campo de batalla. La mimetización es la figura que permite sumar estas perspectivas bajo un mismo punto de vista, los contextos personales, instituciones y profesionales le permiten hacer esto, como ciudadano

¹³ *Ibíd.* pp.83-84

estadounidense, como corresponsal de guerra y como un corresponsal que decide alejarse de las ruedas de prensa oficiales para estar junto con los soldados en el campo de batalla.

4.2 ORIANA FALLACI, ANALOGÍAS ENTRE UNA MATANZA Y UNA GUERRA

--¿Cómo decía esa oración
--Mejor será que no te lo diga François.
--Pues debes decirlo.
--Decía así: "Padre nuestro, que estas en los cielos, danos hoy la matanza de cada día, libranos de la piedad, del amor, de la enseñanza que nos ha dado tu Hijo.
Porque no sirvió para nada, no sirve para nada, y así sea.
Nada y así sea.

Oriana Fallaci de acuerdo con su perfil y contextos tanto personales como institucionales, decide cubrir el hecho desde la perspectiva de quienes serían las víctimas, los estudiantes, tal y como lo manifiesta en la crónica:

*Mi primer amigo fue Moisés, que era un ferroviario inscrito en el Politécnico, pequeño, tímido y feo, con una camisa deshilachada y una chaqueta llena de remiendos (...)
Mi segundo amigo fue Ángel, que era un estudiante de matemáticas y física, simpatizante de los Beatles y de Mao Tsé Tung, con un rostro triste de Savonarola. Y luego Maribilla, que era una muchacha de dieciocho años, muy graciosa, si no hubiera sido por el labio leporino que le chupaba la cara, con dos ojuelos dulces y alegres y un gran deseo de vivir. Luego Sócrates, que era un jovencuelo con bigotes y rasgos de Emiliano Zapata, con el ardor del revolucionario dispuesto a cualquier sacrificio. Y por último Guevara, que era licenciado en filosofía, silencioso y duro¹⁴.*

Esta decisión operativa, hace de los estudiantes su fuente de información, lo que implica compartir la misma perspectiva incluida su ubicación física y emocional. Oriana Fallaci como autora implícita, decide hacer de esta perspectiva el punto de vista a partir del cual organiza su discurso, narra, describe y valora los hechos. Su objetivo es denunciar el abuso y

¹⁴ Oriana Fallaci. Nada y así sea. Barcelona. Ed. Noguer. 14ª edición. 1990. pp.302-303

la violencia del gobierno mexicano en contra de estudiantes desarmados e ignorantes sobre las tácticas de guerra, equipara la matanza con una guerra, como ella misma califica:

Después viene el otoño con las Olimpiadas en la Ciudad de México, y llegas a aquella matanza, una matanza peor que cualquier matanza que hubiese visto en la guerra¹⁵.

A continuación se analizan los procedimientos que utiliza Oriana Fallaci en la puesta en escena discursiva del hecho a través de su crónica.

Presencia del narrador.

Oriana Fallaci, muestra su presencia tanto física como emocional junto con la de los estudiantes. Se sitúa dentro del discurso a partir del pronombre *yo* y *nosotros*, y con los verbos de acción conjugados en primera y tercera persona (*cerré los ojos, me tapé los oídos, sentí un gran dolor, sentí tres cuchillos, descendimos, perdíamos, nos ha acertado*) en cada una de las escenas analizadas se puede identificar este procedimiento, en la escena que corresponde a su experiencia la periodista es herida y lo narra así:

*Y de nuevo me apuntó con el revólver a la sien, pero no me importó, ahora ya sabía que debía tener menos miedo de su revólver que del helicóptero que volaba bajo con su ametralladora, mirando dentro del balcón, y **cerré los ojos** para no ver, **me tapé los oídos** para no oír, **pero vi y oí** aquella ráfaga larga, larga, y de pronto **sentí un gran dolor, sentí tres cuchillos de fuego que entraban en mí, cortando, quemando, un cuchillo en la espalda y dos en la pierna. Busqué** el cuchillo en la espalda y no lo **encontré: había sólo una gran hinchazón. Lo busqué** en la pierna y tampoco lo **encontré: había sólo mucha sangre¹⁶.***

En esta escena asume un rol como protagonista, es ella quien desarrolla las acciones en función de los hechos que viven, pese a que no es explícito el pronombre *yo*, los verbos se encuentran conjugados en primera persona. La intención es situarse no solo como una corresponsal que cubre el hecho, sino también como una afectada o víctima, este procedimiento le permite ofrecer credibilidad al punto de vista que ofrece a lo largo de su crónica.

¹⁵ *Ibidem* p.300

¹⁶ *Ibid.* p.311

Como narradora se sitúa como protagonista a partir de sus experiencias, pero también asume un rol como testigo al traer a su discurso su conocimiento y vivencias anteriores en otros hechos bélicos, en particular alude a su experiencia en Vietnam. Al igual que el ejemplo anterior los pronombres y los verbos aluden a sus experiencias previas y el rol que asume:

*Ahí estaba otra vez el helicóptero, zumbando al bajar. Los vietcong debieron de sentirse así aquel día en Dak To, cuando **descendimos** sobre ellos y **perdíamos** los limones, y aquel otro día con el A37: los hombres están locos¹⁷.*

En este fragmento se evoca un hecho anterior, una experiencia previa, en la cual se incluye como un testigo de lo que observó. Este procedimiento le permite dar soporte a su punto de vista sobre la gravedad de los hechos presenciados. Asimismo, es posible identificar la intención de cada uno de estos roles, como protagonista da fe de su presencia en el lugar de los hechos al hacer referencia a su experiencia; y como testigo da verosimilitud al establecer una serie de analogías entre un hecho y otro (matanza de estudiantes-guerra de Vietnam), para dar soporte a esta valoración la figura retórica utilizada como eje de construcción es la analogía.

Figura retórica: analogía.

Su intención comunicativa, es apelar a la emoción del lector, persuadirlo de que los estudiantes desconocían el peligro al que se enfrentaban y que aquello fue una masacre, para sustentar esta postura la figura retórica utilizada es la analogía. La analogía, “expresa la semejanza o correspondencia dada entre cosas diversas”¹⁸, en función de la construcción discursiva de este hecho bélico, la analogía se establece entre dos hechos que parecieran de naturaleza diferentes, la matanza de estudiantes desarmados a manos del gobierno mexicano equiparada a una guerra entre una potencia y un país del tercer mundo:

*En aquel momento apareció el helicóptero. Era un helicóptero verde, idéntico a los que **yo tomaba en Vietnam**. Tenía abiertas las portezuelas y **las ametralladoras apuntando, idénticas a las de Vietnam**. Descendía en círculos concéntricos, cada vez*

¹⁷ *Ibíd.* p.310

¹⁸ Helena Beristáin. *Diccionario...Op.Cit.* p.260

más bajos, cada vez más familiares, **como en Vietnam**, y hacía un ruido cada vez más fuerte, cada vez más familiar, **como en Vietnam**. No me gusta, pensé, no me gusta. Y mientras pensaba esto lanzó dos bengalas. **Y eran las mismas bengalas que yo había visto durante meses en Vietnam**, las macabras estrellas fugaces que descienden lentamente dejando una negra estela de humo. Y una estrella descendió hacia nosotros y la otra hacia la iglesia.

--¡Cuidado!—exclamé--¡Es una señal!

Pero los muchachos se encogieron de hombros.

--No. ¡Que va a ser una señal!

--Se lanzan las bengalas para localizar un punto sobre el cual hacer fuego—insistí.

--**Tú ves las cosas como en Vietnam**¹⁹.

Esta escena hace referencia al conocimiento obtenido durante una experiencia previa, este conocimiento sirve como soporte para establecer una serie de analogías: *yo tomaba en Vietnam; las ametralladoras apuntando, idénticas a las de Vietnam; como en Vietnam*, etc. Estas analogías que establece entre lo observado, visto y oído le permiten situarse nuevamente como protagonista, también esta figura retórica hace posible aportar comparaciones entre un hecho y otro.

Si bien las escenas seleccionadas para el análisis permiten advertir el uso de las analogías como el procedimiento narrativo principal para la construcción del hecho bélico en la crónica de manera general, en el caso de Oriana Fallaci es importante subrayar que esta figura retórica también le permite caracterizar a cada uno de los actores del hecho bélico, por ejemplo a los estudiantes, como las víctimas:

--¡Goya, Goya, cachu cahu rara! ¡Cachu rara, Goya, Goya, universidad!

Y en otro coro:

--¡Gueu, gueu, gloria a la cachi cachi porra! ¡Gueu pin porra! ¡Politécnico, gloria!

Yo les pregunté qué quería decir, y ellos me dijeron: “No quiere decir nada, son nuestras canciones, son canciones de niños”. Porque en el fondo aquellos estudiantes, aquellos terribles estudiantes que ponían en peligro las Olimpíadas y el prestigio del gobierno mexicano, eran niños. A mí en efecto me habían gustado porque eran niños con el entusiasmo de los niños y la pureza de los niños y la superficialidad de los niños, e hice amistad con ellos²⁰.

Del mismo modo, a través de la analogía presenta y caracteriza discursivamente como los victimarios, quienes reciben una mención, como se ilustra en el siguiente fragmento:

¹⁹ Oriana Fallaci. Op. Cit. pp.304-305

²⁰ *Ibíd*em p.302

*Protestar contra Herodes, que en México se llama Partido Revolucionario Institucional y dice ser socialista, pero no se comprende qué clase de socialismo desde el punto y la hora que los pobres en México figuran entre los más pobres del mundo*²¹.

Hasta aquí es posible identificar la función que cumple la analogía como herramienta de configuración discursiva del hecho bélico: evoca, comparte, compara y evidencia la contradicción entre lo que dicen las autoridades y lo que hacen, así como sus experiencias y saberes previos al hecho en cuestión para posicionar su punto de vista sobre el mismo validándolo por la experiencia; en consecuencia, estas analogías sustentan la valoración que de los hechos realiza; por último caracteriza a los actores involucrados para indicarle al lector quienes son las víctimas y quienes los victimarios. En el caso de la escena reflexiva, es importante identificar la analogía como el procedimiento que sustenta sus argumentos:

*Y entonces estalló el infierno. **Estalló de nuevo Dak To y Hué y Danang y Saigón** y todos los lugares donde el hombre demostró ser solo una bestia y no un hombre, perteneciera a la raza o la civilización a que perteneciese, a cualquier clase social, porque, escúchame bien, es la misma historia **de los obreros que fabrican la M16**, la balita, laboriosos, atentos, cuidando de apartar las balas que no estén en buenas condiciones: ¿dejamos de una vez de absolver a los hijos del pueblo y se acabó? Los que en la noche del 2 de octubre de 1968 mataron cruelmente a los hijos del pueblo, ¿no eran acaso los hijos del pueblo? Dicen que cumplían órdenes. Como los obreros de la bala. **También Eichman cumplía órdenes**. Con el mismo escrúpulo con la misma ferocidad. Y ni él ni aquellos hijos del pueblo olvidaron nunca mirar derecho, disparar al aire, por ejemplo*²².

En esta escena reflexiva, la valoración del hecho y los argumentos se dan a partir de analogías, con Vietnam (*Estalló de nuevo Dak To y Hué y Danang y Saigón*) y con Adolf Eichmann, un teniente coronel de la SS Nazi, quien acatando órdenes decide dar una “Solución Final” a un gran número de judíos.

Oriana Fallaci a través de este trabajo periodístico, toma como eje para su puesta en escena la analogía una figura retórica cuya bondad permite narrar, describir, exponer y argumentar los hechos construyendo comparaciones o semejanzas que ofrecen al lector elementos para establecer empatía con los actores, comprender los hechos y comulgar con el punto de vista expuesto, donde evidencia el abuso y ejercicio de la violencia de un sistema en

²¹ *Ibíd.* p.301

²² *Ibíd.* p.308

contra de un sector de la población vulnerable como eran los estudiantes convocados y sitiados en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de 1968.

4.3 ALMA GUILLERMOPRIETO, DESCRIBIENDO EL RASTRO DE LOS CADÁVERES

Salí de El Salvador marcada por la necesidad de entender la violencia – y la indiferencia ciudadana ante ella—que parecía ser nuestro sino como latinoamericanos.

Desde el país de nunca jamás.

Cuando Alma Guillermoprieto viaja a El Salvador, la masacre en la comunidad de El Mozote era un hecho consumado y silenciado por el gobierno salvadoreño y estadounidense. Sin embargo, su presencia física en el lugar le permite hacer la configuración discursiva del hecho bélico a través de la perspectiva de sus informantes, los guerrilleros y los sobrevivientes de la masacre, quienes dan testimonio de lo ocurrido.

Esta decisión operativa, implica la construcción del punto de vista a partir de la perspectiva de las víctimas, misma que comparte, pues se puede inferir que la crónica tiene como intención comunicativa además de rescatar los hechos ya consumados, denunciar lo sucedido. Si bien la crónica es un género cuyo modo discursivo fundamental es la descripción, en este trabajo se utiliza la topografía, el retrato y la cronografía como el procedimiento tanto periodístico como literario que le permite transmitir cómo se desarrollaron los hechos, quiénes fueron los involucrados y cuáles eran las condiciones político-sociales, como se expone a continuación.

Presencia del narrador.

Alma Guillermoprieto pone en escena discursiva los hechos en función de lo observado, su conocimiento y los testimonios que obtiene. Estos factores hacen que, como narradora asuma un rol primordialmente como testigo. Esto se hace evidente a partir de los verbos de acción:

Guiados, atravesamos, estábamos, nos condujeron, nos encaminamos. Los verbos se encuentran conjugados en la primera persona del plural, *nosotros*, esta marca discursiva le permite incluirse por ejemplo, en la escena donde hace referencia a su experiencia:

Guiados por un grupo de guerrilleros jóvenes, **atavesamos** Arambala, un pueblo muy bonito en las cercanías de Mozote; las casas de adobe encaladas parecían haber sido saqueadas, y el pueblo había sido abandonado. Cuarenta y cinco minutos más adelante había otro pueblito. Las casas también habían sido destripadas y saqueadas, pero la primera impresión, sobrecogedora, fue el olor dulzón y nauseabundo de los cuerpos en descomposición. **Estábamos** en Mozote.

Los muchachos, como se les llama a los guerrilleros, **nos condujeron** hacia la plaza principal donde se erguían las ruinas de lo que había sido una iglesia encalada; las paredes de la pequeña sacristía colindante también parecían haber sido tumbadas a empujones desde fuera²³.

Es posible identificar la forma en la cual la narradora asume el rol de testigo de lo que observa en el lugar donde ocurrió la masacre. Los verbos conjugados en tercera persona del plural la incluyen dentro de las acciones junto con los guerrilleros quienes realizan la expedición al lugar de la masacre. Para dar elementos al lector de lo que está presenciando como testigo inicia la descripción de los que ve y siente: “*la primera impresión, sobrecogedora, fue el olor dulzón y nauseabundo de los cuerpos en descomposición. Estábamos en Mozote*”.

También la narradora se asume como testigo para rescatar el testimonio de una sobreviviente, en la escena evocativa, donde se realiza la descripción de la masacre se puede identificar su presencia a partir de los verbos de acción:

*Amaya hablaba con lo que parecía un tono de histeria controlada. Mientras **conversábamos** la voz solo se le quebró cuando **me habló** de la muerte de sus hijos. Dijo que después de los sucesos de diciembre sus dos hijos sobrevivientes se habían unido a la guerrilla, pero que Mozote no era particularmente favorable a la guerrilla aunque estuviera en el corazón de la zona rebelde²⁴.*

En esta escena se da un doble testimonio, a partir de los verbos (*conversábamos, me habló*) muestra su presencia junto a la sobreviviente de la masacre para rescatar a su vez el testimonio de ésta sobre lo acontecido. Este procedimiento le permite dar verosimilitud de lo

²³ Alma Guillermoprieto. *Desde el país de nunca jamás*. México. Ed. Debate. 2011. pp.29-30

²⁴ *Ibíd*em p.31

que más adelante describirá. Como testigo puede construir discursivamente el hecho bélico a partir de lo que ve, siente, conoce por sí misma y a través de los protagonistas de los hechos. Estos elementos también le permiten interpretar, describir y valorar con base al punto de vista que desea ofrecer en su crónica.

Figura retórica: topografía, retrato, cronografía.

La crónica es el género que se caracteriza por la descripción pormenorizada de los hechos, este recurso periodístico también es un recurso literario y es la figura retórica a partir de la cual se representa el hecho. Alma Guillermoprieto explota esta figura retórica identificando tres funciones: la topografía, el retrato y la cronografía. Por ejemplo en la escena en la cual hace referencia a su experiencia en el lugar de la masacre utiliza la topografía como procedimiento narrativo pues “describe lugares reales”²⁵ con un pormenor de detalles:

En el interior el hedor era insoportable y de entre los escombros sobresalían innumerables huesos: calaveras, costillares, fémures, una columna vertebral. Las quince casas de la calle principal estaban aplastadas. En dos de ellas, como en la sacristía, los escombros estaban entreverados de huesos. Parecía que todas las edificaciones habían sido incendiadas –incluidas aquellas donde había restos de cadáveres— y los restos humanos estaban tan chamuscados como las vigas. Del pueblo salen veredas que conducen hacia varios caseríos: estos caseríos formaban la comunidad de Mozote. Salimos por uno de esos caminos, una ruta idílica a cuya vera cada casa solía tener una huerta, un gallinero pequeño y al menos una colmena. Solo los árboles frutales estaban intactos. Las colmenas habían sido volcadas y había abajas zumbando por todos lados. Las casas habían sido destruidas y saqueadas. Habían arrojado los cadáveres de las vacas y de los caballos en la carretera. En los maizales detrás de las casas había más cuerpos, pero estos habían sido calcinados por el sol. En un claro en uno de los campos había diez cadáveres: dos viejos, dos niños y un bebé con un tiro en la cabeza, en brazos de una mujer; el resto eran adultos²⁶.

En esta escena, decide describir el lugar detallando todo aquello que observó y que manifiesta el caos y la brutalidad ejercida por el ejército salvadoreño a la población, las ruinas del pueblo y los cadáveres como evidencia de la barbarie y brutalidad con la cual se exterminó a la comunidad de El Mozote. Este mismo procedimiento es utilizado para hacer referencia a

²⁵ Helena Beristáin. *Diccionario de... Op. Cit.* 136

²⁶ Alma Guillermoprieto. *Desde el país... Op. Cit.* p.30

la cotidianidad con que se vivía en El Salvador el rastro de cadáveres, en la escena en la que hace referencia a su conocimiento inicia con una topografía:

Los zopilotes están cebados. Su color es el mismo de la explanada de roca volcánica gris y negra que se extiende a lo largo de veinticinco kilómetros a espaldas del volcán San Salvador, el centinela que cuida de la capital de El Salvador.

A primera vista, parece como si las rocas estuvieran vivas y aletearan y se tropezaran en bandadas sobre la basura humeante y las botellas rotas. Pero son los zopilotes y están atareados limpiando otro esqueleto. Y esto es El Payón, un campo de lava atravesado por una carretera principal flanqueada de basura por ambos lados. Como muchos otros vertederos, El Payón se convirtió hace poco –nadie sabe con certeza cuándo— en un tiradero clandestino de cadáveres. Pero la extensión del lugar lo hace único. Hay tantos cuerpos –varias docenas, quizá un centenar— que ya nadie se molesta en recogerlos²⁷.

Al igual que la escena anterior, el objetivo de esta figura retórica es dar detalles de las condiciones en las que se vivía en el país, esto tiene dos objetivos, dar verosimilitud a su trabajo periodístico y ofrecerle elementos al lector para que pueda establecer una empatía con esta situación, es decir, su intención es apelar a su emoción, piedad, indignación, asombro, horror, etc. Dentro de esta misma escena, se puede identificar otra figura retórica, la cronografía o descripción de una época:

Desde hace mucho tiempo la aparición de cuerpos mutilados es parte de la rutina del brutal enfrentamiento civil en El Salvador. Los cadáveres se arrojan de noche y parecen en los vertederos a la madrugada. La Comisión de Derechos Humanos –de la que forma parte la Iglesia Católica— y la Consejería Jurídica aseguran que en los últimos diez meses más de diez mil personas –sin contar soldados o guerrilleros en combate— han sido asesinadas en El Salvador por motivos políticos. Acusan al ejército salvadoreño y a las fuerzas policiales de ser responsables de la mayoría de las muertes. Los voceros del ejército culpan de la violencia a la oposición guerrillera. Ambos bandos admiten que sus afirmaciones carecen de pruebas convincentes.

Uno de los interrogantes cruciales en la definición de las políticas estadounidenses hacia El Salvador se refiere a la capacidad de su Junta de Gobierno, conformada por civiles y militares, para controlar la violencia casual. Los descubrimientos en El Playón indicarían que la violencia contra los civiles se ha mantenido estable a lo largo del año. La Comisión de Derechos Humanos afirma que en los últimos dos meses aproximadamente setecientos civiles han sido asesinados al mes, el promedio en 1981. El ejército y el presidente de la junta, José Napoleón Duarte, contratacan asegurando que la Comisión y la Consejería Jurídica están al servicio de la izquierda y que

²⁷ *Ibídem* p. 21

*manipulan los hechos y los datos a favor de la guerrilla que lucha por derrocar al gobierno desde comienzos de año*²⁸.

Si bien este fragmento es tomado de la escena en la cual hace referencia a su conocimiento, la forma en la cual presenta los hechos es través de una descripción de las condiciones en las que se encontraba trastocada la vida social y política de El Salvador, le permite enunciar a los actores involucrados, las instancias gubernamentales, el presidente y el ejército como los responsables y visibles victimarios, pues al describir sus acciones o ausencia de ellas para resolver el conflicto da elementos al lector para juzgarlos como los responsables. Asimismo, para presentar a las víctimas, hace uso del retrato, esta figura retórica “puede ofrecer la idiosincrasia y el físico de una persona”²⁹, como se muestra a continuación:

El vocabulario de doña Ignacia –como el de Reyno, el paramédico; el de Leandro, el agricultor; el de Álvaro, el instructor militar, y el de todos los demás campesinos entrevistados en Morazán –refleja su pragmatismo radical.

De los labios de todos brotan con facilidad palabras como <<explotación>>, <<oligarquía>> e <<imperialismo yanqui>>, pero hay una gran distancia entre su pensamiento político y las ideas de personas como Meléndez –no conocimos a muchos como él; menos de una docena--, que no nacieron en Morazán y que son izquierdistas con formación universitaria y un discurso fluido y coherente.

Entre estos están Adonis, un técnico de radio de diecisiete años de edad llegado de San Salvador Rogelio Ponseele, un sacerdote belga de cuarenta y dos años de edad educado en Lovaina; Blandino Nerio, de veinticinco años de edad, excarcelado hace siete meses y actual encargado de la programación radial; y Lucas, un norteamericano de treinta y nueve años de edad que lleva más de un año con la guerrilla. Están además los dos médicos mexicanos voluntarios y el médico salvadoreño, y el equipo de <<prensa y propaganda>> de San Salvador: Leoncio Pichinte, el organizador menudo y nervioso que apenas cursó hasta séptimo grado, pero que ahora es miembro del alto comando del frente nororiental, y <<Mariposa>>, Una mujer joven, delgada e incapaz de quedarse quieta que anda con una guitarra y cuya voz se escucha con frecuencia durante las transmisiones radiales de la guerrilla.

*Estos últimos provenientes de las ciudades, son más representativos de la dirigencia Farabundo Martí, cuya lucha no se limita a <<combatir la represión>>*³⁰.

²⁸ *Ibíd.* pp. 21-22

²⁹ Helena Beristáin. *Diccionario de... Op. Cit.* p.136

³⁰ Alma Guillermprieto. *Desde el... Op. Cit.* pp.38-39

Este fragmento es tomado de la escena que hace referencia a una explicación-argumentación, se puede inferir que la intención no es simplemente describir físicamente a aquellos que combatían, sino mostrar la ideología que motivaba a los campesinos a combatir, su pragmatismo radical como ella misma lo califica al señalar sus palabras: *explotación, oligarquía e imperialismo yanqui*; también caracteriza a aquellos quienes tienen una formación académica más sólida. Estos retratos le permiten mostrar a las víctimas, sus creencias y razones para combatir.

4.4 ANNA POLITKÓVSKAYA, CUESTIONAMIENTOS DE UNA RUSA EN CHECHENIA

--Le doy gracias a la guerra a la que fui a parar de manera casual y que de la misma manera casual me atrapó, porque ahora sé estar por encima de las tonterías. La guerra es algo horrible, pero me ha limpiado de todo lo innecesario y ha desplazado lo superfluo. ¿No le he de estar agradecida al destino?

Terror en Chechenia.

Anna Politkóvskaya, resuelve tomar a los chechenos como fuente de información para cubrir los hechos, esta decisión hace de su crónica una denuncia abierta sobre los abusos que el gobierno ruso cometió durante el conflicto. Asimismo, cuestiona constantemente los motivos de la intervención rusa en territorio checheno, pero a su vez la forma en la cual los periodistas apegados al régimen realizan su labor, como ella misma lo señala:

¿Qué hacer? ¿Debo seguir trabajando para que la muerte no sea inútil? Pero nada me liberará del sentimiento de culpa frente a quienes han sacrificado su vida por mi trabajo, por mi resistencia a esa clase de periodismo al <<estilo Putin>> que gracias a la guerra se está instaurando en Rusia. Hablo de un periodismo ideológico, sin acceso a la información, sin encuentros ni conversaciones con las <<fuentes>>, sin verificación de los hechos, como la hacen algunos colegas que, sentado detrás de tres hileras de alambre de espino en las bases militares rusas dan cuenta a Moscú de la <<mejoría diaria>> en los pueblos chechenos. Este tipo de trabajo, que yo creía muerto con el comunismo, es hoy la norma entre nosotros y recibe el aplauso de las autoridades. En cuanto a la otra clase de periodismo, la que mira directamente lo que ocurre, no sólo es

*perseguida, sino que puede pagarse con la muerte. ¡Qué fracaso diez años después de la caída de la Unión Soviética!*³¹

Cubrir desde el territorio checheno hizo que la periodista pudiera convivir con las víctimas y la milicia rusa y comparar versiones que sobre los hechos se declaraban. Esta confrontación, hace que a lo largo de su crónica se cuestione desde los motivos de la guerra hasta las decisiones que se tomaban para resolver el conflicto, bajo dos acciones fundamentales describir los hechos y apelar al lector a través de cuestionamientos, como se muestra a través del análisis.

Presencia del narrador.

Anna Politkóvskaya, asume dos roles a lo largo de su obra, para apelar a su experiencia como protagonista y para hacer referencia a su conocimiento a través de lo que ha presenciado o le han dicho como testigo. Un ejemplo del primer rol es la escena donde hace referencia a su experiencia:

*En total no habían pasado ni dos minutos desde que **me despedí** del comádate del 45° regimiento de desembarco y ya **me habían detenido**. Al principio **me ordenaron** estarme de pie durante más de una hora en medio de un campo destrozado. Luego llegó un coche blindado con militares armados y un teniente de una etiología militar desconocida. **Me cogieron, me empujaron** con las culatas y **me obligaron** a acompañarlos. <<Tus documentos son falsos, tu Yastrzhembski es un lameculos de Basáyev, y tú eres una guerrillera>>, **me informaron**. Luego siguieron unos interrogatorios que duraron muchas horas. Unos oficiales jóvenes, que no se presentaron y sólo insinuaron pertenecer al FSB diciendo que su único comandante era Putin, llevaron el asunto por turnos, de manera que la libertad se terminó: **no podía** ni llamar ni ir a ningún lado, las cosas sobre la mesa...Prefiero omitir los detalles más abominables de los interrogatorios, en vista de su total inconveniencia. Sin embargo, precisamente estos detalles fueron la confirmación principal de que todo lo que **me habían explicado** sobre las torturas y sufrimientos ocasionados por el 45° regimiento no eran mentira.³²*

En este fragmento de la escena se puede identificar la presencia de la periodista como narradora protagonista, si bien en el párrafo seleccionado el pronombre yo está ausente los

³¹ Anna Politkóvskaya. *La deshonra rusa*. Barcelona. Ed. RBA. 2004. p.35

³² Anna Politkóvskaya. *Terror en Chechenia*. Barcelona. Ediciones del Bronce. 2003. pp.48-49

verbos se encuentran conjugados en pretérito imperfecto del subjuntivo, lo que indica las acciones que realizó de acuerdo con las órdenes recibidas por los militares: *me habían detenido, me ordenaron, me cogieron, me empujaron, me obligaron, me informaron, me habían explicado*. Aunque omite dentro de la narración todas las acciones y la tortura que padeció, al asumirse como protagonista da fe a las versiones filtradas por los chechenos sobre los métodos del 45° regimiento, apelar a su experiencia da verosimilitud a su crónica y la ubica como víctima. Más adelante en esa misma escena se desdobra como protagonista-testigo:

***Me sacó** de la tienda, estaba completamente oscuro. No se veía gota. **Dimos** unos pasos y el teniente coronel dijo: <<No tengo la culpa de que no se escondieran.>> Muy cerca empezó a arder un fuego con unas llamas muy discontinuas, crepitaba y se oía un extraño retumbar. Al teniente coronel le gustó mucho que me sentara del miedo. Resultó que me habían traído justo debajo de la instalación del <<granizo>> en el momento de la descarga. <<**Sigamos**>>, continuó el teniente coronel. Al momento, de la oscuridad surgieron unos peldaños que descendían. <<Es el baño, desnúdate>>, **me ordenó**. Al comprender que no había surgido ningún efecto se encolerizó, asegurando que <<todo un teniente coronel se muestra amable contigo, y tú, perra guerrillera, aún...>>. En el baño entró otro oficial más, del FBS, así se presentó. El teniente coronel le informó: <<No quiere bañarse.>> El otro dejó caer con estrepito sobre la mesa las botellas que traía: <<Entonces me la llevaré.>> Y otra vez **me hicieron recorrer el campo oscuro**³³.*

Aunada a su vivencia, suma su presencia junto a la de los militares, quienes la hostigaban y la acompañaban todo el tiempo, los indicadores son los verbos conjugados en primera persona del plural: *dimos, sigamos*. Esta suma de vivencia más presencia, posibilita exponer el comportamiento del otro, ofreciendo elementos de verosimilitud, puede exponer las prácticas de los militares porque las vivió y las presencié. Otro ejemplo de su experiencia pero con la cotidianidad de los chechenos se expone en la escena evocativa:

*Un día de verano, **me sentía** tan sucia que **me dirigí** con paso decidido hacia el río Sunya, a su paso por uno de los barrios de Grozni. Al amanecer, todo parece fresco. **Me incliné** y **recogí** un poco de agua formando un cuenco con las manos... Pero mis manos se detuvieron a medio camino, antes de llegar al rostro... No pasa una hora, un*

³³ *Ibídem* p. 49

*minuto, un segundo, sin que se arroje un cadáver al río Sunya...<<¿Tú también? ¿Quieres lavarte con esta agua, vivir sin complejos, porque “todo está permitido”?>> Entonces **me dije**: <<No; **debo contenerme. No quiero comportarme** como una cínica. Además, aún no ha llegado mi hora. **No tengo ganas de caer en ese río. Quiero vivir...>>**.³⁴*

Para evocar las condiciones de vida que padecían los chechenos producto de la guerra; apela nuevamente a su experiencia situándose como protagonista, los indicadores de acción y presencia se encuentran en: *me sentía, me dirigí, me incliné, recogí, me dije, debo contenerme. No quiero comportarme, No tengo ganas de caer en ese río. Quiero vivir*; su rol como protagonista permite que sean sus vivencias las que den fe de lo que ocurre en el país, ofreciéndole al lector elementos para establecer empatía con la dura situación de las víctimas.

Estos dos roles hacen que Anna Politkóvskaya pueda transitar desde su experiencia con los militares y los chechenos a su testimonio de las formas de proceder de los primeros y las duras condiciones de vida de los segundos, siempre cuestionándose las situaciones que vive y observa. La figura retórica que aprovecha para apelar al lector es el erotema como se analiza a continuación.

Figura retórica: erotema.

De acuerdo con Helena Beristáin, la interrogación retórica o erotema es una “figura de pensamiento en la que el emisor finge preguntar al receptor, consultándolo y dando por hecho que hallará en él coincidencia de criterio; en realidad no se espera respuesta y sirve para reafirmar lo que se dice”³⁵. Anna Politkóvskaya, utiliza este procedimiento, una vez que ha descrito la situación, valorado los hechos o reflexionado sobre ellos para establecer una especie de diálogo con el lector, como se ilustra en la escena que hace referencia a su conocimiento:

He aquí datos que conviene recordar sobre la Rusia zarista de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Reinaba en el país un clima de patriotismo desenfrenado y beato, y un antisemitismo de Estado no muy distinto de la retórica antichechena actual (en aquel

³⁴ Anna Politkóvskaya. *La deshonra... Op. Cit.* p.194

³⁵ Helena Beristáin. *Diccionario de... Op. Cit.* p.268

entonces se afirmaba que todo era <<culpa de judíos>>; hoy se les cuelga el mochuelo a los chechenos).

En la zona de residencia donde judíos vivían confinados, la juventud crecía con el convencimiento de ser relegada a la categoría de paria: lo cierto es que no tenían derecho a vivir ni trabajar fuera de la zona, salvo raras excepciones, y el acceso a los institutos y las universidades estaba limitado por un número clausus. **¿Se diferencia mucho esta situación de la que hoy viven los chechenos? (...)**

Es extraño que hayamos olvidado todo esto. ¡Si nuestros políticos viesan la mirada del hijo de Aichat Suleimanov! Es la mirada de un paria arrinconado, cuyo padre ha sido asesinado y su madre mutilada porque eran parias... Al principio de la guerra la mayoría de los chechenos todavía se sorprendía ante la situación. Exigían respeto, como cualquiera.

Ahora ya nadie habla de eso: todo el mundo ha interiorizado sus sentimientos y nadie se rebela. Todos han comprendido: son una nación de parias. Y deben convivir con eso.

Pero **¿están de acuerdo?** Aichat sí. **¿Y el doctor Jadjiev?** Tal vez. **¿Y el hijo de Aichat?** ¡No! Al cabo de tres años de guerra, encontramos en las carreteras chechenas a muchos jóvenes con un brillo maligno en la mirada, a muchos más que el primer año. Es la llamada de un odio implacable que promete una justicia tan sumaria como inminente a sus opresores.

¿Por qué corre este riesgo el poder ruso? ¿Por falta de cultura histórica? ¿Y cuál es la actitud del propio Vladimir Putin?

En sus discursos públicos, Putin juega con una fraseología chovinista y explota a fondo la idea de un Estado fuerte. Pero **¿cómo se manifiesta esta idea en lo concreto? Ciudadanos rusos, ¿de qué podemos sentirnos orgullosos?**³⁶

En esta escena describe las acciones y decisiones tomadas por la Rusia zarista en contra de los judíos y equipara estas decisiones con las tomadas en contra de los chechenos, esta descripción hace posible uno, establecer una semejanza entre ambos hechos; y dos formar una serie de preguntas que cuestionan la actuación del gobierno ruso. Este procedimiento también lo utiliza en la escena donde argumenta sobre los motivos de la guerra:

¿Por qué se prolonga tanto la guerra en Chechenia?

¿Por qué el ejército ruso, con un efectivo de cien mil hombres, no es capaz de contener a cinco mil combatientes chechenos, según las cifras oficiales avanzadas por el Kremlin al inicio de la guerra, en septiembre de 1999?

¿Qué es esta hidra que desafía al ejército regular ruso después de cuatro inviernos largos, agotadores, húmedos y fríos en las montañas del Cáucaso?

¿Quiénes son esos a los que llaman boieviki? ¿Corresponden el mérito de la resistencia a Aslan Masajadov, el presidente checheno que fue elegido por

³⁶ Anna Politkóvskaya. *La Deshonra...* Op. Cit. pp.39-40

sufragio universal en 1997? ¿Siguen obedeciendo sus órdenes los caudillos más temibles? A decir de ciertas informaciones, parece que la mayoría de ellos ha huido de Chechenia, abandonando a la población civil a su triste suerte. Entonces, ¿contra quién combate el ejército ruso? ¿Quién es el responsable del flujo ininterrumpido de notificaciones de defunción que llega a las ciudades y a los pueblos rusos?³⁷

Toda la escena se encuentra construida a través de preguntas con el propósito de valorar los hechos, la duración de la guerra, el peligro real que representan los chechenos al gobierno ruso, sus dirigentes, políticos y los flujos de información “dudosa” a Rusia. Incluso en la escena evocativa, como narradora asume nuevamente la posición de protagonista para apelar a su experiencia en territorio checheno con una serie de preguntas:

¿Qué hace la gente cuando no hay ni agua ni grifos, como en Grozni, donde todas las canalizaciones han sido destruidas? La respuesta es sencilla: buscas una reserva natural, un río, un lago o un estanque. Pero en Chechenia esto no siempre es posible. Cuando llevas tiempo trabajando allí, como en mi caso, conoces la historia <<militar>> de cada acuífero y sabes, por ejemplo, la cantidad de cadáveres que allí se han arrojado. ¿Entonces?

*Entonces, optas por no lavarte. Aunque tengas muchas ganas. Aunque la necesidad imperiosa de estar limpio prime sobre cualquier otra emoción, aun a riesgo de olvidar lo que sabes.*³⁸

Aunque asume una postura como protagonista, la pregunta hace que se sitúe en la posición del otro y a través de su experiencia entablar empatía y comprensión, la intención comunicativa es acercar las vicisitudes de la guerra al lector.

El punto de vista que construye Anna Politkóvskaya en su crónica, es el de una rusa que está en contra del intervencionismo militar que Rusia ejerce sobre Chechenia. Como ciudadana rusa se cuestiona sobre las causas, las acciones y los propósitos de la guerra. Describe y expone los hechos, para después dar paso a las preguntas que difícilmente alguien le formularía al gobierno ruso. Estas preguntas, que en periodismo se utilizan como interlocución para apelar al lector propician que éste, con la información proporcionada a lo largo del trabajo, infiera la injusticia y el crimen que se está cometiendo.

³⁷ *Ibidem* p.73

³⁸ *Ibid.* p.194

Asimismo, su experiencia aunada a su testimonio son el aval que permiten, una vez que se describen y narran los hechos, inferir quienes son los victimarios y quienes las víctimas, quien miente u oculta información sobre lo que realmente ocurre en Chechenia.

4.5 JON LEE ANDERSON, RETRATO DE LA CAÍDA DE UN DICTADOR

Nací en Norteamérica, pasé mi infancia en Asia, la adolescencia en Europa, y mis primeros años de adulto en América Latina. Todos estos continentes fueron cruciales en mi proceso de crecimiento, pero ninguno me conmovió tanto como África, donde viví un año durante mi adolescencia, una experiencia que me dejó hechizado para siempre.

La herencia colonial y otras maldiciones.

Jon Lee Anderson, decide tomar la perspectiva física y emocional de los rebeldes quienes son su fuente de información, para hacer un retrato del movimiento rebelde que logra derrocar a Gaddafi. Para establecer un hilo conductor que le permita exponer los hechos decide tomar como figura rectora de su relato a Osama ben Sadik, un conductor de ambulancia quien se encuentra apoyando la causa rebelde en la cual participan sus dos hijos:

Mientras Osama conducía su ambulancia improvisada, su hijo pequeño, Yousef, un estudiante de instituto de diecisiete años que vivía en Bengasi con un familiar, participaba en los mítines que se celebraban todos los días en el cuartel general de la revolución, un palacio de justicia destartalado en el malecón de la ciudad. Muhannad, su hijo mayor, estudiante de medicina de veintiún años, luchaba en el frente. La descripción que Osama me dio de Muhannad me recordó que unos días antes, en Ras Lanuf, me había fijado en un joven combatiente libio-americano rubio y de ojos azules. Llevaba una gorra pakul estilo muyahidín, y me saludó sonriendo desde un jeep que se

dirigía al frente. Pregunté a Osama si su hijo era rubio y usaba un gorro afgano, y él sonrió resplandeciente: << ¡Sí, es él! ¡Es mi hijo!>>³⁹.

Al adoptar la perspectiva de Osama, Jon Lee Anderson es capaz de sistematizar tres líneas que convergen a lo largo de su crónica, la historia del país, el desarrollo de los hechos y la historia de los rebeldes, tomando como figura de la tragedia que vivieron quienes lucharon en contra del régimen a Osama y sus hijos. La suma de estos tres elementos a partir de su presencia física en el lugar y su convivencia con ellos, hace de su crónica una denuncia de la desigualdad de condiciones económicas, políticas, sociales y sobre todo educativas de Libia.

La figura retórica utilizada es el retrato, sus vivencias más las referencias que obtiene de los involucrados, aunado a sus saberes previos, hacen de su crónica una descripción capaz de tocar cada uno de los elementos antes mencionados, como se muestra en el presente análisis.

Presencia del narrador.

Jon Lee Anderson, asume básicamente el rol de protagonista-testigo, cuya característica es la suma de sus saberes que parten de su presencia física en el lugar donde se desarrollan las acciones, más todos los referentes informativos que le proporcionan aquellos con quien convive y le acompañan durante su estancia. En la escena que refiere a su experiencia se identifica este rol:

*La mañana siguiente, **salí** de Brega para **ver** hasta dónde habían avanzado las tropas de Gaddafi. Un centinela rebelde con el rostro ennegrecido **me dijo** que fuera solo hasta Al Uqaylah, unos cuarenta kilómetros al oeste: <<No hay seguridad pasado ese punto>>. **Encontré** la línea del frente uno o dos kilómetros más allá de Al Uqaylah, un grupo de puestos donde vendían bocadillos al borde de la carretera, y montones de basura⁴⁰.*

Los indicios que marcan su presencia se encuentran en los verbos de acción: *salí*, *ver*, *me dijo* y *encontré*. Aunque no aparece el pronombre *yo*, la conjugación de los verbos indica a

³⁹ Jon Lee Anderson. *La herencia colonial y otras maldiciones*. México. Ed. Conaculta / Sexto Piso. 2012. pp.198-199

⁴⁰ *Ibidem* p.208

la primera persona del singular. Aunada a su presencia los verbos indican las acciones que lo hacen un testigo: *ver* y *encontré*.

Figura retórica: retrato.

Para sistematizar su crónica este narrador-autor utiliza como figura retórica el retrato, “la descripción puede ofrecer la idiosincrasia y el físico de una persona (*“effictio”* o retrato) sobre todo si se basa en su apariencia y se infiere de sus acciones”⁴¹. Si bien, en este caso en particular, el retrato corresponde a un hecho bélico, la descripción ofrece las causas del conflicto y las acciones las consecuencias, asimismo la descripción de los actores quienes son la fuente de información hacen de la crónica de Jon Lee Anderson un retrato del conflicto.

Si bien el retrato es una figura retórica, se puede identificar su equivalente en el perfil periodístico⁴², es decir, se perfila más que a un país a un hecho junto con sus protagonistas subrayando aquellos episodios que lleven al lector a desentrañar los orígenes del mismo. Un ejemplo de cómo retrata a los rebeldes se aprecia en la figura a Osama ben Sadik, en la escena que hace referencia a su conocimiento:

*La mañana de 12 de marzo, **Osama ben Sadik**, un conductor voluntario de ambulancia, llegó para cumplir con su deber a la clínica del Creciente Rojo en Brega, ciudad sede de una refinería de petróleo en Libia oriental. **La sublevación contra Muammar Gaddafi había dejado de ser un movimiento de protesta para transformarse en una guerra terrible**, y se esperaban víctimas. Pero nadie en Brega tenía una idea clara de lo que estaba sucediendo en el campo de batalla, ni siquiera **los pocos combatientes** que se movían nerviosos por una nueva barricada levantada más allá de las puertas de la refinería. Seis días antes, **las columnas blindadas de Gaddafi habían detenido a los rebeldes en su eufórico y mal planeado avance occidental a Trípoli**. Ensangrentados y superados por la capacidad de combate de sus enemigos, **los rebeldes, una chusma de estudiantes universitarios, mecánicos, tenderos y reservistas del ejército sin ningún líder que los dirigiera**, habían estado retrocediendo desde entonces. Después de un estancamiento de la situación en la*

⁴¹ Helena Beristáin. *Diccionario de... Op. Cit.* p.136

⁴² Se puede definir al perfil como el género que “A lo que más se parecen, obviamente, es a las biografías. Como ellas, se centran en la vida y los méritos de una persona. Pero los perfiles periodísticos son a la vez menos y más que las biografías. Menos porque no toman la vida entera. No se detienen en cada episodio, cada segmento. Van directo a lo que tiene importancia noticiosa, tiene mayor interés humano o histórico o marca un encuentro con un hecho periodístico relevante”. Roberto Herrscher. *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. 2013. p.184

*carretera costera que pasa por delante de Ras Lanuf, otra ciudad-refinería de petróleo situada ciento treinta kilómetros al oeste, los rebeldes habían cedido al fuego y se habían retirado apresuradamente en medio del pánico. Parecía obvio que la pequeña ciudad desierta de Brega sería el siguiente objetivo de las fuerzas de Gaddafi*⁴³.

Como narrador inicia la escena presentando a Osama ben Sadik y junto con él, presenta a los rebeldes y las acciones que derivarían en guerra como advierte cuando atestigua: *la sublevación contra Muammar Gaddafi había dejado de ser un movimiento de protesta para transformarse en una guerra terrible; las columnas blindadas de Gaddafi habían detenido a los rebeldes en su eufórico y mal planeado avance occidental a Trípoli; a través de la narración de estos primeros hechos se exponen las acciones que encolerizaron a los rebeldes para iniciar la revuelta; asimismo, los caracteriza: los rebeldes, los pocos combatientes, una chusma de estudiantes universitarios, mecánicos, tenderos y reservistas del ejército sin ningún líder que los dirigiera.*

Con estos adjetivos, muestra a los rebeldes como un grupo de civiles mal armados, sin organización alguna que respondían de manera espontánea a las acciones implementadas por el régimen para tratar de contenerlos. En la escena que hace referencia a su experiencia, se puede identificar como sigue esta caracterización:

*Desde que habían estallado los combates, **los rebeldes** habían creado primeras líneas de frente en estas puertas simbólicas. Era como si necesitaran un indicador visual para subrayar **su decisión de combatir al enemigo, y posiblemente morir, en ese lugar exacto. Nadie había cavado trincheras ni amontonado sacos de tierra para protegerse contra la inevitable acometida.** Unas pocas docenas de rebeldes vigilaban, como bomberos a la espera de que suene la campana de alarma, sin **ningún plan discernible** sobre lo que podrían hacer cuando eso sucediera.*

*Fuera de la verja, un combatiente empezó a gritar, con la cara enrojecida y escupiendo; **afirmaba haber oído que las fuerzas de Gaddafi estaban cortando los pies a los niños y luego les hacía ir a la televisión para decir que eso lo habían hecho los rebeldes.** Era una acusación improbable, pero, cuando todo lo que es rutinario en una sociedad se ve alterado violentamente, cualquier cosa puede ser posible. **Libios que hasta hacía pocas semanas antes habían coexistido pacíficamente, si bien con resentimiento, con su soberano, lo consideraban ahora capaz de cualquier iniquidad.***

*Aparecieron más **combatientes** y también algunos espectadores hasta que hubo tal vez cuarenta vehículos parados delante de la arcada, la totalidad de las fuerzas que defendían Al Uqaylah. Entonces se oyó un ruido muy fuerte y agudo, como un*

⁴³ Jon Lee Anderson. *La herencia colonial...Op.Cit.* p.197

cazarreactor que caía en picada desde el cielo opaco y lanzaba una bomba a unos treinta metros, junto a la puerta y al puesto de vigilancia que había junto a ella. Hubo una gran explosión, y rocas y tierra saltaron por todas partes, pero nadie resultó herido. Todo el mundo empezó a subir a los coches y, entre gritos de pánico, salieron corriendo. Daba la impresión de que allí ya no iba a quedar ninguna primera línea rebelde, ningún elemento dinosaurio para las fuerzas de Gaddafi⁴⁴.

En este fragmento, describe las acciones que emprenden los rebeldes durante el conflicto cuando señala su decisión de combatir al enemigo, y posiblemente morir, en ese lugar exacto. Nadie había cavado trincheras ni amontonado sacos de tierra para protegerse contra la inevitable acometida. Asimismo, describe la percepción que los rebeldes tenían de Gaddafi cuando cita: *afirmaba haber oído que las fuerzas de Gaddafi estaban cortando los pies a los niños y luego les hacía ir a la televisión para decir que eso lo habían hecho los rebeldes; y añade, Libios que hasta hacia pocas semanas antes habían coexistido pacíficamente, si bien con resentimiento, con su soberano, lo consideraban ahora capaz de cualquier iniquidad.*

A través de sus acciones y las percepciones que, sobre los hechos tenían los rebeldes, el narrador retrata el conflicto, por lo que atañe a la historia del país, en la escena evocativa, ofrece elementos para que el lector comprenda:

*En el momento de la independencia, **Libia era uno de los países más pobres del mundo**; sus principales exportaciones eran la chatarra procedente de la guerra y el esparto. **Entonces se descubrió petróleo** y, en 1961, el país exportaba su primer envío de crudo. En los años siguientes, **empezaron a surgir los rudimentos de un Estado moderno**. Bengasi disfrutó de una nueva universidad y de hospitales, de varios consulados extranjeros –incluido uno de Estados Unidos–, un aeropuerto, un puerto y un desmadejo complejo deportivo.*

En 1969, se lanzó un golpe contra los cuarteles del ejército de Bengasi, dirigido por un capitán de veintisiete años, Muammar Gaddafi. En unos años, Gaddafi, que empezó como un nacionalista protegido por Gamal Abdel Nasser, se había reinventado a sí mismo como una especie de vidente beduino.** Combinando de forma confusa elementos de socialismo y del islam, junto con sus propias ideas erráticas, abolió la empresa privada, expropió las propiedades extranjeras, y rebautizó el país como la Gran Yamahiriya Árabe Libia Popular Socialista: el Estado de las masas, del que él no era presidente, sino **Hermano Líder.

*Aparte Gaddafi, que reemplazó la mayor parte de la historia moderna de Libia **con su culto a la personalidad**, hay pocos héroes nacionales en Libia. Sólo a Mujtar se le permitió permanecer como tal, y sigue ofreciendo una piedra de toque, de manera*

⁴⁴ *Ibíd*em pp.208-209

semejante a como, en el siglo XIX, el poeta y periodista José Martí sirvió a la Cuba revolucionaria. Hay calles Omar Mujtar, en Bayda; su rostro puede verse en los billetes de banco. Los artistas gráficos de la revolución anti-Gaddafi se han apropiado también de Mujtar, superponiendo su imagen de barba gris sobre la resucitada bandera libia, en carteles, estampas y vallas publicitarias⁴⁵.

En esta escena, la caracterización del dictador Gaddafi a través de la historia del país, permite al lector tener elementos para valorar la molestia del pueblo libio hacia su persona, como él mismo lo describe: *En unos años, Gaddafi (...) se había reinventado a sí mismo como una especie de vidente beduino; Hermano Líder; con su culto a la personalidad*. Evocando la historia del país, retrata mediante las acciones del dictador los excesos cometidos durante su régimen, el absolutismo y en consecuencia las desigualdades sociales y económicas.

Otro ejemplo de cómo a través de las fuentes hace el retrato del conflicto se extrae de la escena explicativa-argumentativa, como se ilustra:

*A las tres semanas del levantamiento, **Iman Bugaighis, profesora de odontología y miembro prominente del consejo revolucionario de Bengasi**, describía la perspectiva de la vida sin Gaddafi como dar un paso en el vacío: era terrible, y podía resultar fatal, pero era necesario y urgente. <<Se trata de nosotros o él>>, **comentaba**. <<Sabemos que nosotros somos más numerosos, y sabemos que él es capaz de cualquier cosa. Hay un vacío enorme, porque no tenemos ninguna institución ni ninguna experiencia en el trabajo en las instituciones. Las personas que están aquí son de orígenes diferentes, de mentalidades diferentes; lo único que nos une es nuestro deseo de cambiar esto. Para nosotros mismos; nos quitó nuestra bandera, nuestra historia. Sabemos que podemos ser bombardeados mañana mismo. Pero ¿A quién le importa?>>. Hizo señas con una mano hacia la ciudad, en ruinas y con las persianas cerradas:<< ¿Qué es esto?, ¿esto es vida?>>.*

*Desde el principio de la revolución, una de sus principales fuerzas impulsoras ha sido el odio de los libios a Gaddafi, odio que ha llevado a miles de ellos a arriesgar la vida para apartarle del poder. Una de sus grandes debilidades es el vacío que **describía Bugaighis**, no sólo de instituciones, sino también de líderes creíbles. La coalición libia rebelde podía perfectamente disolverse en facciones rivales. Además de los shabab, hay antiguos yihadistas; están también los profesionales cultos del ayuntamiento de la ciudad de Bengasi, como Iman y su hermana Salwa, abogada. Hay antiguos miembros del régimen de Gaddafi: un <<consejo nacional de transición>> pergeñado aprisa y corriendo está dirigido por Mustafá Abdel Jalil, un respetado antiguo juez que fue ministro de Justicia de Gaddafi, y el <<primer ministro>> del movimiento, Mahmoud Jibril, fue asesor económico de Seif al Islam. La preocupación más apremiante del consejo es la dirección de la guerra, pero incluso el liderazgo militar ha sido discutido. Abdel Fatah Yunis, antiguo ministro del Interior de Gaddafi, se convirtió en la cabeza*

⁴⁵ *Ibíd.* pp.205-206

*operativa del ejército rebelde sólo unas semanas después de que renunciara al control de las fuerzas especiales y la policía secreta libias. Oí a combatientes rebeldes hablar de él con una marcada aversión, y algunos expresaban sus sospechas de que estuvieran trabajando en secreto para Gaddafi*⁴⁶.

En esta escena para describir, explicar y valorar los hechos, recurre al testimonio de los involucrados, el lado rebelde, cuando señala: *Iman Bugaighis, profesora de odontología y miembro prominente del consejo revolucionario de Bengasi; Oí a combatientes rebeldes;* estos testimonios le permiten ir construyendo el retrato del hecho bélico a partir de sus fuentes, su presencia aunada a sus vivencias, conocimientos y los testimonios de las fuentes le permiten perfilar el hecho bélico en la crónica.

4.6 TÉMORIS GRECKO, MONÓLOGOS DE GUERRA

La guerra vuelve locos a todos. Incluso a los periodistas. Cambia el comportamiento, la percepción de las cosas, la idea de lo que es moralmente admisible, la valoración misma del peligro. En los primeros días, cuando pasaba un avión, la angustia de que podía arrojarnos una bomba en la cabeza nos desaparecía porque, era claro, cuando se escuchaba el estallido de la bomba no muy lejos, otras personas sufrirían una muerte horrible.

Canás. Francotiradores de la Siria rebelde.

Témoris Grecko decide entrar a Siria del lado rebelde, su intención es cubrir el conflicto desde la perspectiva de los rebeldes y de quienes se quedan para combatir el conflicto como él mismo señala:

Atrás se quedó la guerra y, en ella, Hamid y Nour. La suya es una de las historias que quería investigar y contar, entre tantas que dejé pendientes. Jóvenes a quienes la guerra forzó a tomar decisiones vitales. Muchos de sus amigos han optado por la paz del exilio. Ellos se han quedado a contribuir como mejor pueden: enviar a un mundo

⁴⁶ *Ibíd.* pp.223-224

*cuya atención se pierde rápidamente las imágenes y los textos necesarios para entender el sufrimiento del pueblo sirio*⁴⁷.

Esta decisión operativa hace posible que comparta la misma posición física y emocional de quienes están en la resistencia contra el régimen y son su fuente de información. El punto de vista que ofrece su crónica es de la población civil resistente pasiva y la población civil resistente activa, como es el caso de los francotiradores a quienes acompaña en sus jornadas de búsqueda y lucha; sus experiencias, saberes previos y sus vivencias en territorio sirio están plasmados en la construcción discursiva del hecho bélico, sus reflexiones se ofrecen al lector en forma de monólogo. A continuación se presentan los hallazgos del análisis realizado a su trabajo periodístico.

Presencia del narrador.

Témoris Grecko decide presentarse como un narrador protagonista; expone sus vivencias y el conocimiento obtenido a través de éstas como garantía de verosimilitud, pues a la vez que da fe de su presencia en el lugar suma su vivencia a la de sus fuentes de información compartiendo así su perspectiva, la escena evocativa es un ejemplo:

***Me muevo siguiendo** a los guerrilleros por esta confusión de espacios. Entrar y salir tan velozmente de un ambiente completo –con objetos y detalles y estados de ánimo y cargas de deseos y presencias que siguen estando—**me hace sentir** como en un experimento descontrolado de la teletransportación que lleva de pronto a un país, luego a otro, con poblaciones ausentes que sin embargo, han dejado todas sus marcas. Es como un sueño en el que **estoy** de pie en una habitación femenina en la que debería ver a una estudiante preparándose para ir a la universidad, pero ella no está ahí y atravesando una pared entra, como un fantasma, un joven con una ametralladora y cientos de gruesas balas, en su etéreo y a la vez torpe desplazamiento por una guerra que –**siento** por un momento—es una mentira, no está pasando (...)
Cuando **era** niño, **jugaba** con soldados de plástico con los que **organizaba** tremendas batallas. Ahora, cuando **pasamos** por construcciones con pisos abiertos a la intemperie, sin paredes, a causa de las bombas, **alucino** que son casas de muñecas en las que mi mano gigante puede mover de una pieza a otra los sillones y los tocadores. Pero están rotos y su contenido, disperso por el suelo, en pedazos*⁴⁸.

⁴⁷ Témoris Grecko. *Canás. Francotiradores de la Siria rebelde*. Gran Bretaña. Editado por Cuadernos Doble Raya. 2013. p.106

⁴⁸ *Ibíd*em pp. 26-27

Los verbos permiten identificar su presencia en primera instancia como protagonista: *me muevo siguiendo, me hace sentir, estoy, siento, era, jugaba, organizaba, alucino*; aunque no aparece el pronombre *yo* la conjugación de los verbos indican la primera persona del singular. Si bien estas acciones dan fe de su vivencia a ésta se añade su presencia junto con los guerrilleros cuando señala: *pasamos*, este *nosotros* indica la compañía de los guerrilleros.

En consecuencia tenemos a varios protagonistas en las acciones, que en este caso son los guerrilleros, pero que en el discurso están presentes como personajes en torno a un narrador protagonista, por lo tanto es un protagonismo colectivo. Este rol en la crónica, organiza y transita todas las acciones referenciadas, otro ejemplo es extraído de la escena en la que alude a su conocimiento:

*En foro privado en internet, numerosos periodistas extranjeros que **cubrimos** Siria **discutimos** el evento. Algunos señalan la dificultad de operar dentro del área de control gubernamental, tan lejos de la zona insurgente. El indicio más significativo, sin embargo, es la enorme potencia de las dos explosiones. Nadie en la oposición tiene bombas tan poderosas. Sólo el ejército de Assad, **concluimos**.*

*Han transcurrido apenas dos días desde que una bomba casi **nos mató** en Azaz. En aquel momento, **yo escuché** con claridad el ruido del avión. Pero 90 minutos después, cuando ya **estábamos** en Aleppo, la agencia SANA daba cuenta del ataque. Responsabilizaba a los “terroristas”. De esa forma, se atemorizaba a la población en general, pero en especial a un grupo, los alauíes, la minoría a la que pertenece el presidente Assad.*

*Intenté explicarles a los chicos que los reporteros **coincidimos** en que, efectivamente, había elementos que sugerían que, como ellos decían, el gobierno había atacado en su propio territorio, y que mi experiencia reforzaba esa hipótesis. **Me miraron** con sorpresa, solo un instante, antes de recaer en la congoja. Claro. Como consuelo, no servía de nada confirmarles aquello de lo que no tenían duda⁴⁹.*

En esta escena el narrador da indicios de su presencia junto con el resto de los periodistas para intercambiar opiniones con respecto a los hechos suscitados, se puede identificar esta inclusión a partir de los verbos: *cubrimos, discutimos, concluimos, coincidimos*. También hace referencia a su experiencia a lo vivido: *nos mató, yo escuché, estábamos*; estos verbos indican su inclusión junto a quienes vivieron el ataque. Sin embargo, siempre se incluye como protagonista al marcar: *yo escuché* o *me miraron*, con estas frases se sitúa de

⁴⁹ *Ibíd.* p.30

nueva cuenta como el eje rector que organiza el discurso, pues en función de su presencia en la acción y en el discurso describe y narra el hecho bélico.

Transitar de su vivencia a su presencia en compañía de: los guerrilleros, periodistas o los “chicos”, lo sitúa invariablemente como protagonista, este rol hace que explote sus saberes, su experiencia hace que pueda ubicarse dentro de la crónica como una fuente permanente de información, no sólo confiable sino forjada en esta línea de trabajo, ofreciéndole al lector los elementos referenciales que den verosimilitud a sus palabras. El procedimiento que apuntala y explota los saberes que desprende de sus vivencias es el monólogo, como se analiza a continuación.

Figura retórica: monólogo.

Se recurre al monólogo como la figura retórica que permite introducir pensamientos, emociones, vivencias previas y posteriores a los hechos narrados con entera libertad, pues “ofrece la ilusión de mostrar los hechos porque el personaje dice textualmente, sin que medien términos subordinantes, un discurso propio o ajeno, minimizando la distancia entre los hechos relatados y el receptor (...) El personaje no se dirige al interlocutor sino que habla (en el soliloquio) o piensa (en el monólogo interior) para sí mismo, con entera desinhibición y autenticidad, revelando sus sentimientos más íntimos y sus opiniones y dudas más secretas”⁵⁰.

Asimismo, esta figura admite que sean expuestos toda clase de saberes que el narrador posee en torno a la experiencia de cubrir la guerra, en la escena referente a su experiencia se puede identificar el uso de esta figura:

***Vamos** tres periodistas, en una camioneta todoterreno, guiados por Aref, que conduce, y protegidos por Sultan con su kalashnikov. Como **nos dirigimos** a un lugar en el que hemos estado varias veces y se trata de la katiba de Abu Ali, creo que hay razones para estar tranquilos.*

***Pasamos** por dos avenidas asoladas por canasín, que en días **anteriores habíamos cruzado corriendo**. Ahora no les da tiempo de disparar. **Llegamos** a una bocacalle donde **torcemos** a la derecha. Aquí hay un sillón de sala que siempre **vi** ocupado por dos o tres guerrilleros vigilando. Pero ahora está vacío, no hay nadie. Son las 11 de la*

⁵⁰ Helena Beristáin. *Diccionario de... Op. Cit.* p. 344

mañana cuando Aref aparca y, mientras apaga el motor, anuncia: “A partir de aquí, vamos caminando”.

¿Por qué? Me estoy haciendo la pregunta cuando veo a tres tipos con los rostros ocultos con pasamontañas negros que corren hacia nuestro vehículo, apuntándonos con los rifles. Uno de ellos le grita a Aref. Aquí y en otros conflictos, he visto a gente armada haciendo bromas bastante pesadas y peligrosas. Ayer, en Salaheddine, fotografié a un tipo que posaba para mí colocando el cañón de su fusil en las cabezas de sus compañeros, que miraban hacia otro sitio y no se dieron cuenta. Quiero creer que de esto se trata, de chistes estúpidos. Aref y Sultan levantan las manos.

No, no es un juego. No sé quiénes son, si vienen por nosotros, si nos van a matar ahí mismo o nos secuestrarán. Actúo con frialdad, obedezco rápidamente las instrucciones, grito en árabe “¡taman, taman!”, “¡está bien, está bien!”, para que vean que no oponemos resistencia, me dejo amarrar las manos a la espalda y camino a la camioneta en la que nos suben a Balint, a Aref y a mí. **Percibo la acción como si estuviera ocurriendo en cámara lenta. Y a pesar de la sorpresa, me llega una sensación de profecía cumplida. Como si me dijera: “Pues sí, sabías que iba a pasar. Aquí está, llegó. Ahora, arréglatelas para salir vivo”**⁵¹.

En esta escena se puede identificar su presencia como un protagonista como indican los verbos, este rol hace que se sitúe discursivamente dentro de la acción, pero sus monólogos introducen sus pensamientos y emociones, cuando se cuestiona: *¿Por qué? Me estoy haciendo la pregunta cuando veo a tres tipos con los rostros ocultos con pasamontañas negros que corren hacia nuestro vehículo, apuntándonos con los rifles. Uno de ellos le grita a Aref;* este monólogo introduce al lector a sus pensamientos, el objetivo es ofrecer sus experiencias previas como prueba de conocimiento sobre los hechos narrados y el peligro que se vive en el país, cuando afirma dentro de su monólogo: *Aquí y en otros conflictos, he visto a gente armada haciendo bromas bastante pesadas y peligrosas; quiero creer que de esto se trata, de chistes estúpidos.*

De acuerdo con Helena Beristáin los monólogos, “pueden resultar indispensables, y pueden consistir en una narración, una descripción, una reflexión lírica o el prelude dialógico de una toma de decisión”⁵²; un ejemplo de una toma de decisión se encuentra al final de la escena cuando declara: *Pues sí, sabías que iba a pasar. Aquí está, llegó. Ahora, arréglatelas para salir vivo.* Esta decisión introduce al lector a las acciones que lo llevarán a salvar su vida.

⁵¹ Témoris Grecko. *Canás. Francotiradores...* Op. Cit. p.81-82

⁵² Helena Beristáin. *Diccionario de...* Op. Cit. pp.347-348

Otro ejemplo de cómo el monólogo es utilizado para introducir una reflexión se toma de la escena explicativa:

En el conflicto de Alepo predomina la brutalidad meditada. Y es cierto que estos chicos vienen a hacer un par de disparos mientras la fuerza aérea siria arrasa barrios residenciales y el ejército lanza inmensos misiles Scud que pulverizan decenas de vidas en un instante.

*Aun así, **me siento culpable, avergonzado y fuera de sitio. No es algo racional, los informadores tenemos una misión importante, que es la de documentar todo lo que hacemos los seres humanos, lo bueno, lo malo y lo inmencionable. Estoy abrumado por horribles emociones cuando ¡bang!, dispara Hassán, y ¡bang, bang!, insiste.** Lo ha hecho impasible, no percibo una excitación juvenil, no soltó un Alaju ákbar, parece estar haciendo un trabajo simple y aburrido. **No hay más tiempo para pensar. Empezamos a recibir fuego que pronto adquiere tal intensidad, y proviene de tantas direcciones, que me sorprende que hayamos podido pasar tanto tiempo ahí arriba, preparando el ataque y componiendo fotos, sin ser descubiertos. Las balas truenan en las antenas al golpear, alrededor de nosotros. Los chicos les indican una vía de escape a mis colegas, pero la insensatez no me abandona, atraído por la imagen de esos adolescentes que me esperan , que hacen ademanes para hacerme salir de ahí, cubriéndose con la multitud de delgados platos satelitales. Y hago un par de fotos, poniéndonos en riesgo***⁵³.

Como se aprecia en la escena, para introducir sus pensamientos y valoraciones, sitúa al lector en las acciones, inmediatamente inicia el monólogo expresando sus emociones con respecto a lo que observa y vive junto con los rebeldes: *me siento culpable, avergonzado y fuera de sitio; Estoy abrumado por horribles emociones; No hay más tiempo para pensar; la insensatez no me abandona.* Estas expresiones acompañan la descripción de los hechos, para valorarlos.

Independientemente de las escenas analizadas, es significativo rescatar otros ejemplos a modo de ilustrar las diferentes funciones que el monólogo desempeña en la crónica, para introducir una reflexión:

Hoy encuentro que esta cobertura es diferente a la de los otros conflictos. Seguramente, cada uno de nosotros, periodista, tiene una combinación de razones distinta que explica por qué dejamos nuestros países bellos, las cosas que nos satisfacen y las personas que nos hacen felices, para ir a donde hay violencia. Por lo común, me motivan muchos sentimientos pero ahora hay dos que destacan: el de la emoción de presenciar la historia mientras se hace (la historia impulsada por las

⁵³ Témoris Grecko. *Canás. Francotiradores...* Op. Cit. p.72

personas que luchan con la mejor parte del corazón) y el de cumplir con lo que me parece un deber, que es contribuir a dar a conocer lo que ésta pasando con la gente, su lucha por vivir, su capacidad de resistencia y de sobreponerse al castigo. Además de otro deber extraño, que sentí durante todo 2012 cuando estuve trabajando en África y Asia Oriental, y paré en México: el de estar al lado de mis compañeros cuando enfrentan riesgos tan grandes (algo especialmente doloroso en los días de la muerte de Marie Colvin y René Ochlik, en Homs, y el casi fatal escape de Javier Espinosa y otros tres colegas en febrero). Aunque ninguno de ellos vivirá mejor si yo vengo o no vengo, para mí es necesario hacerme presente⁵⁴.

Para justificar los motivos que llevan a realizar este tipo de trabajo, el narrador presenta este monólogo para reflexionar las causas y deberes que originan cubrir esta fuente informativa a partir nuevamente de su vivencia. Otro ejemplo de monólogo para introducir acciones previas y posteriores se presenta a continuación:

A la mañana siguiente, una tomografía reveló que se trataba de otra cosa: “No es un tumor” “¿En serio? ¡Sensacional!” “Lo que hay es una infección brutal de amebas que está a punto de hacerte estallar el hígado”. “Pues muy bien, mejor que el cáncer”. “Urge operar”. “¡Imagínate la quimio!, genial que se pueda operar”. “Es que... se trata de un procedimiento muy doloroso”. “Y... bueno. Sigue siendo mejor”.

Si me hubiera dicho desde un principio que me abrirían para succionarme el hígado, no me hubiese sentido tan aliviado. Lo mismo hubiera pasado si, estando tranquilos, nos hubiesen informado que estamos acusados de espionaje y que nos apresaría una milicia del ESL. Veníamos del extremo contrario, sin embargo, sospechando que nos podrían torturar horriblemente y asesinar. Cuestión de perspectiva⁵⁵.

En esta escena, narra una experiencia previa y cierra con una acción posterior, cuando señala: *Si me hubiera dicho desde un principio, nos hubiesen informado que, nos apresaría una milicia del ESL.* El monólogo que se presenta como una narración, da la posibilidad de comparar situaciones y exhibir lo que vendrá.

Este narrador cumple con una intención comunicativa al invitar a su mundo interior a través de los monólogos, persuadir al lector a través de la emoción y la empatía cuando confiesa su miedo ante las situaciones de riesgo que viven todos los días los sirios, incertidumbre de los ataques y la violencia generada, vergüenza al presenciarlos y no poder hacer nada al respecto lo que genera un sentido de impotencia.

⁵⁴ *Ibidem* pp. 3-4

⁵⁵ *Ibid.* p.94

También, el monólogo le permite libremente introducir conocimientos previos, que relacionados a lo descrito o narrado dan soporte al punto de vista que construye, da elementos de credibilidad, porque él ya lo ha vivido puede valorarlos de tal o cual manera, se presenta con la autoridad que le ha conferido una línea de trabajo que lo ha dotado de experiencias similares, el lector se encuentra ante el trabajo de un especialista.

4.7 LOS RECURSOS RETÓRICOS DE CONSTRUCCIÓN DEL PUNTO DE VISTA COMO MECANISMOS DE VISIBILIZACIÓN Y DENUNCIA

Gracias al análisis realizado en los apartados anteriores, es posible identificar en cada obra: el rol que asume como narrador, el hecho o serie de hechos que coloca en escena discursiva, la perspectiva o perspectivas de los actores involucrados a través de la selección de fuentes informativas, la figura retórica que sirve como eje de la puesta en escena discursiva y el punto de vista que ofrece al lector.

A modo de resumen, en el siguiente cuadro se sintetizan los hallazgos por cada uno de los autores y sus respectivas obras:

AUTOR	TIPO DE NARRADOR	ESCENAS SELECCIONADAS	PERSPECTIVAS	FIGURA RETÓRICA
Michael Herr	Protagonista Protagonista-testigo	<ol style="list-style-type: none"> 1. Herido durante un ataque 2. Exposición de los estragos de la guerra en la milicia y los corresponsales 3. Disertación sobre los motivos de la guerra 4. Evocación sobre la guerra 	Michael Herr en su rol de corresponsal Militares Sociedad Sus compañeros corresponsales	Mimetización

Oriana Fallaci	Protagonista	<ol style="list-style-type: none"> 1. Herida durante la matanza 2. Se da la señal de ataque 3. Disertación sobre la guerra 4. Disertación sobre el comportamiento de los hombres en guerra 	Oriana Fallaci en su rol de corresponsal Estudiantes	Analogía
Alma Guillermoprieto	Testigo	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ruinas y cadáveres 2. Política de El Salvador en el conflicto 3. Reflexión sobre los motivos de los guerrilleros 4. La Brigada Atlacatl comete la masacre en El Mozote 	Alma Guillermoprieto en su rol de corresponsal Guerrilleros Sobrevivientes de la masacre	Topografía Retrato Cronografía
Anna Politkóvskaya	Protagonista Protagonista-testigo	<ol style="list-style-type: none"> 1. Secuestro de la periodista en Chechenia por la milicia rusa 2. Comparación de políticas sociales hacia las minorías en Rusia 3. Disertación sobre la guerra 4. Disertación sobre el comportamiento humano en tiempos de guerra 	Anna Politkóvskaya en su rol de periodista y como ciudadana rusa Población civil chechena Militares que abusan	Erotema
Jon Lee Anderson	Protagonista-testigo	<ol style="list-style-type: none"> 1. Los rebeldes y los estragos de la revuelta 2. Quiénes son los rebeldes 3. Exposición de las causas del levantamiento 4. Antecedentes históricos de Libia 	Jon Lee Anderson en su rol de corresponsal Rebeldes Población civil afectada Osam ben Sadik	Retrato

Témoris Grecko	Protagonista	1. El secuestro que padeció junto con otros corresponsales 2. Discusión en un foro de internet sobre el origen de los ataques 3. Disertación sobre cubrir la guerra durante los ataques 4. Evocación sobre su niñez y la guerra	Témoris Grecko en su rol de corresponsal Guerrilleros Población civil Periodistas	Monólogo
----------------	--------------	--	---	----------

Con base en el cuadro anterior es posible inferir los procedimientos utilizados para la puesta en escena del hecho bélico y las funciones que cumplen, como se enlista a continuación:

- **Tipo de narrador:** Para dar garantías del mundo de la acción, se organiza la puesta en escena discursiva del hecho bélico a partir de dos roles principales: protagonista y testigo.

Como protagonista, el autor se sitúa como una fuente de información permanente cuya principal ventaja es apelar a sus saberes, experiencias y emociones que son la guía de construcción del punto de vista, pues se establece que es una **versión personal**. Esto no solo le da **validez** a lo expuesto sino que **legitima** su postura ante el hecho irrefutable de haber vivido los hechos descritos en la crónica.

Como testigo, utiliza como fuente de información lo que presenció y lo que le contaron que pasó. El uso del testimonio propio da validez de lo atestiguado, pero en el caso del testimonio ajeno se pueden recuperar hechos consumados en voz de sus protagonistas, como es el caso de Alma Guillermoprieto quien accede a lo ocurrido en la masacre a través del testimonio de los sobrevivientes. La suma de testimonios (el propio más el ajeno), contribuye a legitimar la postura expuesta, como lo hace Anna Politkóvskaya, cuando es secuestrada por la

milicia y a partir de su experiencia da fe de testimonios previos de quienes fueron secuestrados y torturados por la milicia rusa.

Asimismo, los testimonios ratifican las indagaciones previas que el corresponsal realiza antes de su llegada o de los datos que le ofrecen diversas fuentes durante los hechos, como en el ejemplo anterior.

- **Selección de escenas:** La puesta en escena del hecho bélico se realiza a partir de una selección, jerarquización y montaje de escenas que **visibilicen** las acciones que respaldan la intención comunicativa del autor. En otras palabras, el montaje responde a la construcción del punto de vista que desea ofrecer al lector.

Al agrupar las escenas por bloques se puede apreciar cierta similitud, en el caso de las escenas referenciales que aluden a la **experiencia**, tanto Michel Herr como Oriana Fallaci colocan en escena la forma en que son heridos; Anna Politkóvskaya y Témoris Grecko exponen su secuestro por militares y un grupo rebelde respectivamente. En el caso de Alma Guillermoprieto coloca en escena su experiencia al llegar al Mozote y observar los rastros de la masacre; mientras que, Jon Lee Anderson escenifica los estragos y las primeras acciones de los rebeldes para contrarrestar los ataques del régimen.

Estas escenas muestran el tipo de experiencia y el nivel de inmersión que cada autor experimentó, asimismo, este nivel de inmersión da garantía a sus apreciaciones, comentarios y evaluación sobre el hecho.

En las escenas referenciales que aluden a su **conocimiento**, colocan en escena hechos que les permiten lucir conocimientos que se desprendan de experiencias previas como Oriana Fallaci en Vietnam, Témoris Grecko en guerras previas; sobre las políticas de los gobiernos en este tipo de hechos como lo hacen Alma Guillermoprieto, Anna Politkóvskaya y Jon Lee Anderson; o que se desprende de vivir el hecho por un largo periodo como es el caso de Michael Herr.

En estas escenas los autores muestran su capital cultural, sus experiencias previas en la cobertura de este tipo de hechos, en algunos casos producto de su trayectoria y línea de especialización; o producto de las indagaciones previas.

En el caso de las escenas reflexivas ofrecen una **explicación**, todos realizan una disertación sobre la guerra donde ponen de manifiesto su percepción sobre ella, como es el caso de Orina Fallaci y Anna Politkóvskaya; los motivos que llevan a las personas a batirse en ella, como Michel Herr, Alma Guillermoprieto y Jon Lee Anderson; o Témoris Grecko quien coloca en escena lo que significa cubrir una guerra.

El propósito de este tipo de escenas es mostrar y argumentar su postura sobre el hecho.

Por último, en las escenas reflexivas que aluden a una evocación, tanto Michel Herr como Témoris Grecko recuerdan su relación con la guerra con recuerdos de su infancia; Orina Fallaci y Anna Politkóvskaya evocan hechos que den paso a la disertación sobre el comportamiento de los hombres en tiempos de guerra; mientras que Alma Guillermoprieto y Jon Lee Anderson rescatan hechos que refieran al conflicto que cubren.

De acuerdo con la intención comunicativa de cada autor, es la escena que evoca, la cual puede ser en relación con el hecho o en relación con las causas que provocaron la situación actual. Sin embargo, se debe señalar que el común de todas las escenas es la **denuncia**, velada o explícita sobre el abuso de un sistema político en contra de ciertas minorías o como lo muestra la crónica de Michel Herr, el de la milicia estadounidense como víctima del sistema al que pertenece y defiende.

- **Perspectivas:** Cada fuente de información representa una perspectiva. La selección que los autores realizaron de sus fuentes es la perspectiva que ampara **su versión** de los hechos.

Todos los autores se colocan como una fuente de información en su calidad de corresponsal o periodista. Una segunda fuente de información son los actores involucrados como son los rebeldes, guerrilleros, sobrevivientes, población civil o en el caso de Michael Herr la milicia en su calidad de víctimas.

Si bien en algunos casos los autores llegan a tomar la perspectiva de la autoridad a través de ciertas declaraciones o interacciones, es para evidenciar la postura oficial con respecto a los hechos que narran.

- **Figura retórica:** En el caso de la crónica de guerra, el uso de figuras retóricas son un mecanismo discursivo de **visibilización** y **denuncia**, que está en función de los hechos calificados y valorados como una trasgresión o delito a partir de su experiencia. Cada figura permite la puesta en escena del hecho a partir de su estilo, pero a la vez dicha figura significa el **cómo** se realiza el montaje del hecho bélico.

El montaje del hecho bélico a partir del uso de una figura retórica caracteriza el modelo de crónica que se ofrece en cada obra:

- **Michael Herr, crónica emotiva.** Utilizando la mimetización el autor experimenta diferentes perspectivas de cada uno de los actores que involucra en la configuración del hecho bélico: el de la milicia estadounidense en su calidad de víctimas de su sistema, los corresponsales de guerra quienes cubren las batallas y son testigos de lo ocurrido en Vietnam, y como parte de un sector de la sociedad estadounidense que no está a favor de la intervención.

La mimetización visibiliza: la locura de la milicia estadounidense durante las batallas, la vida cotidiana en los campamentos militares, las historias de vida de algunos, las heridas, mutilaciones y muertes de la gran mayoría; así como la decadencia de los hombres en guerra. Como corresponsal, visibiliza los falsos partes de guerra que los altos mandos militares muestran durante sus conferencias de prensa, así como los engaños que estos hacen a sus militares asegurándoles que están ganando la guerra. Como miembro de la sociedad estadounidense visibiliza el malestar e indignación por lo que ocurre en Vietnam.

Al evidenciar los hechos experimentados en cada una de las situaciones y expresar las emociones compartidas, el autor establece una empatía con el lector apelando a sus

emociones para compartir el punto de vista expuesto y construido a lo largo de su crónica.

- **Oriana Fallaci, crónica comparativa.** La analogía permite a la autora comparar las semejanzas entre dos hechos que parecieran de naturaleza diferente: una guerra entre una potencia y un país periférico (Estados Unidos versus Vietnam) y una revuelta estudiantil “contenida” por el sistema político mexicano mediante dos cuerpos de seguridad, la milicia a través del Batallón Olimpia y la policía. A través de este procedimiento, la autora logra establecer en cada escena un comparativo a partir de su experiencia previa en Vietnam y lo que estaba presenciando en la Plaza de las Tres Culturas.

El objetivo es apelar a la razón más que a la emoción, pues visibiliza el abuso de un sistema en contra de un grupo de estudiantes indefensos y desarmados, denuncia el uso de tácticas empleadas en la guerra para reprimir una manifestación estudiantil. Su experiencia previa permite sustentar su punto de vista al exponer su perspectiva aunada a la de los estudiantes que le rodean.

- **Alma Guillermoprieto, crónica gráfica.** Si bien una de las características de la crónica es ser un género basado en la descripción de los hechos, la autora utiliza la topografía, el retrato y la cronografía para rescatar y representar la masacre cometida por el Batallón Atlacatl en la población del Mozote. La autora llega al poblado acompañada de los guerrilleros una vez que se consumó ésta, lo único que queda son los rastros de violencia a través de los despojos del pueblo y sus cadáveres, como evidencias de denuncia.

El uso de estas formas de descripción hacen de su crónica una gráfica que visibiliza el abuso y violencia. Para la construcción del punto de vista, la autora apela a la razón a través del registro pormenorizado de lo que observó en su calidad de testigo y lo refuerza con la perspectiva de los guerrilleros y sobrevivientes de la masacre.

- **Anna Politkóvskaya, crónica reflexiva.** La interrogación retórica (erotema) permite a la autora cuestionar cada uno de las acciones del sistema político ruso y la milicia en territorio checheno. El procedimiento es colocar en escena todas aquellas acciones que visibilicen el abuso de la milicia en contra de la población civil más vulnerable, las contradicciones del discurso de Vladimir Putin y los estragos que ha generado la guerra en las poblaciones chechenas. Asimismo, denuncia el terror y la tortura a la que son sometidos todos aquellos que se manifiestan contra el sistema.

La autora apela a la razón al formular preguntas que guían la lectura y que, dada la exposición que hace del hecho bélico, las posibles respuestas difícilmente son favorables dados los hechos descritos.

Con el uso de estas preguntas retóricas, la autora, también va construyendo el punto de vista que expone y ofrece a sus lectores.

- **Jon Lee Anderson, crónica causa-efecto.** Exponer los hechos vividos y presenciados en la crónica a partir del retrato del conflicto, posibilita al autor exponer y visibilizar todos aquellos elementos referenciales, tanto históricos como presentes, para que el lector pueda acercarse a la idiosincrasia del país y las causas de la revuelta cuyo efecto fue el derrocamiento del régimen de Muammar Gaddafi.

Al exponer las causas, el autor, también hace una denuncia abierta de los abusos y constantes violaciones en materia de derechos humanos, educación, salud, etcétera, por parte del régimen. Al enlistar las causas y sus efectos, el autor apela a la razón, pues sus argumentos se basan en hechos previos que detonan la situación actual; la construcción del punto de vista se apoya en la perspectiva de quienes son las víctimas.

- **Témoris Grecko, crónica auto referida.** El monólogo, permite al autor colocarse como fuente permanente de información al ubicarse por encima del resto de los actores a quienes recurre como fuente de información secundaria como son: las víctimas, los secuestradores, los rebeldes y sus compañeros corresponsales. El autor hace un montaje de las escenas cuyo hilo conductor son los monólogos.

Estos monólogos son una herramienta para referir a sus conocimientos y experiencias previas, para sustentar sus valoraciones a través de disertaciones que parten de lo que

observa, visibilizar abusos de acuerdo con su marco de referencia como corresponsal y persona, denunciar los crímenes que el propio estado comete en contra de la población civil y el peligro constante de los corresponsales que cubren la fuente.

También el autor establece una empatía con el lector al apelar a sus emociones y a su mundo interior, mismos que contribuyen a construir el punto de vista que se presenta a lo largo de la crónica.

La libertad estilística de la crónica hace posible que cada autor configure el hecho bélico bajo una serie de procedimientos que le permite no solo expresar su versión personal de los hechos experimentados, además, pone de manifiesto su intención comunicativa y su punto de vista .

Si bien no se puede asegurar que exista una estrategia planeada y consciente por parte del autor en la ejecución del género, si es posible advertir en estos autores cierta pericia en el manejo del género, misma que se pone de manifiesto en el montaje de las escenas que tejen la trama. Cabe destacar que la selección de las escenas, responde a una inquietud personal de visibilización y denuncia de aquello que les impactó.

Asimismo, tanto el tipo de experiencia como la elección de ciertas perspectivas que significan una fuente importante de información son los factores que determinan el modelo de crónica que ofrece cada autor, se debe señalar que la forma no queda subordinada a la simple estética de la composición, por el contrario, es a partir de estas figuras retóricas que los autores logran configurar el hecho bélico de manera verosímil y contundente. Es decir, la forma potencializa el fondo de aquello que se expone, en algunos casos con escenas de suma crudeza, sin caer en la morbosidad.

En conclusión, el periodismo de autor rompe también con el viejo canon del estilo periodístico, pues como se indica a partir del análisis de cada obra, cada autor significa un estilo, el cual al igual que el hecho que construye discursivamente es único e irrepetible, es su sello y el amparo de su firma.

CONCLUSIONES

Sospecho que se tratará de un final contingente y no realmente necesario. Y, por supuesto, estoy convencida de que quedará incompleto, aun cuando tenga la impresión de haberlo rematado.

Carmen Martín Gaité

Estudiar la figura del autor dentro del quehacer periodístico implicó una serie de retos tanto teóricos como metodológicos. El primero de ellos fue reconocer y caracterizar tanto en la práctica como en el terreno de la obra al periodista en su calidad de autor, y con esta idea como eje, sistematizar la investigación en función de cuatro capítulos que podrían significar en sí, un problema de investigación en lo individual.

Para identificar la existencia del periodismo de autor fue necesario descomponer, para comprender y explicar, la serie de acciones que intervienen en la configuración discursiva del hecho periodístico, tanto en su contexto como en el de las instituciones periodísticas que identifican, seleccionan y valoran los hechos bajo el criterio de lo noticioso-noticiable.

El quehacer periodístico comprende una serie de procesos, prácticas y rutinas de trabajo que significan una interpretación, mediada, regulada y dirigida de la realidad encaminada a producir discursos informativos que generan un conocimiento sobre ésta, pero que a su vez, responden a la línea editorial y política de contenidos de la institución. En consecuencia, las instituciones periodísticas regulan también la composición discursiva del hecho periodístico, imponiendo una serie de límites de espacio, tiempo e información.

Bajo este marco de acción se forja la figura del periodista en su estatus de autor, quien desde el mundo de la acción se posiciona como una autoridad y referente. Si bien es su desempeño en el mundo de la acción lo que define la cantidad y calidad de la información de la que dispone es, sobretodo, en el mundo de la composición donde el autor comienza a perfilarse como autoridad, especializándose en una línea de trabajo en particular o cultivar un género o géneros en que despliega su conocimiento, su postura, sus ideas y su estilo, mismos que se plasmarán más tarde en cada una de sus obras.

Como autor, esta clase de periodistas trascienden las imposiciones del diarismo (espacio-tiempo, filtración de información), para realizar una segunda composición, donde se despliega de manera más acabada y puntual su punto de vista sobre los hechos, donde su firma se convierte en el garante de su trabajo, una marca y un bien consumible por el público lector que sigue su trayectoria y trabajo desde el diarismo. Con el objetivo de analizar en concreto cómo el autor transita del mundo de la acción, la composición y la obra, sin diluirse se eligió un producto periodístico en específico, la crónica de guerra en el formato libro.

La crónica periodística es un género que permite un amplio registro de la experiencia del cronista en el lugar de los hechos y una amplia libertad estética para su puesta en escena

discursiva. Asimismo, en la crónica confluye la historia, dada la naturaleza de los hechos; así como la literatura ya que de ésta se obtienen los recursos expresivos que permiten innovar y experimentar nuevas formas de escritura en el periodismo. Igualmente, la crónica inscrita dentro del periodismo literario ha representado en los últimos años uno de los géneros periodísticos más fructíferos y socorridos de las nuevas generaciones de periodistas, y por tal motivo, también uno de los más debatidos desde la academia por los estudiosos del tema y los propios cronistas, pues cada trabajo significa, en muchos de los casos, una renovación de las posibilidades que ofrece el género cuya característica principal es el estilo del autor.

Es aquí donde el estilo deja de ser algo meramente ornamental, para convertirse en la huella y piedra de toque que dirige el resto de su obra, es posible identificar en el estilo una declaración implícita de cómo el autor experimenta, interpreta y expone el mundo a través de su escritura.

Es en el terreno de la escritura y la composición de la crónica de guerra, en el caso concreto de la presente investigación, se identifica cómo el autor se desdobra en tres figuras para la puesta discursiva del hecho: autor empírico, autor implícito y narrador. La suma de las decisiones operativas que realiza (selección de fuentes, recursos literarios, escenarios, escenas, sujetos en su calidad de personajes), e intención comunicativa (apelar a la emoción o la razón) son determinantes para la visibilización y denuncia de los hechos que desea evidenciar y son el soporte del punto de vista que ofrece al lector.

La eficacia del autor para desdoblarse en estas tres figuras sin diluirse para entregar una narración verosímil que registre diversos niveles de realidad, hacen de su obra no sólo un referente del hecho y de él, además, en el caso de la academia su trabajo representa un modelo.

Para el análisis se construyó un corpus a partir del trabajo de seis autores, cuyos trabajos ofrecen producciones descansadas y complementadas. Estas versiones responden al perfil del autor, su tipo de experiencia, sus inquietudes como periodistas, también, cabe destacar que es en estos trabajos se aprecia su postura, sus valoraciones y juicios a través de aquellos hechos que denuncia y visibiliza.

El uso de figuras retóricas para la puesta en escena del hecho, así como para la construcción de su punto de vista en la crónica de guerra define y caracteriza el modelo de crónica que ofrece al lector; permite al autor alcanzar su intención comunicativa ya sea

apelando a la emoción o razón del lector, también representa un mecanismo discursivo de visibilización y denuncia.

Sirva el presente trabajo como una aproximación al estudio del periodismo de autor, pues queda pendiente la investigación de otros géneros periodísticos como el reportaje, el perfil o la entrevista, a través de una serie de autores que enriquezcan las formas de ejecución del género mediante los recursos literarios. De igual manera, es conveniente analizar con mayor profundidad la obra de un autor en particular con la finalidad de agotar su estilo en una selección representativa de los géneros que maneja y temas que agota en sus obras.

Por último, es necesario teorizar sobre la nuevas formas de escritura que ofrece el periodismo literario para representar distintos niveles de realidad, mundos posibles y versiones que se suman a la memoria mediática de los hechos.

BIBLIOGRAFÍA

A

Abril Vargas, Natividad. *Información interpretativa en prensa*. España. Editorial Síntesis. 2007.

Acosta Montoro, José. *Periodismo y literatura*. Madrid. Ed. Guadarrama. 1973.

Amaro Barriga, Manuel Javier. *Prólogo en Por los vientos de la guerra*. México. De la Salle Ediciones. 2011.

Angulo Egea, María. Prefacio. *Mirar y contar la realidad desde el periodismo narrativo*. En *Crónica y Mirada*. México. Libros del K.O. / Universidad Autónoma de Nuevo León. 2013.

Arfuch, Leonor. *Memoria y Autobiografía. Exploraciones en los límites*. Argentina. Fondo de Cultura Económica. 2013.

Atorresi, Ana. *Antología. Los géneros periodísticos*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Colihue S.R.L. 1995.

Avilés Fabila, René. *La incomoda frontera entre el periodismo y la literatura*. México. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco/Ed. Fontarama, S.A.1999.

B

Benet, Juan. *La inspiración y el estilo*. Barcelona. Ed. Seix Barral, S.A. 1973.

Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. México. Ed. Siglo XXI. 1985.

Barthes, Roland. *Introducción al análisis estructural de los relatos* En *Análisis estructural del relato*. México. Ediciones Coyoacán. 2004.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México. Ed. Porrúa. 2001.

----- *Retórica aplicada a la enseñanza de la lengua literaria*. En *Lecturas retóricas de la sociedad*. México. UNAM-IIF.2002.

----- *Análisis estructural del relato literario*. México. Limusa/UNAM. 2003.

Bernal Rodríguez, Manuel. *La crónica periodística. Tres aproximaciones a su estudio*. España. Ed. Padilla, Libros Editores y Libreros. 2007.

Bohmann, Karin. *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*. México. Alianza Editorial. 1997.

Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Barcelona. Ed. Antoni Bosch, S.A.1978.

Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid. Taurus. 2002.

Burgueño, José Manuel. *La invención en el periodismo informativo*. Barcelona. Ed. UOCpress. 2008.

Brom, Juan. *Esbozo de Historia de México*. México. Ed. Grijalbo. 2000.

C

Calvino, Italo. *Los niveles de la realidad en la literatura*. En *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona. Tusquets Editores, S.A. 1995.

Campbell, Federico. *Periodismo escrito*. México. Ed. Alfaguara. 2002.

Caparrós, Martín. *Por la crónica*. En *Antología de crónica latinoamericana actual*. México. Ed. Alfaguara. 2012.

Carpentier, Alejo. *El periodista: un cronista de su tiempo*. La Habana. Ed. Pablo de la Torriente. 1989.

Carrión, Jorge. *Prólogo: Mejor que real*. En *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. México. Ed. Anagrama/Colofón S.A. de C. V. / Universidad de Nuevo León. 2012.

Casamajó i Solé, Gemma. *Les veus del ventríloc. Proposta de fonamentació teòrica i metodològica per a l'estudi de la presència de l'autor en el relat periodístic*. Bellaterra, (inédita) julio 2016.

Casasús, Josep Maria y Luis Núñez Ladevéze. *Estilo y Géneros Periodísticos*. España. Ed. Ariel, S.A. 1991.

Chiappe, Doménico. *Tan real como la ficción*. Barcelona. Ed. Laertes. 2010.

Chillón, Albert. *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra; Castelló de la Plana Valencia. Universidad Autónoma de Barcelona. Servicio de Publicaciones. 1999.

-----*La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona. Editado por Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de Valencia. 2014.

D

Dallal, Alberto. *Lenguajes periodísticos*. México. UNAM/IIE. 1989.

Danto, Arthur C. *Historia y Narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. España. Ed. Paidós/I.C.E.-UAB. 1989.

Duch, Lluís; Chillón, Albert. *Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación Vol. 1*. España. Ed. Herder. 2012.

E

Eco, Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. España. Ed. Lumen. 1987.

F

Fallaci, Oriana. *Nada y así sea*. Barcelona. Ed. Noguer. 14ª edición. 1990.

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* México. Colección textos mínimos. Universidad Autónoma de Tlaxcala. 1985.

G

Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid. Ed. Síntesis. 1996.

Gil González, Juan Carlos. *Evolución histórica y cultural de la crónica taurina. De las primitivas reseñas a la crónica impresionista*. España. Siranda/Editorial Visionnet. 2007.

Gomis, Lorenzo. *Teoría de los géneros periodísticos*. Barcelona. Editorial UOC. 2008.

González Reyna, Susana. *Géneros periodísticos 1. Periodismo de opinión y discurso*. México. Ed. Trillas. 1999.

Grecko, Témoris. *Canás. Francotiradores de la Siria rebelde*. Gran Bretaña. Editado por Cuadernos Doble Raya. 2013.

Guerrero Leila. *Zona de obras*. Barcelona. Ed. Anagrama. Colección "Crónicas". 2015.

Guillermoprieto, Alma. *La Habana en un espejo*. Barcelona. Ed. Mondadori. 2005.

----- *Desde el país de nunca jamás*. México. Ed. Debate. 2011.

H

Herr, Michael. *Despachos de guerra*. Barcelona. Ed. Anagrama. 2013.

Herrscher, Roberto. *Construcción social y mediática del recuerdo de la guerra de Malvinas*. En *Comunicación y guerra en la historia*. Santiago de Compostela. Tórculo Edicións. 2004.

----- *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. 2013.

Hoyos, Juan José. *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Colombia. Editorial Universidad de Antioquia. 2003.

I

Iser, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. México. Fondo de Cultura Económica. 2005.

J

Jaramillo Agudelo, Darío. *Antología de crónica latinoamericana actual*. México. Ed. Alfaguara. 2012.

K

Kapuscinski, Ryszard. *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona. Ed. Anagrama. 2002.

----- *Las Botas*. México. Dirección General Editorial. Universidad Veracruzana. 2008.

Kriesberg, Louis. *Sociología de los conflictos sociales*. México. Ed. Trillas. 1975.

L

Largo Alonso, María Teresa. *La Guerra de Vietnam*. Madrid. Ed. Akal Historia del Mundo Contemporáneo. 2002.

Lee Anderson, Jon. *La herencia colonial y otras maldiciones*. México. Ed. Conaculta / Sexto Piso. 2012.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico*. En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e Investigación documental*. España. Ed. Anthropos. 1991.

Leñero, Vicente y Carlos Marín. *Manual de Periodismo*. México. Ed. Grijalbo, S.A. 1986.

López Hidalgo, Antonio; y María Ángeles Fernández Barrero. *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*. España. Ed. Salamanca. 2013.

Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura*. España. Ed. Austral. 2011

M

Martínez Albertos, José Luis. *Redacción Periodística (Los estilos y los géneros en la prensa escrita)*. España. Ed. A.T.E. 1974.

Martínez Arnaldos, Manuel. *Pasado y presente. El argumento de autoridad*. En *Retórica, literatura y periodismo. Actas del V seminario Emilio Castelar*. España. Editado por Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 2006.

Martín Gaité, Carmen. *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)*. Madrid. Ediciones Siruela, S.A. 2009.

Martín Serrano, Manuel. *La mediación social*. Madrid. Akal Editor. 2da Edición. 1978.

Martín Vivaldi, Gonzalo. *Géneros Periodísticos. Reportaje, crónica, artículo (Análisis diferencial)*. España. Ed. Paraninfo. 1998.

Monsiváis, Carlos. *Nota preliminar*. En *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México. Ed. Era. 1981.

-----*Democracia primera llamada. El movimiento estudiantil de 1968*. México. Editorial E-CONACULTA/Gobierno del Estado de Colima. 2010.

N

Nieto, Patricia. *Presentación*. En *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Colombia. Editorial Universidad de Antioquia. 2003.

Núñez Ladevéze, Luis. *Introducción al periodismo escrito*. Barcelona. ed. Ariel, S.A. 1995.

O

Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro Tiempo. La rebelión de las masas*. México. Ed. Porrúa. 1985.

P

Pérez Morales, Flor de Liz. *De la Historia oral al periodismo literario. Una vía de aproximación a la enseñanza del oficio*. Barcelona-México. Ediciones Pomares, S.A. 2004.

Pérez-Reverte, Arturo. *La reina del sur México*. Alfaguara. 2010.

Politkovskaya, Anna. *Terror en Chechenia*. Barcelona. Ediciones del Bronce. 2003.

-----*La deshonra rusa*. Barcelona. Ed. RBA. 2004.

Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México. Siglo XXI. 1996.

Puerta Molina, Andrés Alexander. *El periodismo narrativo. La mejor forma de dejar una huella de una sociedad de una época*. Gran Bretaña. Editorial Académica Española. 2012.

R

Razo Salinas, Ariadna. *El discurso periodístico evocativo en los ensayos de Rosario Castellanos. Las implicaturas contextuales, guía del eje discursivo*. Tesis de Maestría en Comunicación. México. FCPyS/UNAM. 2008.

Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid. Ed. Gredos. 1984

- Ricoeur**, Paul. *Historia y Narratividad*. España. Ediciones Paidós. 1999.
- *La metáfora viva*. España. Ediciones Cristiandad S.A. /Ed. Trotta, S.A. 2001.
- *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México. Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras/Ed. Siglo XXI.2006.
- *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México. Ed. Siglo XXI. 2009.
- *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México. Ed. Siglo XXI. 2008.
- *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México. Ed. Siglo XXI. 2009.
- Rivadeneira Prada**, Raúl. *Periodismo. La teoría general de los sistemas y la ciencia de la comunicación*. México. Ed. Trillas. 2004.
- Riva Palacio**, Raymundo. *Centroamérica: La guerra ya comenzó*. México. Ed. Claves Latinoamericanas. 1987.
- Robles**, Francisca. *Del espectáculo al testimonio dos formas de presentar la realidad*. En *Espejismos de papel. La realidad periodística*. México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales/UNAM.2006.
- *El relato periodístico testimonial perspectivas para su análisis*. Tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales con Orientación en Ciencias de la Comunicación. México. FCPyS/UNAM.2006.
- Rodríguez Carballeira**, Álvaro. *El lavado de cerebro. Psicología de la persuasión coercitiva*. España. Boixareu Universitaria. 1992.
- Rodríguez Rodríguez**, Jorge Miguel; Angulo Egea, María. *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid. Ed. Fragua. 2010.
- Romero Álvarez**, María de Lourdes. *La realidad construida en el periodismo. Reflexiones teóricas*. México. Ed. Porrúa/ UNAM / FCPyS. 2006.
- *El punto de vista en los relatos periodísticos. Propuesta metodológica de análisis*. En *Espejismos Mediáticos. Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*. México. UNAM/FCPyS. 2009.
- Rotker**, Susana. *La invención de la crónica*. México. Fondo de Cultura Económica/Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano. 2005.

S

Searle, John R. *La construcción de la realidad social*. España. Ed. Paidós.1997.

Schökel, Luis Alonso. *La formación del estilo*. España. Editorial <<Sal Terrae>>.1957.

Sims, Norman. *Los periodistas literarios, o el arte del reportaje personal*. Ed. Aguilar. 2009.

T

Todorov, Tzvetan. *Las categorías del relato literario* En *Análisis estructural del relato*. México. Ediciones Coyoacán. 2004.

Taibo, Carlos. *Una introducción a la Chechenia contemporánea*. En *Chechenia. Rompamos el silencio*. Barcelona. Ed. Icaria/Antrazyt. 2008.

V

Vázquez Liñán, Miguel. *Chechenia y la guerra contra el periodismo de Vladímir Putin*. En *Chechenia. Rompamos el silencio*. Barcelona. Ed. Icaria/Antrazyt. 2008.

Villanueva Chang, Julio. *El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy?* En *Antología de crónica latinoamericana actual*. México. Ed. Alfaguara. 2012.

Villoro, Juan. *La crónica, ornitorrinco de la prosa*. En *Antología de crónica latinoamericana actual*. México. Ed. Alfaguara. 2012.

----- *El americano impaciente*. Prólogo en *El dictador, los demonios y otras crónicas*. México. Ed. Anagrama. 2009.

W

White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discursos y representación histórica*. España. Ed. Paidós. 1992.

Wolf, Mauro. *La investigación de la comunicación de masas*. México. Ed. Paidós.1999.

Wolfe, Tom. *El Nuevo periodismo*. Barcelona. Ed. Anagrama. 1984.

Z

Zamarrón de León, Héctor Ponciano. *La construcción de la noticia en el periódico Reforma. Prácticas periodísticas y representaciones de las noticias entre los reporteros y editores de la sección local de un periódico de la Ciudad de México. Valores periodísticos y límites organizacionales, un estudio de caso desde la sociología de la producción de noticias*. Tesis de Maestría en Comunicación. México. FCPyS-UNAM. 2009.

MESOGRAFÍA

A

Agencias. “Muere la escritora y periodista Oriana Fallaci”. El Mundo.es Cultura y Ocio. España. 15/09/2006

(Consultado 25/08/15)

<http://www.elmundo.es/elmundo/2006/09/15/cultura/1158301822.html>

Altares, Guillermo. “Muere Michael Herr, el gran cronista de la guerra de Vietnam. Autor del mítico 'Despachos de guerra' y guionista de 'La chaqueta metálica' y 'Apocalypse now', ha fallecido a los 76 años”. El País. Madrid. 27 de junio de 2016.

(Consulta 11/07/16)

http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/24/actualidad/1466786929_003992.html?id_externo_rsoc=TW_CC

B

Barros, Diego E. “Matad a las vacas, a los cerdos, a las gallinas: todo Vietnam revisitado (I)”. Revista Jot Down Contemporary culture mag. España, 2013.

(Consultado 20/08/15)

<http://www.jotdown.es/2013/05/matad-a-las-vacas-a-los-cerdos-a-las-gallinas-todo-vietnam-revisitado-i/>

----- “Matad a las vacas, a los cerdos, a las gallinas: todo Vietnam revisitado (II)”. Revista Jot Down Contemporary culture mag. España, 2013.

(Consultado 26/08/15)

<http://www.jotdown.es/2013/06/matad-a-las-vacas-a-los-cerdos-a-las-gallinas-todo-vietnam-revisitado-y-ii/>

Bayliss, Arlene. “Témoris Grecko, el buscador de historias”. Viaje con Escalas, Periodismo de Viajes.

(Consultado el 30/08/15)

<http://viajeconescalas.com/periodista-temoris-grecko/>

C

Capdevila González, Berta. *Retórica de la narración periodística: Una investigación acerca del sentido narrativo y sus claves persuasivas en el periodismo escrito*. Trabajo de fin de Master en Estudios Comparativos de Literatura, Arte y Pensamiento. Instituto Universitario de Cultura Universidad Pompeu Fabra. Barcelona. 2013.

(Consulta 3/10/2014)

<http://repositori.upf.edu/handle/10230/21530>

Casillas, Jorge S. "La periodista que miró al poder a los ojos". En *Diario Sur Digital*. Málaga. Tomo 1626, Libro 539, Folio 13, Sección 8, Hoja 19333. 24/08/15.

(Consulta 25/08/15)

<http://www.diariosur.es/culturas/201508/24/periodista-miro-poder-ojos-20150823204544.html>

Chillón, Albert. "La urdimbre mitopoética de la cultura mediática". En *Anàlisi*. Número 24. Año 2000. p.153

(Consultado 24/05/2016)

<http://www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/15017/14859>

G

González, Enric. "La exagerada vida de Oriana Fallaci". En *Diario El país*. España. 16/09/2006.

(Consultado 25/08/15)

http://elpais.com/diario/2006/09/16/cultura/1158357603_850215.html

Grecko, Témoris. "Has muerto, querido Carlos. Bienvenido a Khardung La". En *Cuadernos Doble raya*. 10 de junio de 2014.

(Consultado 31/08/15)

<http://cuadernosdobleraya.com/2014/06/10/carlos/>

Ghotme, Rafat Ahmed; Garzón, Ingrid y Cifuentes, Paola. (2015). "Las relaciones internacionales de la guerra civil siria a partir de un Enfoque regional: hegemonía y equilibrio en Medio Oriente". *Estudios Políticos*, 46, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, pp. 13-32. Medellín Colombia.

(Consulta 12/08/2015)

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16433765002>

H

Hearst, David. "Anna Politkóvskaya. La verdad Periodística". En Revista Letras Libres. No. 136, abril 2010. México.

(Consultado el 25/08/15)

<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/anna-politkovskaya-la-verdad-periodistica>

M

Molteni, Atilio. (2013). "La guerra civil en Siria y el Programa Nuclear Iraní: dos cuestiones fundamentales en el Medio Oriente". Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, vol.15, núm. 30,2013, pp.167-190, Universidad de Sevilla, España.

(Consulta 12/08/2015)

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28228768008>

Montefoschi, Giorgio. "Marina Tsvetáyeva. El amor y su rostro trágico". En La Jornada Semanal. Domingo 23 de abril de 2006. No. 581. México.

(Consultado el 29/11/15)

<http://www.jornada.unam.mx/2006/04/23/sem-marina.html>

Mateos-Vega Mónica "Se consuma la transformación del Conaculta en la nueva Secretaría de Cultura federal" Sección Cultura, Periódico La Jornada. México. Viernes 18 de diciembre 2015.

(Consultado 18/12/15)

<http://www.jornada.unam.mx/2015/12/18/cultura/a05n2cul?partner=rss>

O

Ojeda, Alberto. "La verdad de Anna Politkóvskaya". En El Cultural, suplemento de El Mundo. España. 26/08/2011

(Consultado 26/08/15)

<http://www.elcultural.com/noticias/letras/La-verdad-de-Anna-Politkovskaya/2012>

R

Rivas Torres, Mercé. "Anna Politkóvskaya". En Periodismohumano. Información que sí importa. 1/06/2001

(Consulta 26/08/15)

<http://periodismohumano.com/mujer/anna-politkovskaya.htm>

S

Salas, José Pablo. “A Témoris Grecko no le gustan las oficinas”. En Revista Malinche. 23 septiembre 2013.

(Consultada 30/08/15)

<http://malinche.mx/a-temoris-grecko-no-le-gustan-las-oficinas/>

Salazar, Diego. “Entrevista con Alma Guillermoprieto”. Revista Letras Libres. No. 150, Junio 2011. México.

(Consultado el 19/08/15)

<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/entrevista-con-alma-guillermoprieto>

Santiago, Pablo. “Elogio del periodista indeseable. Muckraker, el que revuelve en la basura”. Revista Replicante. Cultura crítica y periodismo digital. 12 julio 2010.

(Consultado 22/12/15)

<http://revistareplicante.com/elogia-del-periodista-indeseable/>

Santibáñez M. Abraham “Las claves del periodismo Gonzo” Diario *El Sur de Concepción y La Prensa Austral* de Punta Arenas febrero de 2005.

(Consultado 23/12/15)

<http://www.abe.cl/gonzo.html>

V

Vargas, Esther. “Leila Guerriero: “Un periodista no puede estar por delante de la historia”. En Clases de Periodismo.com Publicado el 9/12/2015

(Consultado 1/02/16)

<http://www.clasesdeperiodismo.com/2015/12/09/leila-guerriero-un-periodista-no-puede-estar-por-delante-de-la-historia/>

Z

Zoubir, Yahia H. (2012). “El colapso de la dictadura de Gadafi. ¿Qué futuro para Libia?”. Foro Internacional, vol. LII, núm. 2, enero-marzo 2012, pp.361-378, El Colegio de México, A.C., México.

(Consulta 12/08/2015)

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59929084005>